



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

ANDREA GAMA PIANA

**A CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA DE UM CRIME:  
ANÁLISE DAS CAPAS DE REVISTAS SOBRE O CASO  
ISABELLA NARDONI**

---

Londrina  
2010

ANDREA GAMA PIANA

**A CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA DE UM CRIME:  
ANÁLISE DAS CAPAS DE REVISTAS SOBRE O CASO  
ISABELLA NARDONI**

Dissertação apresentada ao Departamento de Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Alberto Klein

Londrina  
2010

ANDRÉA GAMA PIANA

**A CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA DE UM CRIME: ANÁLISE DAS CAPAS  
DE REVISTAS SOBRE O CASO ISABELLA NARDONI**

Dissertação apresentada ao Departamento de Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr.<sup>o</sup> Alberto Klein  
Universidade Estadual de Londrina

---

Prof. Dr.<sup>a</sup> Dirce Vasconcelos Lopes  
Universidade Estadual de Londrina

---

Prof. Dr.<sup>a</sup> Malena Segura Contrera  
Universidade Paulista

Londrina, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

## **AGRADECIMENTOS**

A todos que direta ou indiretamente me ajudaram nesta caminhada, em especial à minha família; aos meus pais que sempre guiaram meus passos, a minha irmã que sempre foi minha melhor amiga, ao meu esposo que sempre esteve ao meu lado e a meu filho Matheus, que mesmo sendo um bebê, parece ter compreendido os momentos em que não pude lhe dar colo.

Agradeço também a todos os professores, em especial ao meu orientador Alberto Klein, por todas as contribuições e apoio.

E acima de tudo a Deus.

*Há ainda aqueles que, no dizer de Paul Klee,  
não têm a intenção de refletir o visível,  
mas de tornar o invisível visível.  
(Nise da Silveira)*

PIANA, Andréa Gama. **A construção imagética de um crime**: análise das capas de revistas sobre o caso Isabella Nardoni. 2010. 123 f Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

## RESUMO

Desde nossos primórdios, a imagem esteve presente assumindo diferentes funções no tempo. Ao longo da história, as técnicas de produção e suportes se modificam e a imagem ganha um espaço cada vez maior a ponto de, em determinados momentos, substituir os próprios textos e direcionar a formação de opiniões. Assim objetivou-se analisar os elementos visuais presentes nas capas das revistas *Veja*, *Isto É* e *Época*, referentes ao caso Isabella Nardoni, anotando a significação da imagem para uma construção de narrativas em torno dos fatos. O embasamento teórico e conceitual utilizado na realização das análises segue o pensamento de dois autores, sendo o primeiro Harry Pross que, através de sua teoria relacional dos signos busca por meio da interpretação dos eixos (dentro-fora, acima-abaixo, claro-escuro), permite leituras visuais em diversos textos culturais. Outro autor que dá base para as análises é Ivan Bystrina, sendo este um dos principais pensadores da Semiótica da Cultura, e assim como Pross, também compreende a percepção por eixos, ou pólos, enfatizando que o negativo sempre acaba por atrair mais a atenção, destacando que essas características são baseadas em valores arcaicos ainda presentes no homem. Neste trabalho, foi possível perceber, por meio dos referências expostos, elementos de significância para a construção visual da narrativa de um crime nas capas de revista.

**PALAVRAS-CHAVES:** Imagem. Significação. Revistas jornalísticas. Cultura. Semiótica da cultura

PIANA, Andréa Gama. **The imagetic construction of a crime**: analysis of magazine covers on the case of Isabella Nardoni. 2010. 123 p. Dissertation (Masters Degree in Communication) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

### **ABSTRACT**

Since the beginning of time, the image has been present in our lives, taking up different functions. Throughout history, production and support techniques have changed and the image has gained more power to a point where, in some moments, it substitutes texts and drives opinion making. Therefore, the objective of this work is to analyze the visual elements found on the covers of *Veja*, *Isto é* and *Época* on the Isabela Nardoni's case, verifying the significance of the image for the construction of narratives surrounding the facts. The theoretical and conceptual background used in the analysis is based on two authors: Harry Pross, who, through his signs relational theory, searches for the visual readings of several cultural texts by an axes interpretation (inside- outside, above-below, bright-dark). The other author, Ivan Bystrina, one of the main thinkers in Culture Semiotics, like Pross, understands the perception by axes, or poles, stressing that the negative always attracts more attention, emphasizing that these characteristics are based on archaic values still ingrained in man. In this work, it was possible to see, through the exposed references, significant elements for the visual construction of the narrative of a crime on magazine covers.

**Key words:** Image. Significance. Magazines. Culture. Culture semiotics

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> – Capa da Revista Veja de 23 de abril de 2008 .....	59
<b>Figura 2</b> – Capa da Revista Veja de 26 de novembro de 2008 .....	61
<b>Figura 3</b> – Populares colocam flores no túmulo de Isabella .....	115
<b>Figura 4</b> – Fila durante velório de Eloá Pimentel .....	116

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1 A IMAGEM</b> .....	15
1.1 DESCORTINANDO A IMAGEM .....	15
1.2 O HOMEM E O SEU PERCURSO IMAGÉTICO: A IMAGEM ATRAVÉS DOS TEMPOS .....	18
1.3 A SIGNIFICAÇÃO DA IMAGEM .....	24
1.3.1 A cultura do Ver .....	24
1.3.2 Alfabetismo Visual .....	27
<b>2 MÍDIA, SOCIEDADE E CULTURA DE MASSA</b> .....	32
2.1 INDAGAÇÕES SOBRE A CULTURA DE MASSA, INDÚSTRIA CULTURAL E MÍDIA .....	32
2.2 MÍDIA IMPRESSA E SOCIEDADE: AS REVISTAS JORNALÍSTICAS SEGUNDO SUA REPRESENTATIVIDADE .....	37
2.2.1 Revista Veja .....	39
2.2.2 Revista Isto É .....	40
2.2.3 Revista Época .....	41
<b>3 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E METODOLÓGICA</b> .....	43
3.1 AS PERCEPÇÕES VISUAIS DE PROSS E BYSTRINA .....	43
3.1.1 A Semiótica da Cultura no Pensamento de Bystrina .....	45
3.1.2 A Percepção de Pross Acerca dos Signos .....	50
3.2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS .....	54
3.2.1 Escolha do caso .....	54
3.2.2 Procedimentos de Análise .....	55
<b>4 CASO ISABELLA NARDONI: SEUS DILEMAS E SUAS IMAGENS</b> .....	57
4.1 ANÁLISE DE DADOS SOBRE O CASO ISABELLA NARDONI, COM BASE NAS REVISTAS VEJA, ÉPOCA E ISTO É .....	57
4.2 BEM E O MAL: ELEMENTOS MARCANTES NAS CAPAS DAS REVISTAS VEJA, ÉPOCA E ISTO É DURANTE A COBERTURA DO CASO ISABELLA NARDONI .....	66
4.2.1 Apresentação Geral sobre as Revistas a serem Analisadas .....	68
4.2.2 Análise Visual: Revista <i>Veja</i> – edição n ° 2055 .....	70

4.2.3 Análise Visual: Revista <i>Época</i> – edição nº 516 .....	76
4.2.4 Análise Visual: Revista <i>Istoé</i> – edição nº 2005 .....	79
4.2.5 Análise Visual: Revista <i>Veja</i> – edição nº 2057 .....	85
4.2.6 Análise Visual: Revista <i>Época</i> – edição nº 522 .....	87
4.2.7 Análise Visual: Revista <i>Veja</i> – edição nº 2088 .....	91
4.2.8 Análise Visual: Revista <i>Istoé</i> – edição nº 2105 .....	96
4.2.9 Análise Visual: Revista <i>Época</i> – edição nº 619 .....	99
4.2.10 Análise Visual: Revista <i>Veja</i> – edição nº 2148 .....	102
4.2.11 Análise Visual: Revista <i>Isto é</i> – edição nº 2107 .....	106
4.2.12 Considerações sobre as Análises .....	110
4.3 IMAGENS PÓSTUMAS .....	113
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>118</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>121</b>

## INTRODUÇÃO

Nos últimos anos é percebido que a imagem amplia sua representatividade e assim, surgem questionamentos relativos à forma de se pensar uma produção imagética, principalmente quando esta é direcionada para a representação de um caso de grande comoção e representatividade nacional, como foi à morte da garota Isabella Nardoni. Nesse sentido a presente pesquisa busca, por meio de análises das capas das Revistas *Veja*, *Isto É* e *Época*, buscar significações que possibilitem desmembrar a estrutura de sentido utilizada pela mídia para a representação do caso, percebendo assim as formas de abordagem e direcionamentos utilizados pelo veículo.

Desta forma, foi realizado um percurso pelas informações referentes ao caso, iniciando no dia 29 de março de 2008, quando, por volta das 23h30, a garota Isabella de Oliveira Nardoni, então com 5 anos, cai do sexto andar do Edifício London, na cidade de São Paulo.

O que de início parecia ser um acidente, logo acaba por se configurar em um ardiloso crime com requintes de crueldade, tendo como principais suspeitos o pai da garota Alexandre Alves Nardoni e a sua madrasta Anna Carolina Jatobá Nardoni. Como se observa na edição 2057 da *Revista Veja* (23 de abril de 2008), menos de um mês após o crime, os indícios que incriminam Alexandre e Anna Carolina já são tão fortes, que esta apresenta em sua capa o título: Para a polícia, não há mais dúvidas sobre a morte de Isabella: Foram eles. Assim, ainda no mês de abril de 2008, a Justiça ordena a prisão preventiva do casal, que logo mais viria a ser acusado formalmente pelo assassinato da garota.

Após várias derrotas na Justiça, que negou todos os pedidos de *Abeas Corpus* impetrados pelo casal, assim como o pedido de descaracterização do júri popular, estes acabam indo a julgamento. E assim, no dia 22 de março de 2010, 728 dias após a morte de Isabella, Alexandre e Anna Carolina vão a júri e acabam sendo condenados; ele a 31 anos, 1 mês e 0 dias, e ela a 26 anos e 8 meses de prisão. O processo ainda não está fechado, pois o casal ainda pode recorrer da decisão.

Dessa forma, com base em toda a cronologia do crime, o andamento do processo e as imagens divulgadas, foi estruturada a análise visual do trabalho

que teve como objeto de pesquisa as capas das revistas *Veja*, *Isto É* e *Época*, onde foi percebido que, devido a grande representatividade do mesmo junto à população, este acabou recebendo grande destaque dos veículos citados estampando um número considerável de capas, sendo um total de 10 edições.

Durante a análise, que foi moldada segundo as concepções da Semiótica da Cultura sob o pensamento de Ivan Bystrina e também da Teoria dos Signos de Harry Pross, foi possível perceber que os veículos analisados trabalham com linhas muito similares, sendo que alguns materiais se mostram muito próximos, onde os valores arcaicos, citados por ambos autores, permeiam muitas das capas analisadas, onde vários itens acabavam por nos remeter a signos culturais, que se encontram enraizadas em nosso íntimo.

Outro elemento a ser destacado é a utilização dos eixos polares, onde o positivo e o negativo acabam funcionando como elemento direcionador na formação de sentido. Assim o preto é utilizado em grande parte das imagens, sendo este quase sempre apresentado em contrariedade com pontos de luz representando a garota (claro-escuro). Este não é o único item que se apresenta significativo nos materiais, onde se encontram também outros eixos de formação de sentido, assim como elementos básicos da composição da imagem como texturas, linhas e cores, que acabam influenciando para a estruturação e o direcionamento da capa de acordo com o sentido proposto pelo veículo ao qual esta se insere.

Neste sentido, o trabalho foi dividido em capítulos que pudessem apresentar elementos que contribuíssem para a compreensão acerca da temática e das imagens apresentadas, como segue:

## **A imagem**

Nesta primeira parte do trabalho, serão apresentados os referenciais teóricos relativos à imagem, onde se inicia com uma abordagem sobre a significação desta, destacando segundo Manguel (2001) que todos os nossos pensamentos são acompanhados por imagens, e, em muitas vezes estas tomam o lugar das coisas em nossas vidas.

A imagem sempre teve sua significativa importância na evolução das civilizações, sendo que na atualidade, as pessoas têm mais acesso a estas do que era percebido há algumas décadas. Essa facilidade, se mostra preocupante no

pensamento de alguns autores, que apontam que em muitas vezes o receptor não está preparado para o exercício de olhar, colocando Berger (1999) que cada imagem acaba incorporando sua própria forma de ser visualizada, onde podemos ter opiniões diferentes sobre a mesma imagem, em momentos diferenciados.

### **Mídia, cultura e sociedade**

Neste capítulo serão apresentadas algumas abordagens relacionadas a elementos da cultura, cultura de massa, sociedade e mídia, assim como uma breve abordagem acerca das revistas utilizadas para a análise do caso Isabella Nardoni.

Para a compreensão dos itens enfatizados, procedeu-se uma abordagem com relação à cultura, que no pensamento de Morin (2009) se configura em um misto de características biológicas e sociais que por alguns momentos liberta e domestica o homem, mas por outros o aprisiona.

Instigando ainda mais a discussão acerca dos dilemas culturais, Adorno (2009) apresenta a existência de uma indústria cultural, que na concepção do autor se caracteriza por poderes controladores, vinculados ao Estado ou a empresas privadas, que de posse de determinadas imagens e informações, acabam por disseminar apenas o que lhes é viável ideológica ou financeiramente, contribuindo, segundo o pensamento deste, para a formação de um cidadão conformista.

### **Fundamentação teórica e metodológica**

A estrutura conceitual do trabalho é fundamentada de acordo com o pensamento de dois autores sendo Ivan Bystrina, que direciona suas ideias seguindo as bases da Semiótica da Cultura e Harry Pross, que analisa as significações da imagem a partir de sua Teoria Relacional dos Signos.

O primeiro autor descrito Ivan Bystrina, tem como uma das características básicas na interpretação de uma imagem a percepção acerca das dicotomias arcaicas, que ainda se encontram presentes no homem contemporâneo, que, ainda hoje, percebe os elementos de forma polarizada (negativo-positivo).

Bystrina chama a atenção para a questão da assimetria, descrevendo que a estrutura básica dos códigos da cultura são, em geral, assimétricos, sendo que o pólo negativo sempre se destaca em comparação com o positivo. Essas composições binárias assimétricas, podem converter-se em signos culturais a partir do momento em que remete o receptor a significações instintivas ou de sua memória, de acordo com os elementos arcaicos ainda presentes em seu íntimo.

Outra forma de pensamento a estruturar as análises é Teoria dos Signos de Harry Pross. Para Pross (1980, p. 13) “o signo pode ser entendido como algo que está no lugar de outra coisa, representa outra coisa e é entendido por alguém”, sendo que este configura uma relação triádica, tendo como agentes o meio, o objeto e o sujeito interpretativo, onde a interpretação depende de elementos como o meio e o sujeito, sendo esta característica transitorial nomeada Teoria Relacional dos Signos.

Outra importante característica presente no pensamento de Pross diz respeito as Experiências Pré-Predicativas, que no pensamento do autor são aquelas acontecidas ainda durante a primeira infância e que irão contribuir para a formação de conceitos no adulto. As experiências citadas por Pross, se assimilam em muitos momentos com as dicotomias arcaicas citadas por Bystrina, sendo que em ambas existe a relação entre o positivo e negativo, neste caso o dentro-fora, acima-abaixo e o claro-escuro. Pross também acredita que a valoração que damos aos elementos tem bases arcaicas, que se enraízam em nosso íntimo, influenciando nossa percepção e juízo sobre as coisas.

### **Escolha do caso, objeto de análise**

A escolha do caso foi embasada devido a representatividade deste junto a mídia e a população. Após a realização de uma pesquisa referencial em diferentes fontes de dados como revistas, jornais, livros e Internet, foi observado que o caso Isabella Nardoni, se configurou como um dos mais representativos na história do jornalismo policial no Brasil, e como coloca a *Revista Isto É* (31 de março de 2010, p. 70) “por sua crueldade, mobilizou a opinião pública como jamais se vira”.

A escolha do caso também é justificada devido à representatividade midiática conseguida por este, sendo que nos dois anos decorridos desde a morte

da garota, até a condenação dos acusados este estampou 10 (dez) capas nas principais revistas jornalísticas nacionais sendo a *Veja*, a *Isto É* e a *Época*.

Outro fator importante para justificar a escolha, tem relação ao tempo decorrido entre a morte de Isabella e o julgamento, onde devido a agilidade empenhada no processo, foi possível ter uma visão mais precisa sobre os fatos e dados relativos a este. Vale lembrar que o caso deve entrar para a história jurídica nacional, tanto pelo grau de competência empregado na realização das análises periciais, como pela agilidade com que foi conduzido todo o processo até a realização do julgamento em apenas dois anos.

### **Caso Isabella Nardoni: seus dilemas e suas imagens**

Nesta parte do trabalho procedeu-se uma abordagem geral relacionada aos fatos oriundos à morte de Isabella Nardoni, onde, a partir de dados referenciais obtidos por meio de pesquisas em revistas jornalísticas e Internet, buscou traçar a cronologia sobre o caso, destacando os fatos mais significativos, a versão dos acusados (agora condenados), da polícia e do veículo onde a informação estava sendo divulgada, assim como a apresentação das análises referentes as capas.

Nesse sentido, o capítulo se encerra com uma abordagem com relação à atração do ser humano por imagens de pessoas que já não estão mais entre nós, fato que Baitello (2005) procura esclarecer ao dizer que uma das funções da imagem é substituir algo ausente, o que é complementando e questionado por Flusser (1985) que coloca que por vezes o homem acaba por se esquecer que as imagens são apenas mediações e começa a viver em função delas, em um processo de idolatria.

## 1 A IMAGEM

### 1.1 DESCORTINANDO A IMAGEM

Imagem: reflexos, aparência, semelhança. Há muito se estuda qual seria o verdadeiro sentido da palavra *imagem*, sabendo-se que esta já foi utilizada com muitos significados. Em seu Mito da Caverna<sup>1</sup>, Platão enfatiza a questão da realidade das luzes em oposição à realidade das sombras; a imagem representa que muitas vezes somos tão acostumados a viver em uma realidade limitada e nebulosa, que simplesmente não conseguimos nos adaptar a uma verdadeira realidade de luzes e, assim, deixamos de realmente enxergar tudo o que uma imagem pode nos mostrar. Mesmo sem dar ênfase ao termo *imagem*, suas palavras analisam não apenas a nossa relação com o ato de ver, mas sim, e muito mais profundamente, nossa relação com o mundo e, por muitas vezes, a nossa imaturidade em receber o novo.

Como acredita Manguel (2001), desde que somos gerados, ainda no ventre de nossas mães, somos acompanhados por imagens. Quase todos os nossos pensamentos são acompanhados de imagens, e, em muitas das vezes, as imagens tomam o lugar das coisas em nossas vidas; isso ocorre quando tais coisas ficam apenas na esfera do mental ou imaterial. Entretanto, existem várias maneiras de ver o mundo, e é nesse contexto que as imagens, como no pensamento de Belting (2007), podem ser materiais (exógenas) ou imateriais (endógenas) e adquirem importante papel em nosso cotidiano, como observa Manguel:

[...] a existência se passa em um rolo de imagens que se desdobra continuamente, imagens capturadas pela visão e realçadas ou moderadas pelos outros sentidos, imagens cujo significado (ou suposição de significado) varia constantemente, configurando uma linguagem feita de imagens traduzidas em palavras e de palavras traduzidas em imagens, por meio das quais tentamos abarcar e compreender nossa própria existência (MANGUEL, 2001, p. 21).

---

<sup>1</sup> Platão. La République. Trad. É. Chambry. Paris: Les Belles Lettres, 1949

As imagens que formam nosso mundo são compostas de sinais, símbolos, mensagens e alegorias, e é por meio dessas imagens que formamos em nosso cérebro tudo o que pensamos, ressaltando que imagem não é apenas uma ordenação visual, mas sim uma construção cerebral. Para Schopenhauer (2001, apud Portugal, 2010), esse mundo ordenado que experienciamos só existe como representação. Portugal, nesse sentido, analisa:

O “mundo da representação”, de acordo com Schopenhauer, surge na medida em que, a partir de estímulos nervosos (efeito), intuímos – pensando nessa primeira noção “fundamental” de imagem, talvez pudéssemos dizer “imaginamos” (criamos através da imagem) – objetos no tempo e no espaço (causas). É assim – a partir de uma *transposição* de estímulos nervosos provenientes dos órgãos sensoriais – que *produzimos* imagens perceptuais e o “mundo da representação” (PORTUGAL, 2010, p. 20).

Para Flusser (1985, p. 6), “imagens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo”. É perceptível que a cada dia as imagens se tornam mais presentes em nossas vidas; isso transformou esta primeira década do século XXI no período mais representativo e imagético da história, dando continuidade a uma evolução iniciada no século passado, como observa Silveira (2001, p. 82), ao destacar que o século XIX foi denominado o século do livro e o século XX, o século da imagem. É válido atentar que foi no século XX que se observou a ascensão das imagens técnicas, que, como explica Flusser (1985, p. 10), são de certa forma evoluções, “produtos indiretos” dos textos, em que “as imagens tradicionais precedem os textos, por milhares de anos, as imagens técnicas sucedem os textos altamente evoluídos”.

Sempre foi muito difícil definir uma verdadeira significação para a palavra *imagem*, pois leva-se em conta que ela pode ser utilizada de diferentes formas e com diferentes funções. Assim nos coloca Klein (2006, p. 38), ao dizer que, em uma interpretação primária, “imagem pode ser tudo que se dirige ao olhar”; esclarece o autor mais adiante que esse pensamento não pode ser utilizado como um agente limitador. Vale ressaltar, ainda, que não podemos nos prender apenas às imagens que se colocam diante de nossos olhos, pois vivemos imersos em um emaranhado de imagens mentais e oníricas (sonhos) que fazem parte de nossos pensamentos e nos auxiliam a interpretar o mundo à nossa volta, dando bagagem para nosso imaginário. Isso pode ser entendido, segundo Morin (2009), como uma

estrutura antagonista e complementar daquilo que chamamos real e que, de acordo com a opinião do autor, na ausência desta, não haveria o real para o homem ou, até mesmo, não haveria a realidade humana. Flusser (1985) também indaga a questão do imaginário ao dizer que é pela nossa capacidade imaginativa que conseguimos não apenas produzir, como também compreender o significado das imagens.

Parte da dificuldade em se definir concretamente a palavra *imagem* vem da sua multiplicidade funcional, pois, assim como a própria palavra, que acaba por ser utilizada em muitas funções, as próprias imagens possuem um amplo campo de utilidades. É possível que as imagens tenham sido criadas com intuito religioso, pois, para os homens das cavernas, elas possuíam um forte poder mítico; no entanto, mesmo que ainda muito utilizadas com este fim, hoje remodeladas por meio dos programas religiosos midiáticos, as imagens não têm esta como sua principal função. Na era da imagem digital, até mesmo sua dimensão estética de culto à beleza ou a técnica ficam questionadas. A respeito disso, Walter Benjamin (apud Klein, 2006, p. 41) nos coloca que:

[...] o valor de culto de uma obra é sobreposto ao seu valor de exibição em uma era em que prevalecem mecanismos de reprodução mecânica da imagem, principalmente com a fotografia e o cinema. Pela primeira vez na história, a reprodução mecânica emancipa a obra de arte de sua dependência parasítica do ritual [...] a obra de arte torna-se uma obra de arte projetada para a reprodutividade.

No estudo das imagens, é possível encontrar diferentes formas de pensamento. Assim, o filósofo Henri Bergson divide estas formas de pensar em duas correntes: os realistas e os idealistas; para estes últimos, “os objetos exteriores são imagens e o cérebro é uma delas. Nada há nas coisas além do que é mostrado ou mostrável na imagem que elas apresentam.” (apud Portugal, 2010, p. 22).

[...] um idealista tem o direito de declarar isolável o objeto que lhe fornece uma representação isolada, pois o objeto não se distingue, para ele, da representação. Mas o realismo consiste precisamente em rejeitar esta pretensão, em considerar artificiais as linhas de separação que nossa representação traça entre as coisas em supor além delas um sistema de ações recíprocas e de virtualidades emaranhadas, enfim, em definir o objeto com o todo de uma realidade incognoscível em si mesma (BERGSON apud PORTUGAL, 2010, p. 22-23).

Um pouco mais filosófico é o posicionamento de Flusser (1985, p. 7), que percebe o caráter mágico das imagens, enfatizando que isso é essencial para a compreensão de suas mensagens e colocando que é por meio delas que o homem consegue traduzir “eventos em situações, processos em cenas”. Diz ainda o autor que as imagens são mediações entre o homem e o mundo, tendo estas a função de fazer a representação deste mundo. Contudo, como continua Flusser, ao fazer esta mediação, por muitas vezes as imagens acabam se colocando entre o homem e o mundo e, assim, o homem passa a viver em função destas, acreditando o autor que nessa ocorrência a imaginação se transforma em alucinação, quando o homem se torna incapaz de interpretar imagens. Ou seja, o homem se torna mais exposto, e contraditoriamente, menos visual.

Não importa qual o posicionamento dos intelectuais com relação à importância ou percepção acerca das imagens, o certo é que a cada dia que passa o mundo se torna mais imagético. É consensual entre vários autores o poder de indução e criação de “verdades ou inverdades” que carrega uma imagem. Personalidades nascem e morrem a cada dia, vivendo seu auge e declínio com base apenas nas suas imagens. Pessoas são julgadas culpadas ou inocentes de acordo com imagens. Presidentes são eleitos pela imagem que conseguem “vender” a seu eleitorado.

Durant (1999) nos coloca que as revoluções na produção e transmissão de imagens permitiram ao século XX acompanhar a construção de uma civilização das imagens. Essa construção iniciada no século XX tem seu apogeu nesse início de século XXI. No mundo contemporâneo, as imagens passam a direcionar as opiniões, e, “em tal mundo, explicações passam a ser supérfluas: mundo absurdo, mundo da atualidade” (FLUSSER, 1985, p. 9).

## 1.2 O HOMEM E O SEU PERCURSO IMAGÉTICO: A IMAGEM ATRAVÉS DOS TEMPOS

Desde o surgimento do homem há milhões de anos, certos rituais sempre fizeram parte do cotidiano dos primeiros habitantes do planeta. Estes rituais eram realizados em ocasiões de grande relevância para a vida desses ancestrais, como em nascimentos, iniciação na vida adulta, caça, guerra, casamento, morte,

sepultamento, colheita, rituais religiosos, solstícios de verão e inverno, etc. Muitos desses rituais tinham uma função mística para a vida dessas pessoas, e por meio deles podiam expressar um desejo ou simplesmente uma crença. Como fica claro no pensamento de Gombrich (1999), foi por meio dessas crenças e de todo o caráter místico e até mesmo religioso que envolvia a vida pré-histórica que esses homens começaram a desenhar na parede das cavernas, deixando muitos rituais e crenças expressos em forma de desenhos e pinturas.

Chamamos a esses povos “primitivos” não porque sejam mais simples do que nós – os seus processos de pensar, com frequência são mais complicados do que os nossos –, mas por estarem mais próximos do estado em que num dado momento, emergiu a humanidade. Entre esses primitivos não há diferença entre edificar e fazer imagens, no que se refere à utilidade. Suas cabanas existem para protegê-los da chuva, do sol e do vento, e para os espíritos que geram tais eventos; as imagens são feitas para protegê-los contra outros poderes que, para eles, são tão reais quanto as forças da natureza (GOMBRICH, 1999, p. 39-40).

Nas imagens realizadas pelos homens pré-históricos, não se utilizava nenhum material industrializado e nem havia tanta preocupação estética, em comparação com a dos povos que os seguiram, mas foram consideradas as primeiras obras de arte da humanidade, como se observa em Strickland:

Os humanos andam eretos há milhões de anos, mas só há 25 mil anos nossos ancestrais inventaram a arte. Em algum momento da era glacial, quando os caçadores e coletores ainda viviam em cavernas, a mentalidade Neanderthal de fazer instrumentos deu lugar ao impulso Cro-Magnon de fazer imagens (STRICKLAND, 2002, p. 4).

Atualmente, sabe-se que as imagens produzidas há milhões de anos pelos homens pré-históricos são os primeiros registros de uma sociedade, a primeira forma de arte e, por que não dizer, talvez tenha sido esse o primeiro meio a registrar (assim como a Bíblia ou o Corão) os aspectos religiosos de uma civilização; mesmo tendo um caráter diferenciado da grande parte das imagens que são realizadas atualmente, cujo aspecto é muito mais representativo, artístico ou comercial, estas foram a base para todo o processo de evolução pelo qual estas passaram, até chegarem as que são conhecidas e realizadas nos dias de hoje, destacando que,

mesmo na contemporaneidade, algumas civilizações ainda se utilizam de rituais e formas de pensar a imagem muito similares aos dos povos primitivos.

Com a evolução da vida em sociedade, as imagens acabam por assumir diferentes papéis, nas mais diversas formas de civilização. Quando nos colocamos a analisar a civilização egípcia, é perceptível que para eles a imagem não era apenas uma forma de ilustração, elas tinham o poder mágico de eternizar. Aliás, a eternidade era a base de todo o pensamento egípcio, a morte era apenas uma passagem para uma vida sem fim, característica que fica perceptível ao analisar os maiores símbolos dessa civilização, presentes no mundo há milhões de anos, como é relatado abaixo em um texto da Revista *National Geographic* com relação às Pirâmides de Gizé:

Já eram antigas antes de os gregos ou os romanos inventarem uma palavra para dizer antigo. Quando os chineses começaram a construir a Grande Muralha, a Grande Pirâmide de Quéops já esta em pé havia 1,8 mil anos. Quando o grego Heródoto listou as Sete Maravilhas do Mundo Antigo, no século 5 a.C., mais tempo os separava da Grande Pirâmide do que das obras do Coliseu de Roma. Quando os contos das Mil e Uma Noites foram compilados no século 10, narravam visitas de viajantes às pirâmides. E, quando Napoleão Bonaparte conduziu o exército francês Egito adentro, há mais de 200 anos, expôs a seus soldados que mais de 40 séculos os observavam do alto dos enormes túmulos (WILLIANS, 2003, p. 36).

Talvez as pirâmides de Gizé sejam o elemento que melhor represente o pensamento e eternização egípcio. Para eles, a imagem tinha o poder de eternizar, como descreve Gombrich (1999), ao dizer que os egípcios acreditavam que, para que o corpo do faraó fosse preservado, uma fiel imagem deste deveria ser esculpida, e assim este viveria para sempre. Esse pensamento é muito similar às características míticas das imagens primitivas, pois possuíam características além das representativas ou estéticas.

O pensamento filosófico e o amor à sabedoria fez com que na civilização Grega a imagem fosse vista como a representação do desejo de perfeição de seus criadores. Como aponta Gombrich (1999, p. 82), as formas de representação gregas sofrem uma grande revolução quando o povo começa a contestar as antigas tradições e lendas, assim como se iniciam a investigar a natureza das coisas; este foi o “período em que a ciência, tal como hoje entendemos o termo, e a filosofia despertam pela primeira vez entre os homens”. Nesse período

da história da humanidade, a imagem não tinha apenas uma função mitológica. Agora ela representava desejos e valores humanos, representava deuses humanizados e demonstrava o ideal de beleza de um povo.

Roma seguiu muitos dos conceitos desenvolvidos pelos gregos, sendo que muitos elementos de sua arte e arquitetura são muito similares aos da Grécia. Contudo, para os romanos, as motivações eram diferenciadas: o amor à sabedoria (filosofia), os deuses e o belo idealizado davam lugar a representações políticas sobre conquistas e vitórias, como se percebe no texto da Revista *National Geographic*, edição especial Império Romano, (ROMA..., 2004, p. 30):

Outros saberão, com mais habilidade, abrir e animar o bronze, creio de boa mente, e tirar do mármore figuras vivas, melhor defenderão as causas e melhor descreverão com o compasso o movimento dos céus e marcarão o curso das constelações: tu, romano, lembra-te de governar os povos sob teu império. Estas serão tuas artes, impor condições de paz, poupar os vencidos e dominar os soberbos. Aeneis VI, 847-853.

Com a ascensão do cristianismo, o homem deixa de ser o “centro de todas as coisas”; assim, as imagens voltam a refletir o divino. A necessidade de idealização dá lugar a representações relacionadas às passagens bíblicas, sendo que algumas imagens eram muito simples, pois, como enfatiza Gombrich (1999, p. 127), “quanto mais realistas elas fossem, maior o pecado contra o Mandamento que proibia as imagens”. Como esclarece Durant (1999), segundo esse Mandamento, qualquer representação imagética de figuras ou fatos bíblicos consistia um grave pecado. Strickiland (2002, p. 24) coloca que eram comuns neste período a pintura de figuras religiosas, principalmente mártires ou santos, em pequenos painéis de madeira que poderiam ser levados junto com o seu proprietário, destacando a autora que “os fiéis mais ardorosos carregavam para a guerra, outros gastavam a pintura de tanto beijá-los”.

Devido à tamanha idolatria, neste primeiro período do cristianismo entre 726 e 843, surgem os iconoclastas, caçadores de ícones, que tinham como objetivo, cumprindo ordens da Igreja Cristã, destruir essas representações.

O período em que imperou a caça às imagens, as representações deveriam seguir regras, baseadas na arte antiga, principalmente grega. Contudo, após o fim do período iconoclasta, a imagem entra novamente em evolução,

acompanhando o pensamento humano, mantendo-se bastante voltada à religiosidade durante a Idade Média, devido ao triunfo da Igreja, e voltando a se humanizar com o Renascimento, em que é percebido um novo florescimento científico e cultura, colocando fim ao nebuloso período de guerras e doenças que ficou conhecido como Idade das Trevas. Mesmo inspirado por valores e formas de interpretação grega, foi uma época que marcou uma verdadeira revolução nas formas de visualizar, produzir e pensar uma imagem; Gombrich (1999, p. 223) enfatiza que a “palavra renascença significa nascer de novo ou ressurgir”, destacando o autor que essa era a base do pensamento destes, ao dizer que:

Os italianos do século XIV acreditavam que a arte, a ciência e o saber haviam florescido no período clássico, que todas essas coisas foram destruídas pelos bárbaros do Norte, e que lhes cabia a missão de reviver o glorioso passado e, portando, de inaugurar uma nova era (GOMBRICH, 1999, p. 224).

Talvez nem todo o pensamento renascentista estivesse correto, mas sem dúvida esse foi um período de significativas contribuições no campo da imagem, das quais a mais relevante, a descoberta da perspectiva.

Durante o período católico da Europa na primeira metade do século XVII, algumas inovações são utilizadas nas produções imagéticas, com o intuito de aumentar a dramaticidade e expressividade presente nessas. Neste período, teve significativa utilização o recurso de iluminação conhecido como claro-escuro, ou seja, perceptíveis gradações entre claro e escuro utilizadas em determinados elementos da imagem, de forma a contribuir ou criar significações. É interessante ressaltar que estes recursos de iluminação ainda são muito utilizados tanto pelo cinema, quanto pela publicidade e jornalismo.

Uma nova e grande revolução da imagem acontece no século XIX e caracteriza uma ruptura total com os valores, regras e métodos do passado, e, como destaca Gombrich (1999, p. 499), “as regras empíricas e os livros de modelos que tinham servido tão admiravelmente até o período georgiano foram descartados, em geral, com o demasiado e simples ‘inartísticos’”. É nesse século, provavelmente no ano de 1826, pelas mãos do químico francês Nicéphore Niépce, que acontece o surgimento da fotografia, e, por esse motivo, toda a forma de representação imagética passa a ser repensada.

A fotografia marcou um novo período para a história das imagens, pois, se antes estas estavam centradas basicamente nas mãos de artistas, agora elas poderiam ser produzidas por pessoas comuns, sem conhecimento sobre artes e com um custo muito inferior ao cobrado pelos “mestres” da pintura. O impacto dessa descoberta para as artes foi assustador, como se pode notar pelo que Strickland (2002, p. 95) disse: “quando o pintor romântico francês Delaroche, conhecido por suas cenas trabalhosamente detalhadas, ouviu falar da primeira fotografia, proclamou: Deste dia em diante a pintura está morta!”. Contudo, com bem sabemos, não foi isso o que aconteceu.

O que se percebeu é que tanto a pintura como a fotografia continuaram seus caminhos, sendo que, a partir desse momento, a arte não mais se prendeu a valores realistas, convenções de estilos ou regras e acabou por ganhar uma liberdade nunca antes vista, o que fica claro nas obras de artistas como Picasso, Salvador Dalí, Basquiat, entre outros. A fotografia, por sua vez, torna-se a cada dia mais presente na vida das pessoas; nunca em toda a história da humanidade o homem esteve tão próximo das imagens.

Na atualidade, a relação do homem com a imagem assume aspectos diferenciados, pois, ao mesmo tempo em que tribos indígenas e algumas civilizações ainda se utilizam da imagem, assim como os primeiros habitantes do planeta, sendo esta cheia de significados mitológicos, outros direcionam a sua vida em decorrência destas em um processo que Portugal (2010) descreve como “consumo de imagens”, referindo-se à apropriação e uso dado às imagens pelos homens. Hoje, é possível encontrar a imagem nos mais diferenciados suportes e formas de exposição; esse excesso de exposição e de necessidade de visualizar e ser visualizado, segundo Baitello (2005), cria um certo domínio das imagens sobre os homens, que sempre desejam mais e mais, em um processo que o autor nomeia iconofagia.

O certo é que analisar a relação entre o homem e imagem na contemporaneidade é uma tarefa muito difícil, pois não conseguimos ter uma ideia concreta sobre um momento que ainda estamos vivendo. O que é perceptível é a mudança que elas sofreram nos últimos anos, seja na sua forma de apresentação, seja em sua importância, colocando este início do século XXI como a era da imagem mediada.

### 1.3 A SIGNIFICAÇÃO DA IMAGEM

#### 1.3.1 A cultura do Ver

Como nos atenta Berger (1999, p. 9), “ver precede as palavras. A criança olha e reconhece, antes mesmo de poder falar”, afirmando ainda que, por meio do ato de ver, o ser humano estabelece seu lugar no mundo. Mesmo não aceita por alguns pensadores que destacam sensações primárias como o olfato e o tato, a afirmação de Berger nos indaga sobre a necessidade da visualidade como elemento primordial para o reconhecimento do mundo.

Contudo, algumas notações são válidas com relação ao ato de ver, pois, por mais natural que este possa parecer, alguns elementos cognitivos podem direcionar a significação e interpretação acerca do termo. Tendo a história da arte como fonte de estudos, Cumming (2000) se mostra preocupado com relação ao despreparo das pessoas, ao visualizarem uma obra. No entender do autor, na atualidade, as pessoas têm mais oportunidades de visualizarem obras de arte; no entanto, esta visualização é feita sem nenhum preparo, afastada dos valores e noções artísticas, fazendo a obra não ser absorvida em sua essência, pois, como coloca abaixo, estas são apenas vistas e não olhadas.

Em outras palavras, as obras não são realmente olhadas – pois ver não é o mesmo que olhar, assim como ouvir não é igual a escutar. Ver envolve apenas o esforço de abrir os olhos; olhar significa abrir a mente e usar o intelecto. Olhar uma pintura é como partir para uma viagem – uma viagem com muitas possibilidades, incluindo o entusiasmo de compartilhar a visão de uma outra época. Como em qualquer viagem, quanto melhor a preparação, mais gratificante será a expedição (CUMMING, 2000, p. 6).

Mesmo o pensamento de o autor referenciar-se basicamente a obras de arte, fica claro que para ele o ato de ver é apenas físico, nato do ser humano, enquanto que o olhar envolve características mentais e intelectuais, colocando o receptor da imagem a pensar sobre esta, levando-se em consideração que uma imagem também é uma construção cerebral. Por mais válida que seja a análise de Cumming, é importante lembrar que a vivência humana é permeada por imagens

que pertencem apenas à individualidade do ser humano, e, mesmo exteriorizadas por meio de representações plásticas, gráficas ou digitais, continuam a carregar grande nível de pessoalidade, afetando a visão do outro sobre elas.

Criticando os modelos tradicionais da psiquiatria utilizados no Brasil na segunda metade do século XX, a médica Nise da Silveira iniciou uma série de estudos acerca da imagem, arte e formas de ver, utilizando a produção artística como uma das formas de tratamento de doentes mentais do Hospital Psiquiátrico de Engenho de Dentro no Rio de Janeiro. No pensamento desta médica, que criou um movimento chamado “Imagens do Inconsciente”, o ato de ver está sempre permeado pelo estado psicológico do interpretante, como pode ser percebido em suas palavras:

Existem aqueles que têm olhos apenas para o mundo exterior e esperam do desenho ou da pintura cópias mais ou menos aproximadas de seres e de coisas da natureza externa. Outros, como Kandinsky, aceitam a existência de uma realidade interna, mesmo mais ampla que a natureza externa, realidade que unicamente pode ser aprendida e comunicada por meio da linguagem visual. Entre os pintores, há ainda alguns bastante ingênuos que tentam reproduzir a realidade exatamente como ela é [...]. Há os que exprimem diretamente seus sentimentos, ou ainda permitem que produções da fantasia se desdobrem em liberdade. E há ainda aqueles que, no dizer de Paul Klee, não têm a intenção de refletir o visível, mas de tornar o invisível visível (SILVEIRA, 2001, p. 82).

É interessante perceber que as indagações de Cumming e de Silveira em muitos pontos se aproximam do pensamento de Berger (1999, p. 10), pois acredita-se que “olhar é um ato de escolha”, e este ato acaba por trazer ao nosso alcance o elemento escolhido para a visualização, enfatizando ainda que “a maneira como vemos as coisas é afetada pelo que sabemos ou pelo que acreditamos” sobre o elemento visto. Para Berger (1999, p. 12), “toda imagem incorpora uma forma de ver”. Essa forma de ver ressaltada pelo autor está carregada da personalidade do criador da imagem, pois não é nada mais que a visão de alguém sobre determinada cena ou ideia e, por esse motivo, acaba sendo a forma mais clara e objetiva a nos fornecer um testemunho sobre o passado, pela visão de quem esteve presente na cena, mesmo que esta presença esteja permeada de interpretações; continua o autor dizendo que, “se pudermos ver o presente com

suficiente clareza, faremos as perguntas certas sobre o passado” (BERGER, 1999, p. 18).

Ao dizer que toda imagem incorpora uma forma de ver, Berger nos indaga sobre o quanto uma imagem é produzida ou, até mesmo, reproduzida de acordo com o objetivo de seu criador. Assim, surge um fenômeno comum em algumas imagens, que é a mistificação, devido a alguns fatores característicos dos próprios elementos compositivos presentes nela, como a perspectiva, tridimensionalidade, contrastes de claro e escuro entre outros elementos que acabam por seduzir o receptor, direcionando a interpretação dele acerca do que é visualizado.

Essa mistificação, descrita por Berger (1999), faz com que algumas obras ou imagens sejam valorizadas não pela informação que transmitem, mas sim pelo que são, e, em um mundo onde tudo é muito rápido e transitório, o que fica, e principalmente torna-se raro, acaba não sendo apenas valorizado, mas sim supervalorizado, pois a mistificação de uma imagem só ocorre devido ao fato de estarmos dependentes dela; assim, acabamos por aumentar o seu valor. A essa necessidade imagética Baitello diz: “Somos, assim, obrigados a nos tornar imagens antes mesmo de se considerar a necessidade de nos tornarmos pessoas. Somos obrigados a ser apenas visuais. Todo o mais, todo o restante é dispensável. É acessório.” (BAITELLO, 2005, p. 101).

Vivemos em um mundo em que ver se tornou imprescindível para a própria existência humana. Contudo, mesmo vivendo em um mundo visual, o cérebro pode facilmente ser enganado pelo que é visto, pois, de acordo com Baitello (2005, p. 101), “como todos somos obrigados a ter imagens, imagens com alto grau de visibilidade, vivemos na era da saturação da visibilidade e da imagem”. Estamos tão imersos nessa realidade visual que acabamos não percebendo que a nossa visão e interpretação sobre algo são grandemente afetadas pelo que é visto próximo a ele e, como nos afirma Berger (1999, p. 31), “o significado de uma imagem muda de acordo com o que é imediatamente visto a seu lado, ou com o que imediatamente vem depois dela”.

Assim, o autor nos aponta que uma frase colocada ao lado de uma imagem tem o poder de mudar o significado desta, e, por mais que o dito popular, já muito contestado, nos afirme que “uma imagem diz mais do que mil palavras”, a realidade se mostra um pouco diferente, pois, ao ser colocada uma frase ou texto do

lado de uma imagem, não será a frase que irá ilustrar a imagem, mas sim a imagem que passará a ilustrar a frase.

As diferentes formas de se visualizar uma imagem, e principalmente as suas diferentes formas de interpretação, são decorrentes sobretudo do excesso de exposição, já citado por Baitello, que é percebido nas palavras de Berger (1999, p. 131): “em nenhuma outra forma de sociedade, na história, houve uma tal concentração de imagens, uma tal densidade de mensagens visuais”. E, se nos remetermos ao pensamento de Baitello (2005), esse excesso, ao invés de educar ou disciplinar o olhar, acaba por confundi-lo, tornando ainda mais difícil se compreender qual o verdadeiro sentido do ato de ver.

### 1.3.2 Alfabetismo Visual

Na atualidade, o termo *analfabeto* pode ser compreendido de forma mais ampla do que o ato de ler e escrever palavras. O que antes se referenciava apenas ao cidadão que não possuía o conhecimento referente a questões gramaticais, não conseguindo arguir palavras ou frases, hoje também pode ser aplicado àquele que não possui elementos que o possibilitem interpretar uma imagem. Afinal, em um mundo imagético, aquele que não consegue interpretar imagens pode ser considerado um analfabeto visual.

Fugindo do termo e de sua grafia, é possível perceber que, em toda a história da humanidade, as imagens foram utilizadas como forma de comunicação. Antes mesmo do surgimento da escrita, os homens já se comunicavam por imagens e, em muitos períodos da história, elas se colocaram como a principal forma de transmissão de informações da sociedade, pois, em locais e épocas em que a maioria da população era iletrada, questões como a religião e as leis só podiam ser entendidas por meio de imagens.

“Como dizia o papa Gregório, no século VI, os afrescos e as estátuas nas igrejas representavam para os analfabetos o mesmo que um texto para os letrados” (MANGUEL, 2001).

Como se percebe no pensamento de Dondis (2003), essa análise de que nossos prazeres e desprazeres são concebidos de acordo com a interpretação

daquilo que vemos ou, como conclui, daquilo que queremos ver, sendo que a experiência visual humana é um elemento de fundamental importância para que possamos reagir ao ambiente.

Desde muito cedo, a criança começa a ser incentivada a desenvolver suas habilidades ortográficas, seja pela escrita do seu nome ou pelo conhecimento das vogais. Assim, já nos seus primeiros anos de vida, a criança começa a compreender e a interpretar elementos visuais (letras) que foram convencionados a carregar a representação de um som ou significado, e, não importando em qual língua esta seja alfabetizada, ela será capaz de interpretar esses elementos de acordo com o seu idioma. Contudo, como nos coloca Dondis (2005, p. 16), mesmo a imagem sendo uma linguagem universal, ela não faz parte da alfabetização ou até mesmo da escolarização do ser humano e talvez por esse motivo seja de tão difícil interpretação, pois, em geral, somos acostumados apenas a consumir imagens veiculadas pela TV, revistas, cinema, etc., mas nunca a interpretá-las; assim, conclui Dondis com a seguinte opinião: “a visão é natural; criar e compreender mensagens visuais é natural até certo ponto, mas a eficiência, em ambos os níveis, só pode ser alcançada através do estudo”.

Parte do analfabetismo visual é decorrente do fato de o ser humano não ter sido disciplinado a visualizar todos os elementos de uma imagem; ele tem apenas uma visão geral e superficial sobre o todo. Dondis (2003, p. 51) afirma que as imagens são formadas por elementos básicos da comunicação, como o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a dimensão, a escala e o movimento, elementos estes que acabam por constituir a estrutura básica daquilo que vemos.

Assim, várias teorias foram surgindo durante os séculos, na tentativa de compreender a difícil relação entre o homem e a compreensão das imagens. Podemos destacar entre estas teorias a Gestalt, que se caracterizou como uma escola de psicologia experimental criada no início do século XX, e que, entre outras coisas, buscava compreender um pouco sobre a percepção humana acerca das imagens. Uma de suas mais famosas teorias afirma que nunca a soma das partes é a mesma coisa que a visão do todo, ou seja, se apenas uma parte de uma imagem – por exemplo, uma fotografia – for visualizada, seu receptor nunca terá a ideia do todo e, com isso, nunca saberá ao certo o significado do que está sendo visualizado. Com essa abordagem, a teoria tenta compreender o fato de algumas imagens

exercerem diferenciado poder de atração, como coloca Gomes (2000), ao afirmar que ela vai buscar respostas ao fato de algumas formas agradarem a algumas pessoas e não a outras. Dondis (2003, p. 52) imagina que o pensamento gestaltista vai além das relações entre fenômenos psicofisiológicos e a expressão visual, colocando ainda que “qualquer ocorrência ou obra visual constitui um exemplo incomparável dessa tese, uma vez que ela foi inicialmente concebida para existir como uma totalidade bem equilibrada”, como fica perceptível nas suas palavras:

Sua base teórica é a crença em que uma abordagem da compreensão e da análise de todos os sistemas exige que se reconheça que o sistema (ou objeto, acontecimento, etc.) como um todo é formado por partes interatuantes, que podem ser isoladas e vistas como inteiramente independentes, e depois reunidas no todo. É impossível modificar qualquer unidade do sistema sem que, com isso, se modifique também o todo (DONDIS, 2003, p. 51).

Fascione e Vieira (2001, p. 6), por sua vez, dizem que “a abordagem da Gestalt opõe-se ao subjetivismo, pois se apóia na fisiologia do sistema para explicar a relação sujeito-objeto no campo da percepção”. Nesse sentido, as teorias da Gestalt afirmam que a dificuldade de interpretar uma imagem não é apenas didática, mas sim parte das características físicas do indivíduo. Vale enfatizar que, embora muito conhecidas, algumas das teorias descritas por essa escola são contestadas na atualidade. Com relação à imagem, é válida a percepção relacionada ao fato de uma parte dela não conter elementos para representar o todo; no entanto, teorias como a Semiótica da Cultura procuram elementos específicos em partes da imagem que possam transmitir ou contribuir para a formação do sentido do todo. Flusser (1985) destaca que uma visão rápida, como um “golpe de vista”, sobre a imagem pode até conseguir captar seu significado; contudo, ele será apenas parcial. Segundo o autor ainda, “quem quiser “aprofundar” o significado e restituir as dimensões abstraídas, deve permitir a sua vista vaguear pela superfície da imagem” (FLUSSER, 1985, p. 7), como esclarece abaixo:

Ao vaguear pela superfície, o olhar vai estabelecendo relações temporais entre os elementos da imagem: um elemento é visto após o outro. O vaguear do olho é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim, o “antes” se torna “depois”, e o “depois” se torna “antes”. O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno. O olhar diacroniza a sincronicidade *imagística* por ciclos (FLUSSER, 1985, p. 7).

Existem ainda outros aspectos que podem ser adicionados à dificuldade ou até mesmo incapacidade de se ler uma imagem. Flusser (1985, p. 7) nos faz atentar para a capacidade de abstração específica, que ele chama de imaginação, e sua importância para a produção e compreensão das imagens, pois, como descreve, “imaginação é a capacidade de codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas. Imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens.”

Com uma visão um pouco mais analítica sobre a relação homem x imagem, Baitello (2005, p. 96) faz um alerta com relação ao excesso de imagens ao qual o homem ficou exposto a partir do século XX, colocando que essa avalanche de imagens trouxe muito mais que a democratização da informação. Esse excesso, que poderia até a primeira vista parecer benéfico ao homem, acabou por deixá-lo “cego”, como coloca abaixo:

[...] ela trouxe o surgimento de uma instância crescente de imagens que se insinuam para serem vistas enquanto decresce em igual proporção a capacidade humana de enxergá-las. Tal fenômeno, que se configura como uma crise de visibilidade, promove uma aceleração cada vez mais intensa no crescimento populacional das imagens, gerando uma inflação que agrega a elas um crescente desvalor. Isto gera ainda, por sua vez, o movimento desesperado de busca da visibilidade a qualquer custo (BAITELLO, 2005, p. 96).

A essa não visibilidade, Dondis (2003, p. 227) nos pergunta quantos de nós veem, já respondendo de forma ostensiva que todos, menos os cegos. A autora continua seu pensamento ao dizer que “o alfabetismo visual implica compreensão, e meios de ver e compartilhar o significado a um certo nível de universalidade”. Em seu pensamento, o alfabetismo visual define-se nas mesmas bases do alfabetismo ortográfico, ou seja, uma pessoa letrada ou instruída é aquela capaz de ler e escrever, da mesma forma que uma pessoa visualmente alfabetizada é aquela capaz de ler e criar imagens, dando aos indivíduos a compreensão culta dessas informações.

Ainda no pensamento de Dondis, esta acredita que a consciência da substância visual é compreendida não apenas pela visão, mas também pelos demais sentidos que, em conjunto, produzem unidades interativas integrais que são assimiladas através da visão e da percepção, acreditando que a melhor compreensão visual acaba causando um enriquecimento humano, sendo que, se a

inteligência visual significa uma melhor percepção acerca das formas visuais, as decisões visuais acabam por dominar grande parte das coisas que visualizamos, como a leitura, e assim, a inteligência visual aumenta o efeito da inteligência humana.

Concluindo o pensamento de Dondis (2003, p. 231), o “alfabetismo visual significa participação, e transforma todos que o alcançaram em observadores menos passivos”. A autora afirma, ainda, que “alfabetismo visual significa inteligência visual”, e, como conhece melhor as formas e imagens, a pessoa alfabetizada pode opinar sobre os elementos que lhe são apresentados, de forma mais inteligente, em vez de reagir com a simples aceitação ou recusa.

## 2 MÍDIA, CULTURA E SOCIEDADE

### 2.1 INDAGAÇÕES SOBRE A CULTURA DE MASSA, INDÚSTRIA CULTURAL E MÍDIA

Vivemos na era da reprodutividade técnica. A cada dia surgem mais formas de reprodução visual e, parafraseando Flusser (1985), “aparelhos” para a disseminação dessa reprodutividade. Decerto, as imagens propagadas pelas mais diversas formas de mídia permeiam nosso dia a dia e acabam abrindo espaço para o nascimento de discussões acerca das influências da mídia na sociedade, na cultura de massa e a formação de uma indústria cultural, que, como destaca Fadul (1994), são indagações já discutidas há muito por apocalípticos e integrados, referindo-se a Umberto Eco e seus estudos iniciados na década de 1970, que passaram a balizar muitas discussões sobre indústria cultural.

Na concepção de Eco, ao utilizar os termos *Apocalípticos* e *Integrados*, se estaria de certa forma classificando a posição dos intelectuais acerca da cultura de massa. Como se percebe em Eco (1987), os *apocalípticos* podem ser entendidos como aqueles intelectuais que se mostram desconfiados com relação às novas tecnologias, a difusão cultural e a cultura de massa, não aceitando a participação popular nos meios de comunicação e na cultura, acreditando que esta exige doses de sensibilidade e inteligência não presentes a todos. Contrariamente ao que se poderia imaginar ao conhecer a aversão deste grupo com relação à cultura popular, o apocalíptico desconfia também da cultura centralizada nas mãos de empresas e redes de comunicação, não acreditando em uma produção cultural às margens de meios tecnológicos ou grupos comunicacionais.

Em oposição à rigidez do pensamento dos apocalípticos, Eco destaca o posicionamento otimista de um certo grupo de intelectuais por ele nomeados *integrados*, que, como o autor apresenta (ECO, 1987), estão envolvidos com a produção cultural e, por esse motivo, acaba não lhes restando espaço para divagações acerca desta problemática, pois participam ativamente de sua produção e estão preocupados com a gestão dos novos meios. Os integrados acreditam no “liberalismo cultural”, em que o envolvimento das massas representaria uma democratização cultural.

As discussões sobre a cultura e, principalmente, a sua produção dentro de um contexto de cultura de massa ou *mass culture* estão presentes em vários textos e estudos e acabam por permear a mente de vários intelectuais da contemporaneidade. Contudo, antes de se aprofundar nessa discussão, é interessante perceber a definição de Morin (2009) com relação à própria cultura, que para ele pode ter uma noção demasiadamente extensa, se for tomada no sentido etnográfico e histórico, e muito nobre, se for vista sob o ponto de vista requintado do humanismo cultivado. Como descreve o autor, “a cultura orienta, desenvolve, domestica certas virtualidades humanas, mas inibe e proíbe outras” (MORIN, 2009, p. 14), ressaltando ainda que alguns fatos da cultura estão ligados ao caráter biológico e humano do homem, enquanto outros são definidos segundo a época e a sociedade em que ele vive. O autor afirma que:

[...] uma cultura constitui um corpo complexo de normas, símbolos, mitos e imagens que penetram o indivíduo em sua intimidade, estruturam os instintos, orientam as emoções. Esta penetração se efetua segundo trocas mentais de projeção e de identificação polarizadas nos símbolos, mitos e imagens da cultura como nas personalidades míticas ou reais que encarnam os valores (os ancestrais, os heróis, os deuses). Uma cultura fornece pontos de apoio imaginários à vida prática, pontos de apoio práticos à vida imaginária; ela alimenta o ser semi-real, semi-imaginário, que cada um secreta no interior de si (sua alma), o ser semi-real, semi-imaginário que cada um secreta no exterior de si e no qual se envolve (sua personalidade) (MORIN, 2009, p. 15).

Morin diz ainda que as sociedades modernas são *policulturais* e têm focos culturais em naturezas diferentes, exemplificando que uma mesma pessoa pode pertencer a uma cultura religiosa, como um católico na missa de domingo, e ter uma cultura patriota e nacionalista, ao observar uma bandeira ou um monumento. Assim, o autor inicia seus esclarecimentos com relação à cultura de massa, que também pode ser vista como uma forma de cultura, a partir do momento em que “ela constitui um corpo de símbolos, mitos e imagens concernentes à vida prática e à vida imaginária, um sistema de projeções e de identificações específicas” (MORIN, 2009, p. 15). Na concepção de Morin, os intelectuais e críticos da cultura do século XX acabaram por elitizar o termo *cultura*, sendo que o que deveria significar formas de expressão pela arte, rádio, cinema, etc., acaba por remeter a grandes artistas ou

pensadores da cultura como Picasso, Matisse, Stravinsky ou Proust, pois, como enfatiza o autor, a cultura de massa é consumida diariamente no decorrer das horas.

A partir da evolução do pensamento marxista, a cultura de massa passou a ser vista como um “ópio do povo”, uma mistificação derivada do capitalismo, com o intuito de desviar o povo (massas) dos verdadeiros problemas sociais, como um *panis et circences*<sup>2</sup> da contemporaneidade. Para Morin (2009, p. 17), atitudes como esta por parte dos intelectuais acabaram por “atirar a cultura de massa nos infernos infraculturais”, renegando qualquer forma de manifestação cultural por parte do povo, assim como acusando a indústria cultural de ser um verdadeiro mal dos novos tempos. O autor destaca ainda que “tudo o que é inovador sempre se opõe às normas dominantes da cultura” (MORIN, 2009, p. 19) e acaba encontrando um terreno fértil na *mass culture*, de que as fronteiras são derrubadas. O autor ressalta que o seu objetivo com estas indagações não é o de exaltar a cultura de massa, mas sim diminuir a “cultura cultivada”.

Para buscar uma melhor compreensão sobre os dilemas culturais da contemporaneidade, é válido voltar um pouco no tempo e partir das indagações de dois filósofos alemães que viveram as aflições da II Guerra e que, como destaca Fadul (1994), foram os primeiros a utilizar o termo *indústria cultural*. Theodor Adorno e Max Horkheimer foram dois professores judeus, filósofos representantes da Escola de Frankfurt, que fugiram do nazismo alemão, para os Estados Unidos, no ano de 1933. Os dois, juntamente com outros filósofos pertencentes à mesma escola, se preocupavam com a “crise da razão contemporânea” e, como se estivessem prevendo um futuro tecnicamente mediado, percebiam a necessidade do raciocínio e autocrítica humana como forma de vencer a dominação dos grupos controladores do que intitularam *indústria cultural*. Eles acreditavam que a primeira forma de comunicação pela mídia a realmente influenciar as massas foi a propaganda nazista, que, por meio de disseminação pelo rádio e pelo cinema, acabou por influenciar uma legião de seguidores, os quais, de certa forma, acabaram por aceitar as ideias do partido nazista.

Um fator interessante, ao se analisar a obra desses dois autores, ocasionado principalmente pela fuga para os Estados Unidos, são suas percepções

---

<sup>2</sup> *Panis et circenses* ou “política do pão e circo”. Uma das formas políticas adotadas pelos imperadores romanos, que buscavam promover os espetáculos como um meio de manter os plebeus afastados da política e das questões sociais

acerca das diferenciadas formas de utilização da mídia e a formação da indústria cultural alemã, caracterizada pelo Estado representado pelo nazismo, e a ascensão da cultura de massa disseminada pelo cinema, indústria e comércio, que acabaram por formar a indústria cultural americana. Quando observamos Adorno (2009) em seu discurso juntamente com Horkheimer, intitulado “O iluminismo como mistificação das massas”, fica claro o posicionamento deles com relação à forma de disseminação das informações para as massas, que, para eles, acabam sendo controladas por um sistema maior representado pelo Estado ou pelos controladores capitalistas da indústria cultural, como enfatiza Theodor Adorno:

Toda cultura de massas em sistemas de economia concentrada é idêntica, e o seu esqueleto, a estrutura conceptual daquela, começa a delinear-se. Os dirigentes não estão mais interessados em escondê-la; a sua autoridade se reforça quanto mais brutalmente é reconhecida (ADORNO, 2009, p. 8).

Adorno compreendia muito bem o poder da massificação de uma sociedade pelos meios de comunicação, o que fica claro em sua expressão com relação ao nazismo *O rádio é a voz do Führer* (FADUL, 1994, p. 3). Contudo, mesmo reconhecendo esse poder, fica explícito em suas palavras o seu relativo repúdio à massificação cultural, principalmente a cultura de massa americana, que, na interpretação de Fadul (1994), foi alvo de desprezo de vários intelectuais europeus exilados nos Estados Unidos, que, forçosamente, foram obrigados a conviver com uma cultura cheia de elementos completamente desconhecidos em seus países de origem.

As indagações dos filósofos da Escola de Frankfurt, mais especificamente de Theodor Adorno, foram importantes para fermentar a mente de alguns pensadores do século XX com relação à dominação das massas. Sua crítica com relação à formação de um “cidadão conformista”, que apenas absorvia o que era disseminado pela indústria cultural, que por sua vez era controlada ou pelo Estado, que desejava uniformizar seus cidadãos, ou pela máquina capitalista, que, mesmo de forma mais intrínseca, também desejava, e ainda deseja, criar um cidadão padrão, como exemplifica o autor:

Mais próxima da realidade é a explicação baseada no próprio peso, na força da inércia do aparato técnico e pessoal, que deve ser considerado, em cada detalhe, como parte integrante do mecanismo econômico de seleção. Junta-se a isso o acordo, ou, ao menos, a determinação comum aos chefes executivos de não produzir ou admitir nada que não se assemelhe às suas tábuas de lei, ao seu conceito de consumidor, e, sobretudo, nada que se afaste de seu auto-retrato (ADORNO, 2009, p. 10).

O pensamento de Adorno acerca da indústria cultural se aproxima muito da concepção de Morin (2009, p. 22), ao dizer que “o vento que assim se arrasta em direção à cultura é o vento do lucro capitalista”. Mesmo Morin se mostrando mais aberto à cultura de massa também percebe a influência da indústria cultural na assimilação desta pelas massas, que, em sua concepção, podem também ser consideradas burocráticas, capitalistas e burguesas; afirma, ainda, que “toda a produção de massa destinada ao consumo tem sua própria lógica, que é a de máximo consumo” (MORIN, 2009, p. 35) e percebe que quanto maior o público maior a variedade de informações disseminadas, devendo estas coincidirem em um denominador comum, que seja de agrado da indústria cultural. São esses valores comuns que acabam por caracterizar a *mass media* (mídia de massa), que busca programas homogêneos que agradem a cultura de massa, de acordo com os padrões pré-estabelecidos pelo capitalismo.

O pensamento dos autores citados acaba coincidindo na percepção de que toda forma de cultura, mesmo a de massa, passa pelo controle de um de um representante maior, que acaba por dominar a maior parte das mídias. Para Flusser (1985, p. 13), existem dois tipos de objetos culturais: “os que são bons para serem consumidos (bens de consumo) e os que são bons para produzirem bens de consumo (instrumentos)”. O autor analisa, ainda, que esses dominadores, aos quais ele chama de capitalistas, são aqueles que têm o poder e o conhecimento sobre os “aparelhos” ou “instrumentos” que produzem imagens ou disseminam a cultura em suas mais variadas formas, como se observa abaixo nas suas palavras:

O tamanho e o preço das máquinas faz com que apenas poucos homens as possuam: os capitalistas. A maioria funciona em função delas: o proletariado. De maneira em que a sociedade se divide em duas classes: os que usam as máquinas em seu próprio proveito, e os que funcionam em função desse proveito (FLUSSER, 1985, p. 14).

Flusser acredita que, na atualidade, o homem vive em função do aparelho e não o aparelho que funciona em função deste. Sabendo-se que a cultura na era da *mass media* se encontra em grande parte dominada por instrumentos e aparelhos e que estes aparelhos acabam pertencendo a uma classe dominante centrada no capitalismo ou no Estado, não é difícil concluir que os pensadores da cultura e da mídia que embasaram suas teorias entre meados do século XX e início do século XXI tinham, mesmo que sob pontos de vista diferentes, as mesmas preocupações e indagações: o medo de uma dominação coletiva, seja esta ocasionada pelo capitalismo ou pelo Estado.

A relação de dominação e dominado, mesmo que não conscientemente, são questionamentos muito debatidos pelos intelectuais da cultura, que já estruturam as suas teorias de acordo com essa relação, como se percebe em Adorno (2009, p.114), ao dizer que “deveríamos, portanto, pensar que a indústria cultural e seus consumidores são adequados um ao outro”. O mais pertinente de toda essa discussão talvez seja o atentar-se para essa dominação, o estar ciente e, como pensa Adorno, não se colocar como um ser conformista, deixando-se dominar pela falta do pensar.

## 2.2 MÍDIA IMPRESSA E SOCIEDADE: AS REVISTAS JORNALÍSTICAS SEGUNDO SUA REPRESENTATIVIDADE

Se o século XX ficou marcado como a era da imagem, principalmente por causa do surgimento da fotografia, no século XXI esta se tornou, digital, virtual e interativa. A cada dia surgem novos e diferenciados suportes imagéticos, e a relação mediada entre homem e a imagem fica cada vez mais próxima; em alguns momentos, um passa a fazer parte do outro, passando os homens a trabalhar para as imagens e não as imagens para os homens.

Em um passado não muito distante, muitos filmes de ficção científica pregavam que, no século XXI, tudo seria digital e informatizado, não mais existindo os tradicionais suportes em papel, os telefones discados tradicionais, os congestionamentos de carros nas ruas, entre outras coisas. Mesmo que o mundo

não tenha entrado em uma era Jetson”s<sup>3</sup>, em partes essa conotação futurista não estava totalmente errada, pois hoje é possível acessar o conteúdo de um jornal ou revista ou até mesmo assistir a um programa de TV a qualquer momento pelo simples toque de celular, consegue-se conversar com uma pessoa em qualquer lugar do mundo pelo computador e não é mais necessário ir a uma biblioteca para se ler um livro, pois ele pode estar disponível em uma biblioteca virtual.

Nesse contexto, é possível imaginar que as imagens impressas acabariam sucumbindo às praticidades oferecidas pela modernidade. Contudo, assim como a pintura, que não morreu, como muitos artistas declaravam na virada do século XIX para o XX, após o surgimento da fotografia, a mídia impressa também resistiu bravamente à informatização do mundo e algumas revistas ainda demonstram grande importância junto ao cenário jornalístico brasileiro. Como aponta Nascimento (2002), o ano de 1968 foi marcado pelo nascimento da Revista *Veja*, tendo isso acontecido em meio às dificuldades e restrições impostas pela ditadura militar. A autora continua dizendo que “a revista, hoje com uma tiragem superior a 1 milhão de exemplares, lidera o mercado das revistas semanais de informação” (NASCIMENTO, 2002, p.18). Por mais acessível que os conteúdos das revistas jornalísticas estejam na Internet, elas ainda podem contar com um público fiel, composto principalmente por assinantes, como se percebe nas palavras de Yamamoto (2008, p. 99) com relação à Revista *Veja*, publicação da Editora Abril, ao dizer que ela é “a revista de maior tiragem do país; sua circulação média em junho de 2008 foi de 1.078.730 exemplares por edição, destes 907.010 foram assinantes e 161.720 vendidas avulsas”.

Mas não é apenas a Revista *Veja* que recebe destaque no mercado. Nascimento (2002) aponta que outras duas publicações se destacam nesse seguimento: a Revista *Isto É*, da Editora Três, e a Revista *Época*, lançada em 1998 pela Editora Globo. Mesmo com opiniões diferentes sobre alguns casos, as três acabam sendo responsáveis pela divulgação, e talvez até pelo direcionamento, de grande parte das informações que circulam no país.

As três publicações citadas têm públicos-alvo muito similares, centrados basicamente nas classes A e B, em que, segundo pesquisas de mercado,

---

<sup>3</sup> Desenho criado por Hanna e Barbera no ano de 1962, apresenta o cotidiano de uma família no século XXI. O desenho mostra uma visão futurista, tecnológica e robotizada do mundo, destacando que apesar de todas as inovações trazidas pela modernidade, a dinâmica familiar e os problemas cotidianos permanecem similares em todas as épocas.

se acreditam estar os formadores de opinião. Como exemplifica Yamamoto (2008, p. 99) com relação à Revista *Veja*, em seu público leitor, há um equilíbrio de gênero “53% são homens e 47% são mulheres, quanto ao perfil socioeconômico, 71% dos leitores pertencem às classes A (30%) e B (41%)”.

### 2.2.1 Revista *Veja*

Lançada no ano de 1968, a Revista *Veja* se apresenta como a grande líder nacional no mercado de revistas jornalísticas. Seu lançamento começou a ser estruturado com mais de um ano de antecedência, quando a Editora Abril lança a revista *Realidade*, que consegue boa recepção diante do público leitor.

Embarcando na boa aceitação da revista *Realidade*, começa a brotar a semente do que foi nomeado “*Projeto Veja*”, e, assim, como descreve Mesquita (2008, p. 52), “Victor Civita chama Mino Carta (atual diretor da *Carta Capital*), então na Itália, para voltar ao Brasil e dirigir a revista semanal de informações”. E após catorze números zero, finalmente no dia 9 de setembro de 1968, é lançado o primeiro número da Revista *Veja*, que, como narra Yamamoto (2008, p. 98), foi estruturada nos moldes das revistas americanas *Times*, *Newsweek* e *Look*; seu lançamento foi considerado um marco para o jornalismo brasileiro, pois ocorreu em um importante momento para o país, que passava por significativas mudanças políticas e econômicas.

No entanto, mesmo com toda a estrutura criada para o seu lançamento, Mesquita (2008, p. 52) nos coloca que, nos seus primeiros anos, a Revista *Veja* era vista como um grande fracasso, sendo que “no ano de 1970,

as vendas eram de apenas 45 mil exemplares semanais, o que dava a Abril um prejuízo anual de 1 milhão de dólares”. Destaca, também, o autor que a situação só começou a melhorar a partir de 1971, quando é colocado em prática o sistema de assinaturas e uma pensada estratégia de *marketing*. As medidas tomadas, juntamente com boas reportagens, principalmente sobre os militares, acabaram por alavancar os números de venda da revista.

Segundo Mesquita (2008), as reportagens sobre os militares e o enrijecimento do Regime Militar acabaram por pesar sobre a revista, que só não

sofreu sérias sanções, devido à política da boa vizinhança praticada por seu presidente Victor Civita.

Passado o período nebuloso, a revista consolida-se, então, como a líder no segmento, chegando à casa de 1 milhão de exemplares semanais no ano de 1989 e se mantendo sempre acima disso a cada edição.

### 2.2.2 Revista Isto É

Mesmo sendo a terceira em vendas no país, a Revista *Isto É*, ainda se mantém em destaque, tendo tido importante participação em determinados momentos da nossa história política. Mesquita (2008) nos informa que sua criação data do ano de 1976, oito anos após o surgimento de *Veja*, sendo esta uma publicação da Editora Três, como já dito.

A revista foi criada em plena ditadura militar, por Mino Carta, no ano de 1976, que havia deixado a Revista *Veja*, por não concordar com a “política da boa vizinhança” assumida por Victor Civita com relação ao governo militar e como encontra-se em Mesquita (2008) já em sua primeira edição, mostrando a sua tendência em cobrir temas relevantes na política nacional, tendência que irá perpetuar no decorrer da história desta, como é percebido abaixo:

Por exemplo, a entrevista com o motorista Eriberto França, que revelou uma ligação direta entre o dinheiro do empresário PC Farias e as despesas pessoais de Fernando Collor de Mello. Mais recentemente em 2005, a revista também revelou importantes informações sobre as operações supostamente fraudulentas do “mensalão”. Por fim, em 2006, a revista ocupou posição de destaque na divulgação do Caso Dossiê, publicando entrevista com a família Vedoim, a qual deflagrou a guerra declarada entre os veículos de comunicação na ética que envolveu a divulgação dos fatos relativos ao caso (MESQUITA, 2008, p. 55).

Mesmo com sua significativa importância, *Isto É* ainda perde em mercado para a Revista *Época*, que detém certa vantagem. Como estratégia para angariar leitores, foi firmada, em janeiro de 2006, uma parceria entre a revista e o Grupo Time Inc. Com essa parceria, conteúdos referentes às revistas *Time*, *People* e

*Fortune*, pertencentes ao grupo, passaram a ser incluídos nas revistas *IstoÉ*, *IstoÉ Gente* e *IstoÉ dinheiro*, respectivamente.

### 2.2.3 Revista Época

Em 25 de maio de 1998, ia para as bancas a primeira edição de *Época*, revista jornalística semanal pertencente ao Conglomerado Globo de Jornalismo, sendo estruturada nos moldes da alemã *Focus*, da qual tem exclusividade na utilização das imagens. Como aponta Mesquita (2008), mesmo atingindo uma média de 600 mil exemplares por semana, mantendo a segunda posição em vendas, fica perceptível que, com relação às temáticas abordadas pela revista, existe uma preferência por temas voltados ao entretenimento e ao cotidiano. Como coloca o autor, com relação ao ano da última eleição presidencial, 2006, das 52 edições realizadas naquele ano, 35 traziam capas que estampavam temáticas como beleza, férias, ecologia, dieta e religião, 7 traziam temas como Aids, problemas relacionados à aviação e uma reportagem sobre o Primeiro Comando da Capital (PCC). Mesmo estando em ano eleitoral, apenas 10 capas estampavam temas políticos, sendo que, em plena semana da realização do primeiro turno das eleições, *Época* estampou uma capa com o título “Férias”.

Mesmo adotando a postura de se manter distante de temáticas polêmicas, o nome da revista acabou sendo envolvido em um dilema envolvendo a sua credibilidade. Como aponta Carvalho (2006), um dos principais assuntos a estampar a mídia brasileira no ano de 2005 era a realização da Comissão Parlamentar Mista de Inquéritos (CPI) dos Correios:

Esta CPI envolveu o governo, diversos políticos e seus partidos em um esquema de corrupção e utilização de quantias não declaradas à Receita Federal na campanha presidencial de 2002 e durante o governo do presidente Luís Inácio Lula da Silva (iniciado em 2003). (CARVALHO, 2006, p. 1).

Na corrida por revelações e furos de reportagem, Carvalho (2006) nos aponta que, anunciando exclusividade, no dia 12 de agosto, *Época* publica uma entrevista com o presidente do Partido Liberal (PL), Valdemar Costa Neto, que

afirmava, entre outras coisas, que o presidente Lula sabia sobre os 10 milhões de reais referentes ao acordo entre o Partido dos Trabalhadores (PT) e o Partido Liberal (PL), dinheiro suspeito de fazer parte do caixa dois da campanha presidencial em 2002. A entrevista acabou gerando uma grande polêmica no meio jornalístico, devido a uma reportagem muito similar publicada no ano de 2002 pela revista *Carta Capital*, que reagiu de forma áspera, como se percebe abaixo nas palavras de Carvalho:

O caso teve grande repercussão no governo e no meio jornalístico, provocando uma reação imediata de outra publicação semanal: a revista *Carta Capital*. No mesmo fim de semana em que *Época* publica a entrevista de Costa Neto, *Carta Capital* a acusa em “A típica fraude exemplar” – publicado sem autoria como destaque de reportagem sobre a CPI – de utilizar como informação exclusiva uma notícia que já havia sido publicada por *Carta Capital* em outubro de 2002 (CARVALHO, 2006, p. 2).

Mesmo com alguns percalços, a importância da revista é inegável, seja pela sua vendagem e abrangência nacional, seja por pertencer a um dos maiores grupos de comunicação midiática do mundo.

### 3 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E METODOLÓGICA

#### 3.1 AS PERCEPÇÕES VISUAIS DE PROSS E BYSTRINA

Quando analisamos um material visual, estando este preso a um suporte gráfico, audiovisual ou qualquer outro meio, necessitamos de ferramentas que nos direcionem na apropriação dos valores e informações presentes nele, estando estas mensagens explícitas ou intrínsecas.

Nesta caminhada em busca da desmistificação da imagem, muitos caminhos se mostraram possíveis; assim, percebeu-se que existem diferentes formas de se interpretar a mesma informação, isto é, não podemos considerar que apenas uma forma de análise é a melhor ou o único caminho possível a seguir. Contudo, faz-se necessária a escolha de um sentido a trilhar, para que a análise realizada se mostre coerente e se justifique. Nesse pensamento, foi priorizada a realização das análises, de acordo com os conceitos e estudos que se dão no domínio da Semiótica da Cultura de acordo com as percepções de Ivan Bystrina e da Teoria dos Signos de Harry Pross.

Como definem consensualmente diversos autores, a Semiótica é a ciência que estuda os signos, que, segundo Bystrina (1990), podem ser descritos como um objeto que contém a informação de um outro objeto referencial, sendo que tal informação foi criada por alguém que, conseqüentemente, convencionou o seu sentido de acordo com os demais sentidos já convencionados por sua cultura. Então, se a Semiótica consiste em uma ciência que analisa os signos, no pensamento de Bystrina (1990), a Semiótica da Cultura pode ser entendida como “a ciência que trata dos signos da cultura”, sendo que esta é tida como uma disciplina parcial da Semiótica Geral.

Um dos principais conceitos defendidos pelos estudiosos da Semiótica da Cultura é a ideia de que o homem compreende o mundo ao seu redor por meio da interpretação de códigos (sistemas de signos), que por sua vez podem ser entendidos como elementos capazes de guardar informações e, ao mesmo tempo, regularizar o comportamento social do indivíduo ou grupo. Para a Semiótica da Cultura, a cultura está relacionada a um conjunto de informações que acabam por

compor todo o referencial de um grupo social e, assim, tem influência na sua percepção sobre o mundo.

Como coloca Bystrina (1990), na infância filogenética, os homens tinham o desafio de manter a sua sobrevivência física e psíquica e, assim, foram além de sua realidade e inventaram uma segunda realidade. A cultura está presente nessa segunda realidade que está ligada ao homem desde o início da humanidade, sendo que sua existência está presente no nosso cérebro, onde coexiste com a primeira. Como reflexo da criação dessa segunda realidade, surgem, como consequências culturais, o mito, o canto, a arte, a utopia, o rito e a ideologia.

Assim, entende-se que esta segunda realidade seria a realidade em que o homem supre suas necessidades mentais e psicológicas, fazendo uma ponte entre o mundo concreto e o imaginário, enquanto que a primeira consiste basicamente em sua necessidade básica de sobrevivência, não existe comunicação na primeira realidade. Dentro desse pensamento, algumas teorias ganham destaque, sobre as quais foram estruturadas as análises contidas neste trabalho; assim, vale destacar os professores Ivan Bystrina e Harry Pross, pelas suas abordagens e estudos.

A escolha dos autores foi motivada pela maneira como estes interpretaram a relação do homem com a imagem, sendo de forma mais independente como Pross ou derivado de escolas como Bystrina, que teve grande influência da Semiótica Russa (ao qual ele acaba rompendo mais a frente), buscando nos valores arcaicos respostas para questões presentes na contemporaneidade. Bystrina é apontado como um referencial nos estudos da Semiótica da Cultura, que acaba sendo à base das análises apresentadas. O outro eixo que firma as análises é a Teoria dos Signos de Harry Pross, que mesmo não sendo um semiotista e não estruturando seus estudos sob as bases da Semiótica da Cultura, acaba se aproximando muito ao pensamento de Bystrina, de quem foi amigo e parceiro em algumas pesquisas, principalmente na compreensão de como algumas informações, que mesmo intrínsecas, podem direcionar o interpretante na leitura de uma imagem.

### 3.1.1 A Semiótica da Cultura no Pensamento de Bystrina

Tendo iniciado seus estudos sob a influência dos pensadores da Semiótica Russa, de quem acaba discordando mais a frente, o professor Ivan Bystrina, nascido e formado em ciências políticas na Checoslováquia com doutorado em Moscou, desenvolveu trabalhos que acabaram por traçar novos caminhos e formas de interpretação para a Semiótica da Cultura. Porém, antes de se compreender a visão de Bystrina acerca da Semiótica da Cultura, é importante conhecer um pouco sobre as suas influências, pois, como relata o próprio Bystrina (1990), a Semiótica da Cultura se aproxima dos mais importantes representantes da Antropologia Social da Escola de Manchester, sendo em especial de Victor Turner.

Contudo, foram os cientistas Lotman, Yvanov e Toporov<sup>4</sup>, com os seus trabalhos realizados na Escola de Tartu (Estônia) e na Escola de Moscou, que acabaram por dar as maiores contribuições para a área; esta escola tem ligação com o estruturalismo e a tradição do Círculo de Praga, concebido para ser o sucessor do formalismo russo. Porém, como ressalta o autor, no início de suas obras, os estruturalistas ocidentais Lévi-Strauss, Roland Barthes e Michel Foucault também colaboraram para os estudos da Semiótica da Cultura, como destaca Machado:

O conjunto de investigações empreendidas pelos russos, no campo das artes e das ciências, para compreender a linguagem como problema semiótico pense-se, por exemplo, na intensa experimentação dos artistas construtivistas, dos lingüistas, dos cineastas que não mediram esforços para provar que cinema é linguagem – firmou uma matriz de pensamento fundador de um campo de investigação radicalmente promissor: *a semiótica da cultura* (MACHADO, 2003, p. 25).

Ainda, como enfatiza Machado, a Semiótica da Cultura, devido a sua necessidade de compreender problemas da linguagem, não nasceu como uma teoria geral dos signos e significações, mas sim como uma teoria de caráter aplicativo, voltada para o estudo das mediações ocorridas entre fenômenos diversificados. Com base nos estudos iniciados pelas correntes descritas, Bystrina definiu alguns tópicos que acabaram por estabelecer as bases da sua visão sobre a

---

<sup>4</sup> Devido a grande variedade de grafias dos nomes de autores russos, presentes nos materiais analisados, optou-se pela padronização da forma de escrita destes.

Semiótica da Cultura, sendo a primeira a própria interpretação sobre a cultura, que, segundo ele, foi iniciada a partir do momento em que, devido a algumas mudanças climáticas na África, os homens desceram das árvores e começaram a viver nas savanas. Essa mudança de ambiente causou nesse homem uma sensação de perda de segurança, o que o deixou vulnerável e, conseqüentemente, mais sensível e amedrontado. Mas, não foram apenas conseqüências negativas que se mostraram presentes neste momento, pois o perigo eminente sentido por ele o tirou de sua posição de conforto e o deixou mais estimulado e criativo para enfrentar as novidades decorrentes dessa alteração. Assim, como nos coloca Bystrina (1990, p. 5), “a perda do nexos perceptível com a vida que rodeia, a valorização do significado a aparente superficialidade das atividades comuns fizeram com que começassem a surgir os fenômenos culturais”.

O homem cria, sua criação o estimula e lhe modifica as habilidades e as capacidades, transforma-lhe a vida enfim. Isto, por sua vez, o torna mais inteligente, hábil e competente para as novas criações. Desta maneira é a novidade que passa a ser o alimento desta outra realidade. Contudo, a novidade requer coragem e ousadia, pois o novo também traz o perigo e a ameaça (BAITELLO, 1997, p. 19).

Para se defender e, por que não dizer, para fugir dessa nova e verdadeira realidade, aqui nomeada como “primeira realidade”, os homens acabam criando uma nova realidade, em que tudo é possível e seus maiores medos são vencidos. Para Bystrina, essa nova realidade se intitula “segunda realidade”, o que, para Edgar Morin, se nomeia “segunda existência” e, para Jurii Lotman, seria nomeada como “semiosfera”. Como afirma Baitello (1997, p. 37),

[...] este universo simbólico, a “segunda existência ou realidade” ou a “semiosfera” constitui o conjunto de informações geradas e acumuladas pelo homem ao longo de milênios, por meio de sua capacidade imaginativa, ou seja, de narrativizar aquilo que não está explicitamente encadeado.

Essa nova realidade, em que o impossível pode se tornar possível, tem características relativamente oníricas, pois é no sonho que nos libertamos de nossos medos e de nossos pudores e conseguimos trazer à mente fatos e pessoas que não fazem parte de nossa vivência, pois o sonho acaba nos impulsionando a criar, e, no pensamento de Baitello (1997), assim como a cultura, o sonho também

se organiza de maneira textual. Ainda segundo o autor, essa configuração textual da cultura também foi consensual entre os principais semioticistas soviéticos das escolas de Tartu e Moscou como J. M. Lotman, B. Uspienskii, V. V. Yvanov, V. N. Toporov e A. M. Pjatigorskii, em seu texto fundamental de 1973. Nessa realidade cultural (2ª realidade), encontram-se os textos da cultura, as imagens, os mitos, a religiosidade, o canto, a arte, o imaginário, as lendas, as histórias, a fantasia, os jogos e os rituais, que, mesmo simbolicamente, acabam dando conta de resolver grande parte dos problemas que, apesar do desenvolvimento intelectual e social do homem, não tinham solução em outra esfera.

[...] nem o desenvolvimento de refinadas técnicas, nem a descoberta e importantes artificios, nem o fortalecimento da proteção pela reunião de indivíduos em sociedade conseguiu resolver alguns problemas que afligiam o homem, tais como doenças, fenômenos e catástrofes naturais e principalmente o mais forte, insolúvel e inevitável de todos os problemas, a morte. É aí que, valendo-se das línguas naturais (comunicação corporal, comunicação gestual, comunicação sonora e comunicação verbal), o homem cria uma “segunda realidade” na qual estes problemas – e muitos outros que não podia compreender – são superados no nível simbólico (BAITELLO, 1997, p. 30).

Após a percepção sobre as bases da cultura e a percepção sobre o seu grau de complexidade, Bystrina nos coloca que foi criado um campo de investigações multidisciplinar e transdisciplinar ao qual os estudiosos soviéticos deram o nome de “Semiótica da Cultura”, disciplina responsável por estudar os códigos da cultura, apesar de sua impossibilidade de isolamento destes, devido ao fato de existirem códigos anteriores à própria cultura.

Uma das estruturas básicas da Semiótica da Cultura é a sua percepção sobre as dicotomias arcaicas do homem e como até hoje elas se encontram presentes na nossa contemporaneidade. Desde a pré-história, o homem mantém uma relação polarizada com alguns elementos (naturais ou produzidos por outros), como o fato de o dentro (dentro da caverna, da cabana, do útero materno etc.) representar muito mais segurança do que o fora (exposto aos inimigos, predadores e ao desconhecido).

Baitello (1997, p. 54) nos coloca que estas dicotomias provavelmente são ditadas pela percepção do masculino e do feminino; então,

“nossa primeira, mais grosseira e arcaica percepção do mundo tende a ser binária e polarizada”.

Assim, as dicotomias polarizadas que ainda hoje operam em nosso universo perceptivo possuem raízes e motivações profundas na história cultural do homem. Mesmo que os sistemas de conhecimento atuais já tenham tentado demolir e abolir a visão dual como deformadora, como fonte de equívocos, a comunicação e a cultura humanas, tanto em seu substrato mais profundo e arcaico quanto nos veículos considerados mais modernos da era tecnológica, não dispensam a economia da codificação de base dual. (BAITELLO, 1997, p. 55).

Como já descrito, muitos elementos da cultura são interpretados como textos, e Bystrina (1995, p. 2) nos coloca que “textos são complexos de signos com sentido”, sendo que todo signo (objeto material que é produzido por um produtor de signos) tem de ser produzido por um homem e tem o homem como receptor.

Nesse sentido, mesmo mais a frente se colocando como anti-estruturalista, de início Bystrina (1995, p. 6) fundamenta suas ideias partindo dos conceitos desenvolvidos pelos russos e pelos estruturalistas do Círculo de Praga, que acabaram por formatar alguns pontos da estrutura básica para interpretação dos códigos terciários ou da cultura, sendo o primeiro a Binariedade, em que é apresentado que a estrutura básica dos códigos terciários é, em geral, binária ou dual, sendo que, no início da cultura humana, a oposição mais importante era vida-morte, assim toda a estrutura dos códigos terciários ou culturais se desenvolveu a partir dessa oposição básica.

O segundo ponto da estrutura básica dos códigos terciários é a Polaridade. Sabendo-se que a estrutura binária dos códigos culturais terciários é organizada em polaridades, fica explícito que, desde o seu início, o binarismo é valorado polarmente: o estar dentro acaba tendo mais valor do que o estar fora, o estar acima mais do que o estar abaixo e o claro mais possui maior valor que o escuro. Assim, entende-se que o homem começa a demarcar os polos binários desde o início da sua existência, pois o estar dentro da barriga da mãe se mostra mais confortável e seguro do que o desconhecido mundo externo.

E, para finalizar, o terceiro ponto apresentado é a Assimetria; o autor coloca que a estrutura básica dos códigos da cultura é assimétrica, sendo que o polo

marcado negativamente é percebido muito mais fortemente do seu polo positivo. Assim, Bystrina enfatiza que, do ponto de vista de preservação da vida, é sempre o polo negativo (a morte) que se coloca mais forte que o polo positivo (vida), ou seja, o polo negativo exige mais soluções simbólicas. Nos textos culturais, algumas dessas oposições podem ser eliminadas por meio de algumas soluções, como a identificação, a supressão da negação e a inversão dos polos positivo e negativo.

Várias composições binárias assimétricas acabam por se configurar em signos culturais, pois acabam remetendo o receptor a uma interpretação que busca significações em sua memória ou instinto, ambos repletos de elementos arcaicos, que ficam enraizados em nosso íntimo. Nesse sentido, Bystrina acaba por separar os principais eixos polares assimétricos, aqueles que se mostram de maior significação quando são analisadas as suas polaridades, sendo eles o eixo claro-escuro, o dentro-fora e acima-abaixo, sendo que, em todos os casos, o polo negativo acaba por possuir maior grau de atração, se comparado ao polo positivo.

Exemplificando as colocações descritas, a aplicação do negro (eixo claro-escuro), muitas vezes, é utilizado para representar o mal, as trevas, o luto e a ausência de luz; em contrapartida, o branco é colocado como cor símbolo da paz, da pureza e da inocência. Vale perceber que a significação de ambas as cores citadas (aqui nomeadas assim, mesmo sabendo-se que não são cores e sim ausência de cor e mistura de todas as cores) são de natureza cultural relativa ao ocidente, pois, para muitos países, o negro tem significações positivas e o branco pode ter referenciais negativos, como a representação do luto ou da morte.

Outro eixo que permeia a existência humana desde seu nascimento é o dentro-fora, pois simbolicamente o dentro acaba nos referenciando a segurança, proteção e abrigo, enquanto o polo fora nos deixa expostos a intempéries, inimigos e ao desconhecido, o que nos remete à proteção do útero materno em contradição ao mundo frio e estranho que nos espera. Bystrina ressalta, ainda, a influência do eixo acima-abaixo nas nossas percepções, pois, quando visualizamos algo que está acima, em grande parte das vezes, acabamos por valorar esse algo como superior ao que se coloca representado abaixo. Essa colocação vem em decorrência de nosso conhecimento simbólico sobre céu e inferno, pois relacionamos o acima ao céu (divino) e o abaixo ao inferno (diabólico).

Mesmo as oposições assimétricas apresentadas sendo identificadas na esfera simbólica, elas acabam tendo grande representatividade e significação em

nossas vidas, pois, por meio dessas oposições, mesmo inconscientemente, tendemos a compor nossa interpretação sobre o que nos é exposto, opinando entre o certo e o errado. Vale salientar que Bystrina (1995, p. 10) nos atenta para a existência, em grande parte das vezes, de amplas zonas intermediárias entre os polos, em que prevalece a indecisão e a incerteza, devido à plurissignificação presente nesses espaços. Contudo, mesmo com algumas áreas intermediárias, fica perceptível, ao se analisar um material trabalhado com oposições, que a força dos polos ainda se mostra mais forte e atrativa do que a incerteza, destacando, assim, o poder que esses elementos podem representar em nossa vivência e decisões.

### 3.1.2 A Percepção de Pross Acerca dos Signos

O alemão Harry Pross, nasceu em 2 de setembro de 1923, na cidade de Karlsruhe. Seus primeiros escritos datam de 1945 e culminam com o fim da II Guerra Mundial. Pross concluiu seus estudos em Ciências Sociais e História no ano de 1949, obtendo o título de doutor. No ano 1962, inicia sua atividade como docente. Tendo a mídia e a significação dos elementos como sua grande fonte de pesquisas e de indagações, estruturou uma teoria que buscava compreender a influência e representatividade dos signos na percepção humana. Pross (1980, p. 13) afirma que o signo pode ser entendido como algo que está no lugar de outra coisa, representa outra coisa e é entendido por alguém.

Para Pross (1980), o signo está tão presente no nosso dia a dia, que acabamos por criar uma relação de dependência com relação a ele (e ele com relação a nós), levando-se em consideração que todo signo acaba por configurar uma relação triádica, tendo como participantes dessa relação o meio, o objeto e o sujeito interpretativo. Vale ressaltar que o signo terá uma interpretação relacional, que será influenciada pelo meio (sociocultural), no qual o interpretante está inserido e cuja natureza poderá alterar ou até mesmo ressignificar. A esta característica assumida pelo mesmo signo de poder ser interpretado de diferenciadas maneiras Pross deu o nome de Teoria Relacional dos Signos, colocando ainda que esse signo não é um objeto dotado de propriedades, mas sim uma relação, pois a sua interpretação dependerá da consciência interpretante.

Continuando a abordagem acerca dos signos, Pross (1980, p. 14) nos atenta para a dificuldade de se definir algo como signo, pois, se uma coisa está ali no lugar de outra, como uma estátua em uma praça pública, e, no entanto, ninguém a observa ou pelo menos sabe quem é o personagem a quem esta representa, então este objeto não pode ser considerado como um signo, pois, para que isso aconteça, é necessária a presença da relação triádica relatada em sua Teoria Relacional, em que um signo é uma relação de três membros: o meio, o objeto e a consciência interpretante; destaca-se ainda que “um signo não é um objeto com propriedades, mas somente uma relação”. Assim, vale compreender que, para o entendimento de um signo, não apenas o objeto (que carrega as informações) é que tem importância na formação da informação, como também a consciência interpretante (o sujeito) e o meio, pois, como exemplifica Pross, o luto, que no ocidente é representado pelo preto, no oriente se transfere para a cor branca.

Ao analisar a Mídia e os signos, Pross nos fala que o homem pode se tornar dependente deles, tendo a sua vida dirigida de acordo com as vontades de quem o dirige ou manipula, não conseguindo se conectar ao mundo senão pelo uso deles; o homem sempre acaba por esperar por “algo”, não se satisfazendo com o “nada”. Analisando o seu pensamento, podemos compreender que para ele, o homem está preso aos signos de forma dependente, não conseguindo se expressar e nem compreender o mundo sem a existência deles, o que Yamamoto (2008, p 32) interpreta, dizendo que:

Os passos para esta compreensão, neste caso, podem ser ensaiados quando se aceita, primeiramente, o fato de que a dependência do Homem com relação ao objeto, signo mediador e consciência interpretante é algo insuperável. Insuperável porque a faculdade designadora, natural ao Homem, ou seja, sua capacidade de dar e receber signos, pondo em prática reflexivamente esta capacidade é que o distancia da mera natureza, dos outros animais.

Para uma melhor exposição acerca dos signos, Pross os divide em duas categorias, deixando com a nomenclatura *signos* aqueles que contêm uma referência direta a um objeto individual e têm uma função operativa, sendo nomeados como *símbolo* aqueles que representam uma modalidade ou uma classe de objetos com a consciência interpretante, sendo que têm uma função designadora. Para uma melhor compreensão sobre o símbolo, Yamamoto (2008, p. 33)

exemplifica dizendo que Jânio Quadros (quando candidato a presidente do Brasil, no ano de 1960) utilizou como *símbolo* de sua candidatura uma vassoura, o que remetia ao eleitor a limpeza que faria na política do país e que “foi para muitos a chance de varrer a corrupção (ou a sujeira), as mazelas sociais que afligiam o país naquele tempo”. Por mais simples que pudesse parecer, esse símbolo acabou se infiltrando na mentalidade política do brasileiro, tendo grande representação até a contemporaneidade.

A partir dessa diferenciação entre signo e símbolo, Pross nos coloca à frente de suas classificações relacionadas aos conteúdos textuais e imagéticos aos quais eles possam estar representando, sendo que os signos se dividem em linguísticos e não linguísticos, enquanto que os símbolos são classificados em discursivos e não discursivos, também chamados de símbolos presentativos.

Nos dois exemplos, percebemos o uso primeiramente do sistema gramatical, que, de certa forma, consegue apresentar de forma mais clara e de fácil compreensão os signos ou símbolos para o interpretante. No entanto, Pross (1980 p. 29) afirma que “a linguagem não é, em absoluto, nossa única produção articulada” e, ao citar Suzane K. Langer, nos faz atentar para o exemplo de uma fotografia, que, segundo sua análise, representa muito melhor uma pessoa, do que a descrição desta.

Assim, entende-se que os signos não linguísticos ou símbolos presentativos são uma apresentação<sup>5</sup> simultânea integral e, por esse motivo, são nomeados de símbolos presentativos, ou seja, aqueles que falam imediatamente aos sentidos. Pross nos informa ainda que tais símbolos são fundamentais para a comunicação social, relacionando que o indivíduo que não disponha de um mínimo possível de instrumentos para sua interpretação está em situação tão complicada como um analfabeto.

Já com relação aos signos linguísticos, podemos entender que são aqueles capazes de conceituar, e, dessa forma, acabam invariavelmente estando ligados à linguagem e seus elementos, assim como analisa Yamamoto (2008, p. 37), ao indagar que, “quando Pross citando Suzanne Langer, se refere à “linguagem discursiva” ou a “estrutura discursiva”, ele fala de um determinado código que se

---

<sup>5</sup> Do espanhol *presentación*, que, em português, se traduziria por *apresentação*, mas que, por convencionamento, são descritos como símbolos presentativos.

reítica na sociedade ocidental, como forma delimitadora de pensamento (a língua verbal)”.

Outra característica do pensamento de Pross que vale ser ressaltada se relaciona às experiências pré-predicativas. Ele nos diz que estas são as que acabam sendo as mais duradouras, acontecidas na primeira infância, caracterizando-se nas experiências da criança com a sua corporalidade e, no caso do recém-nascido, na materialidade que não pertence ao seu corpo e que irá se iniciar mais tarde na formação de conceitos a partir das resistências que este encontrará no seu meio ambiente. Essas primeiras experiências irão levar o bebê à descoberta de seus limites e à percepção da existência do dentro-fora e acima-abaixo e, conseqüentemente, à valoração destes, pois, para o bebê (e posteriormente para o adulto), o dentro denota a segurança e conforto do interior do útero, enquanto o fora representa o perigo e insegurança, o acima para o bebê demonstra igualdade com os demais e superioridade em oposição ao abaixo, que pode demonstrar inferioridade.

“As conseqüências resultantes desta experiência, igual para todos os seres humanos, levam às mesmas determinações pré-predicativas daquilo que o pensamento evolucionado se denomina consciência interpretante.” (PROSS, 1980, p. 44).

Pross (1980, p. 46) ressalta ainda que não é apenas o bebê que busca sentir o seu espaço, mas o próprio do homem busca esses referenciais “mediante marcas características de sua própria corporalidade”. Vale destacar que o pensamento de Pross acerca das experiências pré-predicativas, aproxima-se muito do pensamento de Bystrina, com relação à valoração que damos aos elementos, tendo como base valores arcaicos, que, assim como as citadas experiências, se enraízam em nosso íntimo e, mesmo sem nos darmos conta, acabam por influenciar nossa percepção e nosso juízo sobre o que nos é apresentado.

## 3.2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

### 3.2.1 Escolha do Caso

Com base na proposta especificada na linha de pesquisa, que relaciona a violência e a sua representatividade pela mídia, inicia-se, então, um estudo com relação a casos de atos de violência que tiveram grande repercussão na mídia nacional. Nesta análise, procedeu-se uma pesquisa relacionada a alguns casos que, nos últimos anos, alcançaram grande repercussão nacional. Nesta abordagem, foi lembrado a morte da atriz Daniela Perez, pelo ator com quem fazia par romântico em uma novela global, o assassinato do casal Von Richtofen, comandado pela filha Suzane, as várias mortes atribuídas a Francisco de Assis Pereira, conhecido como maníaco do parque, o brutal assassinato de Isabella de Oliveira Nardoni, arremessada do 6º andar de um prédio na cidade de São Paulo pelo seu pai e também a morte da adolescente Eloá Pimentel, assassinada pelo ex-namorado que a manteve em cárcere privado por mais de 100 horas antes de lhe desferir dois disparos fatais.

Após a realização de análises e pesquisas em Internet, revistas e demais fontes de dados, foi percebido que o caso Isabella Nardoni, seja este por envolver uma família classe média ou pelo seu grau de atrocidade, por ter sido cometido pelo próprio pai, acabou se firmando como o crime com maior repercussão midiática, sendo o que mais rendeu capas nas principais revistas do país, firmando-se como um caso nunca visto até hoje na história do Brasil, como coloca a Revista *Istoé*, ao relatar que esse foi um crime que, “por sua crueldade, mobilizou a opinião pública como jamais se vira” (Revista *Istoé*, 31 de março de 2010, p. 70).

Mesmo sendo um crime acontecido em uma família desconhecida, diferente do caso Daniela Perez, que envolvia uma atriz global, este acabou por atrair a atenção do público, mídia e do Estado, agilizando todo o processo e julgamento do caso, tendo à sua disposição todo o aparato legal e técnico disponível pela justiça e polícia do Estado de São Paulo. A mídia acabou por beber dessa fonte e, durante semanas, o caso foi responsável por aproximadamente 25% de todo o horário dos principais telejornais do país, sendo, conseqüentemente, o único a

estampar dez capas nas mais vendidas revistas jornalísticas do Brasil (*Veja, Época e Isto É*).

Outro fator a motivar a escolha do caso foi o andamento do processo, que veio a acontecer em tempo nunca antes visto na justiça brasileira. Como é relatado nas revistas analisadas, o caso deverá entrar para história jurídica nacional, sendo este pelo grau de competência empregado na realização perícia e pelo ágil andamento do caso até a ocorrência do julgamento, acontecido apenas dois anos após o crime. Por estes motivos, o caso Nardoni acabou por se destacar com relação aos demais, justificando a análise e os estudos sobre ele.

### 3.2.2 Procedimentos de Análise

Após a definição sobre o caso a ser estudado, foi priorizada a análise da sua representatividade por meio da mídia impressa, percebendo a forma como as principais revistas jornalísticas do país, *Veja, Época e Istoé*, o apresentaram a seu público e a forma de composição visual utilizadas por elas para a produção das capas referentes ao caso.

Para essa análise, foi priorizada a utilização da Semiótica da Cultura; esta tem sua base composta sob as influências da Semiótica Russa, que acabou por fundamentar as teorias do checo Ivan Bystrina, o qual busca a desmistificação dos elementos enfatizando os seus eixos polares assimétricos, capazes de nos informar sobre características positivas e negativas contidas nos materiais que, muitas vezes, acabam fugindo de nossa primeira compreensão, mas que, mesmo assim, continuam a nos influenciar.

Outra característica a se destacar são as teorias de Harry Pross, que, mesmo não se considerando um semioticista, acaba por fundamentar a relação dos signos linguísticos e não linguísticos, assim com os símbolos discursivos e não discursivos ou presentativos, sendo os primeiros referentes aos conteúdos textuais e os segundos aos não textuais. Esta abordagem se mostra importante, pois, por muitas vezes, os textos se comportam como signos ou símbolos, remetendo o interpretante a uma ideia ou conceito que pode direcionar ou ressignificar o entendimento deste acerca do material analisado.

Um elemento que se coloca de grande importância nas análises é a questão das nossas experiências pré-predicativas, em que Pross destaca a questão da percepção do nosso espaço e da valoração de alguns elementos, como o dentro em relação ao fora e o acima em relação ao abaixo. Esses elementos vão coincidir com os eixos polares destacados por Bystrina e que dão referenciais para valoração do que nos é apresentado. Vale destacar que, enquanto Pross relaciona as experiências pré-predicativas às nossas primeiras percepções enquanto recém-nascidos, Bystrina as percebe mais além, relacionando-as a valores arcaicos que ainda carregamos conosco.

Tanto os eixos polares, como as experiências pré-predicativas acabam por coincidir na questão da valoração dos elementos, pois, no pensamento dos dois autores, fica perceptível a divisão entre o positivo (acima, dentro, claro) e o negativo (abaixo, fora, escuro). Vale ressaltar, no entanto, que esses valores são relativos e apenas referenciais, pois até mesmo Bystrina nos coloca que os elementos podem ser neutralizados ou mesmo ter seu eixo invertido, dependendo da forma como são expostos.

Percebendo-se que no pensamento dos autores todo elemento exposto no material pode ter representatividade e expressar uma opinião ou remeter a uma ideia, que muitas vezes é colocada intrinsecamente, a análise procura se pautar não apenas em elementos imagéticos ou textuais presentes no material, mas em todo referencial, seja este expresso pelas cores, pelas sombras, pela tipografia ou até mesmo por uma textura utilizada de forma sutil, mas significativa.

Assim, a intenção da análise não é apenas esclarecer uma ideia acerca da composição visual, mas sim ir além, procurando entender sua forma de representação pelo veículo ao qual se vincula, percebendo a linha de pensamento, a opinião, a forma de abordagem e até mesmo os pré-julgamentos realizados pelas empresas, que, além de informar, objetivam afirmar a sua forma de pensar com relação aos assuntos que apresentam em suas páginas, o que torna a capa de uma revista um verdadeiro *outdoor* para a venda de suas opiniões.

## 4 CASO ISABELLA NARDONI: SEUS DILEMAS E SUAS IMAGENS

### 4.1 ANÁLISE DE DADOS SOBRE O CASO ISABELLA NARDONI, COM BASE NAS REVISTAS VEJA, ÉPOCA E ISTO É

A descrição de fatos do caso da morte da garota Isabella Nardoni é pautada em duas versões, sendo a da polícia, que é baseada em provas técnicas e testemunhais, e a do casal Alexandre Nardoni, pai da garota, juntamente com sua esposa Anna Carolina Jatobá, madrasta de Isabella. As fontes utilizadas para esta análise pautam-se basicamente no acompanhamento das informações disponibilizadas nas mais diferentes formas de mídia (aqui dando destaque à internet e à mídia impressa). É preciso levar em consideração que o processo ainda está aberto no momento de realização deste trabalho, pois cabe recurso para a defesa; assim sendo, ainda não está disponível para análise. Como se encontra na Revista *Época* (7 de abril de 2008, p. 86), na noite de 29 de março de 2008, um sábado, o porteiro do Edifício London, Valdomiro da Silva Veloso, conta que foi surpreendido por um barulho forte, como de uma porta grande batendo, olhou para o gramado e viu o corpo de uma criança caído no chão. Como descreve a Revista *Veja* (9 de abril de 2008, p. 96/97), Alexandre disse à polícia que, naquela noite, estavam acabando de voltar de um jantar na casa dos pais de Anna Carolina, na cidade de Guarulhos, região metropolitana da cidade de São Paulo, onde o casal residia.

Ao chegar ao prédio, por volta das 23h30, estacionou o seu carro na garagem que fica no subsolo e subiu pelo elevador somente com Isabella, já adormecida, para o apartamento do casal, no 6º andar, deixando no carro sua esposa e seus outros dois filhos, um de quatro anos e outro de 10 meses.

Ainda na versão do pai, Isabella foi deixada dormindo em sua cama e voltou ao carro para ajudar sua esposa a subir com as outras duas crianças menores, que, como afirmou, também estavam dormindo. Como é descrito em Revista *Época* (7 de abril de 2008, p. 86), ao retornar ao apartamento em um tempo que acreditou ser de cinco a dez minutos depois, Alexandre encontrou a luz do quarto de Isabella acesa e um buraco na tela de proteção, por onde visualizou o

corpo da filha caído no chão. Alexandre acreditou ser um assalto, olhou para baixo (pela janela) e no próprio apartamento, em busca do bandido; afirmou, ainda, à polícia que um ladrão foi visto fugindo do prédio. Reforçando esta versão, Anna Carolina chega desesperadamente ao gramado onde o corpo, ainda vivo, da garota, estava caído e, gritando, xingando e falando muitos palavrões, indignava-se com a falta de segurança do prédio.

Para a polícia, desde o início das investigações, o casal foi tido como suspeito, pois sua versão é cheia de incoerências. Com fortes dúvidas levantadas sobre ele, como é descrito na Revista *Veja* (9 de abril de 2008, p. 97), acredita-se que as agressões foram iniciadas ainda no carro do casal, tendo a garota chegado em casa já muito machucada, pois vestígios de sangue foram encontrados desde a entrada do apartamento. Alguns vizinhos afirmam ter ouvido a voz de uma criança gritando “Para, pai! Para!”. Para a polícia, essa voz é de Pietro, irmão de Isabella de 4 anos, pedindo para que o pai parasse com a agressão.

Após as primeiras investigações, a possibilidade de acidente foi descartada, em primeira instância, devido ao corte da tela de proteção da janela. Um dado a mais surgiu, ao examinar o corpo da garota, que ainda estava viva quando os bombeiros chegaram ao local: percebeu-se que ele continha sinais de asfixia, o que, para a polícia, foi entendido como um forte indício de tentativa de maquiagem de um crime, ou seja, o assassino poderia acreditar que a garota já estava morta, quando a arremessou pela janela. Assim, apenas 20 dias após o crime, o casal Alexandre e Anna Carolina deixaram de ser apenas suspeitos e se tornaram os acusados pela morte da garota, o pai por homicídio doloso e a madrasta por co-homicídio.

O “monstro” que matou a menina Isabella e que sei pai, Alexandre Nardoni, em carta divulgada à imprensa prometeu não sossegar até encontrar estava, afinal, diante do espelho. E a mulher, que também em carta afirmou ser a criança “tudo” na sua vida, ajudou a matá-la com as próprias mãos (Revista *Veja* de 23 de abril de 2008, p. 84).

Como é possível observar na edição nº 2057 da revista *Veja* do dia 23 de abril de 2008, nesta data já são fortes os indícios sobre os acusados. A capa apresenta no mínimo uma polêmica no título, em caixa alta, “foram eles”. Como descreve a revista, Alexandre e Anna Carolina combinaram de jogar Isabella pela janela na tentativa de encobrir o que supunham já ser um assassinato, pois, para a polícia, as agressões começaram dentro do Ford Ka de Nardoni, onde foram

encontrados vestígios de sangue (Revista Veja de 23 de abril de 2008, p. 85). No decorrer das investigações, cogitou-se, porém, que as agressões poderiam ter começado mais cedo do que se supunha. Como se encontra na Revista Veja (23 de abril de 2008, p.85), por volta das 21 horas do dia 29 de março, o casal e as crianças compareceram a uma festa realizada no salão de festas do prédio dos pais de Anna Carolina, onde, segundo testemunhas, em determinado momento a garota fez algo que deixou seu pai enfurecido a ponto de lhe dar um safanão que a derrubou no chão e, mesmo após o choro da criança, ele disse à filha: “você vai ver quando chegar em casa”. Esse fato, no entanto, não ficou confirmado e acabou não sendo utilizado como agravante durante o julgamento.



**Figura 1 – Caso Isabela Nardoni**  
**Fonte:** Capa da Revista Veja de 23 de abril de 2008

Após poucas semanas de investigações, estudos e muita contradição, rapidamente o caso passou a ser visto como um frio assassinato cometido pelo pai e pela madrasta da garota, o que, para a polícia, se concretizou como a principal linha de investigação a ser tomada, tendo as demais (como o assalto descrito pelo pai) ficado em segundo plano, devido à falta de dados, provas e testemunha; até o pedreiro da obra ao lado do prédio, que, na época do crime, disse ter visto alguém descer pela chaminé da churrasqueira em construção, posteriormente afirmou que talvez tenha se enganado. Assim, a polícia começou a traçar o perfil do crime e dos criminosos.

Segundo os investigadores e peritos, ela foi espancada e asfixiada pela madrasta no interior do veículo. Como sangrava ao chegar ao prédio, o casal usou uma fralda de pano para embrulhar e levar a menina desacordada até o apartamento, evitando, assim, que o

sangue pingasse no chão da garagem e do elevador. No apartamento, o casal discutiu sobre o que fazer com Isabella. Por acreditarem que ela estava morta, ambos chegaram à decisão de simular um assassinato cometido por um invasor. O rosto sujo de sangue da menina foi limpo com uma toalha. Nardoni, então, cortou a tela de proteção da janela de um dos quartos e arremessou a filha para a morte. Quando foi lançada, Isabella estava viva, em estado de letargia por causa da asfixia sofrida no carro. Em seguida, o casal deu início a seu espetáculo de frieza e dissimulação (Revista *Veja* de 23 de abril de 2008, p. 85).

Assim, para a própria segurança do casal, que corria risco de linchamento pela população enfurecida que os perseguia onde quer que fosse, eles passaram então a cumprir prisão preventiva, sem, no entanto, ser considerados culpados. No período de abril a novembro de 2008, o casal teve vários processos negados, sendo nove pedidos de soltura, alguns julgados pelo Supremo Tribunal Federal. Após esse período, algumas tentativas frustradas ainda aconteceram e, por fim, os advogados dos réus passaram a se empenhar em traçar uma linha de defesa para o julgamento.

Em novembro de 2008, foi publicada na Revista *Veja* uma matéria intitulada “200 dias na cadeia – A (boa) vida dos acusados”, onde se descreveu a condição em que se encontravam os acusados na época da publicação, destacando a modesta estada de Anna Carolina e a tranquila vida que Alexandre estava levando. Como descreve (Revista *Veja* 26 de novembro de 2008, p. 93), Anna Carolina e Alexandre estavam presos em cadeias vizinhas, na cidade de Tremembé, no interior de São Paulo, ela na penitenciária feminina Santa Maria Eufrásia Pelletier e ele na Penitenciária de Tremembé, considerado modelo no país. Mesmo com tal proximidade, os dois só voltaram a se encontrar 728 dias depois da prisão, durante a realização do julgamento de ambos.

Na Revista *Veja* de 26 de novembro de 2008 (p. 93-95), Anna Carolina sofreu ameaças das demais detentas, pois a gravidade do crime não é aceita nem mesmo entre os presos; por esse motivo, acabou por se unir às presas evangélicas. Já Alexandre vive isolado dos demais detentos, tendo como único amigo o advogado Jerônimo Ruiz Andrade Amaral, preso por tentar passar celulares a presos ligados ao Primeiro Comando da Capital.

Como tem curso superior, Alexandre tem direito a prisão especial e, como está em um presídio modelo, pode usufruir de alguns benefícios. Na Penitenciária de Tremembé, somente os presos condenados é que são obrigados a

trabalhar, os demais podem escolher; assim, somente após o julgamento é que sua rotina deve mudar. Alexandre nunca trabalhou e não participa dos diversos cursos e oficinas oferecidos no presídio, também não interage com os demais presos em jogos e atividades. Como seu pai leva comida suficiente para a semana, não apenas para ele como também para os 4 demais detentos que dividem a sela com ele, em muitas vezes ele dispensa a refeição servida pela instituição (Revista *Veja* 26 de novembro de 2008, p. 93-94).



**Figura 2** – Caso Isabela Nardoni  
**Fonte:** Capa da Revista *Veja* de 26 de novembro de 2008

Já Anna Carolina tem uma vida mais modesta e, como não tem curso superior, não tem direito a prisão especial. Como relata a Revista *Veja* (26 de novembro de 2008, p. 94), durante o dia ela se divide nas tarefas de distribuir alimentos e na limpeza geral, enquanto que, no começo da noite, participa dos cultos evangélicos. Como sua família passa por dificuldades financeiras, ela não recebe o reforço alimentar, ficando apenas com a alimentação fornecida pelo presídio.

Em dezembro de 2008, o casal teve mais uma derrota na justiça, a de seu pedido de descaracterização do júri popular, pois, devido à gravidade do crime, acreditavam que seriam facilmente condenados pela votação de observadores “leigos”, fato que realmente aconteceu e que já era previsto pela defesa e acusação, como foi descrito na Revista *Veja* (26 de novembro de 2008, p. 98), ao relatar que o promotor do caso Francisco Cembranelli deveria utilizar como estratégia de acusação o laudo do Ministério Público traçado com a ajuda da pesquisadora criminal Ilana Casoy, colocando Alexandre Nardoni como um jovem fracassado e frustrado, dependente do pai e incapaz de tomar decisões e Anna Carolina como uma mulher agressiva, impulsiva e descontrolada.

Assim, no dia 22 de março de 2010, 728 dias após o assassinato da garota, os réus Alexandre e Anna Carolina foram submetidos a 5 dias de julgamento, estando seus destinos reservados à análise e interpretação de 7 jurados componentes do júri popular e que, no julgamento, representam o povo brasileiro, que, mesmo sem estar presente, de certa forma acabou por motivar as decisões tomadas nos dias que transcorreram entre as paredes do fórum de Santana, da cidade de São Paulo.

Como relatou a revista *Época* (29 de março de 2010, p. 92), nos 5 dias de julgamento e durante a madrugada em que o resultado foi lido, o entorno do Fórum de Santana mais parecia a Roma antiga, onde o *forum* era utilizado para definir o destino da comunidade e onde “os acusados de qualquer crime tinham a chance de tentar provar sua inocência diante do júri popular”. E, assim como no Império Romano, a voz do povo também pôde ser ouvida, pois, durante todos os dias, estes estiveram presentes, protestando, rezando, indignando-se e esperando pela condenação dos acusados, como descreve a revista *Época*, ao dizer que “dia após dia o número de pessoas que decidiram sair da rotina para viver uma pequena ponta como figurante no desfecho do caso Isabella só aumentava”, relatando ainda que, depois do término dos trabalhos no júri, na noite de quinta-feira, “as pessoas que ocupavam a rua em frente ao prédio do fórum tiveram um momento de catarse coletiva. Em coro repetiam a palavra “Assassino! ao ver o advogado de defesa dos Nardoni, Roberto Podval.”

Como esperado, às 00h45 do sábado, dia 27 de março, foi lida pelo juiz Maurício Fossen a sentença pela qual o casal foi considerado culpado e condenado a uma pena considerada alta para os padrões brasileiros, sendo a de Alexandre ainda maior, devido ao fato deste ser pai da vítima, como descreve a Revista Istoé:

Alexandre foi condenado a 31 anos, um mês e dez dias de prisão e Anna Carolina, a 26 anos e oito meses. Eles terão ainda de cumprir oito meses de detenção, aí em regime semi-aberto, por fraude processual – ou seja, os jurados entenderam que, além de matar Isabella, o casal procurou dificultar as investigações alterando a cena desse crime que, por sua crueldade, mobilizou a opinião pública como jamais se vira (Revista *Istoé*, 31 de março de 2010, p. 70).

A condenação do casal foi motivada por vários fatores dentre os quais os mais relevantes são o grau de comoção que o crime adquiriu junto à sociedade, a cronologia dos fatos e as provas baseadas em um laudo pericial muito bem estruturado que acabou por responder grande parte das dúvidas dos jurados. Como coloca a revista *Veja* de 31 de março de 2010, o laudo da perícia reunia análise de material genético, uso de reagentes químicos e estudos dos tempos e fatos, formando, assim, o montante de provas que “de outra forma, não se conectariam diretamente e, assim, deram respostas às lacunas que poderiam se transformar em perguntas jamais respondidas” (Revista *Veja*, 31 de março de 2010, p. 83).

Ao estudar a cronometragem do crime, o júri entendeu que não haveria tempo hábil para outra pessoa, senão os próprios acusados, ter cometido o crime. Segundo o Ministério Público, poucos minutos se passaram desde que o carro foi desligado, conforme marcou o GPS deste, às 23 horas, 36 minutos e 11 segundos (hora em que o carro de Alexandre foi desligado), e a queda da garota no jardim do prédio, às 23h48. Conforme cruzamentos entre informações testemunhais e chamadas telefônicas, foi possível precisar o tempo exato dos acontecimentos, como descreve a Revista *Veja* (31 de março de 2010, p. 84):

**23h48** – Isabella é atirada pela janela e cai no gramado: O porteiro do prédio ouve o barulho causado pela queda da menina. Imediatamente, avisa o síndico, Antônio Lúcio, que mora no 1º andar. Ele vai até a sacada e vê o corpo de Isabella caído, sozinho.

**23h49m59s** – O primeiro telefonema: Antônio Lúcio telefona para a Polícia Militar e relata o ocorrido. Enquanto fala, da sacada, ele vê Alexandre Nardoni chegando ao gramado.

**23h50m32s** – Aviso ao sogro: De dentro do apartamento, usando o telefone fixo, Anna Carolina Jatobá telefona para seu sogro, Antônio Nardoni. Logo depois, liga para seu próprio pai, Alexandre Jatobá.

**A cronometragem:** O elevador leva exatamente 52 segundos para descer do 6º andar, onde fica o apartamento da família Nardoni, até o térreo. Para se deslocar da janela de onde Isabella foi atirada até o local onde a menina caiu, levam-se dois minutos, em média.

Como conclui o Ministério Público, representado pelo Promotor Francisco Cembranelli, como Nardoni chegou ao jardim exatamente 2 minutos depois da queda da garota e o trajeto também leva dois minutos, ele estava no

apartamento quando a menina foi lançada, entendendo também que Anna Carolina ficou no apartamento enquanto seu marido descia para o jardim e, como descreve a Revista *Veja* (31 de março de 2010, p. 84), “teve, portanto, tempo para limpar as manchas de sangue e tentar ocultar provas do crime”.

De acordo com a cronologia e com as provas periciais existentes, foi possível traçar o possível enredo dessa história de horror, resumida, como se apresenta abaixo, com base na descrição realizada pela Revista *Veja* (31 de março de 2010, p. 82-83):

- Isabella foi agredida pela primeira vez no carro quando a família voltava para casa. Ela estava no bando de trás, com os irmãos.
- A menina, sangrando, foi carregada para dentro do apartamento por um adulto que tinha a chave da porta.
- As fraturas ocorreram quando ela foi atirada no chão da sala, ainda consciente. A menina tentou resistir a essas agressões.
- Isabella foi estrangulada até desmaiar. Não foi possível para a perícia identificar o autor do estrangulamento.
- Nardoni carregou Isabella, já desmaiada, em seu colo, até a janela. A rede já havia sido cortada, deixando uma abertura de 47 centímetros. Ele subiu nas camas para chegar até o parapeito.
- Foi o próprio pai, Alexandre, quem atirou Isabella da janela do 6º andar do Edifício London, para a queda de 18 metros no meio da noite. A força empregada para segurar a menina imprimiu a trama da rede na camiseta do assassino.

Uma coisa foi marcante no caso da morte de Isabella Nardoni: o grau de atenção que esse despertou na população brasileira e, em decorrência disso, também nas mais diversas formas de mídia, que alimentavam essa fome de imagens e informações da população para este caso que, “por sua crueldade, mobilizou a opinião pública como jamais se vira” (Revista *Istoé*, 31 de março de 2010, p. 70). O assassinato acabou por virar uma novela midiática da vida real, em que, a todo o momento, era possível estar presente na vida daquela família; como observa Souza (2008), nas primeiras seis semanas do acontecido (momento em que o caso estava em maior discussão), a somatória de todo o tempo das edições do Jornal Nacional (TV Globo) totaliza 18 horas, sendo que, desse total, mais de quatro horas foram dedicadas exclusivamente à cobertura do caso Isabella Nardoni, ou

seja, mais de 25% de todo o telejornal era dedicado somente a esse caso. Na mídia impressa, não foi diferente, pois este acabou por se configurar no único caso de assassinato a estampar capas de 10 edições nas principais revistas jornalísticas brasileiras: *Veja*, *Época* e *Istoé*.

Mas não foram apenas os órgãos de imprensa que deram especial atenção ao caso; este possivelmente entrará para a história da justiça brasileira pelo seu apuro técnico, sua muito bem estruturada perícia e exata precisão cronológica. Outro fato a chamar a atenção foi a rapidez com que o julgamento foi marcado, pois, com a morosidade da justiça no Brasil, um processo como essa poderia levar anos para ser finalizada.

A revista *Época* de 29 de março de 2010 destaca outro caso de assassinato de uma criança, que aqui tem como acusada a mãe, Gonçala Rosa de Freitas, que, no dia 26 de outubro de 2000, levou a filha Patrícia, então com 2 meses, ao Pronto Socorro do Tatuapé, em São Paulo. Como é descrito na revista, “a menina estava desnutrida e tinha queimaduras nos olhos, nos braços e nas pernas”, e, mesmo com os cuidados médicos, acabou morrendo no dia seguinte. Diferente do caso Isabella, passados 10 anos do acontecido a empregada doméstica ainda não tem data para ir a julgamento e o seu inquérito não possui sequer uma foto da garota e nem alguma perícia foi realizada no local.

Muitos fatores diferenciam o crime de Isabella dos demais, como o fato de ter acontecido em uma família classe média, o número de testemunhas que a viram caída no gramado e o acompanhamento da polícia e da mídia desde o início do crime. No entanto, sem dúvida alguma, o que falou mais alto acabou sendo o clamor social, que, como exemplifica Túlio Kahn, da Coordenadoria de Análise e Planejamento da Secretaria de Segurança Pública de São Paulo (Revista *Época* 29 de março de 2010, p. 95), “se existe um clamor público para prender um estuproador serial que está aterrorizando a população, é óbvio que a polícia vai priorizar a captura dele”; no caso de Isabella, esse clamor era pautado pela atrocidade de um pai matar uma filha, afirmando ele que seria impossível dar o mesmo tratamento a todos os crimes, concluindo que casos assim “são janelas que a gente aproveita para mostrar o trabalho da polícia”.

Assim, percebendo o quanto a mídia e o Estado se envolveram nesse caso, fica explícito, principalmente ao observarmos as palavras de Kahn, que, de certa forma, não foi apenas a família Oliveira que se beneficiou da visualidade do

caso para agilizar o processo, mas os órgãos de imprensa e até mesmo os órgãos públicos fizeram dele um agente para a transmissão de suas ideias e analogias, o que relaciona-se muito bem com o pensamento de Morin acerca do sistema público, aqui representado pela polícia, Ministério Público, IML, entre outros, e do privado, que aqui pode ser entendido como os mais diversos órgãos de imprensa:

[...] pode-se dizer que se há igualmente a preocupação de atingir o maior público possível no sistema privado (busca do máximo lucro) e no sistema do Estado (interesse político e ideológico), o sistema privado quer, antes de tudo, agradar ao consumidor. Ele fará tudo para recrear, divertir, dentro dos limites da censura. O sistema de Estado quer convencer, educar: por um lado, tende a propagar uma ideologia que pode aborrecer ou irritar, por outro lado, não é estimulado pelo lucro e pode propor valores de “alta cultura” (palestras científicas, música erudita, obras clássicas). O sistema privado é vivo, porque é divertido. Quer adaptar sua cultura ao público. O sistema de Estado é afetado, forçado. Quer adaptar o público a sua cultura. É a alternativa entre a velha governanta deserotizada – Anastácia – e a pin-up que entreabre os lábios (MORIN, 2009, p. 23).

Talvez, a conclusão possível para caso Isabella seja a de que nele aconteceu um perfeito casamento, tendo, de um lado, o Estado querendo ser visto e provar sua eficiência e, do outro lado, a imprensa e sua eterna necessidade de mostrar, o que no pensamento de Baitello (2005) pode ser analisado como uma eterna devoração de imagens, as quais, por fim, acabam também nos devorando. Em meio a tudo isso, está a sociedade brasileira, que absorve o que é produzido para ela, ou seja, a interpretação dos veículos midiáticos acerca do crime e a eficiência fabricada da polícia e justiça, produzida especialmente para ser visualizada. Assim, todos se satisfazem e suprem suas necessidades seja representando, mostrando ou absorvendo; acabamos por desempenhar o nosso papel da sociedade midiática.

#### 4.2 BEM E O MAL: ELEMENTOS MARCANTES NAS CAPAS DAS REVISTAS VEJA, ÉPOCA E ISTO É DURANTE A COBERTURA DO CASO ISABELLA NARDONI

Este capítulo apresenta uma análise visual descritiva de 10 (dez) capas das revistas *Veja*, *Época* e *Istoé*, sendo estas edições referentes ao

assassinato da garota Isabella Nardoni, abrangendo todo o decorrer do processo iniciado na ocasião de sua morte, em março do ano de 2008, até o julgamento e condenação dos acusados, poucos dias antes do crime completar dois anos, no mês de março de 2010. A escolha das revistas se deve ao fato de serem as publicações de maior abrangência e circulação nacional, duas pertencentes a grandes grupos como a Editora Abril (*Veja*) e a Editora Globo (*Época*), e uma pertencente a uma editora um pouco menor e não ligada a nenhum grande grupo, no caso a Editora Três (*Istoé*), mas todas com uma grande tiragem e circulação em todo o território nacional.

Para se apropriar dos elementos de significação presente nelas, torna-se necessário proceder a um verdadeiro desmembramento das informações contidas nas capas apresentadas, sejam de forma explícita ou intrínseca; ler as imagens utilizadas, tanto as jornalísticas como as artísticas, assim como o relacionamento dessas informações não linguísticas com as informações linguísticas ou textuais inseridas, a forma de apresentação por parte da revista, seu público alvo, a escolha estética utilizada pelo meio e o objetivo da publicação, ao se utilizar de tal forma de apresentação.

Como descreve Baitello Junior (apud YAMAMOTO, 2008, p. 57), “há muito as imagens deixaram de simplesmente servir de meio de expressão da cultura e do imaginário humano, passando agora a agir sobre ele”. Assim, não há mais como negar que as imagens não apenas nos influenciam, como em alguns momentos elas podem também nos enganar, dependendo de seu direcionamento ou forma de interpretação.

Para tentar melhor compreender esse tão complicado universo imagético, há muito estudiosos das mais variadas áreas do conhecimento buscam elementos teóricos e linhas de pesquisa que melhor se adequem ao entendimento; assim, para este estudo, foi priorizada a utilização da Semiótica da Cultura.

## 4.2.1 Apresentação Geral sobre as Capas a serem Analisadas

	Edição	Descrição
	Revista Veja: 2055 de 9 de abril de 2008 Reportagem de capa: O Mal: Crianças abandonadas, torturadas e assassinadas.	Primeira edição da revista referente ao caso. A empresa optou por uma capa abrangente, onde não apenas Isabella fosse exposta, apresentando um mal generalizado contra as crianças.
	Revista Época: 516 de 7 de abril de 2008 Reportagem de capa: "Nossa flor tão amada. Nunca vamos entender o porquê".	Primeira edição da revista referente ao caso. A composição da capa é bem simples, estruturada sob um fundo negro. O casal Nardoni ainda não era apontado como suspeito.
	Revista Isto É: 2005 de 9 de abril de 2008 Reportagem de capa: Isabella 5 anos: A história da inacreditável morte que comoveu o país.	Sendo esta a primeira edição referente ao caso, fica perceptível a semelhança da com a da <i>Revista Época</i> da mesma semana, sendo que a capa em questão, se mostra mais estruturada com a exposição de algumas imagens dispostas sobre a escuridão do fundo.
	Revista Veja: 2057 de 23 de abril de 2008 Reportagem de capa: Para a polícia, não há mais dúvidas sobre a morte de Isabella: Foram eles.	Na segunda edição sobre o caso, a <i>Revista Veja</i> apresenta uma capa mais agressiva, com vários elementos visuais que remetem o casal ao crime, colocando os dois como culpados.

	<p>Revista Época: 522 de 19 de maio de 2008</p> <p>Reportagem de capa: Por dentro da mente e do mundo de Ana Carolina.</p>	<p>Nesta edição a Revista Época faz uma abordagem geral dos fatos referentes ao crime pela percepção da mãe da garota assassinada. Mesmo ainda apresentado um acinzentado, não é percebido o negro encontrado na edição anterior.</p>
	<p>Revista Veja: 2088 de 23 de novembro de 2008</p> <p>Reportagem de capa: 200 dias na cadeia: A (boa) vida dos acusados do Caso Isabella</p>	<p>Oito meses após o crime, a edição de 23/11/08, buscou apresentar a vida do casal nos presídios em que estavam detidos. A capa é permeada por cores e texturas carregadas de informações visuais.</p>
	<p>Revista Isto É: 2105 de 17 de março de 2010</p> <p>Reportagem de capa: Tudo sobre o julgamento dos Nardoni</p>	<p>Adiantando algumas características que seriam utilizadas no julgamento, a Revista Isto É volta a utilizar o negro tão presente nas representações referentes a morte de Isabella Nardoni.</p>
	<p>Revista Época: 619 de 29 de março de 2010</p> <p>Reportagem de capa: Culpados</p>	<p>O negro volta como elemento principal na capa referente a semana da condenação do casal Nardoni, onde o minimalismo de informações acaba funcionando como o elemento de maior destaque nesta.</p>
	<p>Revista Veja: 2158 de 31 de março de 2010</p> <p>Reportagem de capa: Condenados: Agora, Isabella pode descansar em paz</p>	<p>Fugindo do negro escolhido pelas suas concorrentes, a Revista Veja optou por uma capa leve e ao mesmo tempo permeada de elementos que tendenciam culpa, para narrar a condenação do casal.</p>
	<p>Revista Isto É: 2107 de 31 de março de 2010</p> <p>Reportagem de capa: Por que eles mataram: Por dentro da mente dos assassinos Alexandre Nardoni e Anna Carolina</p>	<p>Uma capa com fortes elementos visuais marcou a edição de Isto É referente a condenação do casal, que aborda as motivações que levaram estes a cometer o referido ato.</p>

4.2.2 Análise Visual: Revista *Veja* – edição 2055 – ano 41 – nº 14, de 9 de abril de 2008



A capa analisada trabalha com um modelo de representação primário que, como nos coloca Pross, é baseado em valores binários polarizados e assimétricos (positivo-negativo) e que formam uma tríade de oposições (dentro-fora, acima-abaixo, claro-escuro), o que, no exemplo analisado, apresenta-se com uma divisão clara entre o bem e o mal. Essa divisão é característica da relação do homem com seu meio e acontece desde os primatas, estando presente até nos recém-nascidos, sendo reforçadas durante a nossa vida devido ao desenvolvimento de nossa memória social. No mesmo pensamento, Bystrina nos coloca que essas binariedades só se transformam em signos culturais na esfera dos códigos terciários, sendo que os primários são aqueles necessários para a transmissão da informação, os secundários formam os textos e os terciários são responsáveis pelo surgimento da cultura, então “o que para os códigos primários é uma necessidade”, é realizado pela atuação de um código secundário e quando chega a terceiridade “significa muito mais” (BYSTRINA, 1995, p. 4).

Ao trabalhar com esse sistema de polarização, a revista procurou utilizar-se do forte poder que os polos exercem sobre os indivíduos, pois o positivo nos conforta, enquanto o negativo nos afronta. Assim, a revista consegue não apenas expressar a sua opinião, como chamar a atenção do leitor para o eixo negativo representado pela cor preta, trabalhado por signos discursivos (linguísticos) e por símbolos presentativos (não linguísticos).

Na capa em análise, a utilização do preto pode ter sido escolhida como um símbolo com características sociais, pois, mesmo primitivamente, ele já era relacionado à maldade e à escuridão, em uma bíblica divisão binária entre luz e trevas. A capa apresenta poucos elementos visuais, esse é um dos motivos de ser tão atrativa, pois o menos (reforçado pela cor preta em contraste com poucos pontos de luz) se torna o mais, pois remete o receptor a uma ausência, um luto angustiante. É interessante ressaltar que a Revista *Veja* tem características muito particulares na produção de suas capas e colorização de seu logotipo; Guimarães (2004, p. 124) diz que é apresentado preferencialmente na cor vermelha nos moldes de revistas como a americana *Times* e a alemã *Der Spiegel*, em que, quando não é possível a utilização dessa cor, recorre-se ao branco, ao amarelo, ao azul e somente depois ao preto. Nesta edição, porém, optou-se pela utilização do cinza (tom) em seu logotipo, uma mistura dos dois extremos no mundo das cores: o preto (ausência de cor) e o branco (mistura de todas as cores), sutilmente contornado por uma linha branca, que

funciona como importante recurso para dar destaque ao cinza quando este é sobreposto ao preto. O logotipo, aliás, consegue ser um elemento de grande atenção em meio ao mar de escuridão que constitui a capa e acaba por ser o item de maior destaque ao primeiro olhar, quando ainda não nos colocamos a analisar o contexto do material, nem os pontos intrínsecos presentes nele.

Outros elementos presente na análise dos signos linguísticos, a capa apresenta sutilmente inserida na cor preta sobre fundo preto a descrição “o mal”. Para o observador mais distraído, essa inscrição poderia até passar despercebida à primeira vista; contudo, a partir do momento em que esta se faz notar, ela passa a nos intrigar. Guyton (apud Guimarães, 2004, p. 29) analisa, dizendo: “quando a luz é insuficiente, os músculos da íris se contraem, alargando a pupila, e, quando a luz é mais forte distendem-se, restringindo o seu diâmetro, variando a entrada de luz em até 30 vezes”; assim, Guimarães (2004, p. 29) nos coloca que “as imagens com maior iluminação exigem menor esforço da visão do que as imagens com baixa iluminação. E menor esforço significa, naturalmente, mais prazer.”

Dessa forma, entende-se que a inscrição “o mal” foi propositadamente planejada para aparecer com quase nenhum destaque, a não ser por uma fina sombra branca e pela utilização da serifa, que acaba por direcionar o olhar para a leitura. Ela foi estruturada dessa forma justamente para causar esse desconforto visual e tirar o receptor de sua área de prazer, forçando-o a pensar sobre a questão apresentada, pois, assim como a descrição “o mal”, atos maléficos e atrocidades acontecem todos os dias, estando sutilmente inseridos na sociedade, escondidos no sorriso de um falso amigo, nas ordens de uma patroa, nos cuidados de uma madrasta ou até mesmo em uma conturbada relação de amor de um pai e uma mãe pelo seu filho.

Terminando a análise dos signos linguísticos, temos a frase em caixa alta “crianças abandonadas, torturadas e assassinadas” e logo abaixo outra frase em caixa baixa “uma investigação filosófica, psicológica, religiosa e histórica sobre as origens da perversidade humana”. É interessante apresentar as duas frases juntas, pois são os elementos visuais/textuais que emolduram a inscrição “o mal”, e, assim, a junção delas complementa a formação de sentido da capa. Para a análise desses elementos, utilizaremos um dos principais conceitos da Semiótica da Cultura, que é o uso do positivo e do negativo; assim começamos pela frase “crianças abandonadas, torturadas e assassinadas”, a única na presente capa

colocada na cor branca. Por mais sutil que possa parecer, essa frase é um dos grandes pontos de atração visual da capa e, não indiscriminadamente, foi colocada em caixa alta, pois isso nos remete a um forte signo cultural: a pureza e inocência da criança, aqui representada pelo branco, que aparece acuado no canto da página, visivelmente dominado pela inscrição “o mal”, cercado pelas sombras (no caso o cinza) e pelas trevas (o preto). Essa ordenação de cores, por mais básica que possa parecer, pode dar ao material o poder de transmitir uma ideia, como enfatiza Guimarães (2003, p. 29), ao dizer que “a simples organização de informações por meio de cores pode também transferir significados e valores para cada grupo de informações que àquela cor foi subordinado.”

A última frase a ser analisada “uma investigação filosófica, psicológica, religiosa e histórica sobre as origens da perversidade humana”, colocada logo abaixo da inscrição “o mal”, faz o fechamento da ideia da capa e coloca textualmente a expressão “perversidade humana”, o que faz ligação com a imagem do olhar maléfico em direção ao ser inocente. Nesse caso, o cinza também pode ter sido aplicado como um signo cultural, pois essa cor sempre nos remete a uma esfera sombria. O uso da caixa baixa nessa frase acaba por dar mais destaque para as que estão acima.

Com relação aos signos não linguísticos, é percebido que eles, assim como os linguísticos, também se utilizam de elementos culturais, no caso a ênfase de toda a capa na ideia de ressaltar a luz (crianças) e as trevas (adultos com intenções más). Assim, são utilizados poucos elementos visuais, estando explícita aqui a utilização da *cor-informação*, mesmo que neste caso isso se dê mais pela ausência do que pela utilização da cor. Sobre isso, explica Guimarães (2003, p. 32): “a cor-informação se refere a um determinado conceito de cor”<sup>6</sup>, e, desta forma,

[...] considera, na sua dimensão semântica, como componente de complexos significativos (os textos) organizados por sistemas de regras (os códigos) e que, sendo necessariamente um dos elementos da sintaxe visual, é responsável pela construção de significados, em caráter informativo (GUIMARÃES, 2003, p. 32).

A Semiótica da Cultura nos alerta para a existência de alguns

---

<sup>6</sup> Em seu livro *A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores*, Ed. Anna Blume, 3º ed., 2004, Luciano Guimarães apresenta vários conceitos de conhecidos nomes e as suas opiniões sobre a cor, tendo estes os mais diferenciados pontos de vista com relação aos aspectos físicos, a relação dela com o homem ou a sua aplicação nos corpos.

códigos que são facilmente identificáveis aos homens, ou seja, são signos culturais e, por mais distante que o receptor possa estar do assunto, ainda assim estes códigos vão exercer forte poder de atração, sendo de fácil interpretação por parte deles. No caso da imagem analisada, essa relação é apresentada pelo olhar com características fortes que reforçam a sua intencionalidade má, no caso a sobrancelha franzida e direcionada ao centro do olhar (recurso muito utilizado para caracterizar o vilão nas histórias em quadrinhos) e a própria penumbra ou escuridão que acabam por quase sucumbir a imagem. Este pode ser caracterizado como um forte signo cultural, pois, por mais distância temporal ou falta de conhecimento do receptor pelo caso, ele ainda interpretará aquele olhar como algo voltado ao mal.

Já com relação à imagem aplicada na pupila do referido olho, é perceptível a utilização de outro eixo de polaridade, como descreve Pross: o conceito de dentro e fora. Em seu pensamento, Pross entende que o que está dentro nos dá a sensação de conforto ou segurança, como estar seguro de um temporal dentro de casa, enquanto o que está fora nos deixa vulneráveis.

Contudo, neste caso, podemos dizer que o que está dentro nos passa a sensação de bondade e pureza, enquanto o que está fora nos amedronta; além disso, aqui também é notada a aplicação do contraste luz e sombra, estando a imagem utilizada como um ponto de luz, como utilizavam os pintores renascentistas como Leonardo da Vinci, a partir de seus estudos sobre óptica, e barrocos como Vermeer, em seu “Moça com brinco de pérola”. Nesta obra de Vermeer, o ponto de luz foi utilizado para aumentar a dramaticidade e, principalmente, o mistério presente naquele olhar, fator que em muito relaciona-se com a imagem analisada, pois, da mesma forma que na obra de Vermeer, o ponto de luz acaba por atrair toda a atenção para ele e funciona como um eixo central da imagem.

O reflexo presente na pupila, no caso uma imagem da garota Isabella Nardoni, acaba sendo um signo cultural, ao representar todas as crianças violentadas ou ameaçadas por esse olhar, mas, ao mesmo tempo, ela não é atemporal, se for analisada pelo caso em questão, ou seja, o assassinato da garota Isabella, pois, com o passar dos tempos, esse será um signo que irá perder sua força a partir do momento em que a imagem da garota se tornar desconhecida do grande público e for esquecida (mesmo que não totalmente), tornando-se apenas mais um caso nos arquivos de nossa memória. Com relação à força de atração desse olhar, é interessante ressaltar a utilização do conceito da metaimagem, pois,

neste caso, não estamos vendo a suposta vítima por nossos olhos, mas sim pelos próprios olhos do agressor, ou seja, não estamos vendo a vítima, apenas o seu reflexo como em uma moderna alusão ao Mito da Caverna de Platão<sup>7</sup>.

Neste contexto, podemos concluir que toda a capa se firma na criação de uma ideia: o domínio do mal (que representado pela cor preta ocupa quase a totalidade da capa) sobre o bem (aqui representado pelo branco, presente na tipografia e, principalmente, na imagem e luz presente na pupila). Mesmo se utilizando de uma ideia por muitos considerada ultrapassada, a eterna luta do bem contra o mal, a capa acaba por inovar ao apresentar isso de um jeito diferenciado, principalmente ao não apresentar de forma explícita quem seria o mal, deixando esse julgamento aos olhos dos receptores, como também apresentando de forma muito sutil a(s) vítima(s) desse mal.

---

<sup>7</sup> Mito da Caverna de Platão, (já comentado no capítulo 1 – Imagem)

4.2.3 Análise visual: Revista *Época* – edição nº 516, de 7 de abril de 2008

**DILMA E O DOSSIÊ**  
O futuro da poderosa ministra se complica ainda mais

**TIBETE**  
Nosso enviado especial faz um relato emocionante dos protestos no Nepal

**EXCLUSIVO**  
Entrevistamos Andréia Schwartz, a brasileira envolvida no escândalo de prostituição de luxo nos EUA

US\$ 7,00

**ÉPOCA** A REVISTA DE QUEM TEM OPINIÃO

EXEMPLAR DE ASSINANTE  
VENDA PROIBIDA

R\$ 7,90 | Nº 516 | 7 ABRIL 2008 [www.epoca.com.br](http://www.epoca.com.br)

EDITOR 4  
GLOBO



“Nossa flor tão amada.  
Nunca vamos entender o porquê”

*Cristiane, tia e madrinha de Isabella Nardoni,  
assassinada aos 5 anos*

Na análise da capa em questão também é percebida a utilização do contraste da luz com a escuridão, o que podemos até chamar, utilizando-se de uma linguagem barroca, de *chiaroscuro*. Contudo, diferentemente da capa analisada anteriormente (Revista *Veja*: O mal), nesta o intuito não parece ser o de ressaltar a maldade, mas sim de enfatizar o luto, o que se torna ainda mais evidente, quando observada a frase de autoria da tia e madrinha da vítima, Cristiane Nardoni, colocada logo abaixo da foto da garota Isabella: “Nossa flor tão amada. Nunca vamos entender o porquê”.

É possível encontrar na capa outras chamadas, para outros assuntos (aos quais não vamos nos prender) e que fazem parte do conteúdo da edição, esses todos acima do logotipo, o que deixa o espaço abaixo totalmente voltado para o assunto de maior repercussão da semana, ou seja, o assassinato da garota Isabella Nardoni. Como é característica da revista, o logotipo se manteve com a tipografia em preto aplicado sobre caixa em vermelho, tendo o globo terrestre em substituição da letra O, levando-se em conta que, como este é aplicado dentro de uma caixa, dificilmente é alterado de acordo com assunto focado, fato que só ocorre em algumas edições especiais da revista voltadas à ecologia e preservação ambiental e intituladas edições verde, quando toda a capa, inclusive o logotipo, são compostos dando prioridade para a utilização da cor verde.

Na capa, é perceptível a utilização de signos de fácil identificação, não tendo quase nenhum conteúdo intrínseco, seja em signos linguísticos ou não linguísticos. A imagem utilizada se apresenta no centro da capa, buscando uma centralização visual, altamente destacada pelo fundo em preto, o que é logo à primeira vista identificado como um símbolo para o luto, um símbolo cultural muito forte em nossa sociedade. É importante lembrar que, diferentemente do preto, relacionado às trevas, comum em quase todas as culturas, o preto relacionado ao luto caracteriza-se como um signo que é cultural apenas em algumas civilizações (como a nossa), mas que não tem essa função em outras, por exemplo, para os indianos, para quem a cor ligada ao luto é o branco. Esse poder de expressão da cor, quando apenas a sua aplicação já nos remete a um significado, foi descrito por Goethe, da seguinte forma:

A aplicação que concorda perfeitamente com a natureza poderia ser denominada simbólica, caso a cor seja utilizada em consonância com o efeito, e a verdadeira relação exprima imediatamente o significado.

Ao se supor, por exemplo, que o púrpura designa majestade, não há dúvida de que se trata da expressão correta [...]. Uma aplicação muito próxima da anterior é a que poderíamos chamar de alegórica, mais circunstancial e arbitrária, ou melhor, convencional, na medida em que o sentido do signo nos deve ser transmitido antes que saibamos o que deve significar, como, por exemplo, em relação ao verde, ao qual se atribui esperança (GOETHE apud GUIMARÃES, 2004, p. 15).

A utilização de uma foto com grande iluminação acaba por causar um grande contraste com o preto e, nesse caso, deixa a imagem com uma esfera de pureza e inocência. É novamente a utilização do contraste do claro com o escuro, enfatizando o bem e o mal. Também não é ao acaso que a revista optou pela publicação de uma fotografia em que a garota estivesse feliz e visivelmente descontraída, pois, dessa forma, é possível criar uma empatia imediata da criança com o público leitor e, assim, aumentar ainda mais a dor, a angústia e a sensação de impotência das pessoas, ao visualizarem o material.

A capa também apresenta com uma forma de apresentação da imagem que enquadra a fotografia em uma espécie de janela, o que vai ao encontro da teoria da binariedade de Bystrina, também elucidada por Pross em seu estudo sobre experiências pré-predicativas (claro/escuro, alto/baixo, dentro/fora) e que acabam por intensificar a significação do material; na análise em questão, demonstra-se a felicidade e a segurança do dentro (no caso a fotografia da garota em um momento de felicidade) em oposição à escuridão do fora.

As oposições que mencionamos, como dia/noite ou claro/escuro, são mais que uma necessidade técnica de comunicação ou expressão lingüística adequada. Vistas pelo eixo cultural, vão até a estrutura mais profunda do texto. Por exemplo: tem a ver com os bons aos maus espíritos, com o céu e o inferno, com uma visão luminosa como teve Jesus, até o medo primordial do reino das trevas (BYSTRINA, 1995, p. 4).

Se não pelos elementos já destacados, a capa da referida edição não tem nada que seja de grande impacto ou mesmo de grande criatividade, levando-se em consideração que o esquema compositivo escolhido pelo meio é uma fórmula já conhecida e utilizada pelos veículos impressos, tendo sido utilizado, inclusive, na mesma semana pela Revista *Istoé* (analisada logo adiante) e até mesmo pela própria revista *Época*, 8 meses depois, durante a cobertura do caso referente ao assassinato da adolescente Eloá Pimentel.

4.2.4 Análise Visual: Revista *Istoé* – ano 31 – nº 2005, de 9 de abril de 2008

ADOLESCENTES A ciência explica como funciona a mente deles

www.istoec.com.br

OS DE ABRIL/2008 Nº 2005 Ano 31  
EXEMPLAR DE  
ASSINANTE  
VENDA PROIBIDA  
R\$7,90  
€ 5,00

NOSSA  
GRANDE  
ULTRALATA  
SACCO N°1

GRÁTIS!  
9º FASCÍCULO  
2º CADERNO DE  
TESTES (Para 20 Imoleiro)



**ISABELLA  
5 ANOS**

**A história da inacreditável morte que comoveu o País**  
*“Acabaram com a vida da minha filha e eu nem ao menos sei quem foi”*  
Ana Carolina Cunha de Oliveira, mãe de Isabella, à ISTOÉ

**ABRIL VERMELHO** Sem reação do governo, o MST intimida empresas e promove o mais violento protesto de sua história



João Pedro Stédile, líder do MST

Assim como as demais já analisadas, é marcante nesta capa a utilização do já descrito contraste de claro com o escuro, assim como o também utilizado pela revista *Época* conceito dentro e fora defendido por Pross e Bystrina; analisando pelo ponto de vista deles, são estruturados por diversos códigos terciários, que vão até a estrutura mais profunda do texto e, por isso, ampliam a significação do objeto. Um ponto de interesse nesta capa é que ela é muito similar à escolhida pela revista *Época* para narrar o mesmo caso, tendo as duas optado por um fundo preto (o que na *Istoé* é quebrado pela colocação de imagens em transparência) e a escolha da mesma fotografia (modificada na Revista *Istoé*, em que houve um corte para destacar apenas o rosto da garota). Talvez, a principal diferença entre as duas é a quantidade de informações, pois a Revista *Época* utilizou uma linha mais limpa, em que ocorre uma valorização da informação principal, enquanto que a Revista *Istoé*, mesmo apresentando uma manchete de capa a menos que a *Época*, acaba por trabalhar a composição de forma mais “chamativa”.

Como é característico em revistas jornalísticas, esta também se utilizou da força e expressividade do vermelho para a colorização de seu logotipo, o que a revista faz buscando atrair a atenção para as positivas características do vermelho (paixão, atração), deixando as negativas (sangue, fogo) para outro momento. A propósito, o vermelho permeia toda a capa, estando no logotipo, em uma linha vermelha divisória logo abaixo da reportagem de capa e nas palavras “abril vermelho”, referindo-se à outra chamada da capa e aqui sim estando esta cor repleta de significação relacionada à morte e sangue, características essas que o vermelho consegue expressar muito bem, como analisa Guimarães, que nos ensina que essa propriedade dessa cor faz parte de três tipos de códigos da comunicação definidos por Ivan Bystrina; ele nos diz que estes estão;

[...] em troca constante, criando a simbologia que essa cor traz em si [...]. O vermelho está no limite da cor visível derivando daí parte da agressividade que é característica dessa cor. É uma agressividade de caráter hipolingual, ou seja, dos códigos primários, biofísicos, que, somado à identificação da cor com o elemento mitológico fogo, como cor da proibição, do não poder tocar (porque queima), e com a cor do sangue, da violência, faz com que o vermelho também seja construído por sistemas de códigos terciários, os códigos da cultura, o que o joga para a segunda realidade (GUIMARÃES, 2004, p. 114).

Voltando para a reportagem principal da capa, fica clara a utilização

do texto “Isabella 5 anos” e da tipografia em caixa alta como forma de atração visual. O tamanho do texto acaba por se destacar em relação aos demais da capa, chamando a atenção para a fotografia acima, que, neste caso, nos leva a um signo terciário repleto de significados, pois, por mais que a união deste texto com a imagem não faça nenhuma menção ao caso, acaba por formar um signo cultural que imediatamente nos remete a ele. Os demais textos apenas complementam o primeiro, sendo “a história da inacreditável morte que comoveu o país”, que funcionaria apenas como uma explicação do texto colocado acima, e a frase da mãe da garota colocada em itálico, como em forma de citação textual: “Acabaram com a vida da minha filha e eu nem ao menos sei quem foi”, que, apesar de seu reduzido tamanho, tem uma grande forma de atração e comoção, o que ocorre não por suas características estéticas ou visuais, mas devido ao fato de se tratar de uma frase de autoria da mãe da vítima.

Com relação às imagens, a capa se estrutura pela composição de uma imagem central sobreposta a quatro imagens secundárias colocadas sob uma penumbra negra. Se nos restringirmos a analisar somente a imagem principal e não nos ativermos ao restante da capa, logo estará presente em nossa mente a capa da revista *Época* nº 516 (que narra o mesmo caso), pois a similaridade entre elas é marcante não somente pela utilização da mesma imagem, como também pela escolha do mesmo tipo de composição. Contudo, vale ressaltar que a Revista *Istoé* possui algumas diferenciações com relação à sua concorrente, pois aqui optou pela utilização de um quadro para a escolha de determinado ponto da imagem principal, o que acabou servindo como uma janela que cria um foco de alto destaque no rosto da criança e relaciona-se muito com o conceito dos eixos de polaridade defendidos por Pross e estudados por Bystrina (1995) principalmente, pois, na imagem, a criança aparenta estar dentro dessa janela (eixo dentro-fora) e, devido à sua aparente felicidade, o dentro dá a sensação de conforto, tranquilidade e, principalmente, segurança. Dentro dessa janela, a luz é clara (eixo claro-escuro) e transmite paz, nada parece estar assustando ou fora do controle dentro dela.

Em oposição à suposta tranquilidade na janela em que se encontra a garota, o exterior nos coloca em um desconforto e principalmente a um conflito angustiante, pois imagens com cenas de alegria entre a criança seu pai e sua mãe são colocadas imersas em um negro triste e sombrio, trazendo-nos à mente imagens de fantasmas, de cenas que um dia aconteceram e que nunca mais

voltarão. Aqui podemos encontrar o terceiro eixo de polaridade de Pross, o “acima-abaixo”, sendo que o que está acima é valorado culturalmente como bom (céu) e o que está abaixo é valorado como ruim (inferno) e que aqui apresenta-se, mesmo que em imagens de felicidade, intrínsecos valores de abandono ou insegurança. Acima (bom) são colocadas as imagens da garota acompanhada de sua mãe Ana Carolina Oliveira, sua protetora e abaixo (ruim) são colocadas imagens da garota com seu pai, seu algoz, assim como desta sozinha, o que poderia soar como abandono.

Assim como em outras capas publicadas na mesma semana, nesta também é possível perceber a utilização da cor preta, no intuito de criar um significado. Neste caso, o preto acaba por se vincular a dois signos culturais, o primeiro teria relação com a questão do luto, que acaba por ser um signo cultural mais regional, pois essa cor tem diferentes significados em outras culturas, e o segundo, este mais globalizado, se relacionaria ao medo e à escuridão, que no olhar de uma criança acabam estando muito ligadas, pois muitas crianças convivem com o medo do escuro e de todos os monstros que ele pode esconder. Voltando a Guimarães (2004), que analisa que ficamos mais confortáveis e seguros com imagens com mais iluminação, podemos até concluir que, em determinadas circunstâncias, todos podemos ter medo do que não conseguimos visualizar com clareza.

## 4.2.5 Análise Visual: Revista Veja – ano 41 – nº 2057, de 23 de abril de 2008



Com uma diferença cronológica de duas semanas em relação às já analisadas, a revista e capa em questão não se relacionam mais com a questão do assassinato da garota Isabella, mas sim com o rumo que o caso tomou, ou seja, o apontamento do pai e da madrasta como os grandes culpados pela morte da menina.

Com relação aos aspectos estéticos e compositivos, a capa apresenta um estilo visual que mescla elementos (lingüísticos e não linguísticos) de várias cores que se destacam pela grande concentração do preto presente no material, o que já pode ser tido como uma característica desse tipo de mídia, ao retratar a morte ou fatos relativos a ela. No topo da página, acentuado por uma faixa amarela, estão as matérias secundárias desta edição e, apesar do destaque da referida faixa, elas são apresentadas de forma discreta, com letras em tamanho pequeno, com título na cor vermelho queimado, que se aproxima de um matiz de marrom e descrição em preto. É provável que a utilização desta faixa amarela, que está na mesma cor da tipografia colocada abaixo da imagem do casal “Para a polícia, não há mais dúvidas sobre a morte de Isabella”, não esteja ali para destacar as matérias inseridas nela, mas sim criar uma moldura para a imagem abaixo, aproveitando-se da significação desta cor, como se observa em Michel Pastoreau, em relação ao amarelo (apud Guimarães, 2004, p. 89):

[...] a cor dos traidores, dos cavaleiros desleais, dos falsos moedeiros (no século XIV as suas casas eram pintadas de amarelo), cor dos fura-greves, dos trabalhadores que atraíam em favor do patronato, cor dos maridos enganados (já atestada no século XVII).

Logo abaixo dessa faixa, encontra-se o logotipo da revista que seguiu o mesmo padrão do utilizado na edição 2055, referente à morte da garota, ou seja, em cinza com contorno branco. A repetição de padrão utilizado no logotipo provavelmente relaciona-se com a questão da intencionalidade da revista, o que, no pensamento de Bystrina, faz com que consciente ou inconscientemente compreendamos o que a revista quer nos transmitir: nesse caso, a ligação desta com a edição anterior, em que também se utilizou a mesma forma de composição para a sua logo.

Ainda na análise dos signos linguísticos, logo ao primeiro olhar a frase “foram eles” nos chama a atenção para um olhar mais apurado sobre essa

capa, pois ela acaba funcionando como um ato de julgamento, de acusação explícita por parte da revista aos supostos autores. A frase, colocada em caixa alta e em tamanho maior que os demais textos utilizados, funciona como um elemento de forte atração visual, sendo que esta, devido à sua cor branca, destaca-se sobre o fundo em preto. Aqui podemos encontrar um dos eixos polares que, como coloca Bystrina (1995), existem para dar valor às coisas, facilitando a nossa decisão e nos fazendo escolher entre o prazer e o desprazer, que, no exemplo analisado, pode ser entendido como uma escolha entre o bem e o mal (eixo claro-escuro), sendo o mal representado pela escuridão que cerca o casal e acaba por fazer fundo para a frase, estando os dois (Alexandre e Anna Carolina) colocados como a personificação (a face) do mal em oposição ao branco contido na frase, representando o bem, a verdade e o desejo de justiça (na eterna luta do bem contra o mal).

É interessante perceber que, por mais técnico que um elemento linguístico possa parecer, no exemplo analisado, ele pode ser classificado como um signo devido a seu grau de intencionalidade e de sua capacidade informativa junto ao receptor no momento de publicação da revista, pois, se analisarmos Bystrina (1995), iremos compreender que um texto técnico ou descritivo é apenas um texto, um elemento secundário; se for analisado sob a ótica da Semiótica, no entanto, a frase aqui apresentada tem o poder de informar muito mais do que o expresso por suas letras, sua significação está muito além, sendo que esta pode ser tida como um signo cultural, que, mesmo temporal (perderá a sua força de significação com os anos), consegue informar seu público.

Para amenizar a taxativa frase “foram eles”, a revista apresenta em fonte bem mais reduzida e colocada logo acima da frase a inscrição “para a polícia, não há mais dúvidas sobre a morte de Isabella:”. Mesmo a frase sendo a primeira na ordem de leitura, que ficaria da seguinte forma: “Para a polícia, não há mais dúvidas sobre a morte de Isabella: Foram eles”. Contudo, fica claro para o receptor da informação que a intenção da revista é a leitura da frase “Foram eles”, pois esta acaba por chamar mais a atenção e, portanto, sua leitura ocorre em primeiro lugar, ficando para a frase de maior quantidade textual, colocada acima, a função de complementação da colocada em caixa alta. Outra função que pode ser associada a esta frase, nesse caso relacionado à sua cor, refere-se ao efeito visual que esta, impressa na cor amarela, cria com a faixa de topo da revista, também amarela, funcionando como uma moldura, delimitando o espaço onde os acusados, aqui “pré-

julgados” poderiam ficar.

Para analisar os signos não linguísticos presentes na capa, vale fazer algumas observações referentes à questão da assimetria, elemento estudado pela Semiótica da Cultura e que, no pensamento de Bystrina (1995, p. 7), faz com que “o pólo marcado ou sinalizado negativamente é (seja) percebido ou sentido muito mais fortemente que o pólo positivo”. Essa colocação é válida a partir do momento em que alguns valores dos eixos polares aparecem de forma invertida na imagem apresentada e, mesmo dessa maneira, continuam a representar o bem e o mal; além disso, como o próprio Bystrina analisa, os polos podem ser caracterizados ora positivamente, ora negativamente.

Neste exemplo, é perceptível que a imagem do casal (colorida) se opõe ao fundo preto sem, no entanto, entrar em uma atmosfera de luz ou bondade, pois os personagens estão submersos em uma nuvem negra que forma não apenas fundo como também transpassa seus rostos e que podemos classificar tanto como a maldade, quanto como a névoa escura de mistérios que cercou o crime. Aqui pode ser encontrada outra contrariedade relacionada aos eixos polares, sendo que o dentro (eixo dentro-fora), que sempre se apresentou como segurança, neste momento vem como característica de acramento, pois o casal foi fotografado em um momento de grande pressão, quando a polícia, a imprensa e o público estavam afoitos por suas imagens. Vale lembrar que a foto foi realizada com o casal dentro de um carro, o que poderia representar fuga, ou mesmo de uma suposta segurança, causada pelo estar dentro do carro protegido da multidão. No entanto, como a revista priorizou a utilização de apenas um recorte da imagem, ela não passa essa ideia de segurança, tendo a ideia de acramento ainda mais reforço, devido à disposição do encosto de cabeça do banco dianteiro do veículo, que, neste caso, dá a mesma impressão das camisetas enroladas nas cabeças, utilizadas pelos bandidos quando não querem ser fotografados ou filmados ao serem presos.

O último elemento a ser destacado é o olhar do casal. Enquanto na primeira edição da Revista *Veja* referente ao crime (edição 2055 – ano 41 – nº 14 de 9 de abril de 2008), destacava-se um olhar frio e sem face, que mirava a sua vítima e, se utilizando da metaimagem, nos colocava no lugar dela (vítima), nesta o olhar é perdido: não olha para nada e nada é refletido por ele. Agora temos olhares, com rostos e nomes, mas não mais nutrido de algum poder sobrenatural, seja para o bem, seja para o mal.

4.2.6 Análise Visual: Revista *Época* – nº 522, de 19 de maio de 2008

Passados quase dois meses do assassinato de Isabella Nardoni, a Revista *Época* lançou uma edição em que abordava o caso da morte da garota sob a visão de sua mãe Ana Carolina Oliveira. Diferente das edições anteriores, ou mesmo das de suas concorrentes, nesta a revista buscou demonstrar o caso sob outro ponto de visão, explorando a dor, a relação familiar e a visão de uma mãe ainda muito abalada sobre o crime que acabou por vitimar sua filha e tirar toda a família do anonimato; é nisso que a revista estruturou a sua história.

É perceptível na composição da capa a utilização de vários elementos visuais, sendo o logotipo da revista uma imagem que toma quase toda a extensão da página e que está ladeada por outras duas pequenas imagens referentes a outros assuntos: uma caixa de texto para chamar a atenção para a matéria em destaque e uma grande quantidade de informações textuais. Assim, alguns elementos não serão analisados, pois não têm relevância para o contexto da reportagem principal.

O corpo principal da capa inicia-se com o logotipo da revista, que, diferente de sua concorrente *Veja*, não tem alteração devido ao assunto abordado (com exceção a edição especial *Época Verde*), e assim foi mantido em uma caixa vermelha com tipografia serifada em preto e com um globo terrestre em substituição à letra O. Apesar de suas características de significação como a globalização e o movimento representados pela figura do globo e o tradicionalismo jornalístico representados pela tipografia serifada e estilizada que lembra os jornais antigos, estas não apresentam relevância ou influência para a análise da temática abordada.

Iniciamos a leitura dos signos linguísticos pela chamada de reportagem com a inscrição “exclusivo”, colocada ao lado da imagem de Ana Carolina e acima do texto principal. A palavra, em tipografia branca sem serifa, é apresentada inserida dentro de uma caixa em vermelho e sem contar a frase principal da capa, que é a de maior tamanho. Todos esses elementos demonstram a necessidade do veículo em aproveitar a efervescência do caso, que mesmo passados dois meses ainda estava atraindo a atenção; assim, a caixa em vermelho funciona como um pictograma, como em placas indicativas e de sinalização utilizadas em locais públicos e que, no exemplo analisado, serve como um alerta que acaba chamando o leitor para o assunto a ser abordado e que, não impensadamente, foi posicionado logo abaixo deste.

A chamada principal da capa também foi composta por tipografia na

cor branca em fonte sem serifa, composta pela seguinte frase: “Por dentro da mente e do mundo de Ana Carolina”. O texto em questão não demonstra possuir muitos aspectos de significação, a não ser pelo seu próprio caráter textual, que acaba por atrair a atenção para a imagem colocada a seu lado, a partir do momento em que a ideia do texto nos coloca no íntimo da pessoa representada, onde podemos conhecê-la melhor e de certa forma participar de sua vida. É importante ressaltar que, durante toda a cobertura sobre o caso, a Revista *Época* ressaltou a questão da importância dele para a sociedade e, principalmente, a questão da necessidade do público em receber essas informações. Com esta chamada, capa e matéria, a revista acaba colocando-se como um agente saciador dessa sede de informações da população.

O texto abaixo do principal, “*Época* teve acesso à intimidade da mãe de Isabella na tentativa de decifrar de onde vem sua força impressionante para lidar com a dor”, vem apenas como complemento do primeiro, tendo destaque para o nome da revista, que aparece em caixa alta e em letra amarela. Esse texto acaba, juntamente com o disposto abaixo do rosto da jovem, “Mais: o lado obscuro da “Nova Família” – aquela em que se misturam pais, mães, padrastos, madrastas e filhos de mais de um casamento”, criando uma moldura textual que envolve Ana Carolina na sua nova realidade, ou seja, uma mãe forte que acabou de passar por um momento de muita dor e sofrimento e que talvez tenha tido como pivô a nova realidade das famílias brasileiras.

Contudo, apesar da grande utilização de elementos textuais, o que mais atrai a atenção nesta capa é a imagem da jovem Ana Carolina Oliveira. Essa imagem contrasta-se sobre um fundo cinza, sem vida e sem alegria. A utilização do cinza, neste caso, pode estar ligada à tristeza, pois o cinza não chega a ser descrito como uma cor, mas sim como um tom, que surge em várias intensidades na escala de graduação que vai do preto ao branco e do branco ao preto. E assim, nada mais adequado à temática do que a imagem ser apresentada sobre um fundo que, de certa forma, pode ser considerado morto, sem vida e que em nada expressa felicidade, sendo que ainda nos faz lembrar uma névoa, uma neblina que, por mais que o tempo passe, ainda continuará espessa, encobrendo aquele sombrio dia do mês de março de 2008. A imagem da jovem mãe é representada em *close*, em que fica clara a intencionalidade do autor em nos demonstrar, por meio do olhar, que aqui é o item de maior destaque, toda a dor, sofrimento e força daquela mulher.

Neste momento, mesmo que talvez de forma um pouco mais indireta, somos remetidos a um dos eixos polares de Bystrina, neste caso, o eixo dentro-fora, pois, em contrariedade com toda a névoa de dor, angústia e traição que se apresenta no fora e representa o contexto daquela morte tão brutal, encontra-se a doçura e segurança contidas naquele olhar.

Outro eixo polar que pode ser percebido na imagem apresentada é o eixo claro-escuro, que manifesta-se pela divisão da face, com um lado iluminado e outro sombreado. Ao analisarmos Bystrina (1995, p. 7), entendemos que “o pólo marcado ou sinalizado negativamente é percebido ou sentido muito mais fortemente do que o pólo positivo”. Na concepção deste autor, o polo negativo se relaciona à morte, e esta sempre se coloca mais forte que a vida. Assim, se a imagem em questão for analisada sem conhecermos o seu contexto, ela poderia até ser interpretada como se a personagem estivesse sendo representada pelo veículo com a intenção de caracterizar dupla personalidade. Contudo, este não parece ser o intuito da revista, pois, como esclarece Bystrina (1995, p. 7), “os textos culturais permitem a eliminação das oposições”, e, desta forma, o lado obscuro da imagem perde a sua força diante do cinza do fundo.

Quando fazemos uma associação binária, o céu é marcado como positivo (o mundo dos deuses mortais) e a terra como negativo (omundo dos mortais). Quando tomamos o conjunto binário terra e inferno, temos novamente uma oposição, onde a terra, anteriormente negativa, torna-se o elemento positivo à vista do inferno, o pólo negativo (BYSTRINA, 1995, p. 7).

Esta transição assimétrica entre claro e escuro apresentado no rosto da personagem pode ser interpretado como os dois lados expostos do drama de Ana Carolina, sendo o lado escuro, representativo de toda a dor e sofrimento pelo qual ela passou no decorrer das semanas que antecederam a publicação e que não deixa de ser ligado à morte, e o lado claro, que representa a força demonstrada por ela para enfrentar todo esse drama. Um elemento muito forte na imagem é o olhar da representada, que aqui funciona como uma janela que nos leva a seu mundo ou, como coloca a revista, por dentro de sua mente. Aqui também podemos identificar um dos eixos polares de Bystrina, também pesquisados por Pross, relacionado à questão do dentro e fora, em que o dentro (do olhar) nos desperta a luta e vontade de justiça da mãe em contrariedade com o fora, que aqui se coloca como a névoa de mentiras, dúvidas e atrocidades (cinza) que marcaram a morte de sua filha.

4.2.7 Análise Visual: Revista Veja – nº 2088, de 26 de novembro de 2008



A capa analisada se refere a uma abordagem da Revista *Veja* sobre as condições em que estavam vivendo os então acusados Alexandre Nardoni e Anna Carolina Jatobá, após 200 dias de prisão, e, assim como em outras edições da revista que relataram algum fato referente ao caso, a ênfase nesta parece estar totalmente voltada para o crime, pois, mesmo que outra matéria seja apresentada na mesma capa (*Veja* especial tecnologia), isso se faz de forma pequena, não prejudicando a composição do restante do material e muito menos tendo influência sobre este.

Ainda que possua poucos elementos visuais, a capa acaba tendo um alto grau de significação. Assim, vale iniciar a leitura dela por meio de seus signos linguísticos: o primeiro, seu logotipo, que, como é característica da Revista *Veja*, foi adaptado à temática e segue a mesma linha da arte produzida para a capa. A um olhar desatento, alguns elementos contidos no logotipo podem passar despercebidos; no entanto, ao olharmos mais profundamente, é perceptível que o vermelho (tão comum aos logotipos da *Veja*) está em um tom mais claro que os habituais, sendo que se for interpretado conforme as palavras de Guimarães (2004) com relação às características dessa cor, compreenderemos que pode estar relacionado a sangue e a morte, e, como é possível entender ao nos basearmos no autor, somente pela sua aplicação no nome da revista ela se torna capaz de demonstrar a posição do veículo com relação à matéria publicada. Outro elemento contido no logo, embora de forma mais sutil, é a utilização de uma textura que faz lembrar uma tela de proteção. Ainda que colocado de forma muito discreta, quase imperceptível, esse elemento é de grande significação, pois foi através de um buraco na tela de proteção de uma janela que a garota foi jogada para a morte.

O próximo signo linguístico analisado, “200 dias na cadeia”, é um dos elementos de maior destaque na capa, principalmente ao se observar o numeral 200, que possui uma fonte em tamanho bem maior, se comparada aos demais itens utilizados na capa, ainda que estruturado com uma tipografia simples, aplicada na cor preta e sem serifa. Neste item, fica clara a intenção do meio em chamar a atenção do leitor para o numeral, que reflete a quantidade em tempo que os acusados estão encarcerados e acaba por remeter à ideia de castigo. Assim, nada melhor para este item do que ser representado na cor preta, onde seguindo o pensamento de Guimarães (2003), é entendido que uma cor por si só é capaz de gerar um significado (cor-informação), no material em análise esta pode significar a

tristeza, o isolamento e a ausência de luz, característica do cárcere. Neste item, é possível identificar um dos eixos polares de Bystrina, estando presente em quase todas as representações sobre Isabella Nardoni, o eixo claro-escuro, aqui é apresentado pelo contraste ou assimetria entre a fonte negra sobre a luz que ilumina o fundo da inscrição e que é irradiada pela garota que aqui representa o eixo positivo.

“A (boa) vida dos acusados do Caso Isabella” é o último signo linguístico a ser analisado. Como coloca Bystrina (1995), os textos provêm de códigos secundários e somente a partir dos códigos terciários é que temos a formação da cultura. No entanto, ao analisar suas palavras é possível perceber que, quando eles vão além da simples necessidade de comunicação e passam a ser capaz de demonstrar a intencionalidade do autor, ou mesmo algo que não é expresso por suas letras, acabam por entrar na esfera da terceiridade e, assim, podem ser considerados textos culturais.

Essa questão parece ser primordial para a análise do referido texto, pois vai além da necessidade informativa, a partir do momento em que nos coloca a palavra “(boa)”, dentro de parênteses, que nos tiram de nossa posição de conforto, fazendo-nos pensar o que aqueles elementos querem nos informar, brotando em nós a dúvida que acaba por inverter o sentido do texto, que pode passar a significar “nem tão boa assim”.

A finalização da análise dos signos discursivos (linguísticos) do material pode ser realizada em conjunto com a imagem de Anna Carolina, pois, assim como a blusa da agora condenada, a tipografia da referida frase “A (boa) vida dos acusados do Caso Isabella” também é apresentada na cor vermelha e juntamente com o logo da revista formam um triângulo que direcionam o olhar do leitor pela página, que tem como centro o rosto da garota Isabella.

Sob toda a significação presente na cor vermelha (da paixão à violência), inicia-se a análise dos signos presentativos (não linguísticos). Na visão de Guimarães (2004), o vermelho é a cor dos opostos que pode estar ligada tanto a características positivas como o coração (amor), a cruz vermelha da medicina ou mesmo a fita vermelha da campanha de luta contra a AIDS, como a características negativas como o sangue, a violência e a proibição.

No exemplo analisado, mesmo que a utilização dessa cor não tenha sido intencional por parte da representada (Anna Carolina), acabou funcionando

como um eixo central na composição, ligando a imagem dos acusados à morte da garota representada ao fundo, por meio da representatividade negativa que a sua imagem adquiriu junto à população. A revista apenas reforça essa imagem, colocando a cor no logotipo (tela suja com o sangue) e na tipografia.

No material analisado, fica perceptível a utilização de um dos eixos polares assimétricos de Bystrina, que, como também relaciona Pross, faz com que o que é representado acima acabe por assumir um valor mais positivo do que o que é representado abaixo (eixo acima-abaxo). Assim, o casal acaba por assumir uma posição de pré-julgamento: já estão condenados (inferno). Ainda em Bystrina (1995), compreendemos que algumas assimetrias dos polos podem ser eliminadas por meio de soluções, como a supressão da negação, que nos coloca que uma coisa que foi avaliada como negativa em determinada situação pode se tornar neutra ao ser analisada com outra, que se coloque mais forte ou marcante.

Assim, o logotipo da revista, que pode ser avaliado até de forma negativa, se comparado em contrariedade com a garota ou pelas características negativas de sua cor, pode perder essa força, em comparação com o casal. Ou seja, o posicionamento e as características de significação que a imagem do casal representa acabam por anular a força negativa da junção vermelho + textura de tela aplicada ao logotipo da revista.

Juntamente com a imagem de Anna Carolina, a de Alexandre parece que foi inserida intencionalmente neste posicionamento, que em conjunto acabam por representar a personificação da violência que, de forma intrínseca, se apresenta na capa. Um terceiro eixo polar pode ser percebido na imagem em questão a relação do dentro com o fora, sendo o dentro a imagem da garota, que parece estar em outra atmosfera, protegida por uma película amarela, e o fora representado pelo casal, que tem na falta desta película a demonstração de sua vulnerabilidade e insegurança.

Outro elemento que acaba por direcionar o olhar e gerar questionamentos se relaciona ao grande amarelo que cobre o fundo e acaba servindo como uma película protetora sobre a imagem da garota. A utilização do amarelo, neste caso, não parece estar ligada a energia, alegria e calor, principais características relacionadas a essa cor, e a composição deste com o vermelho também não tem as características de fome e atração das redes de *fast-food*. Neste caso, o amarelo pode estar relacionado à traição, como Guimarães (2004) nos

coloca, ao dizer que várias características relacionadas à tração estão relacionadas a esta cor.

Para finalizar, é perceptível a utilização de uma espécie de máscara texturizada que encobre todo o fundo, chegando a invadir alguns elementos de primeiro plano. A textura pontilhada que nos faz lembrar algumas obras de arte realizadas pelo movimento *Pop Art*<sup>8</sup>, também acaba por deixar a imagem com características de cópia (Xerox), impressões e até mesmo provas periciais, sendo esta a hipótese mais provável para a utilização do elemento que encerra a análise do material.

---

<sup>8</sup> Pop Art: Movimento artístico de meados do século XX, que tinha como base a cultura de massa e a reprodutividade mecânica.

4.2.8 Análise Visual: Revista *Istoé* – nº 2105, ano 34, de 11 de março de 2010

Com a proposta de demonstrar um pouco do que seria o julgamento do casal Nardoni, a Revista *Istoé* de 11 de março de 2010 apresenta uma capa que, assim como outras já analisadas, tem sua base estruturada sobre um fundo preto. A propósito, desconsiderando o rosto do casal, somente três cores são usadas nesta capa: preto, branco e vermelho.

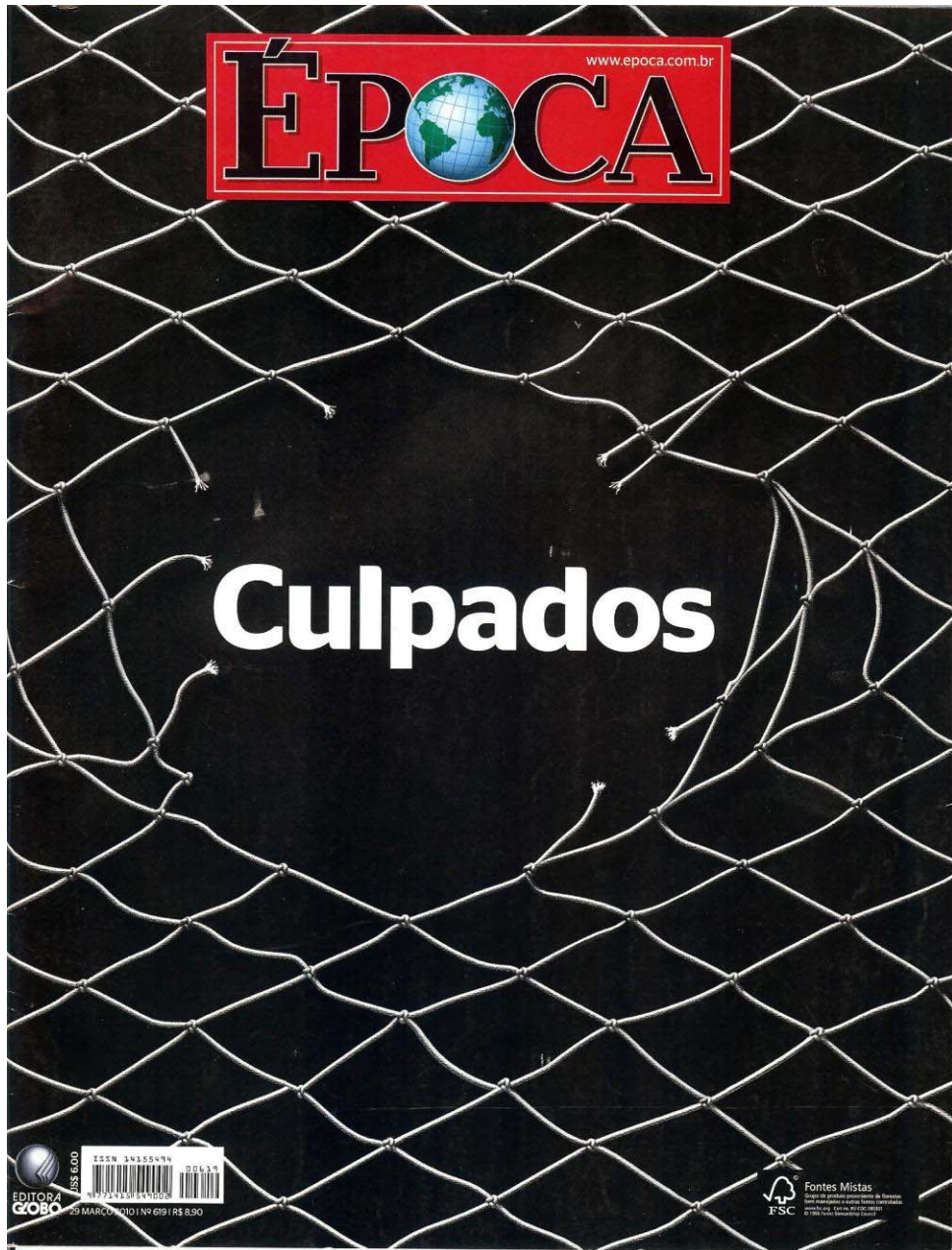
Iniciando a interpretação da capa pelos signos discursivos (linguísticos), ressalta-se o logotipo da revista, que diferentemente das outras edições de *Istoé*, que tiveram o caso Isabella como temática, nesta ele foi modificado em decorrência da arte/composição da página. Fica perceptível que a revista acaba por tirar um pouco de sua posição de destaque (sendo pela cor ou pelo posicionamento do seu nome na capa), para ressaltar a temática abordada e, assim, acaba por se colocar entre os dois acusados (Alexandre e Anna Carolina), como se quisesse desvendar o que se passa pela mente deles, buscando conhecer um pouco de cada um. Essa alteração cromática do logotipo não é uma característica da *Istoé*, que diferentemente da sua concorrente mais direta (Revista *Veja* – Editora Abril), sempre está em alteração de acordo com a temática; na revista da Editora Três, é perceptível esta procura de quase sempre manter uma cor padrão, no caso o vermelho.

Toda a tipografia da página é composta pelas cores branca e, em menor número, pelo vermelho; neste caso, não existe uma aparente necessidade de se realizar uma análise fragmentada do conteúdo textual presente na capa, pois toda a significação dele se encontra na sua cor, e esta se mantém, seguindo a mesma linha em todo o material. O único elemento que foge um pouco do padrão geral da capa é a palavra “exclusivo”, que vem como uma chamada, acima das reportagens constantes na revista e tem a sua fonte em cor branca, ressaltada pela caixa vermelha em que a inscrição está inserida e que acaba por dar ao conjunto uma similaridade com os pictogramas informativos utilizados para sinalização de saídas de emergência, banheiros, etc. Neste caso, a utilização da cor vermelha na caixa resalta a característica atrativa que essa cor possui e, assim, funciona de forma positiva. Vale ressaltar, no entanto, que essa mesma caixa em vermelho que é atrativa e positiva pode, devido à transitoriedade de sua cor, assumir uma característica negativa, quando for analisada no contexto geral da página, como será descrito um pouco mais à frente.

O branco utilizado na maior parte do conteúdo textual da capa nos coloca diante de um dos eixos polares assimétricos de Bystrina, sendo este o claro-escuro, que aqui nos remete à escuridão, morte e horror, representados pelo negro (ligação com o crime) em contrariedade a verdade e paz, que aqui podem ser representados pelo branco (ligado à verdade expressa pela revista ou mesmo pela justiça cumprida). O vermelho, que entra como destaque em determinadas palavras, serve para ressaltar algumas reportagens e, mesmo levando-se em conta o seu poder de atração, acaba funcionando como um agente de significação, chamando a atenção do interpretante para algumas características negativas dessa cor, neste caso o sangue, que, pelo formato da edição, acaba parecendo estar pingado em diferenciadas partes da página (como o sangue que estava no chão apartamento de onde a vítima foi arremessada).

Os símbolos presentativos da capa se estruturam sobre um fundo negro que, no pensamento de Bystrina, acaba criando um eixo de assimetria com rosto do casal Nardoni, que aparentemente está sendo iluminado por um foco de luz. Como em outras revistas que representaram o tema, aqui o preto também representa um signo cultural, um elemento de caracterização da morte, da maldade e das trevas sobre o qual os dois estão imersos. No entanto, o que mais se diferencia nesta capa é questão da aplicação da luz no rosto dos acusados, pois a interpretação desta, que sempre acabou por criar uma atmosfera de candura e até divinizar personagens, neste caso, serve para tirá-los do seu esconderijo para serem julgados pela população (no caso, público leitor), ou seja, estes são representados pela revista como assassinos, não tendo a mídia a preocupação ou o pudor de deixá-los na penumbra. Agora eles estão condenados e tudo está às claras.

4.2.9 Análise Visual: Revista Época – nº 619, de 29 de março de 2010



A capa acima se refere à proposta da Revista *Época* para narrar a condenação dos acusados pelo caso Isabella. Diferentemente das outras revistas analisadas, nesta capa não foi utilizada a imagem dos acusados pelo crime nem da garota assassinada. A composição da capa é bem simples, com poucos elementos textuais ou imagéticos; mesmo assim, muito bem estruturada, conseguindo com poucas informações transmitir a mensagem e a opinião do veículo sobre o crime para o leitor.

Toda a capa se estrutura basicamente por três elementos, sendo o logotipo da revista, a palavra “culpados” e a ilustração de uma tela de proteção rompida. Mesmo a revista sendo composta em seu interior por outras matérias (além da do caso Nardoni), na capa apenas o citado caso é que é demonstrado, enfatizando, assim, o destaque e importância dados a ele por esta mídia. Esse destaque é percebido também pela disposição da logomarca da revista, que, de forma nunca antes vista, teve o seu tamanho reduzido e o seu posicionamento alterado, sendo centralizado e colocado mais acima do local padrão utilizado pela mídia. Como é característica da Revista *Época*, a cor de seu logotipo não sofreu alteração, assim como sua estrutura compositiva que se manteve organizada em uma caixa vermelha, com tipografia em preto com um globo terrestre em substituição a letra “O”, compostas com uma fonte que lembra materiais produzidos pela imprensa antiga.

Como foi característica em muitas representações do caso Isabella, nesta capa o preto também aparece como um elemento de destaque, que, devido à palavra “culpados”, acaba não remetendo ao luto, mais sim a um signo cultural mais globalizado, que são as trevas. Aqui, a utilização do preto ainda nos remete ao lado obscuro do caso, a tudo o que ficou oculto dentro daquele apartamento, por trás daquela tela de proteção que, provavelmente, esconde fatos dos quais nunca teremos conhecimento.

Disposta ao centro da página, a palavra “culpados” forma juntamente com a imagem da tela de proteção rompida um forte signo cultural, que, à primeira vista, já remete toda a composição ao caso Isabella Nardoni, por mais que nada sobre o caso esteja escrito na capa. A força, e até um certo nível de agressividade presente na palavra e em sua forma de representação, é capaz de expressar o posicionamento da mídia sobre o caso, ou seja, culpados. Por mais forte que este signo possa parecer no momento, ele é regionalizado, não sendo reconhecido em

um outro país ou por uma pessoa que não estava acompanhando as notícias sobre ele. Outra característica desse signo é a sua transitoriedade, pois ele acaba sendo um signo temporal, podendo perder sua força com o passar dos tempos, quando suas imagens e seus fatos acabarem, por fazer parte de apenas remotas lembranças em nossas vidas e entrarem para os nossos arquivos mentais.

Neste conjunto formado pelo conteúdo textual e a arte representativa da tela de proteção, é que percebemos a aplicação de um dos eixos binários da Semiótica da Cultura, conforme define Bystrina, ao dizer que no eixo claro-escuro, quase sempre o que é representado pelo escuro é negativo e pelo claro é positivo. Neste pensamento, compreendemos que, no citado caso, o preto se manifesta como a personificação de toda a atrocidade que o crime representou, e a palavra ao centro da tela de proteção representaria a justiça, que aqui se coloca no lugar da garota que ainda viva foi jogada da janela para a morte, pelo seu próprio pai. Por mais sombria que a tela de segurança rompida possa nos parecer, aqui ela também aparece iluminada, talvez simbolizando o que poderia ser a salvação da vida de Isabella, um signo de proteção, portanto. Neste caso, uma proteção que se rompeu.

Outro eixo de assimetria que pode ser percebido na capa faz referência à questão do dentro e fora. No entanto, nesse caso, a imagem que se apresenta acaba por nos deixar confusos, pois nos coloca como personagem da história, nos faz participar do enredo visualizando a tela, sem contudo, nos referenciar se estamos dentro ou fora, o que nos causa insegurança. Ao visualizar a capa, não sabemos se estamos olhando com os olhos da vítima, do assassino, da polícia ou de um simples observador externo, e isso nos causa desconforto a partir do momento em que somos tirados da nossa cômoda posição de observadores, para nos envolver na história. Nesta imagem, não conseguimos identificar com certeza o dentro e o fora, pois no contexto da história os dois nos causam incômodo e assim nem a sua inversão, nos moldes de Bystrina, se mostra possível ou, pelo menos, reconfortante.

4.2.10 Análise Visual: Revista *Veja* – nº 2148, ano 43, de 31 de março de 2010

Diferenciando-se de quase todas as demais revistas que relataram o caso, a edição 2148 da Revista *Veja* quebrou o clima sombrio das demais edições, ao optar por uma capa clara e com o rosto iluminado de Isabella.

Diferente das demais edições que fizeram referência ao caso, em que o logotipo da revista aparecia estruturado com contorno em branco e preenchimento com cor, sendo em duas delas em tons de cinza e uma em vermelho texturizado, para esta edição ele aparece bem suave, estruturado somente com contorno em branco, sem preenchimento interno, dando transparência para que o fundo da página transpareça sob este. Como foi utilizado na Revista *Época* edição 619, que também faz referência ao caso, é percebido que na *Veja* o logotipo da empresa também perde um pouco o seu destaque devido à importância dada ao caso, fato que também fica claro a partir do momento em que a revista reserva toda a sua capa somente para ele, não apresentando mais nenhuma matéria constante nas páginas desta edição.

A falta do preenchimento e a decorrente discricção do logotipo podem ser interpretados como uma estratégia da revista em demonstrar o seu posicionamento em relação ao caso, que sempre se mostrou de condenação aos acusados e que agora pode ser de alívio (representado pela leveza e falta da agressividade, visualizadas nos anteriores), em que somente a imagem da garota, agora justificada, é que prevalece sob as cinzas do caso.

Seguindo a ideia de sutileza iniciado pelo logotipo, os signos linguísticos da capa acabam por reforçar a ideia de apaziguamento da revista, que, agora, retira a postura agressiva das demais edições. A expressão “Condenados!” aparece com fonte não serifada, em caixa alta e em tamanho de destaque, em relação ao demais textos da página. Bystrina nos aponta que um texto é apenas um elemento técnico, formado por códigos secundários. No entanto, somente a expressão apresentada, assim como a palavra “culpados” da Revista *Época* edição 619, já é capaz de caracterizá-lo como um signo cultural, a partir do momento em que se torna capaz de remeter à história e ainda demonstrar a intencionalidade do meio que representa (mesmo que a imagem da garota e do casal não estivesse inserida), além do que está repleto de significados que vão além da própria palavra que representa.

O matiz de cinza azulado aplicado na expressão não é agressivo, nem ao menos apaziguador, ele se destaca do fundo sem, no entanto, cair no eixo

simétrico claro-escuro de Bystrina, pois ambos estão em tonalidades não muito distantes na escala dos cinzas; assim, podemos dizer que eles fazem uma graduação tom sobre tom. Podemos interpretar essa aproximação texto e fundo como uma aproximação temática, pois tanto o fundo quanto a palavra trazem o mesmo sentido: a representação dos réus agora condenados a ficar esquecidos sob a névoa dos seus crimes.

Diferente da expressão analisada, a frase “Agora, Isabella pode descansar em paz”, também composta em caixa alta, recebeu a cor branca em sua composição. Contrastando com a cor e as imagens dispostas ao fundo da página, a frase se relaciona com a garota e, assim, destaca-se do fundo pelo eixo polar claro-escuro (mesmo que o escuro não seja o negro tão usado em outras edições), por mais que toda a escuridão, aparentemente, tenha se dissipado, transformando-se em uma densa nuvem ainda nebulosa, como um temporal que está perdendo sua força. Contudo, ainda assim o fundo acaba por se colocar negativamente em relação à imagem do casal, mas, contraditoriamente, pode ser interpretado como positivo em relação à imagem e à frase disposta sobre ele.

Como foi uma postura da Revista *Veja* desde o início da cobertura do caso, ela se colocou como agente de acusação e, assim, não é de se estranhar que na edição relacionada ao julgamento e condenação dos acusados, tenha colocado parte da sentença na capa, sendo: “Alexandre Nardoni, condenado a 31 anos, 1 mês e 10 dias de prisão, e Anna Carolina Jatobá, sentenciada a 26 anos e 8 meses, ambos em regime fechado”. Em fonte com tamanho reduzido e em caixa baixa, a frase foi disposta ao lado da garota, como forma de sua redenção (ou de sua família), como se desse um ponto final a uma tão sombria e tumultuada história de horror.

Com relação aos símbolos presentativos dispostos na página, é perceptível que, no pensamento de Guimarães (2003), a revista se apropria do poder comunicativo da cor-informação, ou seja, quando somente a aplicação dela já é capaz de “incorporar significados” e as intenções da mídia. Assim, o cinza azulado (como já descrito acima) forma uma nuvem tempestuosa que acaba por encobrir os rostos dos acusados pelo crime e, ao mesmo tempo, devido ao leve azulado em sua cor, nos remete à ideia de céu, ou seja, a garota agora descansa em paz no céu (lugar reservado aos anjos). A propósito, os rostos, aqui apresentados, nos remetem à edição 2057, de 23 de abril de 2008, pois a imagem utilizada é a mesma da edição

atual e, como na anterior, aqui esta também nos dá a sensação de acuartelamento, em que os agora condenados tentam, sem sucesso, proteger suas identidades, como dos bandidos verdadeiros ou estilizados que estamos acostumados a visualizar na TV.

Outra sensação transmitida pela capa é o eixo claro-escuro produzido pela imagem da garota em oposição à imagem dos acusados, onde uma luz parece transcender do rosto da garota, enquanto a já citada névoa encobre os acusados, ficando expressa a relação entre o positivo para o claro e o negativo para o escuro, sendo o positivo (Isabella) o elemento de maior atração da página, funcionando como um agente apaziguador e de conforto, como no pensamento de Guimarães (2004), ao dizer que o elemento mais iluminado acaba por nos confortar, enquanto o pouco iluminado nos incomoda. Essa diferenciação na iluminação acaba nos dando a sensação de outra relação binária, o dentro-fora, como exemplifica Bystrina:

Um bebê, no momento do nascimento, grita. Por que ele grita? Porque percebe a mudança de ambiente entre o interior do útero materno e o ambiente externo, aéreo. Ele sente a perda do prazer de estar num ambiente interno e o desprazer de um ambiente externo. Depois vêm os sofrimentos da fome e o prazer de ser amamentado (BYSTRINA, 1995, p. 6).

Na imagem analisada, a oposição da garota com relação ao fundo nos dá a sensação de ela estar ao lado de fora. Essa sensação se intensifica se a análise levar em conta que os acusados se encontram envolvidos em uma névoa. Assim, a garota estaria no ambiente externo (negativo) e os acusados no interno (positivo). Contudo, Bystrina nos coloca que os polos podem ser invertidos, pois suas denominações surgiram “de situações práticas da vida”, sendo que a polaridade surgiu para “facilitar a decisão, a atitude, o comportamento, a ação”. Nesse sentido, entende-se que por mais abrangentes que os pólos possam parecer, ainda assim não se convencionam como regras, mas como uma definição geral. No caso da imagem analisada, percebemos uma inversão de valores nos eixos polares assimétricos, pois o interno que seria bom, aqui está ocupado pelos seus algozes (assim como o apartamento onde o crime aconteceu), enquanto no externo se encontra a garota (que ainda que morta, está agora justificada e livre do casal agressor).

4.2.11 Análise Visual: Revista *Istoé* – nº 2107, ano 34, de 31 de março de 2010

É com uma proposta muito forte e de certa forma até agressiva, que a Revista *Istoé* representa a condenação do casal Alexandre e Anna Carolina Nardoni. Como parece ser uma característica da revista, é perceptível a utilização de vários elementos visuais, sendo estes compostos por códigos linguísticos ou presentativos.

Para compreensão da proposta da revista, é válido iniciar sua análise por meio de seus signos linguísticos, pois estes estão aplicados de forma muito marcante e ocupam várias partes da capa, que, assim como as demais revistas referentes à condenação do casal, também trouxe uma capa exclusiva, em que somente o citado caso é apresentado.

Já no topo da página, antes mesmo do posicionamento do logotipo, duas frases informativas preenchem o espaço, sendo a primeira, em cor vermelha, a seguinte: “O juiz condena o casal à 00h29 min. da madrugada do sábado 27”, e a segunda, na cor branca, “Alexandre: 31 anos, um mês e 10 dias de prisão – Anna Carolina: 26 anos e 8 meses de prisão”. As duas frases estão estruturadas em tipografia de tamanho pequeno, se comparadas aos demais conteúdos da página, e acabam funcionando como agentes informativos, não possuindo nenhum caráter de terceira grandeza, ou seja, são aparentemente, na visão de Bystrina (1995), apenas textos técnicos, pois não informam nada além do seu conteúdo textual. No entanto, com relação às cores aplicadas neles, estas sim estão carregadas de significados, que, no entendimento de Guimarães (2003), têm o poder de transmitir significados. Assim, no material analisado, o vermelho aplicado ao horário da condenação parece marcar com sangue o “último” capítulo desta novela, e, não por acaso, esta frase acaba concordando com o logotipo da revista, que também se utiliza do vermelho e, conseqüentemente, se apropria de suas propriedades, sabendo-se que esta cor tem o poder de nos atrair, instigar (revista quer atrair seu público) e nos tirar de nossa zona de conforto.

A frase colocada abaixo “Alexandre: 31 anos, um mês e 10 dias de prisão – Anna Carolina: 26 anos e 8 meses de prisão” nos põe diante de um dos eixos de similaridade de Bystrina, o também debatido por Pross eixo claro- escuro. Diferente das demais edições, nesta o eixo positivo (claro) não representa a garota assassinada, mas sim a própria justiça feita por ela, expressa por meio das palavras. Vemos ao fundo a negra e sombria escuridão, característica das trevas e que agora parece nos remeter ao castigo dos acusados.

Logo abaixo, aparece o logotipo da revista, que sempre que possível é apresentado na cor vermelha e que aqui se utiliza da cor como elemento de significação. Diferente das suas concorrentes *Época* e *Veja*, que optaram por tirar o destaque de seus logotipos para a valorização do caso, na Revista *Istoé* percebe-se justamente o contrário. O logotipo em vermelho tem grande destaque e funciona como chamariz, atraindo o olhar para a frase colocada abaixo deste. Sua cor concorda ainda com a primeira frase “O juiz condena o casal à 00h29 min. da madrugada do sábado 27” e, assim como ela, está repleta de significados relativos a morte e sangue, que, no caso do logotipo, acaba tendo mais um elemento, que é expressar a opinião da revista acerca do caso, ou seja, liga a imagem dos acusados (posicionada logo abaixo) ao sangue representado pela cor. Não podemos nos esquecer das características atrativas dessa cor, o que para um logotipo é de fundamental importância.

Logo abaixo do logotipo encontramos uma frase que nos indaga, pois nos parece uma pergunta sem interrogação: “por que eles mataram”, ou seja, a revista nos intriga ao nos colocar de frente com uma frase que nem nos questiona, nem afirma. Se levarmos em conta as regras literárias de nosso idioma (considerando o “por que”), entenderíamos que a revista nos faz uma pergunta. Contudo, pela falta da acentuação, esta pode estar nos afirmando e nos dando uma explicação sobre as motivações do casal para o ato. Assim como a frase referente à sentença, esta também é impressa na cor branca, e concordando com a acima também nos remete à justiça, principalmente quando colocada em um eixo contrário com o preto.

Abaixo da frase acima analisada, foi inserida a seguinte: “por dentro da mente dos assassinos Alexandre Nardoni e Anna Carolina Jatobá”. Ela está centralizada e diagramada entre as fotos de metades dos rostos dos acusados. Por mais simples que possa parecer, a frase possui grande significação, seja por suas características cromáticas ou semióticas. Aqui percebemos a utilização de um dos eixos polares de Bystrina (1995), o claro-escuro, que, no exemplo, acaba por destacar o fundo, representado pela própria frase como a mente dos assassinos, uma mente negra, sombria e dominada pela escuridão.

Bystrina (1995, p. 7) nos coloca que algo que aparentemente era negativo pode parecer positivo, dependendo de sua conexão; assim, em uma comparação entre céu e terra, o céu seria positivo e a terra negativo, enquanto que,

se a comparação fosse entre céu, terra e inferno, a terra se neutralizaria em decorrência da negatividade do inferno. Na frase analisada, acontece a mesma coisa, pois, à primeira vista, conhecer (estar) por dentro das mentes dos assassinos nos parece algo muito negativo, contudo, quando somos imersos na imensidão negra que toma conta do fundo, e que talvez possa ser o ato do assassinato em si, a frase perde um pouco de sua negatividade (também em decorrência do branco aplicado em sua tipografia), podendo ela nos remeter ao lado mais humano da dupla. Aqui, outro eixo polar poderia ser visualizado, mas, assim como o já analisado, também nos causa estranheza, pois, enquanto o estar por dentro pode ser sinônimo de segurança, aqui acaba nos causando medo. Na verdade, a composição não nos dá a sensação de conforto nem no dentro, nem no fora, e talvez por esse motivo exerça uma grande atração visual.

Com relação aos símbolos presentativos, percebemos a utilização de duas imagens que, da maneira como foram diagramadas, formam uma composição que remetem a uma só pessoa, forçosamente separados (aqui pelo ato mecânico de rasgar). Essa ideia fica ainda mais forte quando sabemos que se trata de um casal (biblicamente uma só carne), que, em decorrência de seus atos, acabaram tendo suas vidas separadas. No entanto, esta não é a única interpretação cabível para a imagem, pois o mesmo aparente rasgado também nos remete à ideia do escondido, ou seja, da face obscura e sombria que não podemos visualizar, que se encontra escondida na escuridão. Nessa composição, podemos encontrar um outro eixo polar, nesse caso a oposição entre homem e mulher que assim como os demais já analisados, também são assimétricos.

Se analisarmos, utilizando o contexto da frase “por dentro da mente dos assassinos Alexandre Nardoni e Anna Carolina”, percebemos que a revista teve outra interpretação para a imagem apresentada, pois a representação do conjunto imagem e texto não nos remete à ideia de rasgar as suas faces, mas sim de rasgar as suas mentes (cabeças), para que, assim, possamos adentrar nelas e compreender quais seriam seus sentimentos, percepções sobre vida, família, sociedade e motivações para um crime tão brutal contra uma vítima indefesa. Assim, o rasgar visualizado nas imagens teria ligação com abrir para se descobrir uma possível verdade e não com esconder. Intencionalmente ou não, a disposição das duas faces (metades) acaba por formar um V, que, acrescido da frase já citada em seu interior, acabaria por intensificar ainda mais essa ideia.

Com relação à análise pela Semiótica da Cultura, percebemos a utilização do contraste característico do eixo claro-escuro. No entanto, por mais ressaltado pelo fundo negro que a imagem possa estar, ainda assim a emanção de sua luz não nos é capaz de transmitir características de positividade, pois ela acaba sendo analisada em uma tríade composta por fundo (preto-negativo), frase (branco-positivo) e imagens (cinza-neutro) e, assim, acabam sendo anuladas. Devemos entender também que as imagens dos acusados já estão enraizadas na mente da população brasileira e só elas já acabam por remeter a significados negativos; assim, podemos até colocar que elas acabaram por se caracterizar como um signo cultural para assassinos, maldade e violência e, por mais humanizados que possam ser representados, ainda assim a significação presente nas suas imagens falaria mais alto. Outro fator que acaba por anular uma possível positividade dele é a relação que o negro disposto ao fundo adquire, pois, se analisarmos a frase, percebemos que o negro faz parte da mente dos acusados e, assim, são um só (provavelmente a face que para nós ficou escondida).

No contexto geral da capa, é perceptível também o eixo acima-abaixo, que, como coloca Bystrina (1995), faz com que tenhamos a impressão do que o que está acima seja mais valorado, como um gavião no céu em relação a sua presa em solo. Assim, percebemos que a capa foi toda estruturada com o que se refere à revista (logotipo) ou à justiça (horário de condenação, pena), posicionados na parte superior da capa, enquanto que o que se refere aos assassinos, ficou posicionado abaixo (imagens, frases), reforçando assim essa ideia de valoração.

#### 4.2.12 Considerações sobre as Análises

Neste capítulo, foram analisadas capas referentes a 10 edições das principais revistas jornalísticas do país (*Veja*, *Época* e *Istoé*), que relataram o caso do assassinato da garota Isabella Nardoni. A análise se refere ao que foi publicado sobre o caso em um período equivalente a, aproximadamente, dois anos, de março/abril de 2008 a março de 2010, espaço de tempo que vai desde o assassinato até o julgamento e condenação do casal. Durante o período decorrido, nenhuma prova ou argumento da defesa foi relevante para a alteração dos fatos, e, assim,

desde a terceira semana após o crime, as revistas acabaram por seguir a mesma linha, colocando Alexandre e Anna Carolina como principais suspeitos.

Com base nas análises, algumas considerações foram possíveis em relação à forma de representação do crime pelos meios, ficando explícito com ela a diferenciada maneira como cada um desses veículos conseguiu compreender, interpretar e representar o mesmo assunto. De acordo com o observado, percebeu-se que muitas das representações acabaram por se utilizar do preto como fundo, sendo que ele provavelmente foi escolhido devido às suas características negativas, como o luto, o medo, o mal e as trevas. Em muitas dessas capas, o preto acabou sendo utilizado em contrariedade com o branco ou com pontos de luz. Essa forma de utilização acaba por deixar clara a necessidade de ressaltar dois opostos, remetendo-nos a um dos mais significativos eixos polares assimétricos, como analisa Bystrina pela Semiótica da Cultura. Assim, é possível encontrar em várias capas representações do casal ou do ato (morte) compostas ou em tonalidades muito escurecidas ou, como na maior parte das representações, envoltas em uma nuvem (fundo) negra. Outra forma muito representada é a imagem da garota colocada sobre essa imensidão negra, sendo ela algumas vezes desprotegida ou, como em grande parte, protegida por um retângulo, que acaba por lembrar uma janela, que nos remete a outro eixo polar: o dentro-fora. Do total de dez capas, sete foram representadas sobre o já citado fundo negro, uma sobre fundo amarelo, uma sobre fundo cinza e outra com fundo cinza azulado. Desse total, somente uma não acabou por utilizar tipografia na cor branca, sendo que na maioria das vezes ela foi utilizada para descrever ações da justiça e assuntos referentes à Isabella.

Mesmo com algumas linhas em comum, como a utilização do preto, cada revista acabou por buscar a sua linha para representação, e, assim, foi possível, por meio da capa e da reportagem referente ao caso, descobrir qual o posicionamento da revista com relação a ele. Desde sua primeira edição referente ao assassinato, em 9 de abril de 2008, a Revista *Veja* acabou por assumir uma postura mais agressiva com relação aos suspeitos, mesmo em momentos em que o casal ainda não havia sido apontado como suspeito pelo crime. Assim, suas capas acabam por representá-los, utilizando-se de elementos visuais capazes de reforçar sua imagem de assassinos, sendo que, das quatro capas referentes ao caso, em três essa imagem está presente e, na única em que esta não aparece, a imagem da garota (Isabella) é refletida por meio de um olhar sombrio (metaimagem), que nos

remete ao assassino. Na verdade, algumas manipulações e recortes, como a imagem utilizada nas edições 2057 e 2158, acabam por criar um efeito de demonização do casal, em que os até então “acusados” acabam sendo colocados como culpados. Assim, fica perceptível que toda a base da representação do caso pela Revista *Veja* acabou centrando-se na acusação e pré-condenação dos acusados.

Contrariamente ao posicionamento assumido pela *Veja*, a revista *Época* acabou por buscar outra linha de representação para o caso, não se colocando como agente de acusação, tanto que em nenhuma das três edições referentes ao caso a imagem do casal foi apresentada: na primeira, uma imagem da garota; na segunda, a imagem de sua mãe; e, na terceira, a ilustração de uma tela de segurança rompida. Para a *Época*, o que se mostrou mais relevante foi a análise do impacto do caso sobre a sociedade e, conseqüentemente, o privilégio dado a ele pela justiça. Aparentemente, a revista começou a se apropriar da fome de imagens e informações do público, e, assim, aproximadamente dois meses após o crime, preparou uma edição especial, com uma entrevista exclusiva com a mãe de Isabella, Ana Carolina Oliveira. A apurada percepção da revista sobre o quanto o caso tinha tido um forte impacto na sociedade ficou ainda mais clara na edição 619, referente ao julgamento e condenação do casal, quando a própria revista analisa a questão e coloca comparativos com outros casos e o tratamento que estes receberam da imprensa e da justiça. Como prova dessa percepção, a revista acreditou na força do signo e ousou ao colocar uma capa sem nenhuma imagem ou texto referente ao caso, apenas com a ilustração de uma tela rompida com a palavra “culpados” ao centro, o que, para a revista, já se mostraria eficiente para remeter o seu público ao assunto referenciado.

Na contramão das suas concorrentes, a Revista *Istoé* não parece ter assumido uma linha forte de defesa, pois não se colocou como agente de acusação, não discutiu os impactos dela sobre a sociedade, não mostrou prós e contras. Ou seja, manteve-se neutra e procurou apresentar dados referenciais sobre o caso, sendo em alguns momentos técnica e em outros se voltava para uma linha sentimentalista, como ao colocar trechos das cartas trocadas pelo casal durante a prisão. Por mais que em alguns momentos ela assumisse um papel mais acusatório, em nenhuma capa é perceptível o grau de agressividade presente, por exemplo, na Revista *Veja* 2057, de 23 de abril de 2008. Assim, podemos colocar que a revista se

manteve neutra na maior parte do tempo, não assumindo nenhuma posição muito ameaçadora e descrevendo de forma mais técnica o caso.

Dessa forma, fica clara a diferente forma de interpretação e de abordagem dos meios para o mesmo assunto. Especificamente no caso Isabella, algumas posturas acabaram ficando ainda mais ressaltadas, pois somente desse caso foram produzidas dez capas; assim, devido à grande repercussão dele, ficou ainda mais perceptível algumas tomadas de posição, que, de outra maneira, passaria sem notoriedade. É certo que esse caso não entrará apenas para a história da justiça brasileira, mas também irá marcar seu capítulo nos órgãos de imprensa.

#### 4.3 IMAGENS PÓSTUMAS

Uma indagação que sempre permeou a existência humana é se a morte é mesmo o nosso fim. Se nos basearmos em algumas teorias, podemos dizer que não, pois, para alguns pensadores, mesmo após nossa morte, podemos continuar a viver por meio de nossas imagens, que, como acredita Berger (1999, p. 12), foram a princípio criadas para “evocar as aparências de algo ausente”. Baitello (2005) nos diz que a função das imagens primeiramente é substituir algo que não está lá, e é por isso que continuamos a guardar fotos de pessoas que já morreram, para que, de alguma maneira, elas estejam presentes em nossas vidas. Flusser (2002) nos lembra, ainda, que o homem acaba por se esquecer de que as imagens são apenas mediações e começa a viver em função delas, em um processo de idolatria.

Foi justamente essa idolatria imagética que pudemos observar com relação à morte da garota Isabella Nardoni, pois, mesmo ela não sendo conhecida do grande público antes de sua morte, como a atriz Daniela Perez, por exemplo, acabou por atrair um grande número de idólatras, que desejavam de toda forma se tornar próximos a ela, aproximando a sua vida da vida da garota. Essa aproximação foi feita por meio de produtos oferecidos pela mídia (revistas, programas televisivos, etc.), preparados especificamente para cada público, de acordo como coloca Adorno (2009), com relação à indústria cultural, ao dizer que, por meio de suas divisões enfáticas, ela acaba por organizar os consumidores, a fim de padronizá-los.

O fato de oferecer ao público uma hierarquia de qualidades em série serve somente à quantificação mais completa, cada um deve se comportar, por assim dizer, espontaneamente, segundo seu nível, determinado *a priori* por índices estatísticos, e dirigir-se à categoria de produtos de massa que foi preparada para o seu tipo (ADORNO, 2009, p. 11).

No caso Isabella, foi possível observar que as subdivisões por níveis culturais, citadas por Adorno, acabaram por se misturar, pois tanto os programas e revistas populares, que têm como característica uma abordagem mais sensacionalista, como os telejornais e revistas mais conceituados, destinados a um público composto por pessoas de níveis socioculturais mais elevados, mergulharam na superexposição que o próprio caso acabou por proporcionar.

Tendo como base a ideia, seguindo os moldes de Baitello (2005), de que olhar é apropriar-se e deixar de olhar passa a ser deixar de apropriar-se, então se entende que, no caso Isabella, a população desejava incansavelmente olhar, para, assim, apropriar-se de suas imagens, para que, de certa forma, a sua própria dor fosse amenizada, pois o caso acabou por abalar estruturas que até então se acreditavam inabaláveis, como o amor de um pai por um filho.

Dessa forma, estar presente na “vida” póstuma daquela garota, seja por meio das informações sobre o caso ou por imagens referentes a este, era, de certa forma, estar presente ao lado de Isabella, era não deixá-la sozinha, desamparada ou desprotegida.

Essa incansável busca por informações e imagens de Isabella acabou transformando a garota em um “mito” criado pela mídia. Como coloca Fernandes (2010), mito e outras terminologias classificativas são expressão que a *mass media* se utiliza para se referir àqueles que ocupam lugar de destaque no imaginário contemporâneo e, como coloca a autora, “foi assim que surgiram, no nosso século, as rainhas do rádio, o rei do futebol, as estrelas do cinema e os astros da televisão”.



**Figura 3** – Populares colocam flores no túmulo de Isabella no aniversário de 2 anos de sua morte.

**Fonte:** G1 Portal de Notícias da Globo.

Outro caso acontecido no ano de 2008 também acabou por chamar muita atenção da mídia: o sequestro e assassinato da adolescente Eloá Pimentel pelo seu ex-namorado. Semelhantemente ao caso Isabella, no caso Eloá, o público também acabou sendo parte integrante de toda a história, com uma diferença, neste caso a morte da garota acabou se transformando em um espetáculo midiático. Nos dois casos, foi percebida uma grande aglomeração de pessoas nos locais onde as histórias transcorriam, na frente do apartamento de onde Isabella caiu, em frente à casa dos avós desta (família Nardoni) e, principalmente, na frente dos distritos policiais para onde os acusados foram levados. No caso Eloá, parece que essa aglomeração devorativa foi ainda pior, pois, durante todo o seu calvário, desde o sequestro até a sua morte, o público acompanhou ao vivo todo o desenrolar da história, seja por sua presença no local ou pela TV, que destinou grande parte de seu horário ao caso.

É difícil entender o motivo de estes dois casos terem atraído tanto a atenção do público e mídia e qual seria a relação dessas pessoas com as vítimas, já que, antes do ocorrido, nem as conheciam. O que acontece é que estas pessoas estavam apenas participando de um momento da vida das garotas e se tornaram muito presentes na vida delas, por meio das histórias e imagens, fazendo-se, de certa forma, íntimos e presenciando as meninas virarem “mitos”, não por suas vidas, mas por suas trágicas mortes.

Podemos entender também que as garotas acabaram por se tornar símbolos da cultura popular, seja remetendo a uma suposta fragilidade e inocência ou transpondo as barreiras do humano e chegando ao quase divino, sendo tratadas

como verdadeiros mártires, pois, como nos coloca Baitello (2005, p. 16), “os símbolos necessitam de imagens que os possam representar”.



**Figura 4** – Fila durante velório de Eloá.  
**Fonte:** G1Portal de Notícias da Globo

Se, por um lado, a população precisa dos símbolos para se estruturar e, de certa forma, até se inspirar, a mídia elege símbolos aos quais possa, por meio de sua propagação, atingir objetivos previamente definidos, seja para divulgação de suas ideologias ou puramente pela aquisição de audiência. Essa exposição das imagens pela mídia acaba por gerar seus reflexos na sociedade, podendo ser percebidas em algumas manifestações, como no velório e enterro de Eloá Pimentel, quando cerca de 12 mil pessoas compareceram, no desejo de ver a adolescente, sem se dar conta que não era mais a garota Eloá que estava lá, mas sim sua imagem idolatrada pela mídia. Baitello (2005, p. 95) coloca este ato como iconofagia, em referência à antropofagia de Oswald de Andrade, ou seja, a necessidade do homem em devorar imagens, “imagens que devoram imagens, que devoram imagens”.

As formas de apropriação (simbólicas ou não) como manifestações da antropofagia são ainda muitas outras; a apropriação do espaço e seus recursos, a apropriação do tempo e seus atributos, a apropriação das mentes e suas imagens nem sempre passam pela relação direta de apropriação entre dois corpos, sofrendo nestes casos um processo de mediação pelas imagens. É então que teremos o surgimento da iconofagia (BAITELLO, 2005, p. 94).

Ainda não sabemos ao certo o que esse excesso de exposição e essa necessidade de devoração podem causar em uma sociedade. É certo que os

dois casos aqui citados, Isabella Nardoni e Eloá Pimentel, não são únicos, pois outros pais também matam seus filhos, assim como muitos maridos e namorados desferem seu ciúme em forma de sangue sobre seus pares. Só para citar um exemplo, dias depois do assassinato de Eloá, outro crime muito semelhante aconteceu, quando o jovem Daniel Pereira, de 22 anos, invadiu a casa da ex-namorada, Camila Araújo, de 16 anos, e a matou com um tiro na cabeça na frente do filho do casal, de apenas 1 ano. A diferença entre esses dois crimes é que este não causou nenhuma comoção social, nem ao menos mereceu uma capa em alguma revista, sendo que a principal distância entre eles foi o espetáculo da mídia, como relata Aquino:

Ninguém deu muita bola para esse crime, sem contornos de espetáculo. Não havia seqüestro. Nem mártires. Nem policiais cercando um prédio. É provável que Daniel tenha se inspirado em Lindemberg. Mas ele não virou o “príncipe do gueto”. Camila, mãe precoce, foi enterrada pela família. Não houve cortejo de 12 mil pessoas, tampouco aplausos como no enterro apoteótico de Eloá. Um crime foi abrupto e particular, como tantos. O outro se estendeu por dias, escancarou o despreparo policial e aumentou absurdamente a audiência da televisão. Aquino (Revista *Época*, 27 de outubro de 2008, p. 162).

A narrativa acima casa-se muito bem com o pensamento de Flusser (1985), com relação à idolatria das imagens, em que o homem não mais as interpreta, mas passa a viver em função delas. Enfim, só se percebe aquilo que é visto. É a imagem sobrepondo-se aos textos, às palavras e ao pensamento humano.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base nos referenciais analisados durante a pesquisa, algumas considerações se mostraram possíveis com relação às temáticas abordadas. As primeiras se relacionam às características da imagem, sua representatividade e seu relacionamento com o homem; com base no material analisado, foi possível perceber que ela constitui um importante objeto de estudo, seja por sua significação ou até mesmo pela abrangência de possibilidades derivadas de sua grafia.

Nesse sentido, o trabalho apresenta algumas abordagens com relação ao significado da imagem, em que várias interpretações e autores foram analisados, como o pensamento de Klein (2006, p. 38), ao colocar que a “imagem pode ser tudo que dirige o olhar” e de Flusser (1985, p. 6), descrevendo que “imagens são superfícies que pretendem representar algo”.

Tendo como objetivo compreender a imagem nos dias de hoje, a pesquisa se dirigiu ao passado e, por meio de sua historicidade, revelou que o homem sempre se relacionou com ela (a imagem), de maneiras diferentes, sendo que na contemporaneidade essa relação se tornou ainda mais íntima, levando alguns pensadores a se mostrarem preocupados com as consequências dessa aproximação. Nunca antes na história a imagem esteve tão presente na vida do homem e nem assumiu tantas funções como na atualidade, causando preocupações como a de Flusser (1985), que acredita que essa proximidade excessiva pode fazer com que o homem comece a servir às imagens, e não as imagens aos homens.

Com base nessas percepções, constatou-se que as indagações apresentadas por alguns pensadores, como o exemplo de Flusser, com relação à proximidade entre o homem e a imagem, só poderiam ser sanadas, ou ao menos amenizadas, com base em uma preparação ou um alfabetismo visual. Cumming (2000, p. 6) aponta que olhar “é como partir para uma viagem”, concluindo que, “como em qualquer viagem, quanto melhor a preparação, melhor será a expedição”.

Mesmo que expresso em narrativas diferentes, esse pensamento acaba sendo consensual entre os autores que embasam a pesquisa, e fica perceptível a preocupação deles com relação ao despreparo de grande parte da população em interpretar uma imagem, ressaltando Berger (1999, p. 10), ao dizer que “olhar é um ato de escolha”. Essa preocupação se mostra mais relevante no

pensamento de Baitello (2005), que acredita que o excesso de imagens disponíveis para a visualização acaba por gerar uma saturação do ato de olhar.

A preocupação de Baitello foi compreendida a partir do momento em que pesquisa se iniciou nos questionamentos relacionados a mídia e a cultura, pois, com o advento da modernidade, as imagens tiveram sua forma de reprodução ampliada, estando elas expostas em diversas mídias ou suportes.

Os questionamentos acerca da cultura, e principalmente da cultura de massa, se mostraram muito pertinentes, principalmente por terem dado base para algumas percepções, como a descaracterização da cultura de massa por alguns pensadores, como Theodor Adorno, que, por perceber que ela, quase sempre, está vinculada a uma indústria cultural, acaba por desacreditá-la, afirmando que desta forma o homem acaba por se submeter a uma relação entre dominador e dominado.

Os dilemas apresentados pelos autores vão acabar se fermentando durante a realização das análises visuais referentes às capas das revistas *Veja*, *IstoÉ* e *Época*, referentes à morte da garota Isabella Nardoni, em que os questionamentos referentes à imagem, à mídia e aos procedimentos de apropriação dos elementos visuais tomam corpo e acabam por traçar a teia de significações da pesquisa. Neste momento, vale destacar algumas características acerca da forma de apropriação visual, em que, de acordo com o pensamento de Ivan Bystrina e Harry Pross, buscou-se a percepção de elementos presentes na imagem que pudessem remeter o homem às suas características arcaicas, destacando os eixos ou polos positivo-negativo, de relevância para a formação de sentido.

Durante a análise das dez capas referentes ao caso, algumas similaridades e dispersões se mostraram presentes, sendo estas referentes às características visuais ou de direcionamento do veículo midiático na representação do fato. As primeiras percepções se relacionam às características compositivas da capa, em que a utilização dos eixos polares é identificada, principalmente na utilização do contraste entre o preto e o branco (eixo claro-escuro), que acaba sendo utilizado em sete das dez capas analisadas.

Outros eixos também são percebidos nas análises, assim como uma forte apropriação, por parte dos veículos, de referências que possam remeter o receptor a características arcaicas, configurando, assim, a formação de alguns códigos culturais que serão de melhor interpretação e darão base para a formação do sentido proposto no material; este se configura de acordo com posicionamento da

mídia acerca do caso apresentado, seja com tendências apelativas ou de pré-julgamentos, acenando para uma tomada brusca de posição, como foi percebido com relação à Revista *Veja*.

Assim, é possível concluir que, de acordo com a configuração dos elementos utilizados em uma imagem e de acordo com a valoração que nós (de posse de nossa bagagem cultural, social e imagética) lhe damos, uma imagem pode sim significar e, em muitos casos, direcionar a formação de sentido, valores e julgamento acerca de um fato.

## REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- AQUINO, Ruth; LEITE, Paulo Moreira. **Revista Época**. Edição nº 544 e 545. São Paulo: Globo, 20 e 27 de outubro de 2008.
- BAITELLO JÚNIOR, Norval. **A era da iconofagia**. São Paulo: Hacker, 2005.
- BAITELLO JÚNIOR, Norval. **O animal que parou os relógios**. São Paulo: Anna Blume, 1997.
- BELTING, Hans. **Antropología de la imagem**. Buenos Aires: Karts, 2007.
- BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BYSTRINA, Ivan. **Alguns conceitos semióticos e suas fontes**. São Paulo: CISC, 1990.
- BYSTRINA, Ivan. **Tópicos de semiótica da cultura**. São Paulo: CISC, 1995.
- CARVALHO, Mônica. Aspectos do campo jornalístico em época e carta capital: episódio de 2005. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA ANPUH-RJ, 12., 2006, Rio de Janeiro.
- CUMMING, Robert. **Para entender a arte**. São Paulo: Ática, 2000.
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- DURANT, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: Hatier, 1999.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- FADUL, Anamaria. Indústria cultural e comunicação de massa. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo ECA/USP, 1994.
- FASCIONE, Lúcia Cristina; VIEIRA, Milton Horn. **O analfabetismo visual nas empresas de tecnologia**. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE GEOMETRIA DESCRITIVA E DESENHO TÉCNICO, 15., 2001, São Paulo.
- FERNANDES, Thareja. **O mito midiático: um sobrevôo teórico**. Salvador: Portal do curso de Relações Públicas da Universidade Federal da Bahia. Disponível em: <[www.rp-bahia/trabalhos/paper/dissertações](http://www.rp-bahia/trabalhos/paper/dissertações)>. Acesso em: 22 jul. 2010.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 1985.
- GOMBRICH, Ernst H. **A História da arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- GOMES, João Filho. **Gestalt do objeto**. São Paulo: Escrituras, 2000.

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação**: a construção biofísica, lingüística e cultura da simbologia das cores. 3. ed. São Paulo: Anna Blume, 2004.

GUIMARÃES, Luciano. **As cores na mídia**: a organização da cor-informação no jornalismo. São Paulo: Anna Blume, 2003.

KLEIN, Alberto. **Imagens de culto e imagens da mídia**: interferências midiáticas no cenário religioso. Porto Alegre: Sulina, 2006.

MACHADO, Irene. **Escola de semiótica**: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MESQUITA, Flávio Agnelli. **As fontes jornalísticas no caso dossiê**: uma análise de enquadramento das revistas Veja, Época, Isto É e Carta Capital. 2008. Dissertação. (Mestrado em Comunicação) - Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista, Bauru.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**: volume 1 neurose. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

NASCIMENTO, Ceolin Patrícia. **Jornalismo em revistas no Brasil**: um estudos das construções discursivas em Veja e Manchete. São Paulo: Annablume, 2002.

PORTUGAL, Daniel B. **A imagem entre vinculações e interpretações**: consumo, mídia e estetização pelas lentes da Comunicação e da Iconologia. São Paulo: ESPM, 2010.

PROSS, Harry. **Estructura simbólica del poder**: teoría e practica de La comunicaci3n p3blica. Barcelona: Verlag, 1980.

Revista Época. Ediç3o n3 516. São Paulo: Globo, 7 abr. 2008.

Revista Época. Ediç3o n3 522. São Paulo: Globo, 19 maio 2008.

Revista Época. Ediç3o n3 619. São Paulo: Globo, 29 mar. 2010.

Revista Isto é. Ediç3o n3 2105. São Paulo: Três, 17 mar. 2010.

Revista Isto é. Ediç3o n3 2107. São Paulo: Três, 31 mar. 2010.

Revista Isto é. Ediç3o n3 2005. São Paulo: Três, 9 abr. 2008.

ROMA antiga. Revista National Geographic, ed. 46B, 2004. Ediç3o especial de colecionador.

Revista Veja. Ediç3o n3 2055. São Paulo: Abril, 9 abr. 2008.

Revista Veja. Ediç3o n3 2057. São Paulo: Abril, 23 abr. 2008.

Revista Veja. Ediç3o n3 2088. São Paulo: Abril, 23 nov. 2008.

Revista Veja. Edição nº 2158. São Paulo: Abril, 31 mar. 2010.

SILVEIRA, Nise da. **O mundo das imagens**. São Paulo: Ática, 1992.

SOUZA, Florentina das Neves. Telejornalismo como espetáculo: uma observação do Jornal Nacional na cobertura dos casos Isabella e Eloá. **Líbero**, v. 10, n. 20, 2007.

STRICKLAND, Carol. **Arte comentada**: da pré-história ao pós moderno. 8. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

TESOUROS do Egito. Revista National Geographic, ed. 38A, 2003. Edição especial de colecionador.

YAMAMOTO, Eduardo Yuji. **Arqueologia ontogenética da imagem**: em busca dos símbolos da comunicação política. 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", Bauru, 2008.