

Geometrias e vidros quebrados: análise semiótica da fotografia jornalística de múltipla exposição de Lula¹

Marcelo De Franceschi dos SANTOS²
Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC

Resumo

Discutir as repercussões e as implicações da fotografia de múltipla exposição do presidente Lula publicada em 19 de janeiro de 2023 na capa do jornal Folha de S. Paulo é o objetivo deste artigo. Para abordar os significados sociais propostos, toma-se como abordagem metodológica a semiótica russa de Volochinov (2017) tendo como exemplo Santana (2019). Num primeiro momento, reúnem-se posicionamentos veiculados na imprensa por pesquisadores do Jornalismo e da Comunicação a respeito da produção da fotojornalista Gabriela Biló. Em seguida, são feitas considerações sobre múltipla exposição e como esta modifica a perspectiva geométrica única da fotografia (Machado, 2015). Conclui-se que os fatos sociais referidos pela foto existiram, e que as recepções negativas da imagem tiveram a contribuição de uma contradição aproveitada pelo jornal para angariar mais audiência: ao mesmo tempo que a legenda poderia explicar mais sobre o recurso, esta ausência potencializou as controvérsias.

PALAVRAS-CHAVE: fotojornalismo; fotografia; múltipla exposição; perspectiva artificial; legenda.

Introdução

A fotografia jornalística pode provocar diversas reações se for realizada de maneira inventiva, especialmente quando pretende dar a conhecer a situação de líderes políticos e as relações em que estes estão inseridos, como ocorreu no primeiro mês de 2023. A partir do dia 18 de janeiro, uma imagem do presidente da República, Luís Inácio Lula da Silva, aparecendo por trás de um vidro fissurado começa a circular nos perfis das redes da fotojornalista Gabriela Biló com a descrição “Lula e vidros quebrados do Palácio

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia, XXIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina, PPGJor/UFSC, e-mail: mfjornalss@gmail.com .

do Planalto . Foto feita com técnica de múltipla exposição. Para @folha”³. No dia seguinte, o jornal *Folha de S. Paulo* publica a produção na primeira página, adquirindo grande repercussão não só entre o público e outros fotógrafos mas também entre estudiosos da comunicação e do jornalismo que escrevem questionamentos e algumas explicações sobre a referida técnica após os eventos que a possibilitaram.

Inserido para aprofundar esse caso, o objetivo deste artigo é verificar quais significados são propostos pela foto de Lula com múltipla exposição em uma análise semiótica que considere tanto o contexto quanto os recursos utilizados. Quais foram as principais questões jornalísticas levantadas por pesquisadores sobre a fotografia de Lula feita com múltipla exposição? Como é possível compreender esta técnica específica e quais mudanças ela realiza na fotografia? Por que a imagem teve uma recepção negativa a ponto de ser negada como jornalística? São os questionamentos que motivam a análise deste artigo. Com a organização da discussão, espera-se esclarecer algumas confusões e refletir sobre as implicações no tratamento dos fatos pela fotografia jornalística.

O debate sobre como a fotografia trata a realidade está presente desde as primeiras tentativas de teorias sobre o meio imagético, atribuído com a metáfora do “espelho do real”. O positivismo do século XIX a concebia geralmente, entre pessimismo nostálgico e entusiasmo inocente, “como uma imitação perfeita da realidade” (Dubois, 1994, p. 27). O processo fotográfico criado substituiria um procedimento manual, do desenho e da pintura, para um “automático”, “objetivo” com o fotógrafo como suposto apertador de botão de uma máquina. Uma atividade que, aparentemente, não envolveria a atuação do criador. A elaboração de uma imagem com múltipla exposição, tomada de dois ou mais lugares e momentos diferentes na mesma câmera, promove diretamente uma mudança nessa concepção positivista ao incidir sobre uma das partes constituintes da fotografia.

No percurso metodológico, aborda-se o *corpus* com a semiótica russa de Volochinov (2017) que permite investigar os elementos contextuais e visuais. A semiótica tem como objetivo a explicitação dos significados e como foram produzidos, possuindo três grandes correntes: 1) estadunidense com Charles Peirce, ligada ao pragmatismo; 2) francesa com Algirdas Greimas, derivada do estruturalismo; e 3) russa a partir dos trabalhos de Mikhail Bakhtin e Valentin Volochinov, de base marxista que possibilita

³ Disponível em: <https://twitter.com/gabrielabilo1/status/1615835588489355277>. Acesso em: 16 ago. 2023.

abarcando as situações sociais para as quais o signo fotográfico é produzido em resposta. Como precedente, menciona-se o trabalho de Santana (2019) que analisou como uma gravura de Goya retruca ao contexto da época em que foi gestada. A fotografia de Biló também emerge de situações em que foi produzida criativamente, por isso, pode ser analisada pela vertente escolhida.

Na primeira parte, observam-se oito textos de pesquisadores do jornalismo e da comunicação que variaram das críticas negativas (Cordeiro, 2023; Vianna, 2023; Persichetti, 2023; Moraes, 2023) até positivas (Figueiredo, 2023; Gomes, 2023; Entler, 2023; Galvão, 2023). Em seguida, realiza-se uma ligação entre a técnica de múltipla exposição e a extrapolação da perspectiva artificial para demonstrar como essa “manipulação” é tênue no limite entre a reconstituição dos fatos e a adulteração da cena. Na terceira parte, intenciona-se compreender os significados realizados por meio da análise fotográfica. Por fim, é feita uma síntese sobre a técnica de múltipla exposição como válida para a produção de conhecimento jornalístico em uma compreensão além da positivista.

1 Múltiplas atribuições de contextos

Gabriela Biló fotografou Lula na quarta-feira, 18 de janeiro de 2023, quando este participava de um encontro com centrais sindicais⁴ no Salão Nobre do Palácio do Planalto⁵ em Brasília, e, no começo da noite, publica a imagem em seus perfis nos sites de redes sociais⁶. Reações de repúdio por parte da audiência não demoram a aparecer, tanto que usuários do site *Twitter* marcavam as publicações em resposta com a etiqueta #FOLHAAPOIAOCRIME, tornada uma das mais comentadas na data. Entre outras consequências, a profissional recebeu ataques verbais *online* e ameaças de intimidação⁷ e de morte. Era o início da polêmica até que, no dia seguinte, o jornal *Folha de S. Paulo* estampa a imagem na primeira página com legenda ao lado de título, subtítulo e uma chamada, como mostra a figura a seguir.

⁴ Disponível em: <https://www.gov.br/planalto/pt-br/acompanhe-o-planalto/agenda-do-presidente-da-republica-lula/agenda-do-presidente-da-republica/2023-01-18>. Acesso em: 16 ago. 2023.

⁵ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/painel/2023/01/centrais-veem-sinal-positivo-em-falta-de-mencao-de-lula-a-valor-do-minimo.shtml>. Acesso em: 16 ago. 2023.

⁶ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CnkrDh0PBuu/>. Acesso em: 16 ago. 2023.

⁷ Disponível em: <https://www.metropoles.com/colunas/paulo-cappelli/petista-defende-intimar-fotojornalista-da-folha-por-registro-de-lula>. Acesso em: 16 ago. 2023.

Figura 1 - Parte superior da capa do jornal Folha de S. Paulo de 19 de janeiro de 2023



Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/fac-simile/2023/01/19/>. Acesso em: 16 ago. 2023.

A partir da capa, diversos textos de profissionais e teóricos do jornalismo e da comunicação se dividem entre busca por explicações e questionamentos até mesmo a legitimidade jornalística da imagem. Do publicado na imprensa, foram selecionadas oito, divididos entre quatro acusações e quatro apreciações, escritos com teor opinativo de pesquisadores provavelmente por serem redigidos logo nas primeiras horas ou dias da foto, mas que possuem questões que podem ser rebatidas e aprofundadas passado algum distanciamento. O jornalista Lira Neto e o *ombudsman* do jornal, José Henrique Mariante, observaram a incoerência entre o trabalho e o Manual de Redação da empresa, numa visão diretamente pragmática, que diz serem “proibidas adulterações da realidade retratada, tais como apagar pessoas ou alterar suas características físicas, eliminar ou inserir objetos e mudar cenários”⁸. É um exemplo de como a ousadia e a liberdade prevalecem sobre as anotações do conhecimento empírico, muito mais voltadas para padrões internos. Acompanham o eco manualístico Cordeiro (2023), Vianna (2023) Persichetti (2023), e

⁸ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/jose-henrique-mariante-ombudsman/2023/01/a-realidade-aumentada-da-folha.shtml>. Acesso em: 16 ago. 2023.

Moraes (2023) que, no igual tom de lamento da nota de repúdio do Governo Federal⁹, chegam a negar que a fotografia seja jornalística. Para os dois primeiros autores, a foto inclusive seria falsa.

Cordeiro e Vianna (2023) afirmam que a disposição na capa do jornal, no quadrante superior esquerdo da primeira página, uma posição de alto destaque ao lado da manchete principal, seria inadequada e sugerem que a publicação ocorresse em outra editoria que não a de “política”. Entende-se que em editorias como “cultura”, “esportes” ou reportagens investigativas haveria maior liberdade criativa, o que torna a proposta limitante. Para Vianna (2023), há um contexto de desinformação que desvalidaria a utilização e, para Cordeiro (2023), a foto como notícia seria falsa por ter a intenção de criar um indefinido outro cenário, embora o fato de Lula andar pelos destroços das ações de 8 de janeiro também tivesse ocorrido no dia posterior¹⁰.

Outros dados contextuais foram usados para desqualificar o trabalho por Persichetti (2023) e Moraes (2023): o das eleições de votações acirradas, com o antigo governo utilizando órgãos federais para tentar diminuir o número de votantes¹¹, além de bolsonaristas terem assassinado outros eleitores. Assim como Moretzhon (2016) fez com a fotografia de Dilma por trás de uma fogueira, Moraes (2023) busca diversos fatos de um contexto sócio-político transcorrido antes da produção da imagem para provar que esta estimularia mais violências dos apoiadores do ex-presidente Jair Bolsonaro, cujo bolsonarismo é classificado como nazista pelo historiador judeu Michel Gherman (2022). Tais precedentes – é possível ir mais aquém e recordar que Getúlio Vargas se matou com um tiro no coração – são selecionados e fazem com que se enxergue na foto um incentivo ao homicídio presidencial, cerne dos textos condenatórios como ponderou Gomes (2023). Ao mesmo tempo, a própria enumeração de casos que antecedem o fato fotojornalístico também justificaria o labor dos profissionais da imagem fotográfica, pois retratar algo controverso pode levar a mostrar algo que necessita ser modificado. O ocultamento de que um dos objetivos do bolsonarismo é derrubar a democracia burguesa e instaurar um regime militar reacionário não contribui para o enfrentamento disso.

⁹ Disponível em: https://www.gov.br/secom/pt-br/assuntos/notas/copy_of_nota. Acesso em: 16 ago. 2023.

¹⁰ Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2023/01/09/apos-reuniao-lula-e-governadores-fazem-caminhada-simbolica-ao-stf.ghtml>. Acesso em: 16 ago. 2023.

¹¹ Dado disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-04/nordeste-concentra-quase-metade-dos-onibus-fiscalizados-no-2o-turno>. Acesso em: 16 ago. 2023.

Não faltam cenas motivadas por divergências políticas entre os trabalhadores nos últimos anos. Todavia, os fotojornalistas não podem se furtar de produzir tais imagens por temor das situações se repetirem, porque caso se omitissem perante a brutalidade social, não contribuiriam para o conhecimento dessas consequências ou para a busca por resolução de causas. Os profissionais da imagem são demandados a retratarem as situações violentas com competência técnica para satisfazer a necessidade social de conhecer os fatos (Genro Filho, 1988), tanto que primeiro foi efetuada a insurreição conservadora, não a fotografia retratando o ataque aos prédios institucionais que se originou do motim.

Por outro lado, pesquisadores como Figueiredo (2023), Galvão (2023), Gomes (2023), e Entler (2023) não demonstraram tanta adversidade à produção imagética de Biló. A primeira busca um contexto diferente do de Moraes (2023) e relaciona a fotografia com a manchete. “A Folha vem produzindo matérias, podcasts e publicando artigos que ressaltam a necessidade de diminuir o poder e a presença de militares no governo federal” (Figueiredo, 2023, online). Conforme ela, trata-se da visão do jornal sobre a atuação dos militares dentro do governo que, caso não tenha mudanças, podem visar ainda mais o Chefe do Poder Executivo. “A imagem choca justamente por evidenciar a verdadeira intenção do bolsonarismo terrorista”, assinala Galvão (2023).

As reações condenatórias sobre a técnica, afirma Entler (2023), vêm da ideia reducionista de que o fotojornalismo deveria se limitar aos fatos, sendo que os próprios fatos não estão dados nem falam por si, como se dispensassem as mediações. Mais do que tal concepção estreita, o posicionamento do indivíduo diante do objeto já realiza a inclusão ou não de determinadas informações. Fatos e notícias não são frutos da natureza, mas dependem da produção de indivíduos, que estão necessariamente posicionados socialmente em relação aos conhecimentos que elaboram. Na argumentação de Entler (2023), a credibilidade da fotografia, por esta ter surgido em pleno positivismo e dissimular as intervenções do ser humano, a credibilidade estaria ligada a captação da luz da realidade diante da câmera. O pressuposto limite seria o de não acrescentar ou retirar elementos da cena captada. Entretanto, esse também é um limiar problematizado. Entler (2023) e Gomes (2023) concordam em dois pontos: sobre as modificações possíveis na fotografia, e sobre as técnicas fotográficas se constituírem como intervenções.

Ambos pontuam que a escolha dos ângulos, do enquadramento, dos elementos da composição e da lente a ser usada são intervenções que “podem também incluir ou excluir

elementos fundamentais para a leitura que se produzirá da cena” (Entler, 2023, online). E constata que imagens históricas foram geradas por composições nas quais os elementos da primeira camada frontal da foto eram combinados com o de uma camada secundária, ou nas que contem molduras em que se enquadra um elemento nas bordas do quadro circundando o elemento principal. “Uma superposição de fatos visuais”, recorda Gomes (2023, online) de exemplos recentes, “pode acontecer na composição mesma do quadro, sem recurso algum à técnica de múltipla exposição, como vê na famosa fotografia em que a presidente Dilma Rousseff parece atravessada por uma espada”. Assim, a condensação inovadora de dois ou mais elementos visuais para formar um significado seria inerente a fotojornalística.

Reservar ao fotojornalismo apenas as formas mais convencionais seria desperdiçar as contribuições que a fotografia pode fazer ao jornalismo. Em outras mídias, não haveria tal rigidez, como no texto em que dados e relatos recolhidos pelo jornalista estão passíveis de fragmentação, e, mesmo com as reordenações possíveis, pode-se realizar a reconstituição simbólica dos fatos. Para fugir da pecha de “notícia falsa”, Entler (2023) afirma que o jornalismo é transparente com os procedimentos, como fez Biló (2023) em texto e vídeo¹², e Gomes (2023) atenta que o procedimento da múltipla exposição não foi ocultado, constando brevemente na legenda. No entanto, todas essas tentativas de análise da fotografia de múltipla exposição não explicaram um aspecto que pode ter contribuído para a repulsa à imagem: o entrecruzamento de perspectivas entre as duas tomadas, uma frontal e outra de cima.

2 Múltiplas exposições e a perspectiva artificial

O uso da múltipla exposição remonta à segunda metade do século XIX quando os retratistas descobriram como fazer os fotografados aparecerem duas vezes na mesma imagem (Lockyer, 2019). Desde então, foi utilizada na ciência¹³, em produções

¹² Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cnm9LsAJTOj/>. Acesso em: 16 ago. 2023.

¹³ Um marco histórico da técnica na ciência são as cronofotografias de Étienne-Jules Marey (1830–1904) que se utilizava de múltiplas exposições com imagens em alta velocidade do obturador para visualizar os diferentes instantes do movimento de animais e de seres humanos. “Em 1882, Marey começa a usar sua *chronophotographic gun*, um instrumento semelhante a uma espingarda, que obtinha 12 imagens por segundo e as gravava em uma mesma superfície” (Buccini, 2017, p. 63). Na arte, Anton Giulio Bragaglia (1890-1960) experimenta a velocidade do obturador mais lenta, conhecidas como longas exposições, com o que chamou de “fotodinâmicas” (Fabris, 2004). O estudo do movimento com longas exposições continuou com Harold Eugene Edgerton (1903-1990) e Gjon Mili (1904-1984) em duas técnicas: a fotografia estroboscópica (flash no modo “multi”, de repetição), que ilumina objetos e pessoas com

cinematográficas¹⁴, aberturas de séries¹⁵, e no fotojornalismo¹⁶. A técnica consiste em expor a superfície sensível da câmera mais de uma vez em outro espaço e tempo, sendo possível captar diferentes configurações de luz por meio de variações no diafragma, obturador e na sensibilidade do sensor. No processo fotográfico analógico, ao acionar o botão do clique, a película do filme era avançada para que a pose – cuja quantidade era limitada entre 12, 15, 24 ou 36 e era transformada em fotograma após a revelação – não-exposta seguinte fosse utilizada. Tal prosseguimento de passagem para a próximo pose devia ser anulado para combinar duas ou mais exposições à luz, em uma reutilizada daquela mesma parte do filme fotográfico. Na fotografia digital, sem as limitações da emulsão fotográfica, é preciso selecionar “Exposição Múltipla”¹⁷ nas configurações da câmera¹⁸. Nesta opção, guardam-se as informações luminosas a serem adicionadas com outras informações acionadas pelo produtor, a quantia de vezes captadas, e a exibição das exposições prévias na tela do corpo da câmera. Essa pré-visualização permite planejar como ficará a fotografia final. Um exemplo de resultado é o de retratos em contra-luz nos quais o rosto subexposto, como uma sombra, é preenchido por toda a sorte de paisagens, como prédios ou árvores.

Algumas tentativas de definição sobre a múltipla exposição foram feitas anteriormente. Barthes (1990, p. 16) chama de “trucagem” a união de uma imagem à outra para produção de novos significados suggestionados pelo fotógrafo ou editor. Se tidas separadamente, os significados seriam diferentes daquele se chegou com a fusão. Mesmo sem desenvolver a noção, o autor dá como exemplo a aproximação de duas fotografias de líderes políticos estadunidenses, um senador e um ativista comunista, cuja interação seria

clarões breves e frequentes assim registrando o posicionamento sucessivo, e a fotografia de “light painting”, em que se desenha no ambiente abrangido pelo quadro com algum objeto emissor de luz, que é movimentado ou por meio da movimentação da câmera (Ferreira, 2013).

¹⁴ Para um estudo sobre relação entre múltipla exposição e os primeiros curtas de cinema, ver Bär (2014).

¹⁵ Para um estudo sobre relação entre personagens e paisagens de um seriado de televisão, ver Duarte (2018).

¹⁶ Exemplos recentes incluem eventos esportivos. Disponível em: <https://placar.com.br/esporte/fotos-as-olimpiadas-em-multipla-exposicao/>. Acesso em: 16 ago. 2023. A técnica também foi aplicada na cobertura política de segurança pública. Disponível em: <https://archive.nytimes.com/lens.blogs.nytimes.com/2010/10/06/multiple-realities-multiple-exposures/>. Acesso em: 16 ago. 2023.

¹⁷ Em câmeras Nikon como a D7500, existe a opção de “Modo de sobreposição” na qual definem se as variações de acréscimo ou decréscimo de mesclagem: https://web.archive.org/web/20230721021904/https://onlinemanual.nikonimglib.com/d7500/pt/24_menu_guide_03_22.html. Acesso em: 16 ago. 2023.

¹⁸ Exemplo das configurações da Câmera Canon EOS-1D X: https://web.archive.org/web/20230720182238/https://cam.start.canon/pt/C001/manual/html/UG-03_Shooting-1_0250.html. Acesso em: 16 ago. 2023.

repreensível pelo anticomunismo vicejante na sociedade dos EUA. A múltipla exposição não se trata aqui de colocar lado a lado duas fotos finalizadas, mas é uma foto que teve a revelação interrompida no primeiro clique expositivo e fechada no segundo. Chamada de “procedimento da montagem” por Benjamin (1994, p. 133), esse princípio da interrupção se destina a mais do que uma excitação ou criação de suspense, mas a exercer uma organização sobre o contexto das ações. Existe então uma reserva temporal na técnica para uma nova organização, o que torna a múltipla exposição uma quase fotomontagem devido ao aspecto de inconclusão da imagem.

O que resulta de uma múltipla exposição não é uma fotocoloragem, na qual se juntam partes de outras imagens em uma unicidade de pintura, nem uma fotomontagem, na qual fragmentos fotográficos revelados são agrupados em um único fotograma reproduzível, segundo o delineamento de Diniz e Cunha (2019). Outras definições técnicas de múltipla exposição são trabalhadas por Busselle (1979), Hedgecoe (2005) e Moura (2001). No geral, mais de uma exposição da superfície sensível – seja esta o filme negativo, seja o sensor digital – é tratada como uma “sobreposição de uma imagem sobre a outra, em um quadro de filme ou em uma cópia” (Busselle, 1979, p. 215). Em estúdio, a exposição multiplicada é frequentemente realizada quando se fotografa o “motivo contra um plano de fundo escuro e então fazer a segunda e subsequentes exposições de modo que coincidam com áreas não usadas no plano de fundo” (Hedgecoe, 2005, p. 84). Existe uma especificidade nessa observação de espaços não ocupados, de acordo com Moura (2001). Ele separa três maneiras de se fazer uma múltipla exposição: por meios físicos como filtros ou videoprojeções nos locais de captação, por computação gráfica, e diretamente na câmera. O princípio básico das três seria o de “reservar uma área da imagem” (Moura, 2001, p. 317) para ser preenchida por mais imagens. Aqui, existe então uma segunda reserva, dessa vez espacial, na técnica para uma nova organização. E é nesse preenchimento de duas lacunas, temporais e espaciais entre imagens distintas, que ocorre o acréscimo de diferentes perspectivas e elementos contextuais.

A perspectiva artificial constitui uma das três partes da fotografia, como lembra Machado (2015). Sistematizado nas pinturas do Renascimento, esse artifício foi criado para sugerir a profundidade no plano fotográfico por meio dos raios de luz que convergem no ponto central do quadro. É por meio da ligação do ponto fixado no meio do quadro aos contornos de todos os objetos dentro do campo visual que se indica a posição relativa desses objetos, conferindo uma impressão de profundidade. Para se conseguir a

perspectiva artificial na fotografia, a câmara obscura, equipamento precursor da câmera fotográfica, passou a ser utilizada por possuir um orifício de entrada de luz (que poderia ser corrigido por alguma lente objetiva) que convergia os raios luminosos exteriores para o plano interno da caixa. Essa projeção central substituiria “o espaço descontínuo e fragmentário da pintura medieval por um espaço sistemático e racional” (Machado, 2015, p. 79). Ao efetuar duas ou mais captações, uma múltipla exposição, portanto, são justapostas duas ou mais perspectivas em uma só, completando-se os intervalos espaço-temporais abertos, o que rompe com a concepção da fotografia como tomada da realidade de um único ponto.

Para absorver a luz dos vidros e de Lula, a fotojornalista Gabriela Biló conta (2023) que pensou em usar a técnica de múltipla exposição ao notar que o Palácio do Planalto ainda estava danificado devido aos ataques do dia 8 de janeiro de 2023, os quais ela conseguiu acompanhar¹⁹ e cobrir sem sofrer agravos²⁰. No dia 18, ela primeiramente direcionou a câmera para os trincos do Palácio e, 30 metros depois, “para o presidente que estava no andar de baixo. Esperei por uma expressão que simbolizasse aquilo que eu estava lendo: a vida continua” (Biló, 2023, online). Conforme relata²¹, ela elaborou a composição e aguardou pela expressão do retratado que mostrasse resistência. Uma análise semiótica mais a fundo pode detalhar que a junção das perspectivas das imagens para formar uma terceira desafia a concepção positivista do fotojornalismo.

3 Análise semiótica da fotojornalística

Trabalhadora desde abril de 2022 no jornal Folha de S. Paulo²², Gabriela Greb Tozzo, ou Gabriela Biló devido ao apelido dado pela mãe na infância²³, utilizou a mesma técnica em pelo menos duas ocasiões anteriores. Em 19 de maio de 2021, retratou o ex-

¹⁹ Um relato das estratégias utilizadas por ela para se inserir em meio a multidão está disponível em: <https://web.archive.org/web/20230722042752/https://piaui.folha.uol.com.br/materia/guerra-e-paz-2/>. Acesso em: 16 ago. 2023.

²⁰ Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1754479728460031-bolsonaristas-invadem-esplanada-dos-ministerios>. Acesso em: 16 ago. 2023.

²¹ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/ruth-de-aquino/coluna/2023/01/montagem-de-lula-como-alvo-e-fotojornalismo.ghtml>. Acesso em: 16 ago. 2023.

²² Dado disponível em: <https://portal.comunique-se.com.br/baixa-no-estadoo-estreia-na-band-e-noticiario-do-metropoles/>. Acesso em: 16 ago. 2023.

²³ Dado disponível em: <https://www.headline.com.br/gabriela-bilo-meu-trabalho-e-ter-olhar-critico-para-as-pessoas-no-poder-f106272d>. Acesso em: 16 ago. 2023.

ministro da Saúde, Eduardo Pazuello, durante depoimento na CPI da Covid no Senado²⁴. Sobre o rosto dele, aparecem os números “439.379 vidas perdidas para a Covid-19”, média de vítimas da doença até aquele momento. Quase dois anos depois, em 14 de janeiro de 2023, fotografou a atual ministra do meio ambiente, Marina Silva (REDE-SP), para uma entrevista e imiscuiu o espectro de copas de árvores com o rosto sorridente da retratada, o que lhe rendeu mais uma capa²⁵. Menciona-se ainda que, no dia 10 de janeiro de 2023, direcionou sua câmera para o reflexo do presidente do Senado Rodrigo Pacheco (DEM-MG) em um espelho dilacerado²⁶ durante entrevista coletiva no Salão Azul, via de acesso a espaços fundamentais da Casa. Nenhuma crítica significativa foi realizada sobre essas fotos.

Conferidos os significados sociais atribuídos a fotografia, pode se passar a análise semiótica dos recursos da produção, conforme Santana (2019). O autor, embasado em Volochinov (2017), relaciona os elementos arranjados de um desenho de Goya com informações sociais sobre a época em que foi produzido. Signos - visuais ou sonoros, mas prioritariamente a palavra - são fenômenos sociais por emergirem das relações entre os indivíduos cujas consciências apreendem e formulam significados, de acordo com Volochinov (2017). Pertencentes a dimensão simbólica, os signos não só refletem a realidade mas a refratam, como lembra Machado (2015), não deixando de fazer parte da matéria. No caso da fotografia jornalística de Biló, a escolha de ângulo, enquadramento, e objeto, irá simular o fato social ao mesmo tempo que o questiona em uma imagem singular com indicações particulares.

Em uma rápida mirada, parece que a foto teria sido feita de frente de um vidro estilhaçado pelos grupos que invadiram os três poderes em Brasília em 8 de janeiro de 2023. Encapsulada em um primeiro tempo, a imagem da vidraça trincada se encaixa no motivo principal que trajava um terno escuro em uma segunda temporalidade, formando uma terceira e final. Não se trata de um único ângulo alcançado pela fotógrafa. São dois locais e dois tempos de captação da informação luminosa de objetos reais, portanto duas perspectivas diferentes acopladas em uma só. Para melhor compreensão, as grades das

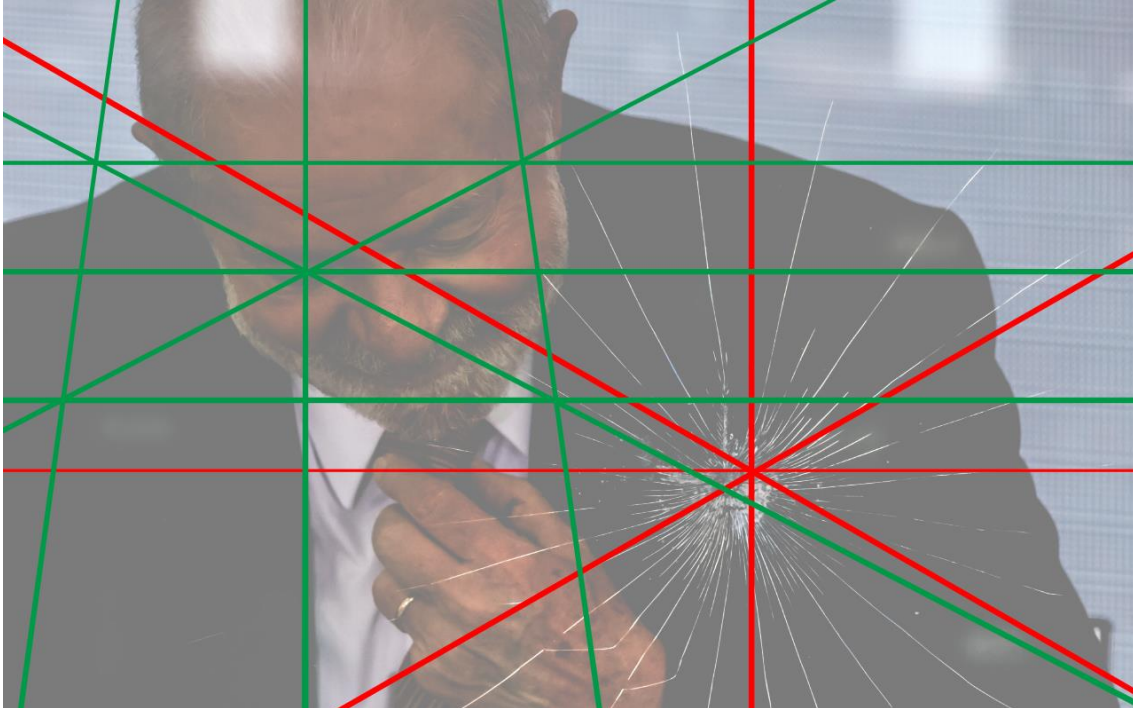
²⁴ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/02/mostra-de-fotojornalismo-traz-imagens-de-profissionais-da-imprensa-em-2021.shtml>. Acesso em: 16 ago. 2023.

²⁵ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/fac-simile/2023/01/14/index.shtml>. Acesso em: 16 ago. 2023.

²⁶ Disponível em: <https://twitter.com/gabrielabilo1/status/1612934484302745602>. Acesso em: 16 ago. 2023.

perspectivas artificiais com base nas ilustrações apresentadas por Machado (2015, p. 82) são separadas e aplicadas em cada uma das captações de acordo com a Figura 2.

Figura 2 - Perspectivas dos ângulos formadores da fotografia de Lula feita com múltipla exposição



Fonte: elaboração própria.

Ocupando o lado esquerdo do plano, de um ângulo de cima para baixo, Luiz Inácio Lula da Silva, 77 anos, sorri levemente ao olhar para o chão e apurar o nó da gravata vermelha listrada com os dedos indicador e polegar da mão esquerda enrugada, da qual falta o dedo mínimo removido em um acidente de trabalho como metalúrgico. A expressão facial do retratado não é de espanto ou de dor. Do lado direito do plano, em um ângulo mais reto, há uma ramificação de trincas de vidro que se originam de um ponto de fratura situado na altura esquerda do peito, onde fica o coração, coberto por um terno preto. Não se vê buraco de perfuração no terno ou qualquer mancha de sangue. Não há qualquer sinal de que a avaria na vidraça teria sido feita por tiro, podendo ser originada por outras armas que não de fogo, mas a origem do dano pertence ao contexto dos atos de 8 de janeiro.

Conforme a Figura 2, houve um cuidado em posicionar o choque do vidro quebrado, com um ângulo mais frontal cuja perspectiva é representada pelas linhas vermelhas, por cima no ponto de baixo direito da regra dos terços, em diagonal com a cabeça que ocupa o ponto de cima esquerdo, com um ângulo mais inclinado para o horizonte como representados pelas linhas verdes. A sensação de se estar mirando o

coração do presidente é, portanto, potencializada ainda mais pela perspectiva partindo de cima, de um andar superior. Somando duas tomadas de direções separadas, Biló operou uma mudança na perspectiva artificial (Machado, 2015) que resultou em um retrato singular de um indivíduo acrescentado de um detalhe pertencente a uma particularidade. Nessa diferença de ângulos é que reside uma modificação na fotografia jornalística mais comum, concebida no positivismo, que somente poderia ocorrer em um clique.

Ainda há relações a serem feitas com os textos escritos que acompanham a foto. A começar pelo título “No foco de Lula, a presença militar no Planalto é recorde” que destaca a incidência de atenção sobre a grande quantia de militares nas pastas governamentais. Em seguida, o subtítulo ou linha fina traz dados mais concretos e a expressão figurativa “alvo da desconfiança” a respeito do Gabinete de Segurança Institucional (GSI). A chamada insiste na metáfora da mira e diz que os militares foram “Alvo de críticas” após o dia 8. Moraes (2023, online) acredita que os editores brincam ao “associar esse jogo de palavras a uma imagem em que Lula é o alvo”, enquanto que Figueiredo (2023, online) extrai ser uma maneira “de dizer que se Lula insistir em não mexer nos militares ele pode virar um alvo”. Embora a primeira seja mais desfavorável e a segunda mais propositiva, atravessa a visão de ambas a sugestão que a obra faz sobre a vulnerabilidade do governo e do presidente. A foto é produzida em resposta ao cenário maior direto da tentativa de 8 de janeiro, ressaltando o perigo que a vida de Lula corre com os apoiadores de Bolsonaro, e indireto da participação de militares nas ações e no governo, evidenciando os riscos da presença deles.

Considerações Finais

Este artigo realizou o estudo da fratura, uma fotografia, simbólica de uma fotografia por meio da semiótica russa de Volochinov (2017) observando os contextos sociais e específicos do signo. A foto gerou dois enfoques ideológicos divergentes: um adverso, outro mais compreensível. Dentre os oito textos de análise que saíram após a publicação da foto, aquele com mais razão foi o da defesa de uma concepção menos rígida do fotojornalismo, por Entler (2023). Como ele reconhece, o posicionamento do indivíduo diante dos fatos e as técnicas a serem usadas já são inerentes ao fotojornalismo. Porém, os mais discordantes também contribuíram, como Cordeiro (2023) ao pontuar que mais didatismo na legenda sobre a técnica e sobre os momentos de captação evitaria

problemas, inclusive para a autora. Ao colocar a foto na capa, a *Folha de S. Paulo* demonstra que a toma não só como comprovação dos fatos – da presencialidade de Lula ou da participação dos militares no governo – também como partícipe da informação escrita, conforme Muller (2016). Há uma atenção com “com o ineditismo, com a criatividade, com o chocante” (Muller, 2016, p. 124). Os editores do jornal aproveitaram a oportunidade para desencadear discussões e, conseqüentemente, incrementar a audiência em seu site e seus perfis nos sites de redes sociais, logrando algum lucro momentâneo através dos anunciantes.

Formada dentro da câmera, a imagem de múltipla exposição desafia a noção positivista do ângulo único por ser uma quase fotomontagem, por não chegar a ocorrer depois da revelação, e uma quase fotografia única, por não chegar a ser de somente uma tomada, mas no final de mais de uma tomada prévia. Ao se juntar mais de uma exposição, duas ou mais captações que contém diferentes ângulos, insere-se mais de uma perspectiva artificial no plano. A técnica de múltipla exposição não é algo usual no fotojornalismo, e o caso revela um estranhamento em lidar com a crítica suscitada pelo jornalismo. Na foto específica, a perspectiva artificial secundária de um ângulo superior levou a impressão de que o retratado deixou um ponto frágil do corpo, a cabeça e o peito vulneráveis, tornado pontaria de quem observa em uma posição de um nível acima.

A validação da técnica de múltipla exposição também possibilita concluir que ela se torna mais aceitável se for feita diretamente na câmera fotográfica, e não na etapa chamada de pós-produção. Talvez as reações mais adversas tenham sido suscitadas pelo temor de que o acréscimo de camadas ou outros elementos seja liberado a qualquer momento e a credibilidade do fotojornalismo seja prejudicada, como no caso de Brian Walski²⁷, do jornal *Los Angeles Times*, que, em março de 2003, combinou com o programa *Photoshop* duas fotos nas quais um soldado britânico fala com civis durante a guerra do Iraque para criar uma terceira. Contudo, a situação não parece ser a mesma. Nem Walski nem o periódico comunicaram a alteração que só foi descoberta depois de publicada, e, se o fotojornalista utilizasse múltipla exposição, seria possível distinguir facilmente entre os dois cliques ao ar livre mesclados transparecendo entre si como na imagem de Biló.

²⁷ Dados disponíveis em: <https://www.observatoriodaimprensa.com.br/primeiras-edicoes/tecnologia-e-hipocrisia-digital/>. Acesso em: 16 ago. 2023.

Constituída por duas tomadas separadas por curtos trechos espaciais e temporais, não se confirma diferença alguma se Lula estava ou não por trás do vidro específico. O que separa esta das fotos de Eduardo Pazuello e de Marina Silva é que não houve uma quebra tão considerável de ângulo nessas duas últimas, como se os retratados estivessem sendo vistos por trás de vidros transparentes, com letreiros lisos sobre eles. No caso de Lula, a lisura foi partida. Ao suplantar um ângulo reto em outro mais vertical, duas perspectivas são integradas pela subjetividade da repórter que rompeu a concepção positivista da fotografia como retratação puramente objetiva e exata dos fatos. A singularidade do retrato de Lula foi relacionada de maneira decrescente a particularidade da imagem resultante das forças anti-institucionais apoiadas pelos militares²⁸.

Além de exibir os fatos sociais, a imagem adverte sobre um horizonte de possibilidade, não como uma determinação inevitável. Afinal, fotografias de políticos atrás de grades, como no caso do ex-presidente Michel Temer,²⁹ não deliberam que estes devem ser presos ou preveem que serão, embora eventualmente aconteça³⁰. As reações de medo pela segurança de Lula ignoram que a fotografia sintetiza o momento das depredações contra as instituições da democracia burguesa e contribui duplamente ao apontar para a um problema de segurança, interna e externa, do presidente e do governo. O que fica reconstituído na combinação da imagem do busto do presidente e da rachadura no vidro é uma foto de um ataque fracassado: a tentativa de golpe contrarrevolucionário pela qual passou, e o alerta sobre a fragilidade do governo.

REFERÊNCIAS

BÄR, Gerald. Representações cinematográficas da alma de Méliès a Matrix. **Gaudium Sciendi**, (6), 53-84. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2014.

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos. Tradução: Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BILÓ, Gabriela. **Foto de Lula com vidro trincado mostra que Planalto resiste após barbárie em Brasília**. São Paulo: Folha de S. Paulo. Online, 2023. 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: 16 ago. 2023.

²⁸ Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/como-se-deu-o-suporte-dos-militares-ao-golpismo-de-8-de-janeiro/>. Acesso em: 16 ago. 2023.

²⁹ Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/lauro-jardim/post/temer-aproveita-olimpiada-para-lustrar-imagem.html>. Acesso em: 16 ago. 2023.

³⁰ Disponível em: <https://www.poder360.com.br/justica/temer-chega-a-sede-da-pf-em-sao-paulo/>. Acesso em: 16 ago. 2023.

BUCCINI, Marcos. O INSTANTE E O MOVIMENTO: a influência da fotografia de Muybridge e Marey. **CARTEMA - REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS UFPE/UFPB**, v. 1, p. 60-73, 2017.

BUSSELLE, Michael. **Tudo sobre fotografia**. São Paulo: Pioneira, 1979.

CORDEIRO, William Robson. **Quando a imagem jornalística recorre ao fake**. São Paulo: Folha de S. Paulo. Online, 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/opiniaio/2023/01/quando-a-imagem-jornalistica-recorre-ao-fake.shtml>. Acesso em: 16 ago. 2023.

DINIZ, Paulo; CUNHA, Paulo. **A Factografia e o Design: a arte na era industrial e sua relação com a fotomontagem Construtivista Soviética na década de 20 do século XX**. In: Anais do 9º Congresso Internacional de Design da Informação e do 9º Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação. São Paulo: Blucher, 2019.

DUARTE, José. “In Places Deep I Live”: do Espaço em True Detective (1 & 2). **Revista Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura**, vol. 7, n. 2. Rio Branco: Universidade Federal do Acre, 2018.

ENTLER, Ronaldo. **Reações a foto de Lula expressam visão rígida do fotojornalismo**. Folha de S. Paulo - Ilustríssima, São Paulo. Online, 05 fev. 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2023/02/reacoes-a-foto-de-lula-expressam-visao-rigida-do-fotojornalismo.shtml>. Acesso em: 16 ago. 2023.

FABRIS, Annateresa. **A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo**. Ars, São Paulo, v. 2, n.4, p. 50-77, 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ars/a/Vdc6CP4VTSVYVDwrn9sH5QG/?lang=pt>. Acesso em: 16 ago. 2023.

FACHIN, Patricia; GHERMAN, Michel. **O que a extrema-direita produz para o mundo é uma nova utopia**. Entrevista especial com Michel Gherman. O que a extrema-direita produz para o mundo é uma nova utopia. Entrevista especial com Michel Gherman, São Leopoldo. Online, 22 jan. 2022. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/159-entrevistas/624125-o-que-a-extrema-direita-produz-para-o-mundo-e-uma-nova-utopia-entrevista-especial-com-michel-gherman>. Acesso em: 16 ago. 2023.

FERREIRA, Felipe José Mendonça. **O puro ícone fotográfico: a técnica de light painting e seus desdobramentos na revelação de uma realidade fotográfica**. Intersemiose, [S.L], 2013. Disponível em: <http://www.neliufpe.com.br/wp-content/uploads/2013/07/07.pdf>.

FIGUEIREDO, Cecília Moreyra de. **É ou não é fotojornalismo? O que está em jogo quando limitamos as possibilidades narrativas da fotografia**. Observatório de Mídia UFFRJ. Online, 27 de jan. de 2023. Disponível em: <http://observatorio.ufrj.br/2023/01/27/e-ou-nao-e-fotojornalismo-o-que-esta-em-jogo-quando-limitamos-as-possibilidades-narrativas-da-fotografia/>. Acesso em: 16 ago. 2023.

GALVÃO, Edilamar. **No alvo dos acontecimentos**. Folha de S. Paulo, São Paulo. Online, 20 jan. 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/opiniaio/2023/01/no-alvo-dos-acontecimentos.shtml>. Acesso em: 16 ago. 2023.

GENRO FILHO, Adelmo. **O segredo da pirâmide: para uma teoria marxista do jornalismo**. 2. ed. Porto Alegre: Ortiz, 1988.

GOMES, Wilson. **Um tiro na vidraça, outro no coração**. Revista Cult, São Paulo. Online, 20 jan. 2023. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/um-tiro-na-vidraca-outro-no-coracao/>. Acesso em: 16 ago. 2023.

HEDGECOE, John. **O novo manual de fotografia**. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

LOCKYER, Sarah. **History of multiple exposure photography & photographers**. Online, 2019. Disponível em: <https://sarahlockyeruca.photo.blog/2019/12/22/history-of-multiple-exposure-photography-photographers/>. Acesso em: 16 ago. 2023.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: uma teoria da fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

MOURA, Edgar. **50 anos luz, câmera e ação**. São Paulo: SENAC, 2001.

MORAES, Fabiana. **O Brasil do terrorismo verde e amarelo não precisa de mais uma foto que sugere Lula assassinado**. Intercept. Online, 24 jan. 2023. Disponível em: <https://www.intercept.com.br/2023/01/24/brasil-do-terrorismo-golpista-nao-precisa-de-foto-de-lula-baleado/>. Acesso em: 16 ago. 2023.

MÜLLER, Fabrise de Oliveira. **As estratégias discursivas e mercadológicas da Folha de S. Paulo na captação do público leitor**. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, RS, 2016.

PERSICHETTI, Simonetta. **Não, não é fotojornalismo**. Arte! Brasileiros, São Paulo. Online, 20 jan. 2023.. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/fotografia/folha-lula-gabriela-bilo-fotojornalismo/>. Acesso em: 16 ago. 2023.

VIANNA, Rodolfo. **A foto errada, no lugar errado e no momento errado**. Online, 23 jan. 2023. Disponível em: <https://desinformante.com.br/foto-folha-desinformacao/>. Acesso em: 16 ago. 2023.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. São Paulo: Editora 34, 2017.