

VIDROS PARTIDOS, VERDADES ESTILHAÇADAS: GABRIELA BILÓ E OS LIMITES DO FOTOJORNALISMO NA ERA DOS MEMES

Fabio Camarneiro¹

Resumo: este ensaio tem como objetivo analisar a repercussão acerca de uma fotografia publicada no jornal *Folha de S. Paulo*, de autoria de Gabriela Biló, que mostra o presidente do Brasil, Luiz Inácio Lula da Silva, com sua imagem sobreposta, a partir da técnica de dupla exposição, à imagem de um vidro rachado. Exploramos como as críticas a essa imagem, pedindo um retorno à “objetividade” do registro fotográfico, estariam ultrapassadas e mesmo anacrônicas face à dinâmica dos memes e das redes sociais, à proliferação das *fake news* e a um organizado “ecossistema de desinformação”. Ao final, recuperamos o surgimento dos Estudos Visuais, numa tentativa de encontrar novas formas de lidar com as imagens (e os imaginários) da, aqui chamada, “era dos memes”.

Palavras-chave: estudos visuais; fotojornalismo; Gabriela Biló; política brasileira.

BROKEN GLASS, SHATTERED TRUTHS: GABRIELA BILÓ AND THE LIMITS OF PHOTOJOURNALISM IN THE MEME ERA

Abstract: this essay aims to analyze the repercussion of a photograph published in the newspaper *Folha de S. Paulo*, taken by Gabriela Biló, which depicts the president of Brazil, Luiz Inácio Lula da Silva, with his image superimposed, using the technique of double exposure, onto the image of a cracked glass. We explore how the critiques of this image, calling for a return to the “objectivity” of photographic representation, are outdated and even anachronistic considering the dynamics of memes and social media, the proliferation of fake news, and an organized “disinformation ecosystem.” In conclusion, we revisit the emergence of Visual Studies to find new ways of dealing with images (and imaginaries) in what we call here the “meme era.”

Keywords: visual studies; photojournalism; Gabriela Biló; brazilian politics.

Junho, ainda

Em 2023, completou-se uma década das chamadas “jornadas de junho”, manifestações de rua cujo estopim foi a reação contra o aumento das tarifas de ônibus em Porto Alegre, Natal, Goiânia e, logo depois, São Paulo, Rio de Janeiro e outras capitais brasileiras (Corsalette, 2023, p. 45). Analisadas em retrospecto, as jornadas iniciaram “um dos períodos mais intensos [da] conturbada história política” do Brasil (Corsalette, 2023, p. 8) e tanto ajudaram a consolidar uma “nova

¹ Doutor em Meios e Processos Audiovisuais e mestre em Comunicação Impressa e Audiovisual, ambos pela Universidade de São Paulo (USP). Bacharel em Comunicação Social - Jornalismo, pela Faculdade Cásper Líbero. Suas áreas de pesquisa envolvem a História do Cinema, a História do Cinema Brasileiro e os Estudos Visuais. Atua como docente na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e atualmente realiza uma pesquisa de pós-doutorado na Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).

esquerda” como a alicerçar uma clivagem rumo a uma “virada conservadora” e à ascensão da extrema direita no país (Alonso, 2023, p. 7). Forjadas em uma “centrípetas de demandas, símbolos e atores” (Alonso, 2023, p. 4), as jornadas reuniram, em um primeiro momento, personagens oriundos de distintos e mesmo antagônicos espectros políticos, da esquerda à direita, passando por aqueles que se declaravam “sem partido”.

Era o início de uma crise política (Nobre, 2013; Nobre, 2022; Abranches et al., 2019) que esvaziaria a base do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB), à frente do governo federal durante os dois mandatos de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002), levaria a uma radicalização do pensamento de direita, e acabaria por tirar o Partido dos Trabalhadores (PT) do poder após os dois mandatos de Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010) e os dois de Dilma Rousseff (2011-2016) (BARROS, 2022, p. 453).

Ainda que, no pleito de 2014, o PT tenha vencido a primeira eleição presidencial disputada após as manifestações de junho do ano anterior — com uma apertada vantagem de 3,28% de votos² —, o segundo mandato da presidente Dilma Rousseff foi interrompido em agosto de 2016, após um processo de *impeachment*. Mais tarde, em abril de 2018, uma das principais lideranças do partido, o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, foi preso em meio a denúncias da Operação Lava Jato, ficando, assim, impossibilitado de disputar as eleições presidenciais desse mesmo ano, vencidas pelo candidato de extrema direita Jair Messias Bolsonaro.

Em paralelo ao movimentado cenário da política partidário-institucional, outro fenômeno que marcou os dez anos entre 2013 e 2023 foi o crescimento do uso da internet e das redes sociais no Brasil. Em 2023, um relatório da Fundação Getúlio Vargas indicava que havia 249 milhões de celulares inteligentes (ou *smartphones*) no país, mais do que seu número total de habitantes (Meirelles, 2023, p. 1). Ainda que seja evidente que a internet e as redes sociais não inauguraram o uso de imagens para fins políticos, esses novos meios passaram, desde sua ascensão, a desempenhar um papel central em eventos mundiais. Como exemplo, é possível citar a Primavera Árabe, em Istambul (Turquia), em 2010, ou o *Occupy Wall Street* em Nova York (EUA), em 2011 (Shifman, 2017). No Brasil, a partir da eleição presidencial de 2018, o compartilhamento de imagens políticas nas redes sociais tornou-se um dos principais recursos de *marketing* para candidatos e partidos, que começaram a usar os serviços de empresas especializadas em engajamento on-line — nem sempre agindo dentro dos limites da lei (Mello, 2020). Uma plêiade de voluntários anônimos também passou a ser importante dentro do debate político, pessoas que se aproveitam de imagens

² Dados do Tribunal Superior Eleitoral (TSE). Disponível em: https://sig.tse.jus.br/ords/dwapr/seai/r/sig-eleicao-resultados/home?po_ano=2014. Acesso em: 14 jun. 2023.

geradas e / ou alteradas e / ou compartilhadas por eles mesmos ou por outros usuários para defender, com mais ou menos barulho, suas ideias e crenças (DIEGUEZ, 2022). Esses atores digitais estavam promovendo o que Lance Bennett e Alexandra Segerberg chamaram de “*connective action*”, um amálgama entre, de um lado, o sentimento de participação característico de formas anteriores de engajamento e, de outro, as modernas formas de empoderamento dos usuários das redes sociais, que percebem que suas opiniões pessoais são ouvidas e passam a fazer parte de um debate mais amplo (Shifman, 2014, p. 128).

Nesse fenômeno, os memes tiveram papel central: imagens de rápida apreensão, muitas vezes explorando a comédia (outras vezes, em tons mais sérios). Imagens que se pretendem sempre contundentes e com alta capacidade de viralização, produzidas a partir de colagens, deslocamentos, citações ou remixagens de outras imagens precedentes (Shifman, 2014). Imagens comumente dissociadas de qualquer verdade histórica ou consenso científico, e que se tornariam elementos incontornáveis do debate público contemporâneo. Imagens feitas para serem lidas rapidamente, sem muito tempo para uma interpretação mais aprofundada, o que as aproxima de uma qualidade icônica, que “degrada a narrativa (...) a um percurso sem memória” (Dunker, 2017, p. 260).

Durante a pandemia de Covid-19, vários memes fizeram parte de uma intensa campanha de desinformação que se alastrou na internet pelas redes sociais no Brasil (Pereira; Marques, 2022). Incentivado pelo então presidente Bolsonaro, o “ecossistema brasileiro de desinformação” parecia ter se consolidado no país, revelando “sua capacidade enorme de provocar seríssimos danos à democracia” (Santana, 2023, p. 99). Assim, não deixa de ser irônico o fato de um dos bordões favoritos de Bolsonaro, durante sua campanha e, depois, enquanto presidente, repetido amiúde em suas lives no YouTube ou em entrevistas, ser justamente o versículo do Evangelho de São João (8, 32) que diz: “e conhecereis a verdade, e a verdade vos libertará”.

Em 2023, foi publicado um livro com fotografias de alguns dos episódios de “um dos períodos mais intensos” da conturbada história política brasileira. De autoria da fotógrafa Gabriela Biló, as imagens, realizadas entre as jornadas de 2013 e o início de 2023, foram reunidas sob o título — *A verdade vos libertará* — que ecoava o bordão de Bolsonaro, mas também o *ethos* do jornalismo a sabe: levar a verdade factual para seu público. Frase que se relaciona com a aparentemente incessante disputa entre informação e desinformação que tem ocorrido no Brasil desde 2013.

No coração do debate

No *corpus* do trabalho de Biló, nenhuma imagem gerou a repercussão daquela publicada em 19 de janeiro de 2023 na capa do jornal *Folha de S. Paulo*, que gerou uma celeuma em torno dos limites éticos do fotojornalismo.

Figura 1: Imagem em dupla exposição: o presidente Luiz Inácio Lula da Silva e o vidro rachado.



Fonte: Gabriela Biló (foto), *Folha de S. Paulo*, capa, 19 jan. 2023.

67

Na foto, o presidente Lula da Silva tem a mão à altura do peito, talvez ajustando a gravata, a cabeça abaixada. Não se veem seus olhos. Está, talvez, sorrindo. Pode-se ver, também, uma superfície com um vidro quebrado, as rachaduras irradiando de um ponto (possivelmente atingido por uma pedra ou algum outro projétil) à altura do coração do presidente. A legenda informava, além do nome da fotógrafa, que a técnica de dupla exposição havia sido utilizada: Lula havia sido fotografado em 18 de janeiro de 2023, durante um evento com centrais sindicais no Salão Nobre do Palácio do Planalto; poucos instantes antes disso, Biló havia registrado o vidro quebrado. Mais tarde, a fotógrafa assim descreveria sua intenção:

Esperei por uma expressão que simbolizasse aquilo que eu estava lendo: o Palácio resiste. (...) Duas realidades, separadas por cerca de 30 metros, mas que já existiam no simbolismo que o fotojornalismo permite, se juntaram na minha câmera (Biló, 2023b).

As rachaduras no vidro foram provocadas dez dias antes do clique, em 8 de janeiro, quando alguns prédios públicos de Brasília, entre eles o Palácio do Planalto, o Congresso Nacional e o Superior Tribunal Federal, foram invadidos e depredados por vândalos. O grupo de manifestantes

começou a se organizar em frente ao Quartel General do Exército em Brasília logo após o resultado das eleições de 2022, tentando pressionar que os militares tomassem o poder. A suposta base legal para o Golpe de Estado seria uma falaciosa interpretação do artigo 142 da Constituição, que os manifestantes acreditavam atribuir às Forças Armadas “a função de intervir entre poderes, como um ‘poder moderador’” (Costa, 2023). Quando ficou claro que os militares não atenderiam às demandas da turba, os vândalos resolveram marchar em direção aos prédios públicos, deixando “576 objetos danificados ou destruídos, entre obras de arte, móveis e equipamentos de informática”; entre eles, um painel de Di Cavalcanti, rasgado em ao menos três lugares. Apenas a reposição dos vidros quebrados (como o que aparece na imagem da *Folha de S. Paulo*) teria custado aproximadamente 1 milhão de reais aos cofres públicos (Camazano, 2023).

Logo após a publicação da foto do presidente Lula, surgiram textos que se debruçaram sobre quais seriam os limites do fotojornalismo no uso de recursos como a múltipla exposição. Uma das primeiras manifestações veio da Secretaria de Comunicação (Secom) do Governo Federal, que classificou como “lamentável” a publicação de uma “imagem não jornalística sugerindo violência contra o presidente da República (...) no contexto dos atos antidemocráticos de 8 de janeiro” (CartaCapital, 2023). Também a Associação Brasileira de Imprensa (ABI) divulgou uma nota, assinada por Maria Luiza Franco Busse e Moacyr Oliveira Filho, que considerava a capa “um atentado ao jornalismo”:

uma realidade criada a partir de uma foto que escapa ao princípio da captura do instante, compromisso consagrado no exercício da profissão que tem a responsabilidade de informar a sociedade com o registro imagético dos acontecimentos como de fato se dão (CartaCapital, 2023).

A própria *Folha* abriu espaço para que a celeuma prosseguisse. Em sua defesa, Biló pedia “a abertura do debate, inclusive sobre as leis não escritas do fotojornalismo” (Biló, 2023b), no que foi prontamente atendida: entre 19 e 20 de janeiro, outros três textos apareceram na *Folha*, todos criticando a opção editorial do jornal. Entre eles, o de Cordeiro colocou-se de maneira radical contra a publicação da imagem, argumentando que “a sobreposição transgride a realidade da vida cotidiana para gerar ambientes discursivos dissonantes desta realidade” (Cordeiro, 2023). Afirma que a imagem jornalística deve ater-se apenas à “realidade” dos fatos, mas não se questiona sobre como definir essa mesma realidade. Se ela existiria por si mesma, restando ao fotógrafo o dever de capturá-la ou revelá-la ou se, como defende Anic (2003), a realidade, para ser apreendida, depende sempre de um recorte, de um ponto de vista, de uma interpretação. De forma menos peremptória,

a autora pondera que, “mesmo que a fotografia não seja a prova definitiva da verdade, ela ainda é usada como tal”.

Aqui, a conexão entre fotografia e verdade aparece mais matizada: a foto não é a realidade revelada, mas uma peça que, junto a outras, serve para construir uma representação do real. Porém, a escolha do jornal seguiu sendo criticada: “diante de uma tentativa de golpe e ameaça à democracia, essa fotomontagem — um fato que não existiu, algo que não aconteceu na realidade — é a melhor escolha para estampar a capa do jornal?” (Anic, 2023). Pensa-se, aqui, não apenas em uma “revelação” da realidade, mas na responsabilidade política de um órgão de imprensa sobre o que e como um fato é noticiado.

Avançando ainda mais nessa mesma linha de análise, um terceiro texto defendeu que

a “captura do instante” que “existiu” pode produzir, por algum desses procedimentos, uma ilusão de ótica de um fato físico que, a rigor, não existiu. O que importa, no caso, é a narrativa que a imagem compõe diante do contexto que ela, sobretudo, interpreta (Galvão, 2023).

Mostrar o que “existiu” (aquilo que Cordeiro chama de “a realidade”) não é isento de, deliberadamente ou não, levar a interpretações equivocadas ou errôneas. Impõe-se, portanto, uma outra dimensão na avaliação do material jornalístico: não apenas sua aderência à “realidade”, mas as nuances éticas e políticas do noticiário. Nesse sentido, sobre a imagem do presidente Lula, a autora sentencia: “A imagem choca justamente por evidenciar a verdadeira intenção do bolsonarismo terrorista” (Galvão, 2023). O que haveria de horrível na imagem seria isso: em 8 de janeiro, o verdadeiro alvo dos vândalos não era os prédios, mas o próprio presidente.

Na edição de domingo, 22 de janeiro, o Ombudsman do jornal, José Henrique Mariante, resumiu o incômodo dos leitores com a imagem. Sem citar a nota da Secom ou o texto de Galvão, dizia que muitos concordavam que a foto seria “um suposto incentivo à violência bolsonarista e ao golpe”, enquanto outros teriam “a certeza de que a *Folha* [é] antipetista” (Mariante, 2023). Fazendo coro à nota da ABI (tampouco citada na coluna), o Ombudsman lembraria que a publicação da imagem desconsiderava as diretrizes do Manual de Redação do jornal, que afirma serem “proibidas adulterações da realidade retratada, tais como apagar pessoas ou alterar suas características físicas, eliminar ou inserir objetos e mudar cenários”, e sentenciava que a foto não resistiria “aos códigos de conduta das grandes agências de notícias”. O texto concluía: “Aumentar a realidade é uma ideia tentadora, mas dilata tudo, de intenções editoriais à ambiguidade. Fotojornalismo pode até virar arte, mas nunca dúvida” (Mariante, 2023).

Dez dias mais tarde, em 4 de fevereiro, apareceu na mesma *Folha* um ensaio, mais extenso que os textos anteriores, que buscava resumir a polêmica em torno da imagem de Biló. Ao invés de repetir que a fotografia do presidente “aumentava a realidade”, Entler (2023) lembrava que “a afirmação insistente e mal colocada de que o fotojornalismo se limita aos fatos reduz essa atividade a seus parâmetros mínimos” e defendia que a “educação para a imagem é uma responsabilidade a ser exercida de forma contínua e sistemática pelas empresas que vivem do jornalismo”.

Segundo o texto, ainda que obedecendo a um certo “chavão do fotojornalismo” atual, que tentaria “encaixar elementos distintos da cena para dar à imagem segundos sentidos”, deve-se entender as constantes crises do jornalismo como tentativas de responder ao que aqui chamamos de “era dos memes”, à velocidade das redes sociais, às *fakes news* e ao “ecossistema de desinformação”. Para isso, seria necessário haver “transparência [no] processo de reformulação dos modos de fazer jornalismo” (Entler, 2023).

Ao tentar mensurar o debate sobre a imagem de Gabriela Biló nas páginas da *Folha*, é patente que o “princípio da captura do instante” e o discurso sobre a “objetividade” despontam como consensuais. O curto texto de Galvão e o ensaio de Entler tentaram recuperar algumas ideias, abundantes no senso comum, a respeito da tão propalada “objetividade” fotográfica.

A (quimera da) objetividade fotográfica

A polêmica em torno da foto do presidente Lula mostra, entre outras coisas, como a crença na objetividade da imagem fotográfica resiste, tanto no jornalismo como em certos setores da academia, endossando assim a afirmação de Barthes de que uma foto pode ser “literalmente uma emanção do referente” (Barthes, 1984, p. 121).

A objetividade da imagem técnica começou a ser pensada há “pelo menos cinco séculos”, desde que “uma tecnologia produtora de imagem figurativa” almejava “uma reprodução automática do mundo visível (...) livre das codificações particulares e das estilizações pessoais de cada usuário” (Machado, 1984, p. 10). No caso da fotografia, pensava-se que as escolhas subjetivas do fotógrafo (a opção por um momento em detrimento de todos os demais, de certo ângulo, distância focal, abertura, velocidade etc. em detrimento de todos os demais), ainda que decisivas para a produção da imagem, estariam sempre subordinadas a uma certa “verdade” intrínseca ao aparato técnico, que André Bazin chamou de “ontologia da imagem fotográfica” (Bazin, 2018).

Machado toca o cerne do problema ao defender que

as mídias mecânicas e eletrônicas do nosso tempo se tornam o terreno privilegiado das formações ideológicas: o fetiche de sua “objetividade”, no

qual se acham mergulhadas massas inteiras de espectadores, é a máscara formal que oculta a intenção formadora que está na base de toda significação (Machado, 1984, p. 11).

Ao se impor como entidade “objetiva” e “transparente”, a imagem técnica sugere “dispensar o (...) esforço da decodificação e do deciframento”, para ser entendida como “natural” e “universal” ao invés de como “uma construção particular e convencional” (Machado, 1984, p. 11).

Se não é cabível negar a existência dos fatos (o acontecimento em si mesmo, registrado pela câmera fotográfica), tampouco pode-se deixar de notar certa ingenuidade nos discursos que exigem uma equivalência inquestionável entre esses mesmos fatos e sua posterior representação. Equivalência entre experiência e linguagem que, desde os primeiros desenvolvimentos da ideia de mimesis, sabe-se impossível: “as fotos também podem iludir: como são imagens das coisas, e não as próprias coisas, as diferenças entre os signos e seus objetos podem induzir os homens ao erro” (Puls, 2017). O autor ainda lembra que

“as fotografias mentem, mesmo quando não são manipuladas. Elas são apenas meias-verdades”, disse o fotógrafo norte-americano Eddie Adams. Antes dele, o fotógrafo norte-americano Lewis Hine já tinha observado que “os mentirosos podem fotografar”. Ora, se as pessoas podem mentir com palavras, por que não poderiam mentir por meio de imagens? (Puls, 2017).

71

Logo, as imagens podem tanto “dizer a verdade” como também “mentir”. John Berger avança na discussão ao afirmar que

Fatos, informações, não constituem significados em si mesmos. (...) A certeza pode ser instantânea; a dúvida requer uma duração; o significado nasce das duas. Um instante fotografado só pode adquirir significado na medida em que o espectador possa ler uma duração que se estende além dele. Quando achamos que uma fotografia é significativa, estamos atribuindo a ela um passado e um futuro (Berger, 2017).

As críticas à objetividade do aparato técnico parecem se esquecer que também o receptor da imagem pode “escolher” acreditar em uma imagem falsa ou, de forma análoga, não acreditar em uma verdadeira. A visão (em termos fisiológicos ou técnicos) não prescinde de uma “visão de mundo”, de um contexto cultural de produção e recepção de imagens, nem de um arcabouço ideológico. Se “as convicções e os preconceitos pessoais [do fotógrafo] operam como filtros que suprimem o que não deve ser visto” (Puls, 2017), algo semelhante pode ser dito dos receptores, cujas convicções pessoais e preconceitos ajudam a definir como as imagens podem ser percebidas e consumidas.

Além de provocar a acelerada difusão de uma quantidade incomensurável de imagens, o contemporâneo cenário de massificação do uso de redes sociais serviu para reforçar dois aspectos contraditórios dessa questão: por um lado, ninguém, hoje, duvida da facilidade com que uma imagem pode ser editada, modificada ou adulterada. Causa, portanto, menos estranheza o fato de Biló ter utilizado a técnica da dupla exposição do que a necessidade que ela sentiu de justificar seu ato: “dois ou mais cliques que sobrepõem imagens em um mesmo fotograma, sem edições no pós-tudo feito no olho, na câmera” (Biló, 2023b). Toda adulteração de imagens necessita de intermediação técnica. Torna-se difícil aceitar a tese, depreendida da frase, de que a própria câmera, ela mesma um recurso técnico, estaria isenta dessa capacidade de adulteração.

A necessidade de a fotógrafa ter de se explicar perante o público do jornal parece apontar para o exato inverso de sua afirmação, a outra face das imagens nessa “era dos memes”: o que é entendido como fato em uma imagem não surge a partir de uma ausência de mediação técnica. Pelo contrário, é apenas através dessa mediação que se pode construir uma certa impressão de “realidade”. Recuperando o texto de Berger, o significado se equilibra entre a certeza e a dúvida, em uma relação que é temporal — ou, em outras palavras, histórica.

No caso dos memes, imagens geradas por algum tipo de intervenção em outra imagem prévia — seja pela inserção de legendas, através de uma montagem, de uma reapropriação em contextos inusitados ou inesperados etc. (Shifman, 2014) —, o status de “verdade” se estabelece sem nenhuma preocupação com possíveis intervenções efetuadas por diferentes usuários em diferentes aparatos técnicos. O que importa, mais que a verdade, é o significado. Ou, em outras palavras, a predisposição ideológica do receptor a aceitar àquela mensagem como factual (Bail, 2021).

Em um mundo dominado por imagens adulteradas (e em que a própria quimera de uma imagem “não mediada” teve decretada sua falência), torna-se necessário imaginar a aurora de uma relação mais crítica a respeito da fabricação das imagens, o início de uma “educação para as imagens”, como sugere Entler. Ocorre porém o contrário: a credibilidade alcançada pelas fake news prova que a verossimilhança de seus conteúdos (não raro estapafúrdios) importa menos que o sentimento de pertencimento ao grupo que cria, recebe e compartilha essas mesmas mensagens (Bail, 2021).

A esquizofrenia das imagens técnicas

Sobre a popularidade das *fake news*, Cesarino (2022, p. 200) identifica três elementos que servem de base para a crise de desinformação nas redes sociais: “a eu-pistemologia na escala

individual (local), as conspirtualidades na escala holística (global) e a bifurcação amigo-inimigo na escala sociológica (de grupo)". *Grosso modo*, "eu-pistemologia" é como a autora define aquilo que aqui entendemos como uma crise epistemológica, ou seja, a hipóstase de critérios meramente subjetivos ou identitários no processo de recepção das imagens.

Se retrocedermos algumas décadas, podemos notar que o problema não surgiu com a internet ou as redes sociais. Não é um acaso que o nascimento de uma área acadêmica dedicada a compreender como as imagens são percebidas de diferentes maneiras por diferentes contextos culturais (os chamados "Estudos Visuais") ocorreu na esteira do uso cada vez mais corriqueiro da palavra "esquizofrenia" como ferramenta teórica (Deleuze, Guattari, 2011; Jameson, 1985) para se compreender o momento histórico que havia decretado "a falência das grandes narrativas" (Lyotard, 2009).

Assim, Smith resume a época do surgimento dos Estudos Visuais nos contextos estadunidense e europeu:

uma ideia de História estava sendo remodelada. Eu não acredito que isso sinalize algo tão grande como uma mudança de paradigma, ou uma quebra epistêmica, mas era algo. Certamente, era algo descobrir que uma certa compreensão de História tinha acabado e que estávamos em uma era "pós-epistemológica", antes mesmo de saber o que era História. Ou descobrir a prospecção da dissolução de metanarrativas antes mesmo de saber o que era uma metanarrativa. Era algo quando coisas universais como gosto, valor e julgamento, mas também humanismo, liberalismo, democracia e ética estavam sendo desacreditados (Smith, 2011, p. 53).

73

Smith admite que "talvez fosse um momento utópico, talvez uma fantasia romântica ainda viva" (Smith, 2011, p. 54), mas o fato é que os Estudos Visuais surgiram, entre outras coisas, como uma tentativa de se lidar com certa esquizofrenia das imagens. Ou, dizendo de outra maneira, para se lidar com a ausência de um referencial de verdade que se pretendia universal (logo inquestionável), baseado em uma crença na objetividade, por exemplo, dos aparatos técnicos.

A existência de um "ecossistema de desinformação" no Brasil (Santana, 2023) ajudou a despertar, ao menos em parte do público consumidor de notícias, uma atenção redobrada sobre a presença das *fake news* e de informações que, não raro de forma maliciosa, tentam induzir ao engano ou ao erro. Porém, entender o problema dentro de uma lógica binária — em que, de um lado, teríamos a notícia como índice de verdade (entendida como evidência) e, de outro, as *fake news* (entendidas como mentiras ou incorreções factuais) — tampouco ajuda o debate a avançar, como nas palavras de Cordeiro:

fake news, assim, é um oxímoro. Não encontra guarida semântica na relação entre notícia e mentira. Em sendo mentira, não é notícia. Em sendo notícia, considerado o protocolo citado, não pode ser *fake* (Cordeiro, 2023).

Sem defender a ausência de limites para a manipulação da imagem jornalística, mas tampouco supondo uma falsa polaridade entre “fato” e “*fake*”, entendemos que o problema da celeuma causada pela foto de Biló se deve à revelação de um meio do caminho entre esses dois polos: ao mesmo tempo “verdade” e “encenação”, ao mesmo tempo “manipulação” e “evidência histórica”, ao mesmo tempo “registro” e “interpretação”, é assim que a fotografia (que qualquer fotografia) pode adquirir o que Berger chama de “significado”. Nesse sentido, podemos superar Barthes e afirmar que toda imagem fotográfica é, *ao mesmo tempo*, idêntica e não-idêntica em relação a seu referente: um diálogo entre a representação da coisa fotografada e uma série de operações culturais e simbólicas, éticas e políticas. Uma relação em que “a imagem fotografada do acontecimento, quando mostrada como uma fotografia, também é parte de uma construção cultural” (Berger, 2017) que ocorre no interior de processos históricos específicos. Ao mesmo tempo, buscamos escapar da polaridade entre, de um lado, uma pretendida verdade universal e transcendente (como no versículo bíblico “a verdade vos libertará”) e, do outro, a chamada “guerra de narrativas”, em que tudo pode ser tanto verdadeiro como falso, em que qualquer ideia ou evento, não importa o quão falaciosos, passam a ser “plausíveis”, a depender apenas do número de pessoas que insistem em endossá-los.

As últimas décadas perceberam as noções de objetividade, realidade e História se aproximarem cada vez mais da imagem de um vidro estilhaçado. Resta agora saber o que fazer com os fragmentos. E qual seria o papel das imagens nessa tarefa.

Os estilhaços da História

Uma foto de André Kertész (1894-1985) mostra como não apenas o tempo histórico, mas também a materialidade do registro provocam distintas recepções de uma mesma imagem.

Figura 2: A cidade de Paris e o vidro rachado.



Fonte: André Kertész (foto), "Plaque cassée, Paris" (1929-1963), gelatina de prata em papel, 18 x 23 cm, Museo Reina Sofia (Madrid)³.

Vemos a região de Montmartre, em Paris, talvez capturada a partir de seu reflexo em um vidro quebrado. Na verdade, a foto foi tirada em 1929, mas ampliada somente décadas mais tarde, em 1963, quando o fotógrafo recuperou o negativo original, em vidro, que se encontrava bastante danificado (Cole, 2023).

O elemento do vidro quebrado (a "manipulação da imagem") não estava fora, mas dentro do aparato técnico, agindo de maneira independente do desejo da pessoa que capturou a imagem. A rachadura aqui não é um ruído sobre a evidência da realidade, mas, antes, uma intervenção do próprio aparato — e também a marca da fragilidade do suporte material da imagem. De posse dessa informação, ao observarmos a imagem de Kertész é possível ver, ao mesmo tempo, o referente da imagem (a cidade de Paris, em 1929) e o próprio aparato fotográfico revelado a partir das rachaduras do vidro. Vemos o que está registrado no negativo, mas também parte da história acumulada sobre esse mesmo registro. Aqui, a história do aparato se confunde com a do que se encontra retratado na imagem.

³ Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/plaque-cassee-paris-broken-plate-paris>. Acesso em: 14 jun. 2024.

Cole afirma que “o vidro está em todo lugar na fotografia”, não apenas como “objeto de sedução” para diferentes fotógrafos, mas também como base material da imagem em si (Cole, 2017)⁴. Vidros e espelhos fazem parte do aparato técnico de inúmeros modelos de câmeras fotográficas. Sua presença visível, como na imagem de Kertész, revela outra superfície possível sobre a qual o olhar pode ser depositado e, ao mesmo tempo, desvela a presença do próprio equipamento e das decisões inerentes ao momento da captura da imagem.

De maneira análoga, qualquer imagem pode ser lida não apenas a partir de seu referente (no caso de uma foto ou uma pintura figurativa), mas também a partir dos diferentes investimentos (hermenêuticos, culturais, sociais, políticos, pessoais) impostos em dado momento histórico. Para não prolongar essa questão além do necessário, evocamos uma frase de Louis-Ferdinand Céline citada por Jean-Luc Godard em seu filme *Nossa música* (*Notre musique*, 2004): “os fatos falam por si, mas não por muito tempo”.

Nesse mesmo sentido, a fórmula de Barthes pensa que, na fotografia, os referentes teriam o direito de “falar por si mesmos”. Mas, voltando à frase de Céline, essa capacidade duraria apenas durante o breve instante anterior ao seu “estilhaçamento” pelo peso que a história e a cultura, de forma lenta e constante, acabam por depositar sobre toda e qualquer imagem. Ao escolher um vidro quebrado para compor a imagem do presidente Lula, Biló parece, ainda que de maneira, talvez, inadvertida, entender esse acúmulo, o que ajuda a explicar a quantidade de opiniões e ideias surgidas em torno da imagem (e da questão da objetividade do fotojornalismo) durante os meses de janeiro e fevereiro de 2023. Fosse o registro fotográfico algo “objetivo” ou “impessoal”, não faria diferença conhecer a autora da imagem, ler suas explicações, conhecer sua motivação.

Na muito notória formulação de Benjamin,

o anjo da História (...) vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. (...) Essa tempestade é o que chamamos progresso (Benjamin, 1994, p. 226).

Para Benjamin, a História é composta de fragmentos que se acumulariam em uma ordem muito menos linear, lógica ou facilmente compreensível do que gostariam de supor os devotos do historicismo. Por outro lado, a História seria um outro vidro estilhaçado do qual nos resta recolher

⁴ No original: “Glass is everywhere in photography. From Eugène Atget’s reflective vitrines to Lee Friedlander’s sly self-portraiture, photographers have long been in thrall to the visual complications glass can inject into a composition. Glass is present not only as photography’s seductive subject but also as its physical material” (tradução nossa).

os cacos, em uma tentativa de reconstruir uma imagem possível do passado. No processo, novos fragmentos acabam por se acumular sobre os já existentes.

Ainda no caso da imagem do presidente Lula, outra camada de significação foi adicionada por Pedro Inoue. No livro *A verdade vos libertará*, sobre a imagem publicada na capa da Folha, o artista gráfico depositou manchas que lembram tinta branca sobre uma parede.

Figura 3: Intervenção de Pedro Inoue sobre fotografia de Gabriela Biló.



Fonte: Gabriela Biló (foto), Pedro Inoue (arte) (Biló, 2023a, pp. 188-189).

Se uma imagem pode se desdobrar em outras (ou que sua leitura possa se desdobrar em novas), a era dos memes impõe novos desafios para o fotojornalismo. Não mais protegido pelo escudo da objetividade, tendo seu aparato cada vez mais revelado, é preciso que as imagens finalmente aprendam, como na fórmula de Didi-Huberman, a “tomar posição” (Didi-Huberman, 2017).

Conclusões

Ao buscar saídas para os entraves impostos pelo relativismo inerente à recepção das imagens (ou, para usar a terminologia de Cesarino, entre uma epistemologia e uma “eu-pistemologia”), Jay ecoa Theodor Adorno e propõe uma “dialética negativa”: “o relativismo, cognitivo e normativo, pode não ser superado, mas a ideia de que a diferença cultural é sua fonte não pode ser sustentada de forma plausível” (Jay, 2003, p. 26).

Ainda que as imagens não devam ser percebidas “como signos naturais não mediados, que podem ser despidas de toda a sua codificação cultural”, também devemos considerar que “a relativa facilidade com que as imagens atravessam limites solapa a pressuposição de que elas são inteiramente relativas a culturas específicas, que são incomensuráveis a seus vizinhos” (Jay, 2003, p. 23).

Se as imagens e a própria História existem de maneira fragmentada, isso não nos exige da tentativa de reconectar os fragmentos. Tampouco implica que toda e qualquer maneira de fazê-lo seria igualmente válida.

Ainda que se possa discordar do texto do Ombudsman da Folha ou da nota da ABI acerca dos limites éticos do jornalismo profissional, isso não significa que esses limites não mais existem. Ao se perceber que a objetividade é nada além de um fetiche, seria muito cômodo tentar substituí-la por um outro, a de uma liberdade supostamente ilimitada para se interpretar as imagens (e o mundo que as produz e as consome).

Na sequência final de *A dama de Shanghai* (*The Lady from Shanghai*, 1947), de Orson Welles, um tiroteio em uma sala de espelhos de um parque de diversões cria a confusão entre o que seria imagem e referente. O personagem dispara repetidamente sua arma, mas, ao invés de atingir seu oponente, faz apenas com que os espelhos se espatifem um após o outro. Na estética barroca de Welles, o referente (a pessoa na mira do revólver) e sua imagem passam a se equivaler. O efeito se intensifica por estarmos vendo um filme, em que os personagens e seus reflexos no espelho são virtualmente indistinguíveis uns dos outros. Em *A dama de Shanghai*, importa menos saber o quanto uma imagem pode ser “objetiva” ou “verdadeira”, mas sim entender o que pode existir entre os estilhaços do vidro quebrado.

Na era dos memes, seria preciso talvez realizar a operação simbólica de “quebrar” as imagens, desmontá-las em fragmentos para que pudéssemos revelar não apenas seus aparatos técnicos, como também seus diferentes atores, pressupostos políticos e éticos.

Como lembra Smith, uma ideia de História teria rachado no mesmo momento em que os Estudos Visuais se estruturaram enquanto um campo de pesquisa. Talvez, a partir de novos entendimentos sobre a dinâmica das imagens no mundo contemporâneo, será possível reunir os cacos dessa História em uma tentativa, ainda que provisória, de reorganizá-la sobre novas bases.

Referências Bibliográficas

A DAMA DE SHANGHAI (The Lady from Shanghai). dir.: Orson Welles. EUA, 1947.

- ABRANCHES, Sérgio et alii. **Democracia em risco?**: 22 ensaios sobre o Brasil hoje. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. (e-book)
- ALONSO, Angela. **Treze**: a política de rua de Lula e Dilma. São Paulo: Companhia das Letras, 2023. (e-book)
- ANDRÉS, Roberto. **A razão dos centavos**: crise urbana, vida democrática e as revoltas de 2013. São Paulo: Jorge Zahar, 2023. (e-book)
- ANIC, Luara Calvi. Um fato que não existiu é a melhor escolha para a capa do jornal? **Folha de S. Paulo**, 20 jan. 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/opinia0/2023/01/um-fato-que-nao-existiu-e-a-melhor-escolha-para-a-cap-a-do-jornal.shtml>. Acesso em: 14 jun. 2024.
- BAIL, Chris. **Breaking the Social Media Prism**: How to Make Our Platforms Less Polarizing. Princeton: Princeton University Press, 2021. (e-book)
- BARROS, Celso Rocha de. **PT, uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. (e-book)
- BARTHES, Roland. **A câmera clara**: nota sobre a fotografia. tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAZIN, André. **Ontologia da imagem fotográfica**. O que é o cinema?. São Paulo: Ubu Editora, 2018. (e-book)
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; 1)
- BERGER, John. **Para entender uma fotografia**. organização: Geoff Dyer. tradução: Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. (e-book)
- BILÓ, Gabriela. **A verdade vos libertará**: 2013-2023. organização: Daniel Lameira. São Paulo: Fósforo, 2023a.
- BILÓ, Gabriela. Foto de Lula com vidro trincado mostra que Planalto resiste após barbárie em Brasília. **Folha de S. Paulo**, 19 jan. 2023b. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2023/01/foto-de-lula-com-vidro-trincado-mostra-que-planalto-resiste-apos-barbarie-em-brasilia.shtml>. Acesso em: 14 jun. 2024.
- BILÓ, Gabriela. Múltipla exposição. **Revista Zum**, n. 24, abr. 2023c.
- BRESANI, Diego; BILÓ, Gabriela. Guerra e paz. **Piauí**, n. 197. fev. 2023. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/guerra-e-paz-2>. Acesso em: 14 jun. 2024.
- CAMAZANO, Priscila. Entenda os ataques golpistas de 8 de janeiro e seus desdobramentos. **Folha de S. Paulo**, 8 fev. 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2023/02/entenda-os-ataques-golpistas-de-8-de-janeiro-e-seus-desdobramentos.shtml>. Acesso em: 14 jun. 2024.
- CARTACAPITAL. Secom critica Folha por foto “não jornalística” de Lula após atos golpistas em Brasília. **CartaCapital**, 19 jan. 2023. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/secom-critica-folha-por-foto-nao-jornalistica-de-lula-apos-atos-golpistas-em-brasilia>. Acesso em: 14 jun. 2024.
- CESARINO, Letícia. **O mundo do avesso**: verdade e política na era digital. São Paulo: Ubu Editora, 2022. (Coleção Exit) (e-book)
- COLE, Teju. The History of Photography is a History of Shattered Glass. **The New York Times Magazine**, p. 22, 15 nov. 2017. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/11/15/magazine/the-history-of-photography-is-a-history-of-shattered-glass.html>. Acesso em: 14 jun. 2024.

CORDEIRO, William Robson. Quando a imagem jornalística recorre ao fake. **Folha de S. Paulo**, 19 jan. 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/opiniaio/2023/01/quando-a-imagem-jornalistica-recorre-ao-fake.shtml>. Acesso em: 14 jun. 2024.

CORSALETTE, Conrado. **Uma crise chamada Brasil**: a quebra da Nova República e a erupção da extrema direita. São Paulo: Fósforo, 2024. (e-book)

COSTA, Ana Clara. A teia do golpe. **Piauí**, n. 201, jun. 2023. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com/materia/teia-do-golpe>. Acesso em: 14 jun. 2024.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. 2a. ed. São Paulo: Ed. 34, 2011. (Coleção TRANS).

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**: o olho da História I. Belo Horizonte, Ed. da UFMG, 2017.

DIEGUEZ, Consuelo. **O ovo da serpente**. Nova direita e bolsonarismo: seus bastidores, personagens e a chegada ao poder. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

DUNKER, Christian. Subjetividade em tempos de pós-verdade. In: DUNKER, Christian *et al.* **Ética e pós-verdade**. Porto Alegre: Dublinense, 2017. (e-book)

ENTLER, Ronaldo. Reações a foto de Lula expressam visão rígida do fotojornalismo. **Folha de S. Paulo**, 4 fev. 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/opiniaio/2023/01/quando-a-imagem-jornalistica-recorre-ao-fake.shtml>. Acesso em: 14 jun. 2024.

GALVÃO, Edilamar. No alvo dos acontecimentos. **Folha de S. Paulo**, 20 jan. 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/opiniaio/2023/01/no-alvo-dos-acontecimentos.shtml>. Acesso em: 14 jun. 2024.

JAMESON, Fredric. Pós-modernismo e sociedade de consumo. tradução: Vinicius Dantas. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, n. 12, pp. 16-26, jun. 1985. Disponível em: https://novosestudos.com.br/wp-content/uploads/2017/03/o8_pos_modernidade.pdf.zip. Acesso em: 14 jun. 2024.

JAY, Martin. Relativismo cultural e a virada visual. tradução: Myriam Avila. Aletria: **Revista de Estudos de Literatura**. Belo Horizonte, vol. 10, pp. 14-28, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/17974/14764>. Acesso em: 14 jun. 2024.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**: uma teoria da fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MARIANTE, José Henrique. A realidade aumentada da Folha. **Folha de S. Paulo**, Ombudsman, domingo, 22 jan. 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/jose-henrique-mariante-ombudsman/2023/01/a-realidade-aumentada-da-folha.shtml>. Acesso em: 14 jun. 2024.

MEIRELLES, Fernando de Souza. **Panorama do uso de TI no Brasil**. São Paulo: FGV, 2023. Disponível em: <https://eaesp.fgv.br/sites/eaesp.fgv.br/files/u68/fgvcia-pesti-panorama-2023.docx>. Acesso em: 14 jun. 2024.

MELLO, Patricia Campos. **A máquina do ódio**: notas de uma repórter sobre fake news e violência digital. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. (e-book)

NOBRE, Marcos. **Imobilismo em movimento**: da abertura democrática ao governo Dilma. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. (e-book)

NOBRE, Marcos. **Limites da democracia**: de junho de 2013 ao governo Bolsonaro. São Paulo: Todavia, 2022. (e-book)

NOSSA MÚSICA (Notre musique). dir.: Jean-Luc Godard. França; Suíça, 2004.

PEREIRA, Diogo Baptista; MARQUES, Angelica Alves da Cunha. "A verdade vos libertará": a desinformação e a pós-verdade no governo Bolsonaro no combate à Covid-19. **Revista Ibero-Americana de Ciência da Informação**, vol. 15, n. 3, pp. 895-912, 2022. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/RICI/article/view/45676/35279>>. Acesso em: 14 jun. 2024.

PULS, Maurício. Verdadeiro ou falso. **Revista Zum**, n. 12, maio 2017.

SANTANA, Eliara. Ecosistema de desinformação se consolidou com o bolsonarismo. *In*: AVRITZER, Leonardo; SANTANA, Eliara; BRAGATTO, Rachel Callai (org.). **Eleições 2022 e a reconstrução da democracia no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2023. (e-book)

SHIFMAN, Limor. **Memes in Digital Culture**. Cambridge; London: The MIT Press, 2014. (The MIT Press Essential Knowledge).

SMITH, Marquard. Estudos visuais, ou a ossificação do pensamento. tradução: Juliana Gisi. **Revista Porto Arte**. Porto Alegre, vol. 18, n. 30, pp. 43-62, maio 2011. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/29621/18307>>. Acesso em: 14 jun. 2024.