

O Espetáculo Golpista: análise das reverberações das imagens de violência do 08 de janeiro de 2023¹

Atilio José AVANCINI²

Constantin de TUGNY³

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

RESUMO

A presente pesquisa debate, a partir do material fotográfico resultante da aglutinação de duas fotografias apresentadas na capa do jornal *Folha de S. Paulo* (quinta-feira, 19 de janeiro de 2023), de autoria de Gabriela Biló, e dos registros feitos por participantes nos atos golpistas de 8 de janeiro de 2023, as diversas intersecções entre a produção de imagens e a violência, seja ela material ou simbólica. Trata-se, de certa forma, de uma análise cultural realizada a partir da perspectiva teórica de Erwin Panofsky, mas desenvolvida a partir de uma contextualização da imagem fotográfica como representação violenta.

Palavras-chave: fotojornalismo; espetáculo; imagem e violência; desinformação; ética.

Introdução

A exploração de temas (e imagens) violentos pela comunicação social brasileira é um aspecto que nos interessa pela sua aparente onipresença, bem como suas causas e efeitos políticos. Acreditamos que o objeto de nosso estudo pode revelar mais do que o incessante fluxo de violência indiscriminada que foi noticiado pelas grandes mídias a partir dos atos ocorridos no dia 08 de janeiro de 2023, na praça dos Três Poderes, em Brasília (**Fig. 1**). A barbárie ocorrida, com a destruição dos prédio-sede dos Poderes da República e de objetos de valor, evidenciou violações de bens jurídicos de valor social.

Dia seguinte, as imagens incomuns, flagradas por inúmeras câmeras, que compuseram os jornais e revistas ao redor do mundo, com uma multidão ocupando os prédios-símbolo do poderio político brasileiro, colocaram em xeque a nossa democracia. Fotos e vídeos foram produzidos pelas câmeras oficiais dos prédios e pelos próprios invasores, que se filmavam durante o ataque e compartilhavam as cenas na internet. A crítica jornalística pouco se deteve sobre os aspectos da linguagem fotográfica ou audiovisual desse material insólito. Terminada a invasão, não demorou para que o *establishment* lançasse uma grandiosa frente contra o terror. Tudo consequência direta dos discursos de ódio divulgadas por diferentes canais de comunicação e de forma especial pelas redes sociais.

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia, evento do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação realizado de 4 a 8 de setembro de 2023.

² Professor Associado da ECA-USP e membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP, email: avancini@usp.br.

³ Mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP, email: detugny@gmail.com.

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

Gabriela Bello/Folhapress

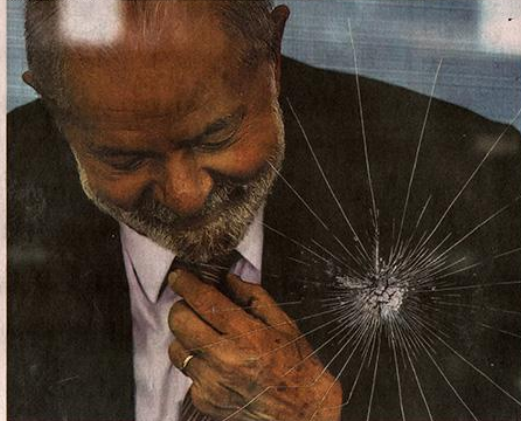


Foto feita com múltipla exposição mostra Lula ajeitando gravata e vidro avariado em ataque

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 22% 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. Política A4

Ex-ministro Anderson Torres se cala durante depoimento à PF A8

Juliano Spyer Desbolsonarizar a fé evangélica

Quem está disputando o controle das igrejas com o bolsonarismo são evangélicos moderados. São fiéis e lideranças que abraçaram a missão de manter o diálogo aberto com seus pares, para não entregar suas igrejas para a extrema direita. Cotidiano B2

Americanas tem um terço de sua dívida com bancos públicos

Instituições públicas concentram um terço (R\$ 6,4 bi) da dívida das Lojas Americanas. Para reduzir perdas, a Advocacia-Geral da União deve ingressar como parte interessada no processo de recuperação da companhia. Mercado A14

Governo costura no Congresso apoio à reforma tributária

A16

Petista critica meta atual de inflação e autonomia do BC

A autonomia do Banco Central foi classificada como "bobagem" pelo presidente Lula (PT), que afirmou ser exagerada a meta de inflação, hoje em 3,25%. Segundo ele, o objetivo obriga o BC a implementar arrocho econômico elevando juros. Mercado A17

8 de janeiro foi início de golpe de Estado, afirma presidente

O presidente Lula (PT) disse que os ataques em Brasília em 8 de janeiro foram o "começo de um golpe de Estado". Em entrevista à GloboNews, ele afirmou que os atos eram preparados há "muito tempo" e criticou a inteligência federal, que, para ele, "não existiu" no dia.

O petista declarou que não teria viajado a São Paulo se tivesse sido informado da previsão de ataques.

Segundo Lula, Jair Bolsonaro (PL) "queria voltar ao Brasil na glória de um golpe". Desde 30 de dezembro nos EUA, o ex-presidente avalia alinhar a estada. Política A6

Figura 1. Parte superior da capa, jornal *Folha de S. Paulo*, 19 jan. 2023.

Partindo dos atos de 08 de janeiro de 2023, que causou o ataque físico às sedes dos três Poderes por grupos insatisfeitos com a eleição de Luiz Inácio Lula da Silva à Presidência em 30 de outubro de 2022, a investigação do caso torna-se o maior do gênero na história brasileira, sob a responsabilidade do ministro Alexandre de Moraes. Parte do grupo é acusada pela Procuradoria-Geral da República de incitar uma revolta das Forças Armadas, e outra parte responde pelo crime de invasão e destruição do patrimônio público em Brasília. A defesa alega que a denúncia não preenche requisitos básicos, como a descrição de fatos criminosos e suas circunstâncias. O ato, tido pela imprensa brasileira como um evento único, que extrapolou os limites da barbárie, oferece uma abordagem diversificada.

A singularidade do evento também se dá na quantidade de material audiovisual produzido por seus participantes – munidos das câmeras de seus telefones celulares, os manifestantes registraram, em clima de festa, a depredação nas propriedades públicas do planalto. São resultantes dessas gravações algumas das cenas mais escatológicas da memória recente, como um golpista defecando sobre documentos do Supremo Tribunal Federal. Gravadas em clima de festividade – revelando a crença dos golpistas na impunidade de seus atos –, as imagens acabaram integrando o caso do Ministério Público contra os manifestantes, auxiliando nos processos de identificação dos vândalos e na individualização das condutas.

O contraste entre a produção audiovisual dos golpistas envolvidos nas invasões do 08 de janeiro de 2023 com a fotografia de Gabriela Biló não poderia ser maior: em oposição ao fluxo constante de imagens que compõem as horas de gravações dos manifestantes, a *Folha de S. Paulo* opta por uma imagem-síntese onze dias depois da invasão. Além disso, essa fotografia se assume montagem, construída a partir da sobreposição de duas imagens, já as filmagens dos manifestantes, em grande maioria transmitidas em *lives* em redes sociais, se pretendem recortes “sem filtro”. No entanto, ambas as produções retêm em seu cerne fabulações golpistas contra a República. Nas filmagens dos vândalos, essa fabulação se traduz na certeza da impunidade e na sensação de uma guerra santa travada contra a ameaça da esquerda, compartilhada por muitos dos manifestantes, enquanto na fotografia de Gabriela Biló essa fabulação se dá na construção de uma montagem que parece sugerir ataques contra o presidente Lula.

Desse modo, colocamos em diálogo diversos autores que se debruçam sob as múltiplas facetas da imagem contemporânea e da violência. Para tanto, organizamos a pesquisa de maneira a oferecer as bases teóricas para a análise, apresentando as principais leituras que irão compor o corpo do artigo para depois processar a análise de significado do *corpus*, a fotografia de capa da *Folha de S. Paulo* de autoria de Gabriela Biló, publicada na edição de n. 34.259 de 19 de janeiro de 2023 (quinta-feira).

A hipótese desse artigo é de que a fotografia de capa do jornal *Folha de S. Paulo* seja um reflexo da psicologia social do povo brasileiro, ou seja, considerando a frontalidade da abordagem do assunto pelo jornal, replica as escolhas de uma tendência brasileira da representação do popular criminalizado. Segundo Fernão Ramos, *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* (2008), as populações marginalizadas optam por apontar suas câmeras celulares para as mazelas sociais de maneira frontal e direta, em oposição ao miserabilismo que marca parte da produção documentária brasileira no fim do século XX, fornecendo material para um “naturalismo cruel: um misto de expressão artística agressiva em que a crueldade, o disforme, a exasperação, a violência surgem como escudo para a firmação de opções estéticas” (RAMOS, 2008, p. 246).

Representações violentas e a destinação das imagens

Para o filósofo e sociólogo francês Jean Baudrillard (1991), o atual panorama de troca acelerada de imagem e informação instaura uma era de simulacros. A saturação das imagens e de seus significados engendrou um novo tipo de visualidade devoto de qualquer significado, uma imagem plana e transparente pois nela não há o que se esconder. A preocupação de Baudrillard diz respeito a um processo de atribuição de significado que, por tantas iterações, acabou por perder seu significado original: o simulacro é uma imagem autorreferente, sem lastro no real. E, segundo o autor, essas imagens são fontes de interminável fascinação por parte do público, obcecado em assistir ao desaparecimento da própria sociedade. Nesse cenário apocalíptico onde as torres gêmeas erguidas em nome da imagem desabam sob o próprio peso, passa-se a conjecturar a necessidade de uma imagem-enigma, que ainda guarde elementos ocultos, que brilhe pela opacidade em oposição à transparência das imagens.

Os cientistas políticos Ricardo Mendonça e Renato Caetano apontam que o governo de Jair Bolsonaro (gestão 2019-2022) foi permeado pela paródia como principal modelo de comunicação: absorver, esvaziar de sentido e regurgitar uma caricatura pobre daquilo que pretendia ser. “A paródia se tornou uma das formas mais eficazes de projetar poder no contemporâneo, porque ela se apropria das próprias instituições que a compõem para avacalhá-las; seu poder depende da avacalhção” (CAETANO; MENDONÇA, 2023). Ritos e zelos, que eram tomados com seriedade em nossa República, foram distorcidos em versões repletas de escárnio que atestaram a falta de seriedade do governo, escondendo sob aparente despreensão suas facetas mais agressivas.

A paródia, que a comunicação bolsonarista fez dos meios e instituições democráticas, acabou operando de maneira similar ao simulacro: oferecer aos apoiadores modelos imagéticos já pré-estabelecidos, que progressivamente substituíram a realidade material. Em última instância, pretendia-se criar nos seus apoiadores uma adesão cega, negando fatos concretos.

Alguns autores, na intenção de desmontar os mecanismos pelos quais opera a simulação, devotam-se a explorar as formas pelas quais a imagem é eventualmente manipulada para servir a determinados propósitos políticos e ideológicos. Mais uma vez, o que se debate é o destino das imagens; não somente seu futuro imediato, mas o posicionamento historiográfico que baseia seus desdobramentos. Paul Virilio (1995) aponta as maneiras como a máquina de guerra e as tecnologias da imagem se beneficiaram mutuamente desde a Primeira Guerra Mundial. Acopladas à frente dos aviões, que também faziam sua estreia nos campos de batalha, as câmeras fotográficas representaram uma revolução na logística de guerra: não se tratava mais de questões de deslocamento como “até onde conseguimos levar nossas tropas”, mas questões de percepções como “até onde conseguimos assistir o inimigo” (VIRILIO, 2005). A estratégia se consolidou e foi modernizada, hoje contando com avançadas redes de satélite e monitoramento em tempo remoto cobrem virtualmente o mundo inteiro. Há a sensação crescente de que não exista espaço que não seja um dia invadido pelas câmeras – durante os atos de 08 de janeiro, os manifestantes tentaram irromper na privacidade do planalto com seus celulares, revirando gavetas, documentos e mobília sob as lentes de suas câmeras que transmitiram, ao vivo, a depredação do patrimônio público.

Na obra *Estética da Desaparição* (2015), Virilio redireciona o movimento. Se, para os poderes hegemônicos, é necessário tudo iluminar para tudo observar, isso naturalmente traduz-se para o espectador como luzes ofuscantes lançadas contra seu rosto. Assim como para Baudrillard, Virilio enxerga na obsessão capitalista pelo excesso das imagens o desaparecimento das próprias.

Em 1934, Walter Benajmin interrogou-se sobre a incapacidade de a objetiva fotográfica captar um barraco ou um monte de lixo sem transfigurá-los: “Ao transformar tudo que a pobreza tem de abjeto, ela também a transformou num objeto de prazer”. (...) O pensamento coletivo imposto por diversas mídias já visava aniquilar a originalidade das sensações, dispor da presença das pessoas no mundo, fornecendo-lhes um estoque de informações destinado a programar sua memória. Agora sabemos que, com os avanços da eletrônica, espera-se construir próteses ativas da inteligência (VIRILIO, 2015, p.54).

A distopia para qual nos alerta Virilio é uma extrapolação da sociedade do simulacro. Ora, se nas imagens que vemos já não há mais o que ver, o próximo passo seria a eliminação por completo da visão, substituída por uma prótese alimentada apenas pelos estímulos desejados pelos poderes econômicos e políticos. Não é um acaso que atualmente o principal dispositivo que utilizamos para o acesso de imagens, disponível no bolso de metade da população mundial, revelou-se ser também a principal ferramenta à disposição das agências internacionais de espionagem. A troca de “tudo ver”, somos todos vistos.

O desenvolvimento das tecnologias de imagem e sua aplicação no reforço do *status quo* também aparece central na escrita de Jean Louis Comolli, para quem o mundo passa por um “tornar-se cinema” (COMOLLI, 2019, p. 9). Em obra recente, o autor, cineasta e crítico francês elaborou uma história do cinema e de seu acontecimento social até a contemporaneidade e o domínio do digital. Não por acaso, sua narrativa começa não com a primeira exibição pública do cinematógrafo Lumière em 1895, mas com a inauguração do *Crystal Palace* para a Grande Exposição de 1851, uma obra pela qual “o capitalismo celebra a união da transparência, do grande espetáculo e da mercadoria” (COMOLLI, 2019, p.27). São esses os três pilares que ditarão a política das imagens deste momento em diante: capitalismo, espetáculo e mercadoria.

A luz está aí ao nosso redor, as iluminações artificiais figuram presentes às vezes mais do que o sol, mais potentes, mais devastadoras; esses efeitos luminosos que extrapolam o excesso são concomitantes, há mais de uma década, de uma demanda por transparência que insiste em se fazer ouvir em todos os estágios do nosso mundo comum (COMOLLI, 2019, p. 141, tradução nossa)⁴.

Da mesma forma funcionou a comunicação bolsonarista, que levou aos atos golpistas do 08 de janeiro de 2023, e se atualizou no uso extenso da câmera feito pelos manifestantes. Sob o verniz de suposta transparência, o ex-presidente Bolsonaro registrava uma variedade de atividades banais e cotidianas em *lives* transmitidas em suas redes sociais, aproveitando o espaço irrestrito que o meio digital lhe proporcionava para repassar uma variedade de *fake news* aos seus apoiadores. Enquanto recusava a se encontrar com o chanceler francês, Bolsonaro fez uma transmissão ao vivo em sua conta *Facebook* cortando o cabelo e fazendo ataques a ONGs ambientais com atuação na Amazônia. A estratégia pretendia confundir o espectador oferecendo, ao mesmo tempo, a aparente transparência de um momento íntimo com o presidente e informações imprecisas, buscando ativar seu público com o excesso dos efeitos luminosos.

A importância da montagem ou da edição para um discurso coerente, que retome a dignidade das vítimas retratadas nas imagens de violência, bem como fornecer um contexto adequado para os acontecimentos retratados, para não se supor

⁴ *La lumière est là tout autour de nous, les éclairages artificiels sont présents souvent plus que le soleil, plus puissants, plus ravageurs; ces effets lumineux outrant l'excès sont concomitants, depuis plus de dix ans, d'une demande de transparence insistante à se faire entendre de tous les étages de notre monde commun.*

que ocorreram em um vácuo, também é sublinhada por Georges Didi-Huberman. “As imagens devem ser compreendidas no contexto do próprio ato que as tornou possível”, e “as imagens não existem enquanto tais, estão sempre presas na linguagem” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 179).

Assim, a montagem confere às imagens esse estatuto de enunciação que as tornará, de acordo com o seu valor de uso, justas ou injustas: tal como um filme de ficção – como o concebem Hitchcock, Godard, Bresson e muitos outros – pode elevar as imagens a um grau de intensidade capaz de extrair daí uma verdade, uma simples notícia televisiva pode utilizar imagens documentais para produzir uma falsificação da realidade histórica que, contudo, essas imagens arquivam (DIDI-HUBERMAN, 2020, p.195).

O que o autor aponta aqui é a importância da montagem ou edição no significado das imagens, pois cabe a elas articular as imagens de forma a reintroduzir os detalhes de seu contexto, ou alterá-lo completamente. Ou seja, verdade ou falsidade. Isso vale para a legenda ou os textos informativos em torno da imagem fotojornalística.

Com a chegada do digital – possibilidade utópica de democratização ao acesso e produção de informação –, observamos que o controle das imagens persiste e se amplifica. Os algoritmos, invisíveis à olho nu, pretendem eliminar a necessidade de um intermediário como o âncora do jornal televisivo e reforçam a sensação de transparência e objetividade do dispositivo. As imagens no meio digital já se tornaram completamente autorreferenciais, como indica a cultura dos memes, imagens cômicas distribuídas virtualmente, e que parecem aludir cada vez mais a si mesmas e menos ao mundo real: o termo refere-se ao conceito cunhado por Richard Dawkins para explicar a capacidade de certas ideias ou padrões de comportamento se repetirem indefinidamente na cultura humana (1976, p.192).

A progressiva perda do referencial, à medida que nos utilizamos de aparelhos tecnológicos para a produção de imagens, também figura nas preocupações de Villém Flusser (1985), para quem as imagens técnicas, aquelas provenientes de dispositivos de captura de imagens, como o aparelho fotográfico e seus descendentes, demonstram um terceiro grau de abstração do real. Isso porque sua produção está submetida à técnica do aparelho, e não somente à captação do real, como grande parte do público acredita inadvertidamente. Enquanto as imagens tradicionais são lidas pelo espectador performando um *scanner*, a qualidade circular do olhar, que vaga pela superfície de uma tela, descobre elementos da imagem e as reavalia de acordo com as últimas informações adquiridas, as imagens técnicas operam pela varredura linear do ambiente, dispondo-o em fragmentos de informação para depois rearranjá-los. Ou seja, as imagens digitais estão sujeitas a um processo de linearização que elimina a capacidade pensante da obra.

O controle das imagens oferecido pelas técnicas de computação, ainda que ilusório, tem sido amplamente aproveitado pelas grandes mídias. Nos termos de Roland Barthes (1980), os poderes hegemônicos tornaram-se hábeis na produção de imagens compostas inteiramente de *studium*, à medida que trabalham para eliminar qualquer possibilidade de *punctum*. Ao analisar a imagem fotográfica, Barthes define

essas duas qualidades antagônicas: o *studium* refere-se à qualidade “calculada”, inserida na obra por intenção do fotógrafo, já o *punctum* diz respeito aos detalhes que escapam do controle do operador e saltam ao primeiro plano da imagem – “ao mesmo tempo que permanece um ‘detalhe’, preenche toda a fotografia” (BARTHES, 2015, p. 44). Aqui, podemos entender enigma, acaso e *punctum* como análogos: são elementos de desestabilização da imagem combatidos pelos poderes hegemônicos, uma vez que são contrários à ordem da simulação. Barthes alerta que “a sociedade procura tornar a Fotografia sensata, temperar a loucura que ameaça constantemente explodir no rosto de quem a olha” (idem, p. 97), operando sob o regime espetacularizante que promete “tudo mostrar” para erguer um “imaginário generalizado” onde “tudo aí se transforma em imagens” – “generalizada, ela desrealiza completamente o mundo humano dos conflitos e dos desejos, sob pretexto de ilustrá-lo” (idem, p. 98). Embora suas considerações digam respeito sobretudo à fotografia, podemos extrapolar como a mesma sociedade sanitiza o audiovisual, sem poupar esforços para apagar qualquer traço do acaso.

Entre o simulacro e a realidade: a multiplicação de telas

Apesar da sua natureza de produção anárquica – advinda de fontes diversas, transmitidas em canais distintos e sem uma rede central de organização – as tomadas dos manifestantes de 08 de janeiro de 2023 dependem de um imaginário previamente estabelecido. Narrativas que posicionam o embate político no Brasil no âmbito moral, comuns à propaganda de partidos ligados ao ex-presidente Bolsonaro, encontram reverberação na documentação registrada pelos golpistas: aos brados, manifestantes de diversas idades se dirigem às próprias câmeras fazendo da situação uma verdadeira guerra santa onde o recém empossado governo representaria o mal a ser extirpado do país.

O controle das imagens não se limita à produção, mas se estende à veiculação. Submetidas aos meios de circulação, sofrem o risco de sanitização. As táticas para essa finalidade variam, desde a intervenção direta nas imagens, apagando elementos identificadores ou borrando a imagem para além do limite da compreensão, até às próprias estratégias de veiculação. Para Marie-José Modzain (2009, p. 40), o fluxo incessante das imagens constitui por si só uma violência contra o espectador, uma vez que elimina a distância necessária para o acesso crítico e consciente ao que nos é mostrado. A velocidade frenética com a qual somos bombardeados por novas imagens constitui uma das estratégias do capitalismo para a passividade do espectador, por meio da submissão das imagens aos seus desejos.

Estes ecrãs, que perderam o seu efeito de ecrã, suscitam uma espécie de vertigem especular onde o sujeito que olha perde, precisamente, a sua qualidade de espectador, numa indeterminação que o absorve. Esta confusão não para de aumentar no comércio dos objetos destinados a perpetuar a relação desrealizante das coisas (MONDZAIN, 2009, p. 44).

Baudrillard aponta que o ciclo dos simulacros estende-se à nossa realidade material: a produção incessante das imagens esgota não apenas elas mesmas de

sentido, mas também opera antecipando todos os modelos de relacionamento possíveis. Mas o que ocorre quando o modelo imagético vem se chocar com a materialidade? O autor se vê confrontado com uma nova disposição entre simulacro e realidade quando testemunha os atentados do Onze de Setembro nos Estados Unidos da América. O ato terrorista da destruição das torres gêmeas, incontáveis vezes premeditado ficcionalmente por Hollywood, é levado a cabo pelos combatentes da Al-Qaeda. No entanto, a prefiguração do gesto terrorista nas telas de cinema pouco faz para atenuar seu acontecimento; pelo contrário, participa do absurdo do ato e de suas ramificações políticas.

Tal é a hipótese soberana: o terrorismo, no fundo, não tem sentido e não se pode medi-lo pelas suas consequências 'reais', políticas e históricas. Paradoxalmente, por não ter sentido, é que provoca acontecimento num mundo cada vez mais saturado de sentido e de eficácia (BAUDRILLARD, 2003, p. 30).

O choque dos modelos imagéticos com a realidade material foi vivido na pele pelos golpistas. Convictos que estavam do altruísmo dos seus gestos, muitos pareceram não prever as consequências diretas das ondas de depredação que promoveram. Ao invés dos louros de uma vitória santa contra o mal da esquerda no país, os golpistas foram confrontados com a ação imediata da polícia, contradizendo os modelos que os levaram à tentativa de golpe (Figs. 3 e 4). A ação da polícia foi facilitada pela extensa documentação das depredações pelos próprios golpistas, que supunham nessas imagens os espólios de sua vitória.



Figuras 3 e 4. Fotogramas de transmissão em *live* dos atos de vandalismo na sede dos três poderes, 8 de janeiro de 2023.

Esse conflito entre modelo imagético e realidade material também pode ser sentido em uma produção audiovisual posterior às invasões: com a detenção de 1843 participantes dos atos golpistas no quartel-general do exército, uma nova onda de desinformação começou a circular. Simpatizantes dos golpistas alegaram que o movimento fora organizado pela esquerda, outros delataram as supostas condições de vida a que estavam submetidos – a deputada Bia Kicis (PL) chegou a divulgar a suposta morte de uma senhora utilizando-se de uma imagem encontrada na internet –, sendo desmentidos pela polícia, o exército⁵ e instituições humanitárias que estiveram nos locais para averiguar.

O próprio mecanismo que leva ao esgotamento das imagens pela sua saturação é responsável pela criação de enigmas e mistérios; seguindo a lógica cinematográfica de campo e contracampo, a multiplicação de telas e projeções supõe uma multiplicação paralela dos buracos negros, os espaços de fora da tela de onde podem irromper o inesperado (COMOLLI, 2019, p.47). Naturalmente, a imagem não deixará tão cedo de ser pensativa. O maior testemunho são os próprios mecanismos colocados em prática pelo poder hegemônico para submeter consistentemente a imagem aos seus desejos.

Um contexto adequado para os acontecimentos retratados

É no apêndice do livro intitulado *De Caligari a Hitler* (1988), “Propaganda e o filme de guerra nazista”, que Siegfried Kracauer fornece material para o estudo da fotografia aqui proposta: apoia-se na máquina estatal de produção audiovisual nazista e analisa por quais mecanismos opera a propaganda de guerra para o embrutecimento da população. Reiteradamente, o autor chama a atenção à maneira como o filme de guerra do período nazista utiliza-se das técnicas do espetáculo para criar um vácuo de atenção no espectador a ser preenchido pelas mensagens de propaganda política. Essa adequação, do espetáculo à propaganda e ao esvaziamento do discurso, poderia retornar na veiculação dessa fotografia de capa da *Folha de S. Paulo*. Ou seja, adequar seu discurso aos interesses dos jornais, revistas ilustradas, telejornais e redes sociais, submissos ao capital e ao *status quo*.

A crítica e ensaísta Susan Sontag, *Diante da dor dos outros* (2003), também se debruçou sobre a questão da representação da violência nas imagens, assumindo sua posição de espectadora na análise de pinturas, fotografias e registros audiovisuais de guerras, massacres, torturas e misérias. Abrindo sua obra como uma resposta ao texto “Três Guinéus”, onde a escritora Virginia Woolf (1882-1941) faz um apelo antibelicista após a observação de uma série de fotografias da Guerra Civil Espanhola (1936-1939), Sontag parte do princípio de que “Nenhum 'nós' deveria ser aceito como algo fora de dúvida, quando se trata de olhar a dor dos outros” (SONTAG, 2003, p. 12). A posição de Sontag indica a importância do contexto da produção na veiculação das imagens, muitas vezes ignorado pelo grande público, mas essencial para a informação e a ética e para aqueles que travam os combates representados. Sua

⁵ Vinculados ao exército, depoimentos e relatórios narrados pelos policiais militares destacaram a inércia dos militares do Batalhão da Guarda Presidencial (BGP) durante a invasão do Palácio do Planalto no ato golpista do dia 08 de janeiro de 2023.

análise abarca como o desenvolvimento tecnológico de representação da imagem acompanha a sua caminhada progressiva nos campos do horror e da violência.

Para evitar ruídos na comunicação, e considerando o destaque dado por Susan Sontag (2003) para a necessidade de contextualizar e aplicar legendas de modo sensato nas imagens, sentimos a necessidade por parte da *Folha de S. Paulo* de apresentar uma legenda mais didática sobre a técnica de múltipla exposição ou justaposição, que é quando se integra duas imagens fotográficas no mesmo clique ou se sobrepõe uma fotografia sobre a outra. E eventualmente algo sobre o conteúdo, que envolveria o contexto político brasileiro. A legenda, “Foto feita com múltipla exposição mostra Lula ajeitando gravata e vidro avariado em ataque”, promove um salto do tipo “corte” brusco – fenômeno cinematográfico –, causando um colapso de semelhança e objetividade contida em duas indexalidades. Além do “corte”, há o efeito de “montagem”, instaurado através da intervenção de dois acontecimentos, criando uma descontinuidade na percepção, além da manchete “No foco de Lula, presença militar no Planalto é recorde”. Neste sentido, a multiplicidade de pontos de vista reafirma não mais a “transparência”, mas a “opacidade” (XAVIER, 2018).

Considerando a emergência da cultura digital conectada – transformando o fotojornalismo, o fotojornalista e o leitor –, verifica-se um aceite de qualquer tipo de imagem noticiosa, mascarando “a função testemunhal da fotografia” (AFONSO JR, 2021, p. 25). Com isso, criam-se alternativas ao processo editorial do jornalismo visual multimidiático, promovendo novas construções de sentido na direção do simulacro de Baudrillard (1991), ou seja, sem lastro informativo. Hoje, endossando Didi-Huberman (2021), uma fotografia de notícia é mais dependente do discurso escrito – como título, legenda e manchete – e menos dependente do fotógrafo profissional e da qualidade da imagem.

Como fotografar ao relatar uma notícia, considerando os novos hábitos de consumo do leitor? De fato, além das mudanças estruturais no modo produtivo do fotojornalismo, deve-se ainda levar em conta as formas noticiosas de manipulação fotográfica, envolvendo as questões da fotografia digital. Esse deslocamento do estatuto documental e suas implicações nos conduz ao objetivo de analisar esta fotografia de capa, segundo a metodologia de Erwin Panofsky para trazer à luz narrativa mais aprofundada por trás da imagem de violência publicada. “Descrição, análise cultural, interpretação; são as três premissas básicas de Panofsky, que permitem ao leitor interagir histórica e culturalmente com a imagem fotográfica” (AVANCINI, 2011, p. 54).

Assim, o debate em torno da imagem que retrata diretamente a violência se expande aos aspectos técnicos e estéticos da produção fotográfica e audiovisual, bem como de sua natureza ontológica. Para uma melhor compreensão do fenômeno da captação e veiculação de cenas violentas pelos meios fotográficos e audiovisuais, a proposta é que nos detenhamos nas diversas formas que elas acrescem o ciclo de violência, seja na agressão e no embrutecimento dos espectadores ou no silenciamento e despersonalização dos agentes envolvidos nas cenas. Com isso, partiremos para a análise do material fotográfico resultante da capa do jornal.



Figura 4. Fotografia, crédito autoral e legenda da capa, jornal *Folha de S. Paulo*, 19 jan. 2023.

Análise da fotografia de capa

No primeiro quesito, descrição, atrás de uma vidraça trincada, a partir de golpe ou tiro desferido, a fotografia mostra o retrato do presidente Luiz Inácio Lula da Silva sorrindo enquanto ajeita a gravata com a sua mão esquerda (**Fig. 2**). A marca no vidro está alinhada ao coração de Lula, cuja cabeça se curva ligeiramente para a frente. Lula traja paletó preto, camisa rosa e gravata listrada em vermelho, dourado e preto, sua aliança de casamento é visível, evidencia-se que a sua mão esquerda não tem o dedo mindinho – característica pessoal de Lula. No fundo cinza-azulado, há uma luz incidente sobre a sua cabeça, no canto superior esquerdo, e outra no canto superior direito. As marcas no vidro criam o movimento de uma espiral, no sentido horário, desde o centro do golpe até tangenciar as linhas da mão, barba e paletó.

No segundo quesito, análise cultural, como o *punctum* de Barthes, trabalhamos uma questão central na fotografia: o coração. Embora tivesse sido direcionado como alvo, mas não atingido, o coração em seu sentido metafórico reflete também a própria figura do presidente Lula, representando o coração político do país. De fato, os ataques em Brasília em 08 de janeiro de 2023 foram preparados para golpear o coração do presidente, mas sem sucesso. O coração simboliza o centro da emoção humana, ou seja, Lula sorri – sem ter consciência – por não ter sido atingido. O golpe, nesse caso literal, tentou vencer o amor e não conseguiu?

No terceiro quesito, interpretação, a intencionalidade editorial remete para aumentar as incertezas interpretativas a partir de uma legenda pouco esclarecedora, ou seja, para aumentar a incompreensão do discurso orientado pelo brilho da opacidade da cena. De fato, a imagem fomenta violência pelo modo como está montada. Uma coisa parece certa, não compreendemos as barbáries, estragos e tragédias se as naturalizarmos como a foto estampada na capa do jornal *Folha de S. Paulo*. Estaremos, portanto, sugestionados a recuar como estado democrático e cidadãos civilizados que aspiram a paz. A imagem reforça a ideia de uma sociedade embrutecida e desumana. A *Folha de S. Paulo* consegue acrescentar um novo fator à violência a que já fomos bombardeados a partir da invasão aos Três Poderes em Brasília, em 08 de janeiro de 2023. “A banalização desses arsenais passou uma mensagem para o brasileiro comum: a bala é um meio de expressão” (Castro, 2023, p. A2).

Considerações finais

Embora a produção amadora de conteúdo propagandístico dos apoiadores do ex-presidente Jair Bolsonaro se distancie em todos os aspectos técnicos da cobertura jornalística dada aos atos golpistas de 8 de janeiro de 2023, encontramos na dimensão formal e discursiva elementos que os tornam mais similares do que vemos à primeira vista. Entre os vídeos de natureza aparentemente “anárquica”, produzidos por cidadãos diversos munidos de aparelhos amadores, e a fotografia publicada pelo jornal *Folha de S. Paulo*, instante único captado e depois retrabalhado com a superposição de outra foto atestando o controle absoluto do sujeito na veiculação da imagem, observamos o mesmo interesse em submeter a política brasileira à ordem do espetáculo.

Ambas modalidades de representação remetem os atos golpistas contra os três poderes à ordem da paródia, buscando substituir as instituições por um simulacro de democracia. É significativo que, em última medida, os grandes veículos de comunicação tenham adotado estratégias de comunicação tão próximas das utilizadas pelos apoiadores de Jair Bolsonaro, que em seu discurso consistentemente vilificou a mídia tradicional. A proximidade não atesta, no entanto, de um apoio do jornal ao ex-presidente e os atos de vandalismo promovidos por seus apoiadores, mas demonstra como ambas produções estão sujeitas às formas de representação que continuam empurrando o mundo em direção a seu simulacro. Acreditamos poder identificar, nas formas de fotografar e filmar os embates políticos brasileiros, reflexos psico-sociais dos grupos responsáveis por essas imagens.

Um filme ou uma fotografia é uma produção estética e cultural inserida em um contexto histórico-social. O objeto de estudo, portanto, relaciona o fenômeno da desinformação com a comunicação, em específico aplicado ao discurso jornalístico. A fotografia da capa são duas imagens sobrepostas ou justapostas de registros factuais de acontecimentos, que resulta no simulacro do simulacro, desinformando o leitor e contribuindo para fragilizar o tecido democrático. Fonte de espetáculo, estimula o leitor a assistir a imagem a serviço da violência, eliminando uma objetiva capacidade de reflexão. Nesse caso, o discurso de ódio não vem das câmeras oficiais dos prédios ou dos próprios invasores, mas montada por um veículo da grande imprensa de onde se esperaria um mínimo de ética.

Referências bibliográficas

AFONSO JR, José. **Instatâneos da fotografia contemporânea**. Curitiba: Appris, 2021.

AVANCINI, Atílio. **A imagem fotográfica do cotidiano: significado e informação no jornalismo**. Brazilian Journalism Research, 7 (1), p. 50-68, 2011.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. São Paulo: Nova Fronteira, 2015.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacro e simulação**. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

BAUDRILLARD, Jean. **Power Inferno**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

CAETANO, Renato; MENDONÇA, Ricardo. A paródia escatológica bolsonarista. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, 11 de janeiro de 2023. Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/opiniao/2023/01/a-parodia-escatologica-bolsonarista.shtml> >. Acesso em 10 de junho de 2023.

CASTRO, Ruy. Ele nos ensinou a odiar. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, 07 de abril de 2023, p. A2.

COMOLLI, Jean-Louis. Retrospectiva do espectador, In: **Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. **Cinéma, numérique, survie**. Lyon: ENS Éditions, 2019.

DAWKINS, Richard. **The selfish gene**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1976.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

KRACAUER, Siegfried. Propaganda e o filme de guerra nazista, In: **De Caligari a Hitler – uma história psicológica do cinema alemão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1988.

MODZAIN, Marie-José. **A imagem pode matar?** Pontinha: Nova Vega, 2009.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2008.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VIRILIO, Paul. A imagem virtual mental e instrumental, In: PARENTE, André (org.). **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema: logística da percepção**. São Paulo: Boitempo, 2005.

VIRILIO, Paul. **Estética da desapareição**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.