

## Comunicação Pública

Vol.15 nº 28 | 2020

Número com dossiês temáticos

---

### Profissionais especializados e receptores-fontes: a fotografia no contexto da ‘pós-verdade’

*Specialized professionals and source recipients: photography in the context of ‘post-truth’*

Luiz Antonio Feliciano\*, Karol Natasha Lourenço Castanheira\*\* e Priscila Kalinke da Silva\*\*\*

---



#### Edição electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/cp/7096>

ISSN: 2183-2269

#### Editora

Escola Superior de Comunicação Social

---

Este documento foi criado de forma automática no dia 9 junho 2020.

---

# Profissionais especializados e receptores-fontes: a fotografia no contexto da ‘pós-verdade’

*Specialized professionals and source recipients: photography in the context of ‘post-truth’*

**Luiz Antonio Feliciano\*, Karol Natasha Lourenço Castanheira\*\* e Priscila Kalinke da Silva\*\*\***

---

## NOTA DO EDITOR

Recebido: 10 de Fevereiro de 2020

Aceite para publicação: 6 de Abril de 2020

## NOTA DO AUTOR

\*Doutorado em Educação pela UNICAMP-Universidade Estadual de Campinas, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dra. Dirce Djanira Pacheco e Zan. Mestre em Multimeios pela UNICAMP-Universidade Estadual de Campinas, sob orientação do Prof. Etienne G. Samain. Graduado em Comunicação Social, com habilitação em Publicidade e Propaganda, pela UNITAU-Universidade de Taubaté (2000). Professor efetivo da UEMG-Universidade do Estado de Minas Gerais, unidade Frutal, nos cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda. Membro do grupo e-PUBLICC-Pesquisa em Publicização, Cultura e Comunicação, da UEMG-Frutal. Membro do GEA-Grupo de Estudos em Audiovisual, da UNESP-Bauru. Desenvolve pesquisa sobre fotografia, juventude e cidade. Atua como fotógrafo profissional desde 1994.

\*\*Doutora em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp). Mestre em Comunicação Midiática pela Unesp. Graduada em Jornalismo pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS). Docente efetiva na Uemg-Frutal e

coordenadora do Curso de Jornalismo. Atua principalmente nas áreas de comunicação política, comunicação pública e comunicação digital.

\*\*\*Doutora em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo. Mestre em Educação pela Universidade Estadual de Maringá. Graduada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Faculdade Maringá e em Ciências Econômicas pela Universidade Estadual de Maringá. Leciona disciplinas na área de Comunicação, Mídia e Mercadologia no curso de Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda na Universidade do Estado de Minas Gerais – Unidade Frutal. Desenvolve pesquisas a partir da interface Comunicação, Cultura e Tecnologia, com foco principal nos estudos de mediações culturais e processos de publicização.

## 1. Introdução

- 1 O jornalismo pode ser entendido como uma instituição social de mediação e organização dos acontecimentos cotidianos (Hall et al., 1993) para garantir a autoridade e a legitimidade enquanto *status* profissional, é preciso que exista um acordo tácito entre o jornalista e o público.
- 2 Para Charaudeau (2009), esse acordo chama-se contrato de comunicação e exige que determinadas condições existam e sejam identificadas na situação de comunicação. O jornalista, a partir das suas diversas possíveis funções, como as de repórter, pauteiro, editor ou até mesmo fotojornalista, adquiriu um *status* de legitimidade e credibilidade enquanto produtor e difusor dos acontecimentos do mundo social.
- 3 No entanto, as diversas perspectivas sobre a realidade ganharam uma nova conotação no século XXI ao encontrarem nas tecnologias digitais condição material para a visibilidade e projeção no espaço público e abriram espaço para que os receptores também se tornassem instâncias de produção de informação, pelo que os iremos denominar neste artigo por receptores-fontes<sup>1</sup>. Ou seja, apesar das aparentes contradições das tecnologias digitais sobre domínio/liberdade e acesso/distribuição igualitária, o receptor hoje tem possibilidade de adicionar quesitos de vigilância e pluralidade aos eventos sociais, oferecendo assim multiperspectivas ao ‘real’.
- 4 Um outro olhar, porém, chama a atenção, pois estas práticas também possibilitaram a produção e a circulação de *fake news*, fotografias e imagens sem referências ao real, a fim de atuarem, principalmente, como instrumento de uso político e reordenador de sentido da realidade. Este contexto, apesar de diversas ressalvas ao termo, passou a ser categorizado como pós-verdade, contexto em que a crítica, a razão instrumental<sup>2</sup> e a contestação da inviabilidade de uma noção de verdade (Cf. Deleuze, 1976; Feyerabend, 1970; Foucault, 1999a, 1999b; Nietzsche, 1999) adquiriram função orgânica no tecido social.
- 5 Diante deste cenário, surgiu a proposta deste artigo, que busca traçar um pensamento crítico sobre a noção de verdade da fotografia jornalística, desconstruindo a possibilidade de uma verdade objetiva e cartesiana e identificando as possibilidades da construção da mensagem no ato fotográfico (enquadramentos, composição) a partir de uma perspectiva benjaminiana da fotografia enquanto um conto histórico. Por outro lado, problematiza-se a manipulação fotográfica, que surge de forma espontânea por receptores-fontes ou de forma especializada por agentes da informação especialistas

em dados, em que o foco recai sobre o uso político da imagem, a partir do reforço das crenças pessoais.

## 2. Reflexões sobre a pós-verdade e a fotografia

- 6 Termo cunhado por Eli Pariser, em 2011, “*filter bubbles*” (bolhas filtradas) visava destacar os procedimentos que o Google utilizava para personalizar resultados de páginas, conforme nosso interesse, o que era pautado, sobretudo, na observação dos algoritmos em nossa jornada de buscas e histórico na rede. Essas bolhas direcionam as pessoas para uma exposição seletiva, privando-as de novas ideias e pontos de vista, fomentando posicionamentos unilaterais e segregação ideológica. Essa filtragem, pela concepção de Santaella (2018), colabora com os interesses políticos quando maneja usuários mal-informados.
- 7 Podemos pensar que essa radicalização começou com o advento da internet, mas diversos estudos na psicologia cognitiva revelam que a crença dos sujeitos já sobrepunha uma argumentação racional antes das novas tecnologias, como apontavam os estudos de Festinger (1957). Neste interim, é da natureza humana a busca de informações que confirmem sua visão particular, mesmo em conflito com os fatos. Isso acontece porque os indivíduos tendem a evitar o incômodo da tensão de ideias que contradizem a sua, aproximando-se da teoria da dissonância cognitiva, cujas hipóteses de Festinger (1957, p. 3, *tradução nossa*) são: “1) A existência de dissonância, sendo psicologicamente desconfortável, motivará a pessoa a tentar reduzi-la e a obter consonância. 2) [...] A pessoa evita ativamente situações e informações que provavelmente aumentariam a dissonância”<sup>3</sup>. Sob esta perspectiva, há mais possibilidades de rejeitarmos as informações que contrariam nossas crenças e de aceitarmos aquelas que as acolhem, evitando incômodos psicológicos. Sob esta posição, Santaella (2018) reforça a dificuldade de romper com padrões que nos são confortáveis.
- 8 Em uma visão limitante, apenas à luz da caixa preta – desconsiderando conceitos e referências textuais capazes de mediar o humano com as imagens (Flusser, 1985) –, a fotografia enquanto imagem técnica nos conduz à pseudo-evidência, especialmente por a tratar como a própria realidade. Sem esta necessidade de decifração, a fotografia torna-se uma janela que proporciona um olhar autêntico do mundo:

O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos. Quando critica as imagens técnicas (se é que as critica), não o faz enquanto imagens, mas enquanto visões do mundo. Essa atitude do observador face às imagens técnicas caracteriza a situação atual, onde tais imagens se preparam para eliminar textos (Flusser, 1985, p. 10).
- 9 Sobre esta “função-verdade” da fotografia, Farhi Neto (2018, p. 21) diz que esta “[...] é sempre ao mesmo tempo uma função-poder e uma função-percepção: a fotografia condiciona a nossa maneira de perceber a sua verdade, controlando nosso comportamento”. Mas, ainda se pensarmos nos pressupostos da pós-verdade, a “função-verdade” da fotografia também é suplantada, porque a veracidade ultrapassa o objeto quando a imagem não confirma sua visão particular.
- 10 Para além do registro visual documentado sob o olhar do fotógrafo perante a realidade (Kossoy, 2001), as inúmeras possibilidades de manipulação da imagem pós-produção

conduzem a outra discussão sobre reforçar posicionamento, sendo essa manipulação utilizada, em grande medida, nas bolhas filtradas. Com esta burla, o interlocutor poderá se apropriar do conceito da “função-verdade” da fotografia, que tem a devida permissão para ser compartilhada pelos usuários das mídias sociais e dar mais intensidade aos seus argumentos.

- 11 Ainda pensando nestas transformações, ocorridas nas últimas décadas, relacionadas com os avanços tecnológicos – cada um com sua particularidade e complementaridade –, observamos um impacto também nas relações humanas, além de nas técnicas. A fotografia também ofereceu sua contribuição para que essas mudanças nas relações acontecessem. Walter Benjamin, no início do século passado, já lançava questões acerca desse novo aparato técnico que surgira cem anos antes, por volta de 1826. E, como alguém que sonhava a geração seguinte, dizia que “o analfabeto do futuro não será aquele que não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar” (Benjamin, 1994, p. 107). Com essa colocação o autor aponta para os perigos que a imagem oferece. Um objeto análogo ao real traz a credibilidade testemunhal das visualidades. Essa posição marca o temor de Benjamin em relação a uma possível classificação da imagem com a “função-verdade”.
- 12 Membro da Escola de Frankfurt e crítico da Indústria Cultural<sup>4</sup>, Benjamin aponta alguns vieses para colocar a fotografia no seu devido lugar, problematizando os conceitos de real e de representações do real. Não nos parece, de certa maneira, que o autor faça um subjuízo dessa técnica. Apenas atenta para qualidades diferentes da pintura: “A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente” (Benjamin, 1994, p. 94).
- 13 A fotografia instaura uma nova ordem de importância nas representações. Na pintura, o pintor era importante; na fotografia é o fotografado que carrega esse “fardo”. Não precisamos ir longe para buscar exemplos de imagens que aprisionam suas personagens: a Menina do Nepal, o ataque às Torres Gêmeas, o estudante na Praça da Paz, entre tantas outras. Em todas essas imagens nem nos lembramos de seus autores, mas as personagens não saem das nossas memórias. A força da fotografia reside na sua capacidade de contar histórias com os próprios protagonistas da realidade vivida. A vendedora de peixe, a menina do Nepal, o estudante da Praça da Paz existiram e não reclamam uma existência eterna. No entanto, através da fotografia, são chamados a (re)contar, a todo instante, as suas histórias. Na fotografia se podem sentir os ecos visuais do acontecimento, embora seja necessário refletir sobre a ideia supracitada de pseudo-evidência, sobretudo quando se discute a pós-verdade.
- 14 Na pós-verdade, os objetos autênticos ou originais perdem sua relevância, pois, para os sujeitos observadores, a verdade está dada antes da evidência física ou do fato: “Só as imagens fascinam seus espectadores-admiradores. Os objetos de verdade desapareceram sob o horizonte dessa era” (Neto, 2018, p. 24). A aura, neste sentido, é desprezada, porque a inacessibilidade do objeto original nos faz sentir satisfeitos com as imagens reproduzidas.
- 15 Para Walter Benjamin, a aura é o momento único presenciado, situado no tempo e no espaço. A fotografia, pela sua reprodutibilidade, perde essa aura pela própria razão de não ser mais única. Porém, Benjamin cita o fotógrafo Atget como um dos representantes daqueles que conseguiram oferecer uma essência às fotografias. Sua busca por lugares insólitos e momentos únicos dá às suas imagens uma essência

também única. August Sander é outro fotógrafo representativo de uma das funções da fotografia: estar ao serviço da ciência. Suas imagens apresentam rostos cotidianos não construídos socialmente para serem destacados. É o caráter antropológico do olhar fotográfico e, de certa maneira, a necessidade de um comprometimento com o que é fotografado. Com a falta dos objetos originais, a responsabilidade do fotógrafo de proporcionar o máximo possível da essência daquele momento registrado se amplia. Em “O narrador”, Benjamin reforça a ideia de um comprometimento com o povo.

O grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais. Contudo, assim como as camadas abrangem o estrato camponês, marítimo e urbano, nos múltiplos estágios do seu desenvolvimento econômico e técnico, assim também se estratificam de múltiplas maneiras os conceitos em que o acervo de experiências dessas camadas se manifesta para nós (Benjamin, 2018, p. 214).

- 16 Nessas experiências simples do cotidiano a fotografia encontra sua força, inclusive do ponto de vista da narração. Assim, a fotografia consegue, na reprodutividade, (re)contar as histórias. Se, por um lado, ela perde a aura de unicidade, por outro, ganha força pelo alcance que consegue. Esse alcance ganhou proporções ainda maiores com a explosão das mídias sociais. Novamente, outro duplo vínculo se instaura. A contemplação na recepção torna a imagem menos questionadora, principalmente nos dias atuais. Vale somente pela quantidade, sendo que o tempo dispensado para seu exame se dispersa. Em um contexto em que a pós-verdade ganhou força devido a uma quantidade enorme de informações falsas e fotografias manipuladas com diversos interesses, é preciso lançar um olhar reflexivo sobre o avanço tecnológico que a sociedade tem presenciado nas últimas décadas, sobretudo no campo da produção da imagem. A chegada de novos aparelhos de imagem de fácil manuseio facilitou o acesso das pessoas a esse universo representacional. O acesso aos *softwares* de tratamento de imagens exponenciou ainda mais a possibilidade de rearranjos nas fotografias produzidas. Com isso, potencializaram-se os receptores-fonte, esses paladinos da pós-verdade, que colocam em xeque a função-verdade da imagem fotográfica e contribuem para desconstruir qualquer perspectiva de uma verdade objetiva.

### 3. Reflexões sobre a verdade e a fotografia: o caso Vanessa Nakate

- 17 No dia 25 de janeiro de 2020, a Agência Associated Press publicou uma foto que causou certo desconforto para a Agência e gerou polêmica nas redes sociais, principalmente, no site de relacionamento Twitter. Após a agência ter publicado uma foto em que a ativista climática de Uganda Vanessa Nakate foi cortada, gerou-se indignação entre a ugandesa e os seus seguidores. O fato é que na fotografia original, feita em Davos, na Suíça, ela aparece juntamente com outras ativistas, as suecas Greta Thunberg e Isabelle Axelsson, a alemã Luisa Neubauer e a suíça Loukina Tille. Em forma de desabafo, Vanessa expressou na sua conta de Twitter a indignação pelo ocorrido. Disse ter entendido o significado da palavra racismo, pois era a única negra no grupo. Em outro comentário, a ativista diz que não foi somente um corte de uma pessoa em uma fotografia, mas, mais que isso, apagou-se todo um continente. Com as postagens de Vanessa Nakate, a Associated Press retirou a foto e pediu desculpa pelo ocorrido. Vários comentários foram feitos pelos internautas, inclusive o de que ela deveria ficar no meio das outras ativistas, como solução para não ser cortada. A posição de Vanessa na foto

não resolveria o problema da construção da mensagem que toda forma de expressão possibilita. A fotografia carrega consigo, como rêmoras, esses riscos de escrita e de leitura.

Imagem 1: Foto original, sem cortes.



FONTE: hypeness.com.br

Imagem 2: *Print* da conta de Twitter da ativista Vanessa Nakate

FONTE: Twitter.com

- 19 Para Barthes (1984a), o grande *noema* da fotografia é o “isso foi”. O caráter vinculante ao referente. Aquela necessidade de estar diante da câmera para que a luz da cena, do cenário, das personagens possa sensibilizar o sensor – ou emulsionar o filme, como nas câmeras analógicas. Essa característica reforça o seu traço testemunhal e sua “função-verdade”. No entanto, a luz que se oferece para inscrever a imagem em qualquer suporte imagético que seja passa pelo filtro cultural e ideológico do fotógrafo que opera a câmera. Desse modo, o “isso foi”, apresentado por Barthes, necessita de um complemento que o torne mais questionador: “isso foi assim mesmo?”. Toda imagem carece ser descascada para não cair na tentação arrogante de querer ser o próprio referente. Reforça-se, aqui, a importância da decifração, para que a fotografia não seja confundida com uma janela autêntica do mundo (Flusser, 1985). O fato ocorrido com Vanessa Nakate justifica e reafirma a obrigatoriedade do descascamento da imagem.
- 20 O fotojornalismo se vale do caráter testemunhal da fotografia para se firmar como protagonista no trato da informação. Os conceitos dogmáticos do “instante decisivo”, criado por Henri Cartier-Bresson, e o “suficientemente perto”, apresentado por Robert Capa (Thierry, 2011), contribuíram para fixar, ainda mais, os atributos presenciais da fotografia. Contudo, o registro, seja ele imagético ou escrito, tem sempre o crivo interpretativo do seu produtor. O ato fotográfico em si, como apontava Barthes (1984b) há mais de meio século, e como Dubois (1993) discutia mais profundamente, é um momento privilegiado para a inserção de elementos que constroem uma imagem diferente daquela realidade oferecida à câmera no momento do clique. Ou seja, um processo conotativo do/no fazer fotográfico. Alguns desses elementos estão diretamente relacionados com a técnica fotográfica, outros estão ligados aos processos culturais nos quais a sociedade se insere, sobretudo nos processos de leitura. Como aponta Dubois:

A foto não é apenas uma imagem (o produto de uma técnica e de uma ação, o resultado de um fazer e de um saber-fazer, uma representação de papel que se olha simplesmente em sua clausura de objeto finito), é também, em primeiro lugar, um verdadeiro ato icônico, uma imagem, se quisermos, mas *em trabalho*, algo que não se pode conceber fora de suas *circunstâncias*, fora do jogo que a *anima sem comprová-la* literalmente: algo que é, portanto, ao mesmo tempo e consubstancialmente, uma *imagem-ato*, estando compreendido que esse "ato" não se limita trivialmente apenas ao gesto da *produção* propriamente dita da imagem (o gesto da "tomada"), mas inclui também o ato de sua recepção e de sua contemplação. A fotografia, em suma, como inseparável de *toda* a sua enunciação, como *experiência* de imagem, como objeto totalmente *pragmático*. Vê-se com isso o quanto esse meio mecânico, ótico-químico, pretensamente objetivo, do qual se disse tantas vezes no plano filosófico que ele se efetuava "na ausência do homem", implica de fato ontologicamente a questão do *sujeito*, e mais especialmente do sujeito *em processo*. (Dubois, 1993, p. 15. *Grifos do autor.*)

- 21 Desse modo, os tipos de equipamentos – câmeras e lentes –, os ajustes técnicos – diafragma, obturador e ISO – e os enquadramentos e as angulações possibilitam inserir interpretações e discursos do fotógrafo no momento da feitura da imagem. Do mesmo modo, as questões éticas e estéticas, igualmente, corroboram essas mensagens segundas, a que Barthes se referia. No fotojornalismo, há ainda a pós-produção para jogar “mais lenha na fogueira”. O quarto escuro do laboratório sempre se configurou um espaço propício para a manipulação das imagens produzidas. Diferentemente da caixa preta do aparelho fotográfico, que exclui o olhar do fotógrafo<sup>5</sup> no momento da inscrição da imagem, o laboratório permite interferências na imagem que está sendo

reproduzida no papel. Na atualidade, os programas de tratamento de imagem – Photoshop, Lightroom, entre outros – acenderam as luzes do laboratório e facilitaram as possíveis manipulações da pós-produção. Nesse sentido, tanto os profissionais de fotojornalismo quanto os fotógrafos amadores se apropriaram dessas ferramentas para construir suas mensagens nos “entornos” da imagem fotografada. É um ato fotográfico que não se encerra na imagem oferecida à leitura, mas que encontra sua completude na recepção contemplativa. Nos casos analisados, o processo extrapola esse ciclo ao permitir interferências de receptores-fontes na construção de outras mensagens.

- 22 Ao partir dessas colocações, como olhar a foto veiculada pela agência Associated Press, em que a ativista Vanessa Nakate foi excluída, através de um recorte, da imagem original (imagem 01)? A princípio, como salienta Dubois (1993, p. 178), cada “objetivo, cada tomada é inelutavelmente uma machadada (golpe de machado) que retém um plano do real e exclui, rejeita, renega a ambiência (...)”, o quadro excedente da imagem. Ao olhar a fotografia veiculada, percebe-se que as ativistas preenchem todo o campo enquadrado. Esse tipo de enquadramento cria um ambiente de maior proximidade entre as personalidades que aparecem na imagem e o público que olha a imagem. Contudo, o extracampo recortado somente é notado em outras fotos que também foram veiculadas em outros *sites*. Por serem celebridades, há várias pessoas que as acompanham, assim como outras, ligadas à imprensa, que fazem a cobertura do evento e, conseqüentemente, observam o acontecimento. Esse enquadramento fechado, tecnicamente, configura um plano médio (PM), que delimita a distância ou o espaço entre o “assunto” e a câmera. Lima (1988) fala da importância dos espaços na fotografia e os subdivide em quatro níveis: o *íntimo* – vai até 40 cm –; o *peçoal* – entre 40 cm e 1,20 cm –; o *social* – entre 1,20 cm e 3,50 cm –; e, por fim, o *público* – a partir de 3,50 cm. Cada espaço é caracterizado pelo grau de intimidade entre fotógrafo e fotografado e, por sua vez, sugere ao leitor a mesma relação. Na imagem, o plano utilizado indica uma relação de proximidade entre as fotografadas e o público leitor, uma conversa entre amigos. Não há um distanciamento, pois a bandeira que levantam é comum a todos e isso aproxima os envolvidos. Como aponta Dubois (1993), o ato fotográfico é um processo que não se encerra no registro, mas que se complementa na contemplação. É na leitura da imagem que esta se completa. No entanto, a perenidade da fotografia estimulada pela sua veiculação faz com que o ciclo se renove a todo o instante e os diálogos com as personagens sejam constantes. A proximidade sugerida extrapola o campo representacional da imagem e aproxima os leitores para além dos espaços excedentes do campo fotografado.
- 23 Outro ponto a ser destacado é o ângulo de tomada da fotografia, que compreende a altura da câmera em relação às fotografadas. Na imagem analisada, tomou-se como referência o ângulo frontal, que registra a cena com maior naturalidade. Quando se faz a fotografia de cima para baixo, inferioriza-se o fotografado. Ao contrário, quando se fotografa de baixo para cima, acresce-se uma atmosfera de superioridade ao fotografado. As ativistas aparecem na mesma altura do público que lê a imagem, mesmo a que tem estatura menor. Escolher o ângulo frontal mostra a igualdade em que as ativistas se colocam junto ao público, principalmente pelas lutas que travam em busca de um bem comum nas questões ambientais. Ficam evidentes também as expressões dos rostos das ativistas. Quatro delas demonstram uma seriedade em seus rostos e apenas Vanessa apresenta uma face mais alegre. A princípio parece que apenas Nakate está feliz por abraçar a causa ambiental e que as outras têm um certo desdém em

relação àquilo que dizem defender. No entanto, os semblantes sérios podem ser associados à sisudez, à integridade e à lisura do movimento ao qual se dedicam. Por outro lado, a presença de um semblante mais alegre e risonho pode ser associada ao desleixo e à irresponsabilidade.

- 24 Observa-se, ainda, o cenário em que a foto foi realizada, que mostra, ao fundo, os Alpes Suíços, que envolvem a cidade. Essa é uma maneira de colocar o leitor no ambiente da localidade onde foi tirada a foto. No entanto, as discussões que as atividades ressaltam dizem respeito às condições climáticas que envolvem o planeta. Desse modo, o cenário relaciona-se automaticamente com as questões que as ativistas discutem. Barthes (1984b) diz que a fotografia “é um código sem código” dada a sua natureza, análoga à realidade. Com isso, a possibilidade de leitura se dá nos signos inseridos – ou deixados – no interior da imagem. O cenário mostrado pela angulação da tomada e pelo enquadramento escolhido possibilita ambientar o leitor e, mais ainda, consegue facilitar a leitura da imagem e conduzir a um entendimento da mensagem proposta na fotografia. Essas são leituras pontuais de mensagens que foram produzidas através das escolhas do fotógrafo, no momento do ato fotográfico. Seria uma imagem comum que não traria outras discussões caso fosse veiculada sem o reenquadramento realizado pelo editor. Nesse caso, a polêmica gerada obrigou a outras discussões pertinentes sobre a construção das verdades na fotografia e, sobretudo, no fotojornalismo.
- 25 Existe, assim, uma fotografia publicada diferente da que foi tirada. Além das escolhas do fotógrafo, houve as escolhas do editor. Um corte, acredita-se, intencional, que construiu outra fala diferente da realizada pelo fotógrafo. Uma atitude que afetou todos os envolvidos e extrapolou o tempo-espaço do ato fotográfico. Para a ativista excluída da fotografia original, restou o sofrimento por um ato de preconceito, que se estendeu para todo um continente. Na fotografia realizada incorpora-se uma verdade construída pelo fotógrafo. Na imagem veiculada, impregna-se a verdade do editor ou, mesmo, a verdade imposta pela ideologia da agência detentora dos direitos de veiculação da imagem. De toda a maneira, a fotografia traz os vestígios luminosos de um fato ocorrido, que carregam as pseudoverdades de todos os envolvidos no processo. Contudo, o fotógrafo que tirou a fotografia quiçá será lembrado pelo seu ato voluntário. O editor continuará realizando suas interferências nas verdades construídas por outros. Porém, a ativista Vanessa Nakate será chamada inúmeras vezes, assim como a vendedora de peixe, a menina do Nepal, o estudante da Praça da Paz, para contar as suas histórias e as suas verdades sobre o dia em que foi cortada de uma fotografia, juntamente com todo o seu continente.

## 4. Fotografia *fake*: a ficção como instrumento de informação

- 26 O uso da mentira de forma organizada como instrumento político por governos com o intuito de ludibriar o inimigo e agir sobre o público governado é antigo, mas o conflito entre verdade e política<sup>6</sup> ganhou nova conotação no século XX com as tecnologias digitais. Walter Benjamin não previu os tipos midiáticos que surgiriam ao fim da Segunda Guerra, mas anteviu a transformação da arquitetura da informação. Forte crítico do progresso como princípio linear da história e da técnica, como desapropriadora da tradição e da cultura, presenciou a fragmentação e desorientação da vida cotidiana.

- 27 Em *Experiência e Pobreza* (1933/2012), Walter Benjamin esmiuça os efeitos nocivos da técnica sobre a capacidade de contar histórias – e de, com elas, dar “ensinamentos morais através do intercâmbio de experiências –, ocasionada pela dissolução dos vínculos familiares e pelo empobrecimento de experiências comunicáveis da população” (Benjamin, 1933 citado por Penna, 2009, p. 2).
- 28 A desapropriação das experiências comunitárias, dos antigos para os mais jovens, carrega na obra benjaminiana uma melancolia latente, como efeito desse apagamento de trocas sociais. Este não lugar para o filósofo o levou a escrever, em 1936, *O Narrador*, em que o diagnóstico da experiência moderna se traduz na pobreza do narrar. Este estado de Barbárie serviria, por outro lado, como matéria-prima para a abertura de novas formas de narrativa.
- 29 A fotografia e a imagem de maneira geral emergem de forma pulsante com a desterritorialização social, como princípio criativo, imaginativo, performático e político, quebrando a lógica da imagem em sua função-verdade, mas a reposicionando como função-crença. Este marco da pós-verdade se baseia na banalidade dos dados objetivos e no apelo à “formação da opinião junto ao público que fala mais alto que a veracidade dos fatos, criando uma confusão sobre a realidade” (Carvalho & Matheus, 2018, p. 6).
- 30 Este cenário fez emergir profissionais especializados em *Big Data* capazes de cruzar informações, criar perfis de usuários por nichos e direcionar mensagens com o intuito de reforçar crenças preexistentes. A reportagem produzida pela jornalista Patrícia Campos Mello, do *Folha de São Paulo*, denunciou, por exemplo, que empresas pró-Bolsonaro compraram pacotes ilegais de envio de mensagens contra o Partido dos Trabalhadores no WhatsApp. Dentre este universo simbólico criado pela campanha de Bolsonaro, escolhemos analisar a fotografia publicada no dia 25 de setembro de 2019, no perfil do Facebook de Eduardo Bolsonaro, filho de Jair Bolsonaro e deputado estadual, que aparentemente surgiu de forma espontânea como um receptor-fonte da rede, mas que carrega em si traços de um pacote interpretativo que aciona um quadro social de referência maior: a agressão às pautas e aos ativistas ambientalistas.

Imagem 3: Montagem publicada por Eduardo Bolsonaro; Foto original de Greta Thunberg



FONTE: Twitter e Instagram

- 31 Na foto acima, Greta Thunberg, ativista ambiental de 16 anos que ganhou projeção a nível mundial após a sua participação na Cimeira do Clima da Organização das Nações Unidas (ONU), em Nova Iorque, aparece sentada em um trem servindo-se de um café robusto, quando ao fundo se encontram crianças famintas observando os alimentos.
- 32 A foto original foi publicada pela ativista em janeiro de 2019 e as crianças que aparecem na montagem são africanas e foram fotografadas por uma agência de notícias. No *post* original, Eduardo Bolsonaro escreve: “A garota financiada pela Open Society de George Soros”, numa tentativa de descaracterização do sujeito, desqualificando seu lugar de fala como ativista ambiental. A dimensão moralizante é reforçada pela composição de luz e cor da imagem. Greta, no trem, encontra-se em segundo plano, com cores vivas e com sua expressão de tranquilidade. A ativista é precedida de um primeiro plano, que coloca em evidência os alimentos. Ao fundo, em terceiro plano, aparecem as crianças, que, por sua vez, foram inseridas na imagem, através de um filtro de edição. De certa maneira, essa inserção potencializa a dramatização e a fome na imagem veiculada.
- 33 Novamente, tem-se uma imagem que prioriza o plano médio (PM) e evidencia o *espaço pessoal*, que, a seu modo, sugere uma certa intimidade entre a personagem e os leitores. Como aponta Lima (1988, p. 116.), “esse espaço espaço vai de 40 cm a 1,20 m: estende-se até os limites físicos do outro”. Os alimentos em primeiro plano, na fotografia original, indicam a qualidade de vida, através da alimentação, pois mostram alimentos naturais, salada vegana, produtos integrais. Ainda na imagem postada pela ativista, o fundo traz a imagem de árvores, desfocadas, que passam a ideia de que o trem está em movimento. Como aponta Machado,
- se tivermos diante da câmara um motivo em movimento, a película "fixará" não mais **um** momento absoluto, o *aqui* e *agora* imposto pelo acionamento do mecanismo, mas o deslocamento do motivo em vários "instantes" superpostos uns aos outros, de uma forma que só o obturador pode produzir. (Machado, 1984, pp. 45-46. *Grifos do autor*)
- 34 Esse *background* é associado com as bandeiras assumidas por Greta, que envolvem as questões climáticas e ambientais. A manipulação da imagem, num processo de pós-produção, cria uma *mise en scène* que sugere uma realidade diferente da que foi capturada pelo fotógrafo. Essa nova realidade mostra uma ativista climática e ambiental, branca, europeia, que se alimenta em uma mesa farta, enquanto crianças, negras, africanas, observam do lado de fora, apartadas do alimento e do conforto. O que se oferece para a leitura é a tentativa de desconstruir a imagem de uma pessoa através de uma mensagem visual contrária ao que ela prega e defende. Na publicação do deputado, essa mensagem é reforçada com a inserção do texto que associa a ativista ao magnata George Soros, através da rede internacional de filantropia Open Society Foundations, fundada por ele. Nessa repostagem da imagem original de Greta, agora manipulada digitalmente e acrescida de verbalidade, o leitor se depara com um texto verbo-visual que constrói uma verdade fantasiosa a partir da função-verdade de um signo-referente-indicial: a fotografia. Pela indicialidade da imagem original de Greta, ela será chamada, diversas vezes, em diferentes contextos para contar a sua história. Nesse caso, ainda mais complexo, essa chamada poderá ser feita não para falar da sua história, mas para refutar a mentira que se apossou da sua verdade.
- 35 A manipulação fotográfica no contexto da pós-verdade enquadra a narrativa visual a fim de definir os problemas, produzir diagnósticos e julgamentos morais e indicar soluções. Os pacotes interpretativos acionados na imagem possuem sua funcionalidade

discursiva, cuja tentativa é a de se materializarem socialmente a partir da aceitação dessa leitura do evento, que se constrói enquanto propriedade narrativa por meio de valores compartilhados com o público. Ou seja, a manipulação fotográfica sem autorreferência no real se distancia da sua posição de informar o público ou de conferir credibilidade ao fato, mas opera na instância das crenças, como nova modelagem do sentido ao real.

## 5. Conclusão

- 36 As tecnologias digitais contemporâneas permitiram liquefazer a linearidade discursiva midiática – antes marcada majoritariamente pelos profissionais da comunicação, porque a “mobilidade” dos textos e das imagens disparados na rede transfere a autoria original pela noção de uma “criação contínua de saber [...] Qualquer texto pode ser transformado pelo leitor, que, por sua vez, se converte em um autor” (Chartier, 2012). Nesta condição, os interlocutores da informação desenvolvem um fluxo heterogêneo no espaço digital, o qual cria obstáculos para identificar autorias e interesses do material publicizado.
- 37 Registros fotográficos emergem nas plataformas digitais publicadas por receptores-fontes ou profissionais especializados, fomentando narrativas multifocais sobre o contexto apresentado mediante a manipulação da imagem facilitada pelos *softwares* de edição. A pseudo evidência da imagem técnica, proporcionada pela ideia da fotografia como uma janela que mostra o mundo real, torna sua propagação rápida nas mídias sociais, sobretudo quando o conteúdo do material confirma as crenças dos sujeitos que fazem parte da bolha.
- 38 Nos casos analisados, Eduardo Bolsonaro divulga uma montagem a partir da inclusão de elementos fictícios na fotografia de Greta Thunberg com o intuito de reforçar um posicionamento antiambientalista. Em outra perspectiva, a agência de notícias Associated Press alterou o enquadramento da foto, cortando Vanessa Nakate, que também é ativista climática. A problemática se insere a partir da quebra do acordo comunicativo entre fotojornalista e público, o qual garante ao profissional da imagem informativa a legitimidade e o dever-ser da profissão, trazendo em evidência a própria inviabilidade da noção de verdade na fotografia e revelando a sua função-poder e função-percepção (Flusser, 1985).
- 39 A pós-verdade deu subsídio para o reforço à crítica à verdade, instigando ainda mais a função vigilante dos receptores-fontes para o exercício da pós-verificação. A desconfiança da informação atinge os profissionais da informação, como os (foto)jornalistas, antes respaldados pelo discurso da Teoria do Espelho (Cf. Traquina, 2004), como correspondentes da realidade. Neste cenário, as negociações e os jogos de forças e de poder administrados no exercício da profissão e combinados com as condições de trabalho, antes pouco problematizados no espaço público, até mesmo por deterem o monopólio da informação, revelam a natureza discursiva da notícia e da fotografia. Nesse sentido, podemos refletir que a ficção instigou práticas de vigilância, antes pouco expressivas no cotidiano.

---

## BIBLIOGRAFIA

- Barthes, R. (1984a). *A câmara clara*. São Paulo: Nova Fronteira.
- Barthes, R. (1984b). A mensagem fotográfica. In R. Barthes, *O óbvio e o obtuso: Ensaio crítico III*. Lisboa: Edições 70.
- Benedetti, M., & Gadret, D. (2017). O ethos do repórter de TV da Rede Globo. *Intexto*, 39, 60-79.
- Benjamin, W. (1994). Pequena história da fotografia. In W. Benjamin, *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura* (S. P. Rouanet, Trad.) (7ª ed.). São Paulo: Brasiliense. (Texto originalmente publicado em 1931)
- Benjamin, W. (2012). Experiência e pobreza. In J. Barrento (Ed.), *O anjo da história* (J. Barrento, Trad.) (pp. 85-90). Belo Horizonte: Autêntica. (Texto originalmente publicado em 1933)
- Benjamin, W. (2018). O contador de histórias: Reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov. In J. Barrento (Ed.), *Linguagem, tradução, literatura; Filosofia, teoria e crítica* (J. Barrento, Trad.) (pp. 147-178). Belo Horizonte: Autêntica. (Texto originalmente publicado em 1936)
- Charaudeau, P. (2009). *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto.
- Chartier, R. (2012, 22 julho). *O todo e a parte* (Entrevistado por Amarilis Lage para a Valor Econômico). Disponível em <https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2012/04/13/o-todo-e-a-parte.ghml>
- Deleuze, G. (1976). *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Sociedade Cultural.
- Dubois, P. (1993). *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus.
- Festinger, L. (1957). *A theory of cognitive dissonance*. Stanford: Stanford University Press.
- Feyerabend, P. (2007). *Contra o método*. São Paulo: UNESP.
- Flusser, V. (1985). *Filosofia da caixa preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec.
- Foucault, M. (1999a). *A ordem do discurso: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970* (L.F.A. Sampaio, Trad.) (5ª ed.). São Paulo: Loyola. (Livro originalmente publicado em 1971)
- Foucault, M. (1999b). *As palavras e as coisas* (S.T. Muchail, Trad.) (8ª ed.). São Paulo: Martins Fontes. (Livro originalmente publicado em 1966)
- Gomes, I. (2007). Questões de método na análise do telejornalismo: Premissas, conceitos, operadores de análise. *E-Compós*, 8. <https://doi.org/10.30962/ec.126>
- Haddad, G. (2013). Ethos prévio e ethos discursivo: O exemplo de Romain Rolland. In R. Amossy (Org.), *Imagens de si no discurso: A construção do ethos* (pp. 145-166). São Paulo: Contexto.
- Hall, S., Chrichter, C., Jefferson, T., Clarke, J., & Roberts, B. (1993). A produção social das notícias: o mugging nos media. In N. Traquina (Org.), *Jornalismo: Questões, teorias e "estórias"*. Lisboa: Vega.
- Kossoy, B. (2001). *Fotografia e história* (2ª ed.). São Paulo: Ateliê Editorial.
- Lima, I. (1988). *A fotografia é a sua linguagem*. Rio de Janeiro: Editora Espaço Tempo.
- Machado, A. (1984). *A ilusão especular: Introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense.

- Maingueneau, D. (2005). Ethos, cenografia, incorporação. In R. Amossy (Org.), *Imagens de si no discurso: A construção do ethos* (pp. 69-91). São Paulo: Contexto.
- Mello, P. (2018, 18 outubro). Empresários bancam campanha contra o PT pelo WhatsApp. *Folha de São Paulo*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/10/empresarios-bancam-campanha-contr-o-pt-pelo-whatsapp.shtml>
- Neto, L.F. (2018). Fotografia e pós-fotografia: do controle ao descontrole. *Revista Observatório*, 4, 220-250.
- Nietzsche, F. (1999). *Genealogia da moral: Uma polêmica* (P.C. Souza, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras. (Livro originalmente publicado em 1887)
- Penna, T. (2009). A nova barbárie segundo Benjamin. *Anais do IV Colóquio Internacional Cidadania Cultural: Diálogos de gerações*. Campina Grande: Editora EDUEPB.
- Santaella, L. (2018) *A pós-verdade é verdadeira ou falsa?*. São Paulo: Estação das Letras e Cores.
- Thierry, D. (2011). Fotojornalismo e imagens locais: Dois pontos de vista, duas profissões?. *Brazilian Journalism Research*, 7(1), 69-89.
- Traquina, N.(2004). *Teorias do jornalismo*. Florianópolis: Insular.

## NOTAS

1. Fontes pois adquirem a prerrogativa de produzirem informação, podendo servir de matéria-prima inclusive para os próprios jornalistas ou para outros receptores-usuários.
2. A crítica da razão instrumental não se deu no início do século XXI, mas já era fonte de discussões para Nietzsche, Adorno e Horkheimer, por exemplo. No entanto, as tecnologias digitais e seus efeitos materiais e sociais permitiram questionar ainda mais a instrumentalização da razão.
3. Texto original: “1) The existence of dissonance, being psychologically uncomfortable, will motivate the person to try to reduce the dissonance and achieve consonance. 2) When dissonance is present, in addition to trying to reduce it, the person will actively avoid situations and information which would likely increase the dissonance”.
4. Termo usado por esta Escola para designar as produções culturais produzidas em série.
5. Nas câmeras pentaprismáticas, no momento do disparo, em que as cortinas se abrem para a entrada luz, o visor escurece e não se percebe o que foi registrado – além de existir além a necessidade da proteção total dos materiais fotossensíveis, que não permitem ter acesso ao processo de inscrição da luz no suporte. No laboratório, ao trabalhar com o processo de revelação e ampliação das fotografias a preto e branco, consegue-se enxergar a imagem emergindo no papel fotográfico.
6. Cf. Arendt (2002) acerca do rompimento da verdade com a política a partir da inconformidade de Platão após a morte de Sócrates.

---

## RESUMOS

As tecnologias digitais ofereceram subsídio técnico-estrutural para mudanças nas formas de comunicabilidade e quebraram o monopólio da informação jornalística, enquanto ordenadora de sentido do mundo social. Este artigo não parte do pressuposto do fim do jornalismo, mas traz em evidência o agenciamento dos receptores como produtores de informação – pelo que os que iremos denominar por receptores-fontes – e de profissionais em *Big Data* para a manipulação da informação em larga escala e de forma especializada. A partir deste cenário, objetiva-se investigar a manipulação fotográfica no trato da informação a fim de instigar a reflexão e os desafios da multiplicidade de olhares em um contexto em que a verdade vem se desvinculando da sua posição cartesiana da idade moderna e revelando suas combinações, contradições, afetos e imaginação e mostrando-se como instrumento político de reforço às crenças pessoais.

Digital technologies offered technical-structural support for changes in the forms of communicability and broke the monopoly of journalistic information, as an organizer of meaning in the social world. This article is not based on the assumption of the end of journalism, but highlights the of the receptors as producers of information – because of which we will call them source-receptors – and professionals in Big Data for the manipulation of information on a large scale and in a specialized way. From this scenario, the objective is to investigate photographic manipulation in the treatment of information for the purpose of instigating reflection and the challenges of the multiplicity of views in a context where the truth has been detaching itself from its Cartesian position of the modern age and revealing its combinations, contradictions, affections and imagination and showing itself as a political instrument to reinforce personal beliefs.

## ÍNDICE

**Palavras-chave:** fotojornalismo, pós-verdade, verdade, fotografias falsas.

**Keywords:** photojournalism, post-truth, truth, fake photographs

## AUTORES

### LUIZ ANTONIO FELICIANO\*

Comunicação Social – Publicidade e Propaganda, Universidade do Estado de Minas Gerais  
luiz.feliciano@uemg.br

### KAROL NATASHA LOURENÇO CASTANHEIRA\*\*

Jornalismo, Universidade do Estado de Minas Gerais  
karol.castanheira@uemg.br

### PRISCILA KALINKE DA SILVA\*\*\*

Comunicação Social – Publicidade e Propaganda, Universidade do Estado de Minas Gerais  
priscila.kalinke@uemg.br