

# Lula na primeira página da *Folha*: a linguagem da vidraça trincada, a imagem do tiro no coração

[Lula on the front page of *Folha*: the language of the cracked windowpane, the image of the shot to the heart]

Ana Taís Martins<sup>1</sup>

Rayane Lacerda<sup>2</sup>

Pesquisa de origem desenvolvida com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq (processo: 306260/2020-4) e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes (código de Financiamento 01).

**RESUMO** • Este trabalho investiga as variações epistemológicas nas abordagens da fotografia como imagem e como linguagem. A partir do retrato de Lula destacado na capa da *Folha de S. Paulo* em 19 de janeiro de 2023, refletimos sobre as bases conceituais da fotografia jornalística e compreendemos seus apelos ao imaginário. A abordagem é de natureza filosófica, analisando as contradições entre diferentes perspectivas teóricas. Concluímos que a fotografia é uma forma de compreender o mundo, na qual ela não é tomada como sua representação e sim percebida como sua parte intrínseca. • **PALAVRAS-CHAVE** • Fotojornalismo; imaginário; linguagem. • **ABSTRACT** •

This work investigates the epistemological variations in the approaches to photography as an image and as a language. Based on Lula's portrait highlighted on the cover of *Folha de S. Paulo* on January 19, 2023, we reflect on the conceptual bases of journalistic photography and understand its appeals to the imaginary. We adopt the philosophical approach, analyzing the contradictions between different theoretical perspectives. We conclude that photography is a particular way of understanding the world, in which it is not taken as a simple representation of the world but rather perceived as its intrinsic part. • **KEYWORDS** • Photojournalism; imaginary; language.

Recebido em 26 de outubro de 2023

Aprovado em 13 de novembro de 2023

MARTINS, Ana Taís; LACERDA, Rayane. Lula na primeira página da *Folha*: a linguagem da vidraça trincada, a imagem do tiro no coração. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 86, p. 142-154, dez. 2023.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i86p142-154>

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRS, Porto Alegre, RS, Brasil).

<sup>2</sup> Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRS, Porto Alegre, RS, Brasil).

Em 19 de janeiro de 2023, a capa do segundo maior jornal de circulação total no Brasil<sup>3</sup>, a *Folha de S. Paulo*, trouxe uma fotografia controversa, realizada por Gabriela Biló: uma vidraça quebrada em que o centro de onde partem os estilhaços coincide com o lado esquerdo do peito do presidente Lula, que está no segundo plano da imagem com a cabeça pendida para a frente. Na legenda, a frase: “Foto feita com múltipla exposição mostra Lula ajeitando a gravata e vidro avariado em ataque” (BILÓ, 2023). De imediato, houve significativa reação emocional entre público, profissionais e estudiosos na área. Realmente, a explicação técnica não bastou para evitar a polêmica que, *grosso modo*, oscilou desde o louvor até a condenação total da imagem, indicando que a querela sobre a objetividade jornalística se mantém viva no fotojornalismo mesmo duas décadas após o digital ter instaurado na fotografia o que Gunthert (2015, p. 81) chama de “a era dos amadores”. O acontecido indica que está longe de se concretizar o vaticínio de Arlindo Machado (1998, p. 315) sobre o futuro da fotografia com a popularização das imagens digitalmente alteradas e o acesso fácil do público em geral a ferramentas de edição dessas imagens: “o mito da objetividade e da veracidade da imagem fotográfica desaparecerá da ideologia coletiva e será substituído pela ideia muito mais saudável da imagem como construção e como discurso visual”.

As reações diante da fotografia de Biló instigam-nos a refletir sobre o que, afinal, as causou. De fato, se “todas as imagens são embustes” (DEBRAY, 1993, p. 264) e se, sendo um tipo de imagem, também a fotografia é um embuste, não cabendo esperar dela mais do que isso; se, ainda, os dispositivos que permitem ao grande público a manipulação de fotografias estão hoje largamente difundidos; se, finalmente, teria chegado ao senso comum a compreensão de que fotografias são, como qualquer outra produção humana, eivadas de subjetividade, é de se perguntar por que, então, o ato fotográfico ainda é tão perturbador?

Os objetivos deste artigo são: a) refletir sobre a base epistemológica do ato fotográfico; b) compreender os apelos ao imaginário feitos pela fotografia jornalística. A fim de atingir esses objetivos, utilizamos a metodologia filosófica, notadamente aquela explicitada por Folscheid e Wunenburger (2006), que percorre os seguintes

---

3 Segundo dados do Instituto Verificador de Circulação publicados pelo *site* Poder 360 (JORNAIS do Brasil, 2015-2022). A circulação total indica a soma do digital com o impresso.

passos: formular o paradoxo da questão, evidenciar a contradição entre os pontos de vista teóricos, trabalhar com os diferentes sentidos dentro das noções implicadas, passar do fenômeno ao ser.

Já se viu em pesquisas anteriores (BARROS, 2008) como as bases do jornalismo ainda estão próximas da busca por uma objetividade quase fantasiosa, excludente da participação ativa da subjetividade na produção jornalística. Isso se reflete na produção fotográfica, uma vez que o fotojornalismo, tendo a mediação do aparato técnico, ainda se pretende objetivo e se nutre de perspectivas positivistas diante da imagem. Esse contexto sugere que não andam juntos o pensar e o fazer jornalismo, a pesquisa acadêmica e o mundo das práticas: enquanto no fazer jornalismo se supõe que a fotografia é capaz de representar o mundo de modo relativamente fiel – ou seja, o que está na imagem aconteceu de fato –, a pesquisa sobre fotografia abre discussões epistêmicas acerca do ato fotográfico que questionariam essa autenticidade: “A posição da câmera petrificada na angulação constitui, em toda construção perspectiva, um poderoso mecanismo gerador de sentido e tanto mais perturbador porque ele opera, na maioria das vezes, sem que os espectadores se deem conta do seu papel e da sua eficácia” (MACHADO, 1984, p. 103).

Esse entendimento acerca de construções subjetivas embutidas no ato fotográfico é, de modo mais ou menos contundente, reiterado por autores como Dubois (2012), Kossoy (2000), Rouillé (2009), Bourdieu et al. (2003) entre outros. As acaloradas discussões nas redes sociais tanto com vozes acadêmicas quanto amadoras e profissionais sobre o registro feito por Biló (2023) para a *Folha de S. Paulo* fertilizam a reflexão sobre a *testemunhabilidade* do fotográfico. Na sua grande maioria, essas discussões se polarizam entre a defesa de limites que a ética jornalística impõe ou deveria impor ao uso de técnicas fotográficas e a argumentação de que não existe neutralidade na técnica e, pois, uma montagem fotográfica como a realizada na polêmica imagem é tão subjetiva quanto qualquer outra fotografia. No primeiro caso, supõe-se ingenuamente que alguns modos de fotografar são mais fiéis à verdade – assim mesmo, no singular, o que indica ausência de qualquer reflexão crítica acerca desse conceito sobre o qual a filosofia, as ciências sociais e humanas se debruçam desde que se reconhecem como disciplinas. No segundo caso, persiste a ingenuidade, embora num ponto mais complexo: a crença de que a raiz do problema se encontra não na subjetividade da fotografia e sim no fato de se esperar que ela seja objetiva, o que poderia ser corrigido com uma educação do público para a crítica da mídia. Propomos aqui uma outra via de compreensão na qual se levam em conta as contingências do imaginário sobre o ato fotográfico, sobre as soluções editoriais e sobre a leitura que a sociedade realiza do resultado. A partir do imaginário, percebem-se visões de mundo inconscientes que deixam rastros na imagem e no que se diz dela.

Dubois (2012) caracteriza o ato fotográfico como marcado por processos de tomada de decisão. Embora a fotografia tenha sido pensada, no início de seu desenvolvimento, como passível de retratar com fidelidade o mundo, o desenvolvimento do que poderia se chamar de uma epistemologia da fotografia mostra como ela carrega definições advindas de subjetividades, ou seja, muito antes de extrair imagens do mundo a fotografia joga imagens no mundo, ela é sempre a visão de mundo de alguém. Como, então, esse seu caráter subjetivo se camufla tão eficazmente? Algumas características

técnicas contribuem para isso. Uma delas é a invisibilidade da posição do fotógrafo conferida pela relação da fotografia com o espaço.

Dubois (2012) afirma a existência de quatro diferentes espaços na fotografia: o referencial, o de representação, o representado e o topográfico, sendo os três primeiros relacionados diretamente com a imagem que se vê na foto e o último com quem vê e/ou faz a foto. O autor examina detidamente a questão do espaço na fotografia, determinante quando se trata de construir ou desconstruir o realismo da imagem. O fotojornalismo é especialmente cioso dos cânones realistas da fotografia, atento à exploração desses espaços para que a imagem registrada não apenas oculte o fotógrafo como também invisibilize a própria fotografia, de modo que a imagem final se apresente como uma janela direta para o mundo.

Um dos modos consagrados de tornar a fotografia invisível é através da angulação, como indica Machado (1984, p. 112):

Nenhum ângulo é mais requisitado no uso dominante da fotografia do que o *frontal* exatamente porque no enquadramento frontal o ângulo é praticamente ignorado. O senso comum só percebe que há uma posição da câmera norteando e organizando o espaço quando o enquadramento é bizarro e difícil, quando a câmera ocupa uma posição oblíqua e conflituosa com a frontalidade da cena.

Assim, esquece-se que a fotografia foi feita por alguém, que aquilo que se vê na imagem não é a própria coisa, mas a maneira de um certo sujeito ver a coisa – no caso em pauta, esse sujeito é a própria *Folha*. De fato, embora seja Biló a autora da foto, há uma distância entre o clique e a publicação. O material produzido por jornalistas e agências de notícias, antes de ser publicado, é inúmeras vezes filtrado. O mundo apresentado ao público é construído a partir dos valores predominantes no campo jornalístico em que o interesse público seguidamente é sobrepujado pelo interesse do público. A novidade, o inusitado, o polêmico e mesmo o sensacional comparecem regularmente nas inúmeras taxonomias de valores-notícia. Silva (2005), em seu inventário sobre a história dos valores-notícia, lembra que já desde o século XVII se atribuía pouco valor informativo ao que é comum e normal. A autora propõe uma lista de valores-notícia para operacionalizar a análise do que é ou pode ser notícia: impacto, proeminência, conflito, entretenimento ou curiosidade, polêmica, conhecimento ou cultura, raridade, proximidade, surpresa, tragédia/drama, governo, justiça.

Observando-se a fotografia da capa da *Folha* naquele 19 de janeiro de 2023 (Figura 1), à primeira vista o critério da *proeminência* da pessoa fotografada se destaca. No entanto, o que faz a força daquela imagem é a *surpresa* junto com a sugestão de, no mínimo, *drama* – talvez *tragédia* –, *conflito*. Supondo-se que a leitura da legenda seja suficientemente esclarecedora para descartar a ideia de drama/tragédia e conflito, a foto avança para um outro nível de leitura, intimado pelo valor-notícia da *polêmica*. Então, a notícia não está mais no fato descrito e sim no modo de descrevê-lo, o que já é um progresso bastante significativo no caminho da ampliação da consciência crítica do público.

Se fosse apenas mais um retrato de Lula ou se deixasse explícita a codificação técnica usada para ser construída, a foto não teria tanta potência. A estética

realista que reveste a construção dos sentidos da fotografia é o terreno sobre o qual a celeuma se deflagra.

# FOLHA DE S. PAULO

DESDE 1921 ★★ ★ UM JORNAL A SERVIÇO DO BRASIL

ANO 102 ★ Nº 34.259

QUINTA-FEIRA, 19 DE JANEIRO DE 2023

R\$ 6,00

Gabriel Biló/Folhapress

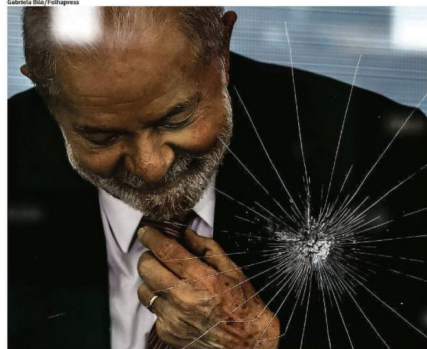


Foto feita com múltipla exposição mostra Lula ajeitando gravata e vidro avariado em ataque

## No foco de Lula, presença militar no Planalto é recorde

Até novembro havia 1.231 membros das Forças cedidos à Presidência; 13 são exonerados do GSI, alvo de desconfiança

Alvo de críticas de Luiz Inácio Lula da Silva (PT) após os ataques do dia 8, os militares chegaram ao fim de 2022 com presença recorde dentro do Palácio do Planalto. Segundo dados oficiais, até novembro estavam requisitados e cedidos à Presidência 1.231 membros da ativa das Forças Armadas.

O número é 26% maior que o contingente de novembro de 2018, sob Michel Temer (MDB), e reflete a estratégia de Jair Bolsonaro (PL) de recorrer aos fardados para vários setores do governo. Não estão incluídos militares da reserva, alocados pelo ex-presidente até em chefia de ministérios.

O Planalto exonerou 13 militares do Gabinete de Segurança Institucional, responsável por proteger Lula. Outros 40 que atuavam no Palácio da Alvorada já tinham sido dispensados. **REDAÇÃO**

**Ex-ministro Anderson Torres se cala durante depoimento à PF**

**Figura 1** – Foto de capa da Folha de S. Paulo mostra Lula ajeitando gravata com vidro trincado no primeiro plano. Fonte: Biló (2023)

A fotografia de Biló mostra o presidente da República atrás de uma vidraça trincada, alinhando o centro do vidro estilhaçado com o coração de Lula. Não nos parece que o fato de ser uma montagem – na prática, “dupla exposição” se refere a duas fotografias sobrepostas uma à outra – configure o cerne da questão. Se o presidente realmente estivesse atrás da vidraça, a semântica da imagem seria igualmente polêmica, pois essa semântica advém da angulação da foto.

O ângulo de tomada em qualquer fotografia trabalha diretamente na produção de sentido, podendo ser explícito ou aleatório. Nesse caso, trata-se de um trabalho explícito, segundo o que Machado (1984) descreve, tomando como exemplo uma composição muito semelhante a essa numa cena do filme *Cleo das cinco às sete*, de Agnès Varda (Figura 2). A passagem que Machado referencia mostra a protagonista se deparando com um assassinato que acaba de acontecer numa loja parisiense. Ela está em meio à multidão do lado de fora da loja, olhando através da vitrine, enquanto do lado de dentro a polícia faz o reconhecimento do cadáver:



**Figura 2** – Frame do filme *Cleo das cinco às sete* (1962), de Agnès Varda – captura de tela

É notável que o ponto de fuga da imagem seja ligado por uma linha que passa por dentro do buraco de bala na vitrine e termina na testa da personagem no plano do fundo do quadro. Diz Machado (1984, p. 114): “Esse absurdo da coincidência produz um sentido explícito, que é a condenação da mulher pelo signo da morte, mas produz também – o que é mais importante – o desvelamento do código, a explicitação do ângulo de tomada como mecanismo gerador de sentido”.

Se a foto de Biló parafraseia a cena de Varda, seria também justa uma paráfrase do que diz Machado no caso da foto de Lula? Não, pelo menos no que concerne à explicitação do ângulo de tomada, totalmente invisibilizado pelo efeito de realidade da imagem. Embora a legenda traga uma explicação técnica, a primeira leitura que se faz não questiona sua produção e sim se pergunta *o que aconteceu?* Não se vê a foto, mas o fato, a alma do fazer jornalismo. Para que a foto se impusesse primeiramente como mediação entre um fato e sua expressão, o seu código teria de estar explicitado na imagem. É o que ocorre quando vemos uma pintura abstrata e nos perguntamos qual é a parte inferior e superior dela, ou quando lemos um texto em linguagem complexa e secretamente vociferamos contra o autor. Em situações como essas, o caráter construído, codificado das obras está à vista; nos damos conta de que alguém é responsável por aquilo, que há um autor, ao contrário do realismo em que a intenção é nos colocar diretamente no mundo descrito. É o que faz essa foto de Lula ao tornar invisível sua construção técnica. A dupla exposição informada na legenda não deixou traços na imagem.

Uma das vias de defesa da montagem de Biló se apoia sobre o argumento simples de que não existe objetividade no jornalismo nem na fotografia em geral; naturalmente, o fotojornalismo carrega essa dupla vocação subjetiva: “Na Era dos Memes, das



imagens condensadas, só tolos imaginariam que fotos jornalísticas não contêm uma história ou não ofereçam interpretações dos fatos, mesmo quando não usam recursos de múltipla exposição” (GOMES, 2023). No entanto, esse argumento esquece que, por não ser possível a chegada ao real sem mediação, instaura-se a luta de verdades, com sobreposições de alguns pontos e divergência de outros e isso, precisamente, é o que, segundo Santos, usualmente chamamos de verdade. A verdade é também “o consenso que permite esta luta e é o consenso, maior ou menor, obtido antes ou depois da luta, sobre o que está em luta” (SANTOS, 1989, p. 95). Então, o problema não é a existência de representações subjetivas do real e sim o ocultamento do caráter construído dessas representações, sua naturalização, que encobre a luta de verdades.

Reside aí uma grande questão ética e epistemológica do fazer jornalismo que encontra sua origem na convicção profissional acerca de sua autoridade para e seu dever de esclarecer as coletividades, sintomas sociais de um imaginário calcado no simbolismo especular, conforme apontado por Barros (2008), um simbolismo que por sua vez encontra expressão na substancialidade da luz oposta à angústia causada pelas trevas (metaforizadas no desconhecimento, no não saber). Essa angústia provocada pela ignorância não é uma escolha humana, não é algo que possamos decidir ter ou não ter; é um imperativo da nossa condição antropológica. O que pode ser negociado com esse inconsciente da espécie é a resposta a essa angústia; a própria autoridade de que o jornalismo se reveste para fornecer respostas é a ele conferida coletivamente. Já a maneira de ele exercer essa autoridade se conforma por um conjunto de escolhas das quais parece que a ocultação do caráter codificado de suas mensagens faz parte.

Na foto de Lula, o autoritarismo da objetiva fotográfica se reafirma como produtor de sentido. O ângulo de tomada das duas fotos montadas é propositalmente alinhado para isso e o enquadramento colabora com esse esforço. Dubois (2012) lembra que o ato fotográfico sempre acaba deixando algo externo ao enquadramento escolhido – o fora de campo. Os elementos que não compõem a fotografia final atuam, ainda assim, na construção de sentido: aquilo que foi *deixado de fora* atua sobre o que foi *deixado dentro*. Ou seja, o motivo que se escolhe fotografar exclui outros motivos possíveis, de modo que um afeta o que o outro diz. Por isso, ao escolher a técnica de múltipla exposição, a fotógrafa deu a ver algumas significações que talvez não fossem possíveis caso o vidro estilhaçado tivesse se mantido no limiar do fora de campo, que, inserido na composição realizada, passou a orientar interpretações. *Grosso modo*, uma foto que poderia ser apenas o atual presidente arrumando a gravata se tornou mais polissêmica, incluindo a ideia de um tiro no coração.

A construção técnica dessa fotografia de Biló prima por evitar os reflexos característicos do vidro que produzem, no dizer de Dubois (2012, p. 197), um tipo de fora-de-campo por incrustação, a inserção “dentro do espaço ‘real’ enquadrado pelo aparelho (o campo), um (ou alguns) fragmento(s) de espaços ‘virtuais’, exteriores ao primeiro quadro, mas contíguos e contemporâneos a ele”, de modo que, bem longe de parecer uma janela aberta para a realidade, apresenta o espaço fotográfico como se fosse “um quadro cubista, não passa de um labirinto, de um palácio de espelhos, de uma feira de ilusões” (DUBOIS, 2012, 199). Esse jogo de espelhos em que o fora de campo se coloca dentro do espaço representado pode ser exemplificado por uma

fotografia de autoria de Alencastro (2014) durante a visita de Pepe Mujica a Porto Alegre (Figura 3); nela se explicita o olhar de quem a realizou, escancara-se seu caráter intencional, o fato de ser uma escolha entre outras possíveis:



**Figura 3** – Pepe Mujica em visita a Porto Alegre. Fonte: Alencastro (2014)

A técnica da múltipla exposição normalmente também é utilizada para esse jogo labiríntico que introduz de modo explícito a polissemia, como pode se ver nessa imagem no *site* da Fujifilm que explica como realizar uma fotografia assim:





**Figura 4** – Exemplo de fotografia utilizando múltipla exposição. Fonte: Almaraz (s. d.)

A facilidade de as imagens técnicas representarem ao mesmo tempo em que escondem o que representam, colocando-se à frente do referente, foi bem descrita por Flusser (2014). Por isso, os profetas condenam as imagens, que levam à idolatria. Para combatê-la, essas imagens são rasgadas, seus elementos são separados e com eles se fazem textos. Os textos existem para “contar imagens, contar o mundo” (FLUSSER, 2014, p. 40). No entanto, os textos também encobrem o que descrevem, ou seja, também há textolatria: “Para se proteger da textolatria, calcula-se. Eis a última abstração a que se pode chegar, à dimensão zero dos números” (FLUSSER, 2014, p. 40). Mas a escalada da abstração não acaba com a dimensão zero, porque hoje temos máquinas que podem calcular, reunir os pontos da imagem separados pelo texto e projetá-los para produzir outros mundos. O cálculo é tão importante para Flusser que ele confere a autoria das fotos à pessoa que calculou as máquinas. Constituindo-se em sequências de equações, a fotografia não é entendida, pois, como imagem e sim como linguagem, ou seja, como representação, o que, em última análise, é o que sempre disseram os estudos clássicos da fotografia.

É desse choque entre o entendimento da fotografia como linguagem e o sentimento de que ela é imagem que resulta a controvérsia sobre a fotografia de Biló – por isso, mesmo que a vidraça trincada estivesse realmente à frente de Lula, a polêmica estaria assegurada. O pensamento racional e racionalizante sustenta que, sim, fotografias são interpretações do mundo, de modo que nada há para estranhar na utilização de processos de conotação como o da montagem. Já o impacto da fotografia sobre quem a vê não resulta da compreensão de que se trata de uma representação, de uma linguagem, e sim de sua *testemunhabilidade* que não é, de resto, contrariada por nenhum elemento visual. O que está na foto é um fato.

Comoções coletivas indicam o toque em cordas profundas do imaginário, indicam que estão dadas as condições de acontecimento das quais o simbólico é

tributário. Nessa perspectiva, o símbolo é alheio à arbitrariedade que o caracteriza na abordagem das teorias do signo, conforme sublinha com ênfase Durand (1993, p. 8):

Enquanto num simples signo o significado é limitado e o significante, ainda que arbitrário, é infinito; enquanto a simples alegoria traduz um significado finito por um significante e não menos delimitado, os dois termos do *Symbolon* são, por sua vez, infinitamente abertos. O termo significante, o único concretamente conhecido, remete em “extensão”, se assim podemos dizer, para todas as espécies de “qualidades” não figuráveis, e isto até à antinomia.

O simbólico se manifesta espontaneamente através de uma gama de organizações míticas que se revelam no limiar da cultura. No entanto, ele não é detectável nos objetos, pois não é um atributo deles. O simbólico é condição de acontecimento da imagem; ele acontece quando num só instante se reúnem o presente impositivo em sua matéria e a memória não biográfica, mas *ancestral*, persistente no inconsciente coletivo. Wunenburger (2018, p. 61-62) assim descreve o tratamento simbólico da imagem pela consciência:

A imagem não reenvia mais somente ao significado dominante, que define sua significação (*Bedeutung*) literal, mas a um significado indireto, escondido, ao qual temos acesso por uma orientação de sentido (*Sinn*). Olhar uma árvore, por exemplo, não desperta na consciência somente a representação de ideias simplesmente associadas, como um jardim de prazeres ou o corte da madeira para aquecer, mas conduz a, por exemplo, imagens de vida e mesmo de uma vida dotada de longevidade impressionante, e, finalmente, à ideia de uma eternidade para além da morte. A imagem se torna, a partir de então, em sentido estrito, simbólica, no sentido de que sua força psíquica, sua consistência semântica vêm de metassignificações que são, de uma só vez, ligadas ao conteúdo e desligadas porque pertencem a um outro nível de experiência sensível ou inteligível.

Sem o simbólico assim definido, a fotografia será signo semiótico e, então sim, cabe considerá-la linguagem. No entanto, dificilmente o simbólico será passível de exclusão, pois a simbolização – e não apenas a codificação – é própria à inserção humana no mundo.

Quando se diz que a comunicação faz o imaginário circular (BARROS, 2016), afirma-se a sua presença em toda a escala de produção fotográfica, isto é, partindo do desenvolvimento tecnológico, passando pelo registro da fotografia em campo e alcançando a leitura de imagens que é feita posteriormente. O imaginário atua nas sociedades desde o inconsciente coletivo até a sua esfera racional e consciente, onde vêm se adequar os discursos, as linguagens, os signos e assim por diante. Há uma via de mão dupla entre imagem e linguagem, sendo necessário considerar, contudo, a anterioridade da imagem simbólica que, conjugando o inconsciente antropológico com as condições historicamente situadas, impulsiona os sentidos e as opções feitas.

Fotografar é fazer escolhas. Escolhas são fruto de negociações entre o inconsciente da espécie e a consciência social. No inconsciente antropológico habitam os medos fundamentais do ser humano, figurados em horror à queda, às trevas, à animalidade, mas que fundamentalmente são medos da morte (DURAND, 1997). Não é necessário muito

esforço imaginativo para perceber como a fotografia está ligada à temporalidade, como ela congela um instante dentro de si enquanto o tempo fora continua a correr (DUBOIS, 2012). A motivação profunda da fotografia vem da morte e não da luminosa racionalidade humana, que conseguiu produzir imagens do mundo por meio de uma máquina.

Numa fotografia, imbricam-se o olhar do autor, sua história de vida e seu inconsciente pessoal com a vida da sociedade e o inconsciente coletivo. Assim, entre o que Biló possivelmente considerou ao fazer o registro e o apelo que se criou em torno dele há regimes de imagens simbólicas, formadas pela revelação do imaginário, que ampliam o debate até então circunscrito em um ou outro ponto – no caso, na intenção da profissional e no olhar que o senso comum projetou na leitura da foto.

Essa relação entre imagem (simbólica) e linguagem (visual, técnica, fotográfica) remonta às discussões sobre a fotografia ser uma representação do mundo. Embora Poivert (2016) sublinhe a grande mudança havida nos anos 1980 na área, quando se se explicitou o entendimento da fotografia enquanto imagem, fato psíquico, notadamente no Brasil persiste com mais força a concepção da fotografia como linguagem, conforme constatamos em nossas pesquisas (BARROS, 2014). Ora, a compreensão da fotografia como imagem mental parece entrar em acordo com o que Durand (1997) afirma sobre a anterioridade fundadora do imaginário em relação às materializações da cultura. Dessa base antropológica, emanam algumas atitudes psíquicas, mais precisamente alguns temores fundamentais geradores de imagens mentais, conscientes e inconscientes, que vão circular nos sistemas sociais, constituindo respostas do imaginário às angústias mais profundas do ser humano.

Em outra pesquisa (BARROS, 2009), constatamos que a fotografia participa da resposta humana ao medo das trevas, que, na passagem do inconsciente ao consciente, se traduz em rejeição à caducidade e ao esquecimento. Esse papel da fotografia enquanto organizadora do mundo é reforçado pela *testemunhabilidade* e pela objetividade que lhe são conferidas pelo senso comum: testemunha porque o que há na imagem fotográfica há no mundo, tem de ter estado diante da câmera para ser registrado; objetividade porque é uma máquina que faz o registro, ainda que operada pela mão humana.

A foto de Lula conota o sentido de um tiro, uma das interpretações com considerável circulação nas redes sociais e demais esferas de discussão que se criaram a partir da sua veiculação na capa do jornal. Para o que interessa aqui, trata-se menos de uma interpretação do que de uma revelação simbólica, pois se conecta aos medos primordiais que encontraram figuração social no contexto histórico da publicação da foto: menos de duas semanas após os ataques de eleitores bolsonaristas ao Palácio do Planalto, ao Congresso Nacional e ao Supremo Tribunal Federal, que, no dia 8 de janeiro de 2023, haviam invadido esses espaços, destruindo tudo o que encontravam pela frente, inconformados com a eleição de Lula. O país saía de quatro anos de contínua ameaça à democracia, com liberação desenfreada de armas à população, negacionismo científico e recrudescimento de misoginia, racismo, homofobia. Os ataques mostraram que a posse do novo presidente não havia colocado um ponto-final nos anos de retrocesso e trouxeram de volta o medo coletivo que recém-começava a ceder. A fotografia de Biló é a figuração acabada desse medo; ela traduz tudo o que os eleitores de Lula mais temem. Foi por isso, e não pela trucagem, que ela foi condenada.

Ao reduzir a fotografia ao discurso, aprofunda-se o fosso entre ciência e senso comum, com dificuldades para compreender a indissociabilidade entre imagem psíquica e material. A fotografia constitui um modo específico de conhecimento do mundo em que o fenômeno se confunde com o ser, ou seja, em vez de ser entendida como representação do mundo ela é sentida como parte do mundo.

O desocultamento do código seria um modo de orientar os leitores quanto ao caráter interpretativo, metafórico da imagem estudada. No entanto, parece que ele foi propositadamente disfarçado ao se utilizar um enquadramento suficientemente fechado para deixar de fora trechos das duas cenas fotografadas e superpostas que poderiam ter evidenciado a montagem. A explicação técnica da legenda, enigmática, em letras pequenas, apenas para constar, não absolve a montagem. Por que não deixar claro na própria fotografia que se trata de uma montagem? Talvez porque isso lance dúvidas sobre a autoridade da iluminação promovida pelo jornalismo.

## SOBRE AS AUTORAS

**ANATAÍS MARTINS** é bolsista PQ2-CNPq, professora titular e chefe do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), integrante do comitê diretor do Centre de Recherches Internationales sur l'Imaginaire (CRIzi) e líder do Imaginalis – Grupo de Estudos sobre Comunicação e Imaginário (CNPq/UFRGS).

anataismartins@icloud.com

<https://orcid.org/0000-0001-5203-7575>

**RAYANE LACERDA** é doutoranda em Comunicação no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM/UFRGS) e membro do Imaginalis – Grupo de Pesquisa sobre Comunicação e Imaginário (CNPq/UFRGS). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

raylavisi@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1360-9854>

## REFERÊNCIAS

ALENCASTRO, Bruno. Retrato de Pepe Mujica. Porto Alegre, 2014. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=948601951823436&set=t.100000209190235&type=3>. Acesso em: 2 jul. 2023.

- ALMARAZ, Afton. Fujifilm-x. Disponível em: <https://fujifilm-x.com/en-us/exposure-center/creating-with-multiple-exposures>. Acesso em: 14 ago. 2023.
- BARROS, Ana Taís Martins Portanova. A permeabilidade da fotografia ao imaginário. *Fronteiras Estudos Midiáticos*, São Leopoldo, v. II, n. 3, setembro-dezembro 2009, p. 185-191. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/251860/000729324.pdf?sequence=1>. Acesso em: 2 jul. 2023.
- BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Comunicação e Imaginário: algumas contribuições da Escola de Grenoble. In: LEÃO, Lúcia (Org.). *Processos do imaginário*. São Paulo: Képos, 2016. p. 345-366.
- BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Do obstáculo especular à ilusão epistemológica na teoria da fotografia. *Matrizes*, São Paulo, v. 8, n. 1, jan.-jun. 2014, p. 219-234. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v8i1p219-234>. Acesso em: 2 jul. 2023.
- BARROS, Ana Taís Martins Portanova. *Sob o nome de real: imaginários no jornalismo e no cotidiano*. Porto Alegre: Armazém Digital, 2008.
- BILÓ, Gabriela. 1 fotografia. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, n. 34.259, 19 jan. 2023, p. 1. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/fac-simile/2023/01/19>. Acesso em: 19 jan. 2023.
- BOURDIEU, Pierre et al. *Un art moyen*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.
- CLÉO das cinco às sete. Direção: Agnès Varda. França/Itália, 1962. (90 min).
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 2012.
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FLUSSER, Vilém. *Comunicologia: reflexões sobre o futuro*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- FOLSCHIED, Dominique; WUNENBURGER, Jean-Jacques. *Metodologia filosófica*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GOMES, Wilson. Um tiro na vidraça, outro no coração. *Cult*, São Paulo, 20 jan. 2023. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/um-tiro-na-vidraca-outro-no-coracao>. Acesso em: 14 ago. 2023.
- GUNTHER, André. *L'image partagée: la photographie numérique*. Paris: Éditions Textuel, 2015.
- JORNAIS do Brasil. Evolução da circulação total. Evolução da circulação impressa. Evolução da circulação digital. Disponível em: <https://static.poder360.com.br/2023/02/circulacao-jornais-no-impresso-digital-ivc-2015-2022-l.png>. Acesso em: 2 jul. 2023.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Funarte/Brasiliense, 1984.
- MACHADO, Arlindo. A fotografia sob o impacto da eletrônica. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 309-317.
- POIVERT, Michel. La photographie est-elle une « image »?. *Études photographiques*, n. 34, 2016. Disponível em: <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3594>. Acesso em: 2 jul. 2023.
- ROUILLÉ, A. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Introdução a uma ciência pós-moderna*. Rio de Janeiro, Graal, 1989.
- SILVA, Gislene. Para pensar os critérios de noticiabilidade. *Estudos em Jornalismo e Mídia*, Florianópolis, v. II, n. 1, p. 95-107, 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/2091>. Acesso em: 26 out. 2023.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. A árvore de imagens. Tradução de Ana Taís Martins Portanova Barros. *In-texto*, Porto Alegre, UFRGS, n. 41, p. 58-69, jan.-abr. 2018. <http://dx.doi.org/10.19132/1807-858320184158-69>.