

DOSSIÊ

A EXPOSIÇÃO MÚLTIPLA DE GABRIELA BILÓ:

sobre fatos, montagem e fotojornalismo



RONALDO CESAR HENN¹

Universidade do Vale do Rio dos Sinos – Unisinos, São Leopoldo – RS, Brasil

ORCID: 0000-0002-3741-2936

TIAGO SEGABINAZZI²

Universidade do Vale do Rio dos Sinos – Unisinos, São Leopoldo – RS, Brasil

ORCID: 0000-0003-2410-5520

DOI: 10.25200/BJR.v20n1.2024.1643

Recebido em: 30/08/2023

Desk Review em: 12/10/2023

Editor de Desk Review: Laura Storch

Revisado em: 08/12/2023

Aprovado em: 13/12/20232023

Como citar este artigo? Henn, R. C. & Segabinazzi, T. (2024). THE MULTIPLE EXPOSURE OF GABRIELA BILÓ: on facts, montage, and photojournalism. *Brazilian Journalism Research*, 20(1), e1643. DOI 10.25200/BJR.v20n1.2024.1643

RESUMO – Refletimos sobre a repercussão da foto de capa da Folha de S.Paulo, dia 19 de janeiro de 2023, em que o presidente Luiz Inácio Lula da Silva tem sobreposta à sua imagem um vidro estilhaçado, registro de semanas antes, dos atos golpistas em Brasília. A partir da semiótica, problematizamos a natureza da imagem fotográfica, suas implicações no fotojornalismo e sua transformação em acontecimento. Discutimos as noções de fato e verdade em relação a acontecimento e mediação; com isso questionamos os processos editoriais, o uso e a interpretação da imagem, que revelam camadas complexas sobre a crise do jornalismo contemporâneo.

Palavras-chave: Fotojornalismo. Acontecimento. Semiose. Folha de S.Paulo.

1 Universidade do Vale do Rio dos Sinos – Unisinos, São Leopoldo – RS, Brasil. E-mail: henn.ronaldo@gmail.com

2 Universidade do Vale do Rio dos Sinos – Unisinos, São Leopoldo – RS, Brasil. E-mail: tiagosegab@gmail.com

GABRIELA BILÓ'S MULTIPLE EXPOSURE: about facts, montage and photojournalism

ABSTRACT – We reflect on the impact of the cover photo of Folha de S.Paulo on January 19, 2023, in which President Luiz Inácio Lula da Silva has a shattered glass superimposed over his image, a record of the coup attempts in Brasilia weeks earlier. From a semiotic perspective, we problematize the nature of photographic images, their implications in photojournalism, and their transformation into events. We discuss the notions of fact and truth in relation to events and mediation; with this, we question editorial processes, the use and interpretation of images, which reveal complex layers about the crisis of contemporary journalism.

Key words: Photojournalism. Event. Semeiosis. Folha de S.Paulo.

LA EXPOSICIÓN MÚLTIPLE DE GABRIELA BILÓ: sobre hechos, montaje y fotoperiodismo

RESUMEN – Reflexionamos sobre la repercusión de la foto de Folha de S.Paulo en 19 de enero de 2023, en que el presidente Luiz Inácio Lula da Silva tiene un vidrio roto superpuesto sobre su imagen, registro de los intentos de golpe en Brasilia semanas antes. Desde una perspectiva semiótica, problematizamos la naturaleza de imágenes fotográficas, sus implicaciones en el fotoperiodismo y su transformación en acontecimientos. Discutimos las nociones de hecho y verdad en relación a acontecimientos y mediación; con ello cuestionamos los procesos editoriales, el uso y interpretación de imágenes, que revelan capas complejas sobre la crisis del periodismo contemporáneo.

Palabras clave: Fotoperiodismo. Acontecimiento. Semiosis. Folha de S.Paulo.

1 Introdução

No dia 19 de janeiro de 2023, a Folha de S.Paulo publicou em sua capa (figura 1) a manchete: “No foco de Lula, presença militar no Planalto é recorde”. O que causou repercussão, entretanto, foi uma imagem um tanto independente em relação à chamada que ilustrava: uma foto do Presidente da República ajeitando a gravata e, através da técnica de múltipla exposição (produzida pela fotógrafa Gabriela Biló), é sobreposta à figura de Lula um vidro estilhaçado nos atos golpistas do dia 8, do mesmo mês, em uma montagem que sugere o efeito de tiro na altura do seu coração. Imediatamente, uma intensa discussão propagou-se por diversas plataformas midiáticas, boa parte dela centrada em dois núcleos que se conectam: a natureza do fotojornalismo e seu vínculo intrínseco com a factualidade; e a dimensão ética do jornalismo nos processos manipulatórios de suas linguagens, que podem produzir sugestões ou sentidos discutíveis. A partir de uma perspectiva

semiótica, esse artigo fará uma análise da configuração editorial em questão, na perspectiva de que a imagem em si, no modo como foi editada, transformou-se em acontecimento. Propõe-se problematização entre as noções de fato e verdade na relação entre acontecimento e mediação jornalística, na compreensão de que nesta tensão, reside, também, conflito conceitual que remonta às origens do fotojornalismo.

Figura 1

Fotografia com técnica de exposição múltipla na capa da Folha de S.Paulo em 19 de janeiro de 2023



Fonte: reprodução, 2023.

Uma breve contextualização ajuda a compreender como as decisões autorais e editoriais trouxeram para debate público o papel da imprensa e a deontologia do jornalismo e contribuíram para que um elemento que ilustraria uma notícia burocrática se tornasse um acontecimento em si. O veículo noticioso a se tornar a própria notícia é um fenômeno que joga luz ao meio e se insere em um histórico recente, porém amplo de questionamentos “à mídia”.

Uma polêmica incrivelmente similar aconteceu em agosto de 2011, ainda no primeiro mandato da então presidente Dilma Rousseff. Em cerimônia de entrega de espadins para 441 cadetes do primeiro ano da Academia Militar das Agulhas Negras (Aman), a chefe do Executivo foi clicada pelo fotógrafo Wilton Junior, do Estado de S.Paulo, em imagem

(figura 2) que sugere que ela está sendo atravessada por uma das armas do evento. A foto, vencedora do prêmio Esso de Jornalismo daquele ano, suscitou desconfianças de que se tratava de uma montagem do jornal, em função das tensões daquele governo com a ala militar, principalmente por causa dos possíveis avanços da Comissão Nacional da Verdade, que investigava crimes do Estado brasileiro durante a ditadura implementada a partir do Golpe de 1964. No seu blog do Estadão, Wilton publicou a sequência de imagens que redundaram na foto publicada, evidenciando que não se tratava de uma montagem – semelhante às explicações feitas por Biló, na Folha e em suas páginas de redes sociais. De qualquer forma, a imagem, na forma como foi editada pelo Estadão, também problematizou as possibilidades de sentidos do fotojornalismo e sua ontologia calcada em uma pretensamente indiscutível referencialidade.

Figura 2

Touché, de Wilton Junior, vencedor da 57ª edição do Prêmio Esso de Jornalismo, na categoria Fotografia



Fonte: reprodução, 2011.

A Folha de S.Paulo, agora, foi acusada de incitar ataques contra a vida do recém empossado presidente. Mas ao contrário da foto de Dilma, houve, neste caso, uma técnica de sobreposição em que a fotojornalista Gabriela Biló colocou sobre o peito do presidente o

trinque do vidro de um dos janelões do Palácio do Planalto, vandalizado por golpistas poucos dias antes dessa manchete. Devido à violência dos atos antidemocráticos de 08 de janeiro e às ameaças direcionadas a Lula¹ em mídias sociais, o jornal foi criticado pelo que se pode chamar de “campo da esquerda” – acadêmicos, políticos, apoiadores, figuras públicas e alguns de seus próprios colonistas (figura 3).

Figura 3

Postagem de 19 de janeiro na página de Marcia Tiburi no Instagram²



Fonte: reprodução, 2023.

Neste início de novo mandato presidencial, após quatro anos de governo Bolsonaro, era esperado que o mundo da política voltasse à sua monotonia burocrática, sem a quantidade de estímulos sensoriais causados por anúncios e declarações histriônicas que pautavam as notícias. Durante estes anos atípicos aos ritos democráticos, boa parte do conteúdo que circulava nas editorias de política acostumou o leitorado a oscilar entre estados de revolta e tristeza, perplexidade e pânico.

Em espaços opinativos, editoriais e estritamente noticiosos, críticas por má gestão, descaso durante a pandemia, ataques aos direitos humanos, informações falsas e aparelhamento institucional foram realizadas por grandes meios de comunicação, como a Folha. A imprensa foi declarada inimiga oficial e perseguida pelo bolsonarismo por meio de campanhas de difamação, sanções econômicas e

ataques verbais e físicos. Por encampar pautas progressistas e ser acusado de ser “comunista” pela extrema direita, o campo jornalístico parecia naturalmente estar próximo aos movimentos de esquerda. A controversa escolha para estampar a capa do jornal ofuscou este breve histórico de posicionamento antiautoritarismo tropical e recuperou a imagem de “mídia golpista” – uma crítica feita por movimentos sociais de esquerda na década passada, desde a luta por representatividade de culturas marginais, passando pela dita contribuição ao impeachment de Dilma Rousseff até o espaço dado a declarações de Bolsonaro.

“E o pior é que compramos a briga por essa porcaria quando estavam sendo perseguidos pelo fascismo. É inacreditável que o nível de canalhice não tem limites”. Reações de usuários como essa estão na postagem (figura 4) da capa de 19 de janeiro da Folha em seu perfil oficial no Instagram, uma rede social desenhada para o protagonismo das imagens; ali, diferentemente do que ocorria em jornais que nasceram centrados em textos, imagens não ilustram textos, é o texto que, quando existe, é legenda – acessório – ou vem na esteira do que é suscitado pelas imagens.

Figura 4

Comentários na postagem da capa da Folha de S.Paulo no dia 19 de janeiro no Instagram



Fonte: Instagram, 20233.

A imagem rendeu assunto nas mídias sociais e pauta em ao menos alguma parte da Folha nos dias seguintes àquela publicação. Mas, ainda naquela tarde, Gabriela Biló explicou em vídeo no Instagram, tanto em seu perfil pessoal quanto no do jornal, o que é a fotografia

de “exposição múltipla”: a técnica, mesmo realizada em câmeras digitalizadas, está sujeita à mesma sobreposição de fotogramas de uma analógica; esta explicação distancia este procedimento do que poderia ser “mais uma montagem⁴” – um termo que acentua um caráter de falsidade, principalmente em tempos de *deep fakes* e simulações por inteligência artificial. À noite, a fotojornalista explicou suas intenções, seus métodos e suas concepções em coluna publicada no site da Folha.

Ao ver o Palácio ferido e a vida acontecendo normalmente, refleti sobre qual seria a melhor forma de traduzir o que eu estava sentindo – fotojornalismo não é só registro, é também tradução do ambiente, no caso, do ambiente político – e pensei nessa técnica antiga de dupla exposição. Apontei a câmera para os trincos do Palácio e depois para o presidente que estava no andar de baixo. Esperei. Esperei por uma expressão que simbolizasse aquilo que eu estava lendo: o Palácio resiste. O presidente ajeitou a gravata e fez o segundo clique. Duas realidades, separadas por cerca de 30 metros, mas que já existiam no simbolismo que o fotojornalismo permite, se juntaram na minha câmera. (Biló, 2023, texto digital)⁵.

Além de recuperar a tradição desta técnica na fotografia, usada tanto na arte quanto no jornalismo, ela reconheceu que o resultado provocou leituras variadas: “[...] não vou dizer o que as pessoas têm que sentir, respeito como a foto chegou a quem viu violência. Mas a verdade não é uma só. Como a autora da foto, aceito as críticas”. O mais importante nesta sua abertura do feixe de interpretações possíveis foi o fechamento do significado buscado por sua intenção original: dizer que o “Planalto resiste após barbárie em Brasília”.

Apesar da agilidade de Biló na busca por se desvincular das acusações de golpismo ou de apologia à violência que sofria, terá sido suficiente para alcançar a velocidade de uma imagem? Terão sido as explicações posteriores mais convincentes do que a sugestão interpretativa suscitada pela superfície da imagem?

A divergência entre as leituras possíveis da imagem se deram em sua imediata percepção – secundidade – ou na abstração resultante – terciridade? Esta discussão sobre a foto da capa da Folha ocorreria caso se tratasse de uma imagem inequívoca – ou seja, em que o sentido decorrente de sua leitura fosse fechado? E mesmo no fotojornalismo, essa possibilidade seria garantida? São perguntas para as quais não temos respostas precisas. O que fazemos neste artigo é problematizar, através de uma perspectiva semiótica de matriz peirciana, a natureza desta imagem, sobretudo a partir de sua vinculação com o processo editorial em que se insere. Não se trata de uma análise de desconstrução da imagem em categorias específicas, mas de um movimento

análítico que se pauta pela articulação conceitual entre postulações que tematizam o processo fotográfico. A linha argumentativa que construímos parte desta relação entre acontecimento e representação.

Cabe dizer, ainda, que os elementos trazidos sob a perspectiva semiótica e acontecimental foram deslocados de outros debates ou de outras teorias pertinentes a que costumam ou poderiam estar associados, como, por exemplo, da discussão sobre a imagem no jornalismo, da ética na imprensa ou da deontologia da profissão. A perspectiva metodológica que usamos percebe estes próprios conceitos como signos em si mesmos, pois cada um deles tem significados que lhe são associados, não apenas no estudo da Comunicação como no próprio debate público – esse é o ponto que consideramos mais interessante, pois o acontecimento se formou exatamente devido aos sentidos, arraigados e em disputa, sobre estes elementos em relação, em jogo. Podemos, já neste ponto, adiantar alguns destes signos deflagrados pelo acontecimento: a imagem fotográfica; a ideia de montagem; a crítica; a relação da fotografia com referencialidade, indicialidade, iconicidade, simbolismo e verdade; a circulação da imagem e da notícia; o ciberacontecimento; leitura linear e leitura circular; autoria e intenção; a obra como essência e a obra aberta; os limites da interpretação; o ruído informacional e a disputa semiótica; o breve histórico político como contexto fornecedor de sentido; a relação histórica do jornalismo e da democracia; a imagem golpista da imprensa; o jornalismo e a jornalista como notícia; os limites, a ética e a responsabilidade do jornalismo. Os sentidos que estes termos carregam impulsionam o acontecimento e mobilizam a discussão pública, que, ao acionar estes signos, também os questiona, disputa e ressignifica.

Nas próximas três seções localizaremos este caso em (algumas de) suas possíveis implicações teóricas – a partir da fotografia, sua relação com a semiótica e com as teorias do acontecimento – para culminar, a partir da seção 6, em sua discussão agudizada em face desta provisão conceitual.

2 Imagem fotográfica: algumas considerações

A imagem fotográfica, desde sua consolidação ao longo do século XIX, produziu um conjunto de questões estéticas, éticas e, por consequência, culturais, que se mantêm vivas até hoje, reconfiguradas pelos processos de digitalização, que transformaram a paisagem

mediática do mundo. A natureza da imagem, capaz de capturar e fixar um fragmento da realidade através de procedimentos fotoquímicos, com a agência de uma máquina, e com a possibilidade de reprodução em série, suscitou abalos no campo da representação do mundo visível, até então monopolizada pela mediação dos artistas plásticos. Walter Benjamin (1985), no célebre *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, diagnostica que, na medida em que os meios de produção afetam um núcleo especialmente sensível da natureza do que se entende por obra de arte – sua autenticidade –, surge na fotografia uma transformação radical: ela substitui a existência única da obra por uma existência serial. Na medida em que esta técnica permite que a reprodução vá ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Trata-se de uma mudança nas condições de produção, associada ao ambiente técnico criado pela Revolução Industrial, que transforma, diz o autor, a cultura como um todo.

Ao constatar que os aparelhos inauguraram o que se entende como momento pós-industrial em que a espécie humana, antes cercada por máquinas, passa a pensar, viver, conhecer, valorar e agir em função delas, Flusser (2011) defende que o início desse processo é marcado, justamente, pelo surgimento da fotografia. Trata-se de uma máquina semiótica, capaz de produzir linguagem com relativa autonomia. A prensa de tipos móveis, implementada no final do século XV, já continha o DNA desse movimento, viabilizando a reprodução da linguagem escrita a partir de uma matriz – um modelo. É dessa possibilidade até então inédita que o jornalismo começa a caminhar rumo à sua fisionomia moderna. No entanto, a reprodução da escrita através da prensa, intensificou uma configuração linear da percepção (McLuhan, 1972) que, na perspectiva de Flusser (2013, p. 133), reitera o plano contínuo, que estabelece relações causais entre eventos: “[uma imagem] ‘explica’ a cena na medida em que enumera clara e distintamente cada símbolo isolado”. Os textos estão ainda mais afastados da vivência concreta do que as imagens. Esta posição de imagem e texto em relação à realidade será fundamental para entender a fotografia de Gabriela Biló.

A imagem intensificada pela produção fotográfica, é uma superfície sobre a qual circula o olhar e gera outro nível de mediação entre humanos e o mundo. Existe, nesta conceituação, uma singularidade que vai dialogar com as teorias do acontecimento que serão tematizadas adiante. Para Flusser (2013, p. 133), as imagens não eternizam eventos e sim os substituem por cenas: “Por isso a linha (o ‘texto’) significa não

a circunstância diretamente mas a cena da imagem, que, por sua vez, significa a ‘circunstância concreta’”. É como se as imagens ocultassem, nesta superfície, o próprio mundo para seus receptores, fenômeno que o autor entende como o caráter mágico da fotografia. Este entendimento vem sendo levado em conta não somente nos estudos específicos sobre imagens, mas também em análises que entendem que a sociedade está imersa em um paradigma imagético, imaginativo. De acordo com Souza (2020), nossa época “pensa por imagens”, pois elas são adequadas para apenas confirmar significados previamente assumidos – o que, em sua visão, prejudica a argumentação e incentiva a polarização. A imagem, principalmente se levarmos em conta ambientes como mídias sociais, que privilegiam sua circulação, se torna uma mediação do pensamento, pois, dizem Klein e Dias (2021), é a partir dela que o observador vê e mostra um fato ou um objeto.

Essas questões complexificam-se quando a fotografia passa a integrar o núcleo informativo da imprensa. Atilio Avancini (2017), recuperando o pensamento de Gisèle Freund, lembra que a fotojornalista pioneira reconhecia que a imagem é uma espécie de “visão falsa” do mundo. No entanto, sem deixar de considerar o que o autor chama do “outro lado da fotografia” (Avancini, 2017, p. 243), ou seja, “janela que se abre para o mundo – linguagem universal e documento da memória para revelar o homem ao homem”. Entre essas duas dimensões, do falseamento e da janela positivista, as condições de produção comercial do jornalismo transformam a percepção fotográfica do acontecimento mais importante do que o próprio fato. Neste movimento, “a mídia hegemônica se preocupa comercialmente com o jogo entre a notícia, a violência social, a visão ordinária transformada em extraordinária e os desajustes da sociedade”. Para Lambert (1986), a imagem da imprensa vai desenhar o acontecimento segundo as regras da representação, tornando-se, ela própria, o fato a ser difundido. As implicações que esta problemática envolve estão contidas no caso da Folha de S.Paulo que examinamos.

Ao traçar uma história crítica do fotojornalismo, Jorge Pedro Souza (2000) lembra que, ao nascer em ambiente positivista, a fotografia passou a ser encarada como o registro visual da verdade, percepção que, ao ser incorporada pela imprensa, foi reiterada. No entanto, com o surgimento dos gêneros fotojornalísticos, sobretudo o denominado realista, ocorre uma transposição da ideia de algo verdadeiro para a de algo credível. No final do século XX, manipulavam-se imagens com a intenção de torná-las credíveis. Mesmo assim, tem-

se a ascensão do fotodocumentalismo, mais ocupado com a ideia do registro, que se sobrepõe à estética. Como contrapartida, nasce a ideia do fotógrafo como artista, autor e criador original. “Deste ponto, rapidamente se incorporou no fotojornalismo, em consonância com a visão da época, a ideia da construção social da realidade, processo que em parte se nutre na ação dos media” aponta Souza. “Mas esta foi também a linha de partida para a interpretação fotojornalística do real, até porque as percepções que dele se têm são dissonantes da realidade em si e, neste sentido, são sempre uma espécie de ficção” (Souza, 2000, p. 14). Nesse emaranhado complexo, que tensiona a representação e a criação, Souza (2000, p. 15) entende que se legitimam os criadores fotógrafos,

que olham para si mesmos como participantes num jogo que há muito deixou de ser um mero jogo de espelhos, para desembocar no jogo bem mais elaborado e complexo dos mundos de signos e de códigos, de linguagem e de cultura, de ideologia e de mitos, de história e tradições, de contradições e convenções.

Ao entender que as imagens são fontes de informação histórica, Kossoy (2000) também problematiza o atributo especular da fotografia, na medida em que são produto do manejo que o fotógrafo impõe ao aparelho a partir de suas intenções, para capturar, neste processo, a realidade que observa e, justamente por isso, interfere. “O seu caráter informativo só pode ser alcançado com a ligação e decifração de seus elementos simbólicos ao contexto histórico na qual a fotografia representa” (Meirinho De Souza, 2009). Desse modo, a realidade própria da fotografia não é a realidade que envolveu o objeto registrado, mas uma segunda realidade, de caráter documental e representacional, com todas as ambiguidades inerentes a processos desta ordem.

3 Fotografia na trama das possibilidades sógnicas

De uma perspectiva semiótica, pensar a imagem fotográfica como portadora de uma referencialidade indiscutível também esbarra em alguns complicadores. Na tradição de C. S. Peirce (1977), o signo é alguma coisa que ocupa o lugar de outra. E ao estabelecer a representação, através desta condição, o signo produz outro signo quando afeta uma mente, em conexão com o objeto representado. Trata-se de uma relação triádica em que o signo é um

primeiro, associado a um segundo (objeto) e produtor de um terceiro (interpretante). O interpretante, na condição de signo, produz outros interpretantes, em progressão potencialmente infinita, sempre em relação ao mesmo objeto ou conjunto de objetos, movimento que Peirce designa como semiose: a ação do signo.

Peirce produziu uma extensa classificação de signos, ancorada nas categorias fenomenológicas que fundamentam toda a sua arquitetura filosófica, conhecidas como primeiridade, secundidade e terceridade. Correspondem aos modos suficientemente gerais de como as mentes percebem e decodificam os fenômenos do mundo. A primeira categoria refere-se a um presente imediato, as coisas em si mesmas, sem relação com passado ou futuro: algo como pura qualidade, fugidio, que não se deixa apreender na sua imediaticidade. Essa categoria configura os signos que funcionam como tal por conta de suas qualidades positivas, como, por exemplo, a cor vermelha, independente da materialidade que a veicula. A vagueza do objeto representado, o vermelho em si mesmo, produz como interpretante aquilo que Peirce chama de qualidade de sentimento. É nessa dimensão que pululam os ícones puros, que depois se transmutam em signos em que a estética tem predominância, como os compostos por imagens ou sons.

Na segunda categoria não se tem mais o todo imediato da consciência, mas um mundo que se divide com aquilo que Peirce chama de força bruta. Delineia-se uma distinção binária: ação e reação. Em uma de suas elaborações sobre a secundidade, o autor define a realidade como algo que insiste e nos força a reconhecer “um outro diferente do espírito” (Peirce, 1974, p. 96). O mundo da secundidade é, pois, o mundo dos acontecimentos enquanto forças discriminatórias (Henn, 2010). E é deste mundo que despontam os signos que funcionam como tal por designarem objetos singulares, concretos que possuem conexão indicial com os objetos.

Os signos, na sua funcionalidade cotidiana, nunca são exclusivamente primeiro, segundo ou terceiro. Alguns aspectos das categorias se tornam proeminentes, a depender da função comunicativa que se torna prioritária (Jakobson, 1975). Ainda, Peirce projetava formas degeneradas de signos no interior das categorias, ou entre elas. Uma imagem figurativa, por exemplo, aproxima-se da primeiridade por representar seu objeto a partir de qualidades analógicas. Mas na medida em que a imagem evoca objeto reconhecível, de existência singular, a dimensão de secundidade sobrepõe-se. Por outro lado, qualquer imagem material pode estar

regida por codificações, que a tornam convencional no seu modo de representação: a dimensão de terceridade impõe-se.

Peirce entendia que a secundidade sempre terá elementos da primeiridade e que a terceridade igualmente conterà secundidade e terceridade. Na medida em que nosso pensamento já está inscrito em nível terceiro, seja pelo fato de que entre a dimensão primeira e segunda sempre se interporá um signo ou pela circunstância de que todo o signo já está inscrito em algum nível de codificação, estaremos reiteradamente lidando com formas degeneradas das categorias (Fragoso et al., 2008).

A imagem fotográfica notabilizou-se pelo seu exuberante caráter indicial: o próprio mundo visível oferecendo-se à captura fotoquímica de uma máquina. Mas ela igualmente é um ícone já que propicia representação do objeto fotografado a partir de analogias formais. Por outro lado, possui elementos simbólicos de distintas ordens. A principal delas, reside na sua codificação originária, ou seja, a perspectiva central, maturada durante o Renascimento, em torno da qual a imagem se organiza. Arlindo Machado (1984) identifica nessa formulação histórica da perspectiva a desconstrução ideológica da transparência ou da neutralidade especular associada à fotografia (e ao Jornalismo), sobretudo na fisionomia que passa a assumir a partir do século XIX). O autor parte do pressuposto que, onde quer que haja código, institui-se um aspecto construtivo da realidade, por mais que sua ação, no sentido da secundidade peirceana, seja preponderante. Sem falar nos enquadramentos das escolhas do que é retratado e, no caso do fotojornalismo, dos critérios editoriais que privilegiam determinadas imagens em relação a outras, fora as hierarquias diagramáticas acionadas. E como os signos só funcionam enquanto tais num processo de semiose, as possibilidades de sentido não se esgotariam numa referencialidade definitiva.

Cabe, então, a partir dessa concepção semiótica, discorrer sobre a questão que se propôs na introdução: existiriam imagens inequívocas? Por mais denotativas que pareçam ser, as imagens fotográficas também se abrem a interpretações ao serem capturadas pelos sentidos. Flusser (1997, s.p., tradução nossa) chama este processo de varredura.

[...] o olho tem certa autonomia e pode seguir seu próprio caminho. É por essa razão que a mensagem contida em uma imagem é necessariamente conotativa. Uma imagem pode ser interpretada por cada receptor à sua maneira. Isso, é claro, tem a vantagem de que a mensagem se torna cheia de significado,

mas a desvantagem é que a mensagem nunca é clara e distinta. É sempre, até certo ponto, confuso. [...] O olho pode retornar a qualquer elemento da imagem a qualquer momento. Assim, a diacronização da sincronidade da imagem é circular.

Precisamente, o texto (e a imagem fotográfica pode ser compreendida como um texto) carrega múltiplas escritas e culturas, mas esta multiplicidade não se reúne no autor, mas sim no ouvinte, no leitor, diz Barthes (2004, p. 5); ali é que todas elas se inscrevem: “a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino”. A produção de interpretantes, em que se configuram os sentidos, por mais que tenha conexão com os objetos mediados pelos signos, sempre conterá uma margem de indeterminação.

Para a filosofia pós-estruturalista, não há uma essência que diga o que uma coisa é, a ponto de ser possível um fechamento que impeça interpretações sobre esta coisa. Deleuze radicaliza esse pressuposto ao sinalizar que não existe sentido em algo; todo sentido é criado, imposto, pelo intérprete. Não há acontecimento ou fenômeno sem múltiplo sentido: qualquer coisa pode ser isto ou aquilo, conforme as forças que se apoderarem desta coisa. “Uma coisa possui tanto mais sentido quanto haja forças capazes de dela se apoderarem” (Deleuze, 2001, p. 10).

A princípio, imaginar que olhos diferentes são capazes de percorrer caminhos diferentes e, a partir disso, interpretar a imagem à sua maneira sugere uma ideia de autonomia de quem olha, como se fosse possível escolher como se apoderar de uma coisa ou de uma imagem. Entretanto, a multiplicidade de apreensão de um objeto não é sinônimo de permissão total para uma livre criação – que, no limite, poderia até mesmo independender da coisa a ser interpretada.

[...] dizer que não existem fatos mas apenas interpretações significa, por certo, dizer que aqueles que nos aparecem como fatos são efeito de interpretação, mas não que cada interpretação possível produza algo que, à luz de sucessivas interpretações, somos obrigados a considerar como se fosse um fato. (Eco, 1998, p. 47).

Além disso, uma imagem, por si mesma, pode sugerir caminhos de leitura tão sedutores a ponto de não ser possível deles se desviar sem um aviso prévio. Para Barthes (1984), mesmo que a força denotativa da imagem fotográfica impere, no processo de decodificação entra em ação o que o autor entendia como *studium* e *punctum*. O primeiro envolve trabalho cognitivo de reconhecimento dos elementos presentes

na imagem, como personagens, cenários e contextos. Trabalho esse que exige do receptor conhecimento histórico ou repertório. Jaqueline Schiavoni (2017), ao analisar outras fotos publicadas pela concorrência do Estadão, no caso da cerimônia militar protagonizada por Dilma, entende que nelas houve a predominância do *studium*, caracterizada por um “afeto médio” do público, circunscrito a uma imanência referencial.

Tudo indica que o leitor, em geral, correu os olhos pela página e não teve pelas outras imagens mais que um interesse ‘vago’, ‘uniforme’ e ‘irresponsável’ – para citar alguns dos termos que Barthes utiliza ao descrever seu sentimento em torno de imagens dotadas apenas de *studium* (Schiavoni, 2017, p. 174).

Entretanto, existem fotografias que, ao transporem condicionamentos protocolares, fazem com que o leitor seja efetivamente tocado pela imagem, efeito que Barthes chamou de *punctum*. “Em contato com uma imagem, o leitor pode ser despertado emocionalmente por qualquer elemento da fotografia, e sentir-se sensibilizado intensamente – em gozo ou dor” (Schiavoni, 2017, p. 175). Barthes dizia que esse segundo elemento independe da busca do sujeito. “É ele que parte da cena como uma flecha e vem me transpassar” (Barthes, 1984, p. 46). Essa ideia barthesiana é como se estivesse na interface entre a dimensão icônica da imagem, provida do que Peirce entendia como “qualidade de sentimento”, por uma força indicial que está no âmago de seu caráter de índice (e de afetação do acontecimento, como postula Quéré (2005), mas mobilizada, justamente, por sua potência icônica.

Segundo Barthes, o *punctum* é algo absolutamente pessoal, quer dizer, depende única e exclusivamente da subjetividade do leitor que observa a imagem. No entanto, acreditamos que algumas condições podem ‘predispor’ ou ‘disparar’, por assim dizer, esse sentido emocional no sujeito. Do contrário, as outras fotos publicadas sobre o evento no Rio de Janeiro também teriam sido comentadas, mesmo que em menor quantidade ou ardor, mas ainda assim comentadas com algum afeto – afinal, trata-se do mesmo evento, mesmos personagens e mesmo cenário. Mas isso não aconteceu (Schiavoni, 2017, p. 177).

A produção sónica é perpassada pela expectativa de recepção. Mesmo que esta intenção não seja soberana e esteja sujeita a variações na mente interpretante, o signo não é ensimesmado: é feito para (a ideia que se tem de) alguém ou para uma comunidade interpretante. Eco diz que “[...] todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça parte de seu trabalho” (1994, p. 9). É também o que se pode pensar do signo imagético: há intenção.

A imagem com técnica de exposição múltipla na capa da Folha terá estas intenções virtuais atualizadas – “fará sentido” – quando for consumida: 1) ao mostrar que a notícia que a foto busca ilustrar se trata do Presidente da República que retrata; 2) ao relacionar os ataques de 08 de janeiro ao trabalho que Lula teria no início de seu mandato; e, 3) não menos importante, ao criar uma imagem chocante para atrair atenção e circular pelas redes a partir da controvérsia contida.

Por conta dessas considerações, especula-se: teria a Folha tido intenção de fazer o retrato do acontecimento ser maior que o próprio acontecimento retratado naquela quinta-feira?

4 Acontecimento

A imagem estampada pela Folha encarna os problemas suscitados pela complexa relação entre acontecimento e mediação jornalística. Se o nosso acesso ao mundo se dá através da irrecusável mediação dos signos, será deste modo que os acontecimentos nos afetam – mesmo que tenhamos um contato direto com eles, no nível daquilo que Peirce entendia como secundidade. Sempre haverá uma camada interpretante que já se coloca nos nossos dispositivos de percepção (Henn, 2022). Erving Goffman (2006) postula que quando um indivíduo reconhece determinado acontecimento são acionados em sua mente marcos de referência ou esquemas interpretativos, também designados como *frames* (enquadramentos). “Eles são frutos de processos sociais e promovem direcionamentos interpretativos: damos sentidos às coisas pela ação desses marcos, que são diversos e podem gerar sentidos, até mesmo, antagônicos para um mesmo acontecimento” (Henn, 2022, p. 7).

O acontecimento, desse modo, pode receber traduções distintas, inclusive distorcidas. Essas dinâmicas, evidentemente, integram a atividade jornalística, na sua empreitada institucional e empresarial de fazer a mediação entre acontecimentos e sociedade. Postula-se que exista uma diferença sutil entre o que se designa como realidade e do que se entende como real. A realidade corresponderia ao que é dado para nós do mundo (o reino absoluto da secundidade peirceana). Nesse sentido, os acontecimentos seriam da ordem da realidade. Eles emergem do mundo natural, social, político, cultural: de algum modo, nos afetam. Um dado do mundo que é perceptível e, na medida que vai nos afetando, damos sentidos a isso. E é nessa elaboração entre a afetação da realidade nas nossas vidas e o modo como vamos atribuindo sentidos, dando significados a essa realidade, que se configura a possibilidade de acesso ao real, que

existe independente da nossa mente e transita entre a primeiridade a secundidade. Em outras palavras, o real só se torna possível pela realidade construída por nós⁶. Considerando-se que somos sujeitos de linguagem, automaticamente, damos sentido a todas as coisas que nos atingem, que nos mobilizam, tanto no plano físico, como no simbólico.

Essa operação tem um fundamento semiótico importante: na medida em que há um processo de construção, pode haver uma diferença entre as coisas em si e o modo como representamos e interpretamos essas coisas: o signo é sempre alguma coisa que representa outra, mas diferente dessa outra coisa, inclusive o que forma as imagens fotográficas – princípio básico da semiótica que alimenta toda a ideia de linguagem. E o jornalismo é uma das instâncias socialmente constituídas que faz essa operação de construção da realidade. Isso não quer dizer que as coisas sejam necessariamente falsas. Por outro lado, nem tudo que nos é oferecido por esses enquadramentos pode ser recebido como verdades absolutas. Ao mesmo tempo, enquadrar o real não significa ser falacioso em relação à realidade: isso aponta para outro processo.

Serão nessas operações de tradução e enquadramento que se configura o fato. Se pensarmos o acontecimento localizado no lugar lógico do objeto dinâmico, ele oferece-se à experiência a partir desse vínculo. E através dele, traduz-se em signos e instaura possibilidades de sentido, que ampliam a própria experiência: ao ser convertido em signo, o acontecimento transforma-se em fato (Henn, 2022, p. 9).

Maurice Mouillaud (2002) entende que o fato se configura como a sombra do acontecimento e, do mesmo modo, funciona como dispositivo que lhe dá sentido. Para ele, o fato é o paradigma universal que permite descrever o acontecimento. “Os acontecimentos explodem na superfície da mídia sobre a qual se inscrevem como sobre uma membrana sensível. Mas põe em ressonância os sentidos que nela são inscritos” (Mouillaud, 2002, p. 50). Desse modo, estabelece-se o fato, projetando o acontecimento. Lúcia Santaella (2020), ao refletir sobre o fenômeno das *fake news*, lembra do ensinamento contido no filme *Blow up*, de Michelangelo Antonioni (1966), que dialoga com a perspectiva aqui proposta.

No filme, passeando distraidamente por um parque, um fotógrafo, no ato de sua função, tira uma foto. As peripécias da narrativa versam sobre a tentativa, que beira a violência, de levá-lo a entregar ou destruir o negativo da foto. A foto revelada passou, então, por um processo de dilatação (*blow up*) até ser capaz de colocar a nu a existência de um crime. Portanto, uma das grandes lições da película é aquela de revelar, junto com a foto, o fato de que, sem o registro, o acontecimento não existiria, ou, pelo menos, ficaria ocultado. (Santaella, 2020, p. 12).

Para Quéré (2005), o acontecimento tem um componente inaugural e armazena dentro de si sua própria possibilidade de sentidos; portanto o acontecimento torna-se um dispositivo revelador, na medida que produz afetações em sua propagação. A imagem de Gabriela Biló, em si mesma, pela repercussão que provocou, ascendeu à condição de notícia e projetou uma plêiade de possíveis sentidos sobre os conturbados primeiros meses de 2023. A partir disso é que se pode dizer que a foto publicada pela Folha transformou-se, ela própria, em acontecimento.

5 Intenção e responsabilidade, tensão e irresponsabilidade

Se observarmos novamente a capa da Folha de S.Paulo, nos esforçando para suspender as informações trazidas até então, para focar apenas no choque causado pela imagem, perceberemos que com ou sem montagem este trinque no vidro está na altura do peito de Lula, em local letal. Podemos circular o olho e perceber seu sorriso, sua mão ajustando a gravata, seu terno bem ajustado e entender alguma tranquilidade, mas ainda assim o trinque continua na altura de seu peito. Ao circular o olhar pelo restante da capa, perceberemos que a manchete não explica a imagem ao seu lado. O texto de apoio, abaixo da manchete, não é dependente da imagem.

Se não soubermos que se trata de uma montagem, acreditamos imediatamente que Lula se encontra atrás da vidraça furada – apesar deste instantâneo não ter sido capturado pela câmera, é uma fotografia que não parece improvável. Mesmo se não fosse montagem, o trinque continuaria na altura de seu peito. A angulação desta hipotética fotografia sem montagem já estaria a sugerir a busca pelo furo na altura do peito. Só é possível entender que não se trata de uma única captura instantânea ao lermos a informação abaixo de si. Só assim, de modo paraimagético, é que temos uma explicação que tenta negar a aparência do elemento que mais aparece na cena: a fotografia.

Ancorada na imagem, a informação sobre a exposição múltipla se dá após o choque imediato causado pela imagem, que está no nível da secundidade. Porém, a explicação só será buscada caso se queira descobrir algo mais naquilo que a imagem aparenta; caso se queira ir além do elemento escolhido pela Folha para vender seu produto – a imagem de capa. Se não houvesse exposição múltipla na fotografia, a imagem seria menos criticada? Ou criticável? Possivelmente a crítica não poderia usar o termo montagem, que dá um peso de uma

manipulação possivelmente profunda na imagem, mas a escolha do hipotético ângulo seria criticável pelos mesmos motivos. O significado sugerido pela hipotética fotografia – de que o Planalto resiste, apesar dos ataques – seria o mesmo. A intenção seria a mesma. A leitura divergente, que entende Lula como um alvo, ainda seria possível.

O problema, podemos então pensar, não estaria na montagem, mas na escolha de uma imagem construída em montagem com potencial de incitar a violência para estar na capa de um jornal no momento em que há adulterações de fotos como forma de disputa política, semiótica e moral. A imprensa busca legitimar-se como o local em que os fatos, em meio a tantos enganos e mentiras, estariam garantidos; seu distanciamento e imparcialidade garantiriam a credibilidade diante de tanta informação interessada que circula em outros meios. Há um choque também pelo que se encontra no lugar em que se espera haver parcimônia e convicção em meio a tantas informações sensacionalistas e exageradas. Se na maior vitrine da imprensa escrita brasileira não houver busca por alguns pilares do jornalismo e da ética informacional, de nada adianta fazer campanhas contra a barbárie.

Em 01 de novembro de 2022, a Folha anunciou que retornaria ao seu lema tradicional: “Um jornal a serviço do Brasil”, que era usado desde 1961. Em 28 de junho de 2020, o slogan havia sido temporariamente alterado para “Um jornal a serviço da democracia”; iniciava ali uma campanha publicitária para enaltecer o sistema de governo preferido por 73% dos brasileiros e buscando remeter à campanha pelas Diretas Já, que a Folha de S.Paulo reivindica ter liderado em nome da democracia e das liberdades individuais nos anos 1980⁷. Tal qual uma fotografia, um lema e sua respectiva mudança também atuam como signos que concentram intenção, contexto e expectativas de leitura. Diante disso, podemos indagar sobre os sentidos que emergem desta operação.

Na condição de signo, a retomada do lema suscita algumas especulações. O jornal que estava “a serviço da democracia” voltou a estar “a serviço do Brasil” imediatamente após o pleito que elegeu Lula como Presidente da República. Com o novo presidente a democracia não importa mais? O dia 01 de novembro foi escolhido por ser véspera de Finados – o feriado fúnebre nacional? A Folha está de luto? E que Brasil é esse para o qual o jornal está a seu serviço? Aquele interessado na foto com o vidro trincado no peito de Lula? Aquele que quer que o presidente seja alvejado?

Apesar de poderem “fazer algum sentido” devido aos elementos de contexto, as insinuações acima são propositalmente descabidas: exatamente porque uma interpretação não é livre – o que a direciona é a intenção do autor; nem tudo pode ser dito. Eco (1994) entende que há um leitor-modelo previsto pelo autor. O leitor pode completar o material bruto do texto, aquilo que está dito e o que não está dito. Esta interação não ocorre no texto em si, mas na leitura – a partir de uma intenção. A intenção do autor pode ser captada a partir do que ele vislumbra como leitor-modelo: um conjunto de instruções de leitura que irão guiar a interpretação. Pugliatti (1989, pp. 5-6, como citado em Eco, 1994, p. 22) diz: “Criados com o texto – e nele aprisionados –, os leitores-modelo desfrutam apenas a liberdade que o texto lhes concede”. Tomamos a liberdade de estender estas considerações sobre a interpretação de um texto à interpretação de uma imagem.

A Folha, que, como foi dito no início deste texto, captou que havia uma atmosfera anti-bolsonarismo e empunhou boa parte de suas bandeiras – ou seja, atendeu a este público, supriu esta demanda discursiva –, não tem um leitorado-modelo? Ou não conhece seu leitorado? Ou conhece o suficiente para saber que esta imagem geraria repercussão nas redes? Ou também que conhece a dinâmica das redes e entende que para um algoritmo não existe engajamento negativo – um compartilhamento elogioso, um comentário depreciativo, uma menção irônica ou um clique curioso geram métricas cegas que ajudarão da mesma forma a espalhar o conteúdo adiante?

A principal questão talvez seja pensar se a Folha não imaginou uma leitura diferente daquela que Gabriela explicou ou se não previu divergência na interpretação da imagem, pois é a partir desta intenção autoral, editorial, que podemos refletir se na ambição por visibilidade que a imagem de capa busca houve preocupação e responsabilidade com o que o produto usado poderia conotar – baseado na relação que o jornal tenta estabelecer com a democracia.

A Folha pode afirmar que não teve intenção de sugerir ataques ao presidente, pois a imagem de sua capa oferece uma interpretação alternativa que corrobora sua primeira intenção. Não seria possível, portanto, acusá-la de ter tentado contra a democracia – como se fosse um ventriloquista a controlar marionetes que realizariam seus comandos sem revelar as impressões digitais das mãos acima de suas cabeças. Entretanto, ainda poderia ser responsabilizada por suas segundas intenções, relativas não ao que a imagem pretende informar, mas à repercussão que poderá tomar – que é o equivalente

a dar corda a um boneco que pode andar com as próprias pernas.

Como diz Flusser (2011), houve uma época em que o texto em jornal trazia uma imagem para ilustrá-lo; a imagem era lida em função do texto. Há algum tempo, porém, um texto só existe se houver uma imagem para lhe justificar; a imagem é que motiva o texto que está ao seu lado – ou a seu reboque. Neste episódio, a imagem rendeu vários textos sobre o caso: na própria Folha, mas principalmente textos em outras mídias, remetendo àquela imagem. O choque causado pela própria fotografia e sua natureza de montagem explicam parcialmente esta disputa semiótica; a controvérsia nela contida e o ambiente externo também incentivam a disputa pelo seu significado.

No ideal de imparcialidade, jornalistas buscam se invisibilizar ao máximo para tentar dar transparência àquilo que contam – textualmente ou imgeticamente – por meio de seus aparelhos – técnicos, artísticos, institucionais. Mesmo sem esta discussão se atentar às materialidades da comunicação é possível perceber a moldura da mídia, do meio. Tanto quanto a Folha, Gabriela Biló foi atacada nas mídias sociais pela sobreposição de imagens que realizou e foi convocada a defender a instituição responsável pela múltipla exposição em que ela se encontrou. Um jornal, que em seu ideal moderno de “quarto poder” é o fiscalizador dos outros três, é a pedra crítica pronta para ser atirada ao que acontece na máquina pública, a casa de vidro da democracia. Ao conceder esta outorga, o povo espera o máximo de transparência nas lentes do jornalismo. Entretanto, neste caso o meio se tornou uma vidraça – não por ter agido de forma transparente, mas por ter se tornado o próprio alvo; para se defender das críticas a instituição usou sua funcionária como blindagem.

O trabalho da fotojornalista, ao invés de translúcido, se tornou mais opaco, tanto que teve que revelar a foto ao público, “desencaixapretar” sua técnica – a exposição múltipla – e sua intenção – captar o presidente tranquilo, mesmo que sob ataques, pois estaria blindado, segundo ela. Seus argumentos se apoiaram mais em permissões que a fotografia como arte permitiria – critérios subjetivos – do que em procedimentos que poderiam ser defendidos a partir da deontologia jornalística – fundamentos objetivos que são reconhecidos pelo público.

A conversa nas mídias sociais atuou em parte como um “quinto poder” e colocou em circulação ideais clássicos do *ethos* de uma profissão que vem passando por mudanças significativas. Os veículos de comunicação incentivam em si mesmos a imagem de “guardiões da democracia” – historicamente e atualmente. As críticas fazem perceber,

em parte, o que o público espera da imprensa e o que a imprensa pode esperar da “recepção”. O descompasso entre expectativa e atuação tornou-se parte fundamental deste acontecimento.

Uma explicação linear, proporcionada num texto, já não basta após um sentido circular, imagético, da secundidade ter sido acionado. Como sabemos, não há como “desver” uma imagem. Uma vez que um pedaço de pau foi pensado como uma alavanca, todo pedaço de pau passa a ser visto com este significado virtual podendo lhe ser atualizado (Flusser, 2013). Não bastou o jornal e a fotógrafa dizerem que não houve intenção de ferir a imagem do presidente para a discussão ser encerrada: isto fecharia somente a disputa sobre a intenção autoral, mas não sobre a responsabilidade editorial, que é o principal atributo que se espera de um jornal que se coloca “a serviço do Brasil”.

6 Outras considerações

Formulou-se, nesta reflexão, a problematização de alguns princípios do jornalismo e, especialmente, do fotojornalismo, num momento em que a atividade atravessa uma crise sistêmica impulsionada, de forma acelerada, pelos processos que se avolumam entre redes e plataformas digitais. Um dos pontos nevrálgicos desta crise concentra-se na expansão da desinformação contemporânea, na medida em que as materialidades específicas do ambiente digital e a hiperconectividade dos sistemas contemporâneos configuraram fisionomia inédita ao problema, ao ponto de ser apontado como desencadeador de uma desordem informativa (Wardle, 2018). A questão que se coloca é, diante deste fenômeno, tratado atualmente como infodemia ou poluição da informação (Phillips & Milner, 2021), que respostas o jornalismo poderia dar? A discussão em torno da imagem que a Folha publicou em sua capa, de certa forma, oferece pistas para que, superando-se a polêmica em si, enfrente-se a questão dentro da complexidade que lhe é inerente.

Reitera-se aqui o pressuposto de que o jornalismo forma um sistema altamente complexo, que ganha materialidade pública na condição de linguagem. Ou, melhor dizendo, o jornalismo é um sistema de linguagem mobilizado por códigos de diversas naturezas. Pensar o jornalismo, desse lugar, implica em investigar os interstícios dos nexos que se estabelecem em processos que costumam ser dinâmicos. As notícias e imagens postadas em portais, publicadas em páginas

impressas ou veiculadas em formas audiovisuais, entre outros formatos possíveis, constituem os pontos mais visíveis desta materialidade semiótica; na interioridade desses signos, um universo de relações, nem sempre visíveis, age de forma decidida. Essa ação é movida por um motor teleológico acionado pelo que seria o “coração do jornalismo”: a mediação entre os acontecimentos e a sociedade através de narrativas específicas. A foto, em tela, na condição de se transformar, ela mesma, em acontecimento, acaba por revelar muitas dessas camadas e expõe feridas que o jornalismo precisa enfrentar neste ambiente crítico.

NOTAS

- 1 Campeão olímpico pela seleção brasileira de vôlei, o atacante Wallace Souza publicou uma enquete em seu perfil no Instagram perguntando se “alguém daria um tiro de 12 na cara do Lula”. Recuperado em 13 mar. 2023 de www.instagram.com/p/CoHpwOnJtnh/
- 2 Recuperado em 13 mar. 2023 de www.instagram.com/p/CnmArzAUPd/
- 3 Recuperado em 13 mar. 2023 de www.instagram.com/p/Cnl0exIMLvT/
- 4 Lilia Schwarcz aproximou “montagem” de “trucagem” para falar de “efeitos visuais, em geral, pouco verdadeiros”. Recuperado em 13 mar. 2023 de www.instagram.com/p/CnmWGUrOgey/
- 5 Recuperado em 13 mar. 2023 de www1.folha.uol.com.br/poder/2023/01/foto-de-lula-com-vidro-trincado-mostra-que-planalto-resiste-apos-barbarie-em-brasilia.shtml
- 6 Para Peirce (1977, pp. 319-320), “o real é aquilo que não é e que eventualmente pensamos dele, mas que não é afetado por aquilo que podemos pensar dele (...). Uma coisa fora da mente, que influi diretamente sobre a sensação e, através da sensação, o pensamento, porque está fora da mente, é, independente do momo como a pensamos e é, em suma, o real. Esta é uma concepção de realidade”.
- 7 Recuperado em 14 mar. 2023 de www1.folha.uol.com.br/opiniaio/2020/06/democracia-nunca-menos.shtml.
- 8 Para Vilém Flusser (2011), as imagens técnicas dão a impressão

de objetividade, como se não ocorresse codificação no interior do complexo formado por aparelho + fotógrafo; ao se perceber apenas uma entrada (a imagem capturada) e uma saída (o significado), esse processo não decifrado seria uma “caixa-preta”.

REFERÊNCIAS

- Avancini, A. (2017). A expansão do fotojornalismo. *Extraprensa: Cultura e Comunicação na América Latina*, 11(1), 241-255. DOI: 10.11606/extraprensa2017.11524
- Barthes, R. (1984). *A câmara clara: Nota sobre a fotografia*. Nova Fronteira.
- Barthes, R. (2004). *O Rumor da Língua*. Martins Fontes.
- Benjamin, W. (1985). *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- Deleuze, G. (2001). *Nietzsche e a filosofia*. Rés.
- Eco, U. (1994). *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Companhia das Letras.
- Eco, U. (1998). *Kant e o ornitorrinco*. Record.
- Flusser, V. (1997, março 15–19). *Vilém Flusser interviewed by Miklós Peternák* (1988, unpublished). Intersubjectivity: media metaphors, play & provocation. Recuperado de www.c3.hu/events/97/flusser/participantstext/miklos-interview.html
- Flusser, V. (2011). *Filosofia da caixa preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Annablume.
- Flusser, V. (2013). *O mundo codificado: Por uma filosofia do design e da comunicação*. Cosac Naify.
- Fragoso, S., Henn, R., & Rebs, R. R. (2008). Proposta de uma taxonomia dos lugares online. Anais do *Simpósio de Cibercultura*. Associação Brasileira de Pesquisadores em Cibercultura (ABCiber). Recuperado de www.academia.edu/2981698/Proposta_de_uma_Taxonomia_dos_Lugares_Online
- Goffman, E. (2006). *Frame Analysis: Los marcos de la experiencia*. Madri: CIS, Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Henn, R. (2010). O acontecimento em sua dimensão semiótica. In M. Benetti & V. Fonseca (Orgs.), *Jornalismo e Acontecimento: mapeamentos críticos* (pp. 77-93). Insular.

Henn, R. (2022). O problema semiótico da desinformação. *Anais do 45º Intercom – Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Recuperado de <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2022/resumo/0720202211023162d80af7814ba.pdf>

Jakobson, R. (1975). *Linguística e Comunicação*. Cultrix.

Klein, A., & Dias, E. (2021). *A Fotografia como Emulação dos Fatos*. C&S, 43(3), 197-223. DOI: 10.15603/2175-7755/cs.v43n3p197-223

Kossoy, B. (2000). *Realidades e ficções na trama fotográfica*. Ateliê Editorial.

Lambert, F. (1986). *Mythographies: la photo de presse et ses légendes*. Paris: Edilig.

Machado, A. (1984). *A ilusão especular: Introdução à fotografia*. Brasileiraense.

McLuhan, M. (1972). *A Galáxia de Gutenberg: A formação do homem tipográfico*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, Editora da USP.

Meirinho de Sousa, D. R. (2009). A manipulação fotográfica como processo de representação do real: A reconstrução da realidade. *Passages de Paris Édition Spéciale*, (4), 193-203. Recuperado de www.apebfr.org/passagesdeparis/editione2009/portugal.html

Mouillaud, M. (2002). Crítica do acontecimento ou o fato em questão. In M. Mouillaud (Org.), *O jornal: Da forma ao sentido* (pp. 48-83). Paralelo 15.

Peirce, C. S. (1974). *Os pensadores*. Abril Cultural.

Peirce, C. S. (1977). *Semiótica*. Perspectiva.

Phillips, W., Milner, R.M. (2021) *You are here: a field guide for navigating polarized speech, conspiracy theories, and our polluted media landscape*. MIT Press.

Quéré, L. (2005). *Entre facto e sentido: A dualidade do acontecimento*. *Trajectos – Revista de Comunicação, Cultura e Educação*, (6), 59-76.

Santaella, L. (2020). *A semiótica das fake news*. *Verbum, Cadernos de Pós-Graduação*, 9(2), 9-25. Recuperado de <https://revistas.pucsp.br/index.php/verbum/article/view/50522/pdf>

Schiavoni, J. E. (2017). Fotojornalismo: Entre o oblíquo e o referencial. *Discursos Fotográficos*, 13(22), 169-189. DOI: 10.5433/1984-7939.2017v13n22p169.

Souza, V. (2020). Não farás para ti imagem: fé, política e pensamento mágico-imagético-circular. *REGIT*, [S.l.], 13, (1), 87-97. Recuperado de

www.revista.fatecitaqua.edu.br/index.php/regit/article/view/REGIT-13-A7

Wardle, C. (2018, julho 23). *Information disorder: the essential glossary*. The Journalist's Resource. Recuperado de <https://journalistsresource.org/studies/society/internet/information-disorder-glossary-fake-news/>

RONALDO CESAR HENN. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC de São Paulo. Professor/pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Unisinos. Coordenador do LIC – Laboratório de Investigação do Ciberacontecimento. Autor de “El Ciberacontecimiento: producción y semiosis (Barcelona: UOC, 2014), “Os Fluxos da notícia” (São Leopoldo: Unisinos, 2002). Pesquisador do CNPq. Colaboração no artigo: concepção; conceitualização; análise formal; redação; e revisão. E-mail: henn.ronaldo@gmail.com

TIAGO SEGABINAZZI. Mestre e doutorando (bolista Capes) pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Unisinos. Jornalista e radialista pela Univates. Membro do LIC – Laboratório de Investigação do Ciberacontecimento. Autor de “Facada news: pós-verdade e notícias falsas no Twitter em torno do atentado a Bolsonaro” (Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFMG, 2021). Colaboração no artigo: conceitualização; análise formal; investigação; redação – rascunho original; redação – revisão e edição. E-mail: tiagosegab@gmail.com

Dois pareceres utilizados na avaliação deste artigo pode ser acessado em <https://osf.io/w2gc5> e <https://osf.io/2yrbg> | Seguindo a política de ciência aberta da BJR, os avaliadores autorizaram a publicação do parecer e a divulgação de seus nomes.