



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

VIVIANE CLAUDIA VIEIRA DO NASCIMENTO

FOTOGRAFIA DIGITAL E MANIPULAÇÃO:
UM ESTUDO DA COBERTURA FOTOJORNALÍSTICA DA
FOLHA DE S.PAULO NA PANDEMIA DE COVID-19

Londrina
2022

VIVIANE CLAUDIA VIEIRA DO NASCIMENTO

FOTOGRAFIA DIGITAL E MANIPULAÇÃO:
UM ESTUDO DA COBERTURA FOTOJORNALÍSTICA DA
FOLHA DE S.PAULO NA PANDEMIA DE COVID-19

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, do Centro de Educação, Comunicação e Artes, da Universidade Estadual de Londrina, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestra em Comunicação. Área de concentração: Cultura Visual e Processos Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Paulo César Boni.

Londrina
2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

N244f Nascimento, Viviane Claudia Vieira do .
Fotografia digital e manipulação : um estudo da cobertura fotojornalística da Folha de S.Paulo na pandemia de Covid-19 / Viviane Claudia Vieira do Nascimento. - Londrina, 2022.
155 f. : il.

Orientador: Paulo César Boni.
Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2022.
Inclui bibliografia.

1. Fotojornalismo digital - Tese. 2. Manipulação de imagens - Tese. 3. Cultura visual - Tese. 4. Desconstrução analítica - Tese. I. Boni, Paulo César . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. III. Título.

CDU 316.77

VIVIANE CLAUDIA VIEIRA DO NASCIMENTO

FOTOGRAFIA DIGITAL E MANIPULAÇÃO:
UM ESTUDO DA COBERTURA FOTOJORNALÍSTICA DA
FOLHA DE S.PAULO NA PANDEMIA DE COVID-19

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, do Centro de Educação, Comunicação e Artes, da Universidade Estadual de Londrina, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestra em Comunicação. Área de concentração: Cultura Visual e Processos Sociais.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Paulo César Boni
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof^a. Dr^a. Márcia Neme Buzalaf
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof^a. Dr^a. Maria Luisa Hoffmann
Universidade do Oeste Paulista - Unoeste

Londrina, 25 de novembro de 2022.

Aos portadores de transtorno afetivo bipolar, transtorno de ansiedade
generalizada e transtorno de déficit de atenção e hiperatividade.

Às vítimas da Covid-19 no Brasil.

AGRADECIMENTOS

Conquistar o título de mestra só tem sentido quando penso em todas as pessoas que fizeram parte disso e o quanto essa conquista não seria possível sem elas. Gratidão a todos que chegaram aqui comigo.

Agradeço, antes de tudo, à universidade pública, em especial à UEL.

Ao meu orientador, professor Paulo César Boni, por toda paciência, compreensão e aprendizado.

Ao professor Rozinaldo Miani, coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UEL, o meu respeito e gratidão. Ele sabe o quanto é responsável por eu chegar até aqui. Obrigada pela paciência, generosidade e sensibilidade.

Sou grata a todos os professores que participaram da minha formação, do ensino fundamental ao médio, da graduação à pós-graduação. No entanto, agradeço especialmente à Malu, professora Maria Luisa Hoffmann, que hoje participa da minha banca e que foi extremamente essencial para que isso se tornasse real.

Aos professores e amigos Roberto Mancuzo e Fabiana Aline Alves, profissionais inspiradores e imprescindíveis à minha formação.

À professora Márcia Neme Buzalaf, minha paixão no programa de mestrado.

À Michela Mendes, por sempre ter acreditado com todo seu amor.

Aos amigos Luiz Dale e professora Giselle Thomé pelas caronas, conversas e risadas quando viajamos juntos, em 2015, ano em que cursei minha primeira disciplina como aluna especial.

Às colegas da turma do mestrado de 2020, Rafaela Martins, Camila Alves e Josy Galvão, anjos sempre presentes com toda generosidade

À minha psiquiatra, Vera Tavares, por manter minha sanidade nos momentos de angústias pelos quais passei durante este processo.

À Carla Depieri, pelo companheirismo e pela paciência.

À Andréia Cardozo, minha melhor amiga de todos os tempos, sempre presente em meus sonhos e conquistas.

À minha família, em especial à minha mãe. Ninguém acredita mais em mim do que ela. Muito obrigada, mãe!

“A fotografia literal apresenta-nos o escândalo
do horror, não o horror propriamente dito.”

Roland Barthes

NASCIMENTO, Viviane Claudia Vieira do. **Fotografia digital e manipulação**: um estudo da cobertura fotojornalística da *Folha de S.Paulo* na pandemia de Covid-19. 2022. 155 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2022.

RESUMO

O que mais encanta os consumidores da fotografia é, ainda hoje, a possibilidade que ela carrega de apresentar a veracidade dos fatos. Por mais que o mito de que “se está na foto é verdade” tenha sido desconstruído, essa ideia ainda permeia o imaginário popular e, dessa forma, causa forte impacto na sociedade. O fotojornalismo, assim como toda a imprensa, é responsável por fazer uma mediação entre os acontecimentos e as pessoas e, dessa forma, o fotojornalista e os veículos de imprensa para os quais trabalham são responsáveis pelos impactos positivos e negativos das imagens que produzem. Com a chegada da fotografia digital e a facilidade de manipulação proporcionada pelos *softwares* de edição, os casos de imagens alteradas digitalmente aumentaram absurdamente e, com isso, o descrédito dos leitores em relação às fotografias publicadas na imprensa passou a alimentar a narrativa de que as imagens mentem. Tudo se torna ainda mais grave com a popularização das *fake news* – expressão usada para designar o uso de notícias falsas com a intenção de deformar uma informação – e que estão sendo amplamente utilizadas para contrapor e desacreditar o trabalho da imprensa. Dessa forma, vislumbrando contribuir com a discussão, esta pesquisa realizou um estudo da cobertura fotojornalística da *Folha de S.Paulo* sobre a pandemia do novo coronavírus, com o objetivo de verificar se o jornal usou – ou não – fotografias manipuladas na referida cobertura, que pudessem deformar informações. Foram analisadas 16 imagens publicadas nas capas do mês de março de 2021, à luz da pesquisa bibliográfica, da pesquisa documental e da desconstrução analítica.

Palavras-chave: fotojornalismo digital; manipulação de imagens; *Folha de S.Paulo*; desconstrução analítica; cultura visual.

NASCIMENTO, Viviane Claudia Vieira do. **Digital photograph and manipulation: a study of the photojournalistic coverage of *Folha de S.Paulo* in Covid-19 pandemic.** 2022. 155 p. Dissertation (Master in Communication) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2022.

ABSTRACT

What most delights consumers of photography is the possibility it carries of presenting the truth of the facts, even today. As much as the myth “if it's in the picture it's true” has been deconstructed, this idea still permeates the popular imagination and, therefore, has a strong impact on society. As well as all the written press, photojournalism is responsible for mediating events and people and therefore, the photojournalist and the press vehicles which they work are responsible for the positive and negative impacts of the images they publish. With the arrival of digital photography and the ease of manipulation provided by editing softwares, cases of digitally altered images absurdly increased and consequently the disbelief of newspaper readers about photographs published in the press, and feeding the narrative that pictures are a lie. Everything becomes even more serious with popularization of fake news – an expression used to designate the use of unreliable news with the intention of distorting relevant information – and which are being widely used to oppose and discredit the work of the media press. So, aiming to contribute to the fake news discussion, this dissertation carried out a study of the photojournalistic coverage, during the pandemic, of the brazilian newspaper *Folha de S.Paulo* about the new coronavirus, with the objective of verifying whether the newspaper used – or not – manipulated pictures while covering the events, which may could distort the informations. Sixteen images published on the newspaper covers in the month of march 2021 were analyzed, using a bibliographic and documentary research and analytical deconstruction.

Key words: digital photojournalism; images manipulation; *Folha de S.Paulo*; analytical deconstruction; visual culture.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Primeira fotografia do <i>Jornal do Brasil</i> vencedora do Prêmio Esso	39
Figura 2 – Primeira falsificação da história da fotografia, em 1840	50
Figura 3 – Retrato do presidente Abrahan Lincoln – Imagem original.....	51
Figura 4 – Retrato do presidente Abrahan Lincoln – Imagem manipulada.....	51
Figura 5 – Cartaz alemão com Winston Chuchill – Imagem original	52
Figura 6 – Cartaz alemão com Winston Chuchill – Imagem manipulada	52
Figura 7 – Trotsky e Lenin – Imagem original	52
Figura 8 – Trotsky e Lenin – Imagem manipulada	52
Figura 9 – Canadense confundido com terrorista – Imagem original	57
Figura 10 – Canadense confundido com terrorista – Imagem manipulada	57
Figura 11 – Teste de mísseis da Guarda Revolucionária Iraniana – Imagem original.....	58
Figura 12 – Teste de mísseis da Guarda Revolucionária Iraniana – Imagem manipulada.....	58
Figura 13 – Caso do jogador O. J. Simpson – Imagem original	59
Figura 14 – Caso do jogador O. J. Simpson – Imagem manipulada	59
Figura 15 – Bombardeio em Beirute – Imagem original	60
Figura 16 – Bombardeio em Beirute – Imagem manipulada	60
Figura 17 – Barack Obama no Golfo do México – Imagem original	61
Figura 18 – Barack Obama do Golfo do México – Imagem manipulada	61
Figura 19 – Chão duplicado em combate na Síria – Imagem original	61
Figura 20 – Chão duplicado em combate na Síria – Imagem manipulada	61
Figura 21 – Atentado em Madri/ <i>Folha de S.Paulo</i> – Imagem original	62
Figura 22 – Atentado em Madri/ <i>Jornal do Brasil</i> – Imagem manipulada	63
Figura 23 – Atentado em Madri/ <i>Diário de São Paulo</i> – Imagem manipulada....	63
Figura 24 – Fotografia manipulada de bebê com calda	68
Figura 25 – Bebê com hipertricose vista de costas	69
Figura 26 – Bebê com hipertricose vista de frente	69
Figura 27 – Bebês gêmeos siameses	69
Figura 28 – Fotografia manipulada de vagão de trem com a inscrição COVID-19.....	70

Figura 29 – Print de post em rede social sobre o vagão de trem com a inscrição COVID-19.....	70
Figura 30 – Fotografia original de vagão de trem sem a inscrição COVID-19 ..	71
Figura 31 – Fotografia de treinamento médico com manequim	71
Figura 32 – Imagem manipulada da capa da revista <i>Time</i>	72
Figura 33 – Fotografia sobre a Covid-19 usada fora de contexto.....	73
Figura 34 – Imagens sobre a Covid-19 mais compartilhadas	74
Figura 35 – Fotografia da <i>Folha de S.Paulo</i> associando advogado ao público gay	83
Figura 36 – Fotografia manipulada de um restaurante publicada na <i>Folha</i>	84
Figura 37 – Fotografia sobre manifestação de Bolivianos.....	85
Figura 38 – Fotografia do dia 2 de março de 2021, <i>Folha de S.Paulo</i> , nº 33.571	91
Figura 39 – Fotografia do dia 4 de março de 2021, <i>Folha de S.Paulo</i> , nº 33.573	93
Figura 40 – Fotografia do dia 5 de março de 2021, <i>Folha de S.Paulo</i> , nº 33.574	95
Figura 41 – Fotografias do dia 6 de março de 2021, <i>Folha de S.Paulo</i> , nº 33.575	98
Figura 42 – Fotografias do dia 6 de março de 2021, <i>Folha de S.Paulo</i> , nº 33.575	98
Figura 43 – Fotografia do dia 7 de março de 2021, <i>Folha de S.Paulo</i> , nº 33.576	101
Figura 44 – Fotografia do dia 8 de março de 2021, <i>Folha de S.Paulo</i> , nº 33.577	103
Figura 45 – Fotografia do dia 8 de março de 2021, <i>Folha de S.Paulo</i> , nº 33.577	103
Figura 46 – Fotografia do dia 8 de março de 2021, <i>Folha de S.Paulo</i> , nº 33.577	103
Figura 47 – Fotografia do dia 8 de março de 2021, <i>Folha de S.Paulo</i> , nº 33.577	103
Figura 48 – Fotografia do dia 9 de março de 2021, <i>Folha de S.Paulo</i> , nº 33.578	108

Figura 49 – Fotografia do dia 12 de março de 2021, <i>Folha de S.Paulo</i> , nº 33.581	108
Figura 50 – Fotografia do dia 13 de março de 2021, <i>Folha de S.Paulo</i> , nº 33.582	112
Figura 51 – Fotografia do dia 15 de março de 2022, <i>Folha de S.Paulo</i> , nº 33.584	114
Figura 52 – Fotografia do dia 16 de março de 2021, <i>Folha de S.Paulo</i> , nº 33.585	116
Figura 53 – Fotografia do dia 17 de março de 2021, <i>Folha de S.Paulo</i> , nº 33.586	118
Figura 54 – Fotografia do dia 20 de março de 2021, <i>Folha de S.Paulo</i> , nº 33.589	120
Figura 55 – Fotografia do dia 22 de março de 2021, <i>Folha de S.Paulo</i> , nº 33.591	123
Figura 56 – Fotografia do dia 22 de março de 2021, <i>Folha de S.Paulo</i> , nº 33.591	123
Figura 57 – Fotografia do dia 24 de março de 2021, <i>Folha de S.Paulo</i> , nº 33.593	126
Figura 58 – Fotografia do dia 25 de março de 2021, <i>Folha de S.Paulo</i> , nº 33.594	128
Figura 59 – Fotografia do dia 25 de março de 2021, <i>Folha de S.Paulo</i> , nº 33.594	128
Figura 60 – Fotografia do dia 26 de março de 2021, <i>Folha de S.Paulo</i> , nº 33.595	130
Figura 61 – Fotografia do dia 27 de março de 2021, <i>Folha de S.Paulo</i> , nº 33.596	132
Figura 62 – Fotografia do dia 28 de março de 2021, <i>Folha de S.Paulo</i> , nº 33.597	134
Figura 63 – Brasil tem 1º caso de coronavírus, <i>Folha de S.Paulo</i> , nº 33.201	140
Figura 64 – Brasil tem 1º caso de coronavírus, <i>Folha de S.Paulo</i> , nº 33.201	140
Figura 65 – OMS declara pandemia, <i>Folha de S.Paulo</i> , nº 33.216	141
Figura 66 – OMS declara pandemia, <i>Folha de S.Paulo</i> , nº 33.216	141
Figura 67 – São Paulo tem 1ª morte por vírus, <i>Folha de S.Paulo</i> , nº 33.222	143

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AFP	<i>Agence France-Presse</i>
AP	<i>Associated Press</i>
ASA	<i>American Standards Association</i>
CCD	<i>Charged-Coupled Device</i>
CMOS	<i>Complementary Metal-Oxid Semiconductor</i>
Conass	Conselho Nacional de Secretários de Saúde
EFE	Agência de notícias espanhola
EPIs	Equipamentos de Proteção Individual
ESPII	Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional
FGV	Fundação Getúlio Vargas
Folha	<i>Folha de S.Paulo</i>
G1	Portal de notícias do <i>Grupo Globo</i>
GLS	Gays, lésbicas e simpatizantes
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
ISO	<i>International Organization for Standardization</i>
IVC	Instituto Verificador de Comunicação
JPEG	<i>Joint Photographic Experts Group</i>
NASA	<i>National Aeronautics and Space Administration</i>
OMS	Organização Mundial da Saúde
OPAS	Organização Pan-Americana da Saúde
PE	Projeto Editorial
RAW	Formato de arquivo digital em estado cru ou sem manipulação
RGB	Red, green, black
RSI	Regulamento Sanitário Internacional
SNI	Serviço Noticioso Fotográfico
STJ	Superior Tribunal de Justiça
STF	Supremo Tribunal Federal
TIFF	<i>Tagged Image File Format</i>
UEL	Universidade Estadual de Londrina
UOL	Universo Online
USP	Universidade de São Paulo
UTI	Unidade de Terapia Intensiva

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	FOTOGRAFIA: DA CÂMARA OBSCURA À CÂMERA FOTOGRAFICA	19
2.1	A BUSCA PELA FIXAÇÃO DA IMAGEM	19
2.2	NASCE A FOTOGRAFIA: DE NIÉPCE A DAGUERRE	21
2.3	INÍCIO DO PROCESSO FOTOGRAFICO MODERNO	22
3	FOTOJORNALISMO: GÊNESE E HISTÓRIA	24
3.1	FOTOGRAFIA E OBJETIVIDADE JORNALÍSTICA	24
3.2	DA ILUSTRAÇÃO À REPORTAGEM FOTOGRAFICA	28
3.3	A FOTOGRAFIA COMO INFORMAÇÃO: O FOTOJORNALISMO	30
3.4	NASCE O FOTOJORNALISTA	31
4	O FOTOJORNALISMO NO BRASIL	35
4.1	FOTOJORNALISMO DE REVISTA	35
4.2	FOTOJORNALISMO DIÁRIO	38
5	A EVOLUÇÃO DO FOTOJORNALISMO	42
5.1	A FOTOGRAFIA DIGITAL	42
5.2	A VOLATILIDADE DO PIXEL FRENTE AO FILME FOTOGRAFICO	44
5.3	INCERTEZAS DA FOTOGRAFIA DIGITAL	47
5.4	MANIPULAÇÃO DE IMAGENS E CREDIBILIDADE	49
5.5	A FOTOGRAFIA ENTRE A INFORMAÇÃO E A DEFORMAÇÃO	56
6	IMPrensa E MANIPULAÇÃO DE IMAGENS NA COVID-19	65
6.1	A PANDEMIA DO SÉCULO XXI	65
6.2	FOTOGRAFIA DIGITAL E MANIPULAÇÃO NA PANDEMIA	67
7	O FOTOJORNALISMO NA FOLHA DE S.PAULO	76
7.1	A FOTOGRAFIA NOS PROJETOS EDITORIAIS DA FOLHA	77
7.2	A FOTOGRAFIA NO ÚLTIMO MANUAL DA REDAÇÃO	80

7.3	<i>FOLHAPRESS: AGÊNCIA DE NOTÍCIAS DO GRUPO FOLHA</i>	81
7.4	A FOTOGRAFIA NA <i>FOLHA</i>	82
8	A PANDEMIA RETRATADA	87
8.1	CONTEXTUALIZAÇÃO E METODOLOGIA	87
8.2	ANÁLISES	91
8.3	PERCEPÇÕES	136
9	CONSIDERAÇÕES FINAIS	145
	REFERÊNCIAS	147

1 INTRODUÇÃO

A história da fotografia é permeada por calorosas discussões, incertezas e por muita poesia. Há os saudosistas do processo analógico e os que refutam ou amam o processo digital. Há quem diga, inclusive, que fotografia digital não é fotografia. A evolução tecnológica abriu portas para que o processo fotográfico fosse cada vez mais popularizado e para que o ato de fotografar deixasse de ser exclusividade de fotógrafos profissionais. No entanto, a transição da fotografia analógica para a digital trouxe consigo duas realidades: uma delas é que o processo foi otimizado em relação à velocidade com que uma fotografia pode ser feita, descarregada da câmara, visualizada, editada e enviada ao veículo para ser impressa e publicada; em um outro cenário, a imagem em formato digital trouxe uma enorme evolução em relação à facilidade com que um arquivo fotográfico pode ser alterado por *softwares* de edição, e começou a despertar a incredulidade do público, já que os casos de manipulação passaram a ser comuns. Na era dos *smartphones* com câmeras cada vez mais sofisticadas, de aplicativos de edição gratuitos e acessíveis, o consumo de imagens causará cada vez mais impactos no cotidiano, para o bem e para o mal.

Quando Niépce desenvolveu os princípios do que viria ser a fotografia, buscava simplesmente um modo de facilitar seu trabalho como gráfico. Não imaginava que, após seu sócio Daguerre anunciar a invenção, em 1839, ela fosse ser usada, anos mais tarde, para levar até os leitores os horrores das guerras, ainda no século XIX. Por meio de imagens captadas pelos repórteres fotográficos enviados pela imprensa aos locais dos combates, o homem comum pode ter ideia do que estava acontecendo mesmo sem estar fisicamente presente. Jorge Pedro Sousa (2004, p. 40) afirma que “depois da fotografia, a guerra nunca mais seria a mesma. Com o médium emergente, o observador era projetado num mundo mais próximo, mais real, mas por vezes mais cruel”.

A fotografia chegou para desafiar as noções que tínhamos, até então, de tempo e espaço e, com o fotojornalismo, qualquer pessoa, em qualquer lugar do mundo e em qualquer época, podia visitar lugares que jamais poderia estar ou conhecer. Desde então, o mundo passou a ser fragmentado pelas lentes fotográficas, e seus fragmentos passaram a ser estampados nas páginas dos jornais. Nós que aqui

estamos, pudemos vivenciar grandes horrores e grandes conquistas da humanidade. O fotojornalismo nos levou a guerras, catástrofes climáticas e crises humanitárias. Conhecemos os campos de concentração e as câmaras de gás, vimos corpos de judeus amontoados em depósitos de ossos. Conhecemos a face doente e o cinismo de Hitler. Vimos a comoção e nos comovemos com a morte de Lennon, a beleza de Jackie se esfacelar diante do assassinato de Kennedy, a queda do Muro de Berlim e o fim da União Soviética, a morte de Che e de Bin Laden. Mas também fomos seduzidos pelas imagens da Lua e pelo azul da Terra, por meio das primeiras fotografias do planeta feitas no espaço. Vibramos com a descoberta da cura de doenças, com a queda de regimes tiranos, com as imagens de mais de 1 milhão de pessoas reunidas em São Paulo pelas Diretas Já.

Com seu paradoxal valor de prova e por habitar o imaginário social como um registro visual da verdade, a fotografia passou a ser utilizada para, dessa forma, sedimentar o fotojornalismo como mediador coadjuvante entre o leitor e os fatos. Buitoni (2011, p. 49) afirma que “em todas as épocas, a fotografia serviu para assegurar validade e legitimidade ao real [...]”. Por ter código aberto e ser esteticamente mais atrativa e de fácil assimilação, as imagens passaram a ocupar cada vez mais as páginas dos impressos, e a presença da imagem fotográfica nas publicações passou a ser utilizada como prova de que o que era publicado era real, e afirmar perante o leitor a credibilidade daquele veículo.

Mesmo com a popularização do cinema e da TV, as imagens estáticas dos jornalões permanecem atraentes. Luca e Martins (2006, p. 10) afirmam que “o conhecimento que temos da realidade é mediado pelos fatos divulgados pela imprensa escrita e radiotelevisiva”, afirmação que deve incluir, agora, a internet. A imprensa, desde seu nascimento, se colou como mediadora entre o leitor e a realidade dos fatos, sempre prezando pela defesa dos interesses dos cidadãos. No entanto, de acordo com Luca e Martins (2006, p. 11) sabe-se que essa mediação sofre interferências e, as empresas elegem, selecionam, ordenam e estruturam de acordo com seus interesses, os fatos que devem chegar ao leitor, continua a autora.

No fotojornalismo, essa pretensa mediação entre leitor e realidade ganhou novo desenho com a chegada da fotografia digital nas redações. A nova forma de fotografar reconfigurou o modelo de trabalho dos fotojornalistas e otimizou a cadeia produtiva, tanto para o fotógrafo, quanto para a empresa. No entanto, o processo digital favoreceu como nunca a manipulação de imagens em relação à fotografia

analógica, por conta de sua característica de imagem volátil constituída por pixels. Sabe-se que alterar imagens é um procedimento antigo, já conhecido e utilizado no processo analógico, porém, a eficiência da manipulação digital deu um salto gigantesco em relação à qualidade e perfeição, tornando as alterações praticamente impossíveis de serem detectadas.

O fotojornalismo, hoje, é uma linha tênue entre a informação e a deformação da notícia. O poder de sedução da fotografia, despertado pela aura do mito de espelho do real, de registro da verdade e do valor documental que a fotografia outrora emprestou ao fotojornalismo, está sendo utilizado para propagar inverdades por meio de imagens manipuladas digitalmente. A credibilidade dessas publicações vem sendo abalada por conta de veículos que agem de má fé e alimentam mentiras, ou agem de maneira veladamente tendenciosa para influenciar a opinião de seus leitores de acordo com suas conveniências. Os escandalosos casos mundialmente conhecidos de publicações sérias como a *Agência Reuters*, *The Times*, *The Guardian*, *Jornal do Brasil*, *Diário de São Paulo* e *Paris Match* deixaram um rastro danoso de desconfiança ao terem seus episódios de manipulação de fotografias revelados. Apesar do mito de prova e documento da realidade já ter sido desconstruído, a sensação de tempo/espaço congelados com fidedignidade ainda nos espreita. “Por mais que tenhamos consciência das interferências e manipulações, o substrato do real permanece ao justificar a foto, seja jornalística, seja familiar.” (BUIIONI, 2007, p.106).

Partindo dessas considerações, buscou-se compreender o impacto da fotografia digital no fotojornalismo da *Folha de S. Paulo*, realizando a análise de fotografias, com o objetivo de verificar se houve ou não manipulação de imagens no *corpus*. Longe de ser mais do mesmo, este trabalho se diferencia pela delimitação do tema, que investigou a Covid-19 na cobertura fotojornalística do jornal, entre 1º e 30 de março de 2021, até então, o mês com maior número de casos e mortes decorrentes da pandemia. Optou-se por analisar apenas as fotografias das capas do jornal, já que, como primeira página, é considerada uma vitrine e funciona como um convite para que o leitor compre e leia a publicação. A *Folha* é um dos principais e mais respeitados jornais do Brasil, circula em todos os estados do país e manteve-se na liderança no *ranking* de circulação por décadas. Hoje, de acordo com o Instituto Verificador de Comunicação (IVC), ocupa o 4º lugar entre os mais vendidos no Brasil.

Reitera-se, também, que a escolha se deu, primeiramente, pelo

ineditismo de uma pandemia no século XXI, por sua letalidade e pela avassaladora quantidade de informações falsas que estavam e continuam sendo divulgadas a respeito do novo coronavírus. A chegada da pandemia de Covid-19 não foi só um desafio para a humanidade, mas para a imprensa também. A propagação de *fake news* sobre o assunto se tornou um problema de saúde pública, alertando a OMS sobre quão danosas podem ser as informações falsas em uma condição pandêmica. No meio de todo esse pesadelo, a imprensa séria e os veículos de imprensa comprometidos com a ética jornalística trabalharam incansavelmente e duelaram duramente com a desinformação para salvar vidas.

Feita essa reflexão, a análise prosseguiu à luz da pesquisa bibliográfica, da pesquisa documental e do método da desconstrução analítica. Isso exposto, a pesquisa foi dividida em nove capítulos, incluindo esta *Introdução* e as *Considerações Finais*.

No segundo capítulo – *Fotografia: da câmara obscura à câmera fotográfica* – buscou-se desenhar um panorama do processo fotográfico, desde os métodos mais rudimentares até a invenção da fotografia, em 1839, na França.

O capítulo três – *Fotojornalismo: gênese e história* – inicia uma abordagem da história do fotojornalismo. Aqui, são feitas considerações do momento em que a fotografia passou a ilustrar os periódicos até conquistar o lugar de protagonista da notícia.

No quarto capítulo – *O fotojornalismo no Brasil* – faz-se um passeio pelos veículos pioneiros em abrir espaço para a publicação de fotografias e que se destacaram no fotojornalismo brasileiro, divididos em fotojornalismo de revista e fotojornalismo diário.

O capítulo quinto – *A evolução do fotojornalismo* – abre a discussão sobre a fotografia digital, sua origem e os impactos no trabalho do fotojornalista e dos veículos de imprensa. Há uma discussão sobre a manipulação de imagens como alteração de sentido da notícia e de como podem deformar informações e comprometer a credibilidade do veículo que as utilizam. Para melhor compreensão, há um apanhado de casos de imagens manipuladas, conhecidos mundialmente.

No sexto capítulo – *Imprensa e manipulação de imagens na Covid-19* – é feita uma rápida contextualização da pandemia, com exemplos de casos de imagens manipuladas para descontextualizar a doença e o trabalho da imprensa frente à situação.

No sétimo capítulo – *O fotojornalismo na Folha de S.Paulo* – faz-se uma exposição da história do jornal *Folha de S.Paulo*, análises dos seus projetos editoriais e do último Manual da Redação, especificamente direcionadas ao uso da fotografia. Também aqui, são expostos casos em que o jornal fez uso indevido de imagens.

No capítulo oito – *A pandemia retratada* – é feita, a princípio, uma abordagem do método utilizado para a análise das imagens. Em seguida, inicia-se a análise propriamente dita, das 16 capas da *Folha de S.Paulo* relacionadas à Covid-19, durante o mês de março de 2021, seguida pelas percepções pós-análise.

Finalmente, no capítulo nove, estão as *Considerações Finais* sobre a pesquisa.

2 FOTOGRAFIA: DA CÂMARA OBSCURA À CÂMERA FOTOGRÁFICA

A busca do homem pela apreensão do instante começa com as pinturas rupestres e atravessa a história da humanidade. Na era dos *smartphones* com câmeras cada vez mais sofisticadas e de aplicativos de edição acessíveis, o consumo de imagens causará cada vez mais impactos no cotidiano, para o bem e para o mal. Conhecer a história da fotografia, assim como sua trajetória evolutiva, é essencial para uma lúcida compreensão dos impactos do processo digital no fotojornalismo.

2.1 A BUSCA PELA FIXAÇÃO DA IMAGEM

Após experimentos químicos e físicos que atravessaram o tempo e as fronteiras, em busca de uma maneira de congelar o instante, o processo chamado fotografia – do grego *fós* (luz) e *grafê* (escrita) – foi materializado, no século XIX, fruto de experiências de dois inventores franceses.

A invenção começou a tomar forma a partir de experimentos de artistas renascentistas que buscavam um método para aprimorar suas pinturas. Para isso, passaram a empregar, na feitura de suas pinturas e desenhos, um procedimento em que a luz penetrava por um orifício da parede de um quarto escuro e formava, na parede oposta, uma imagem invertida de um objeto que estava do lado de fora do quarto. Esse processo ficou conhecido como câmara obscura. De acordo com Giacomelli (2012, p. 18) havia, nesse quarto, uma porta para que as pessoas pudessem entrar e observar a imagem, que aparecia de cabeça para baixo e com inversão lateral esquerda-direita. O primeiro registro que descreveu a câmara obscura foi publicado em 1521 pelo discípulo de Leonardo da Vinci, Cesare Cesariano.

Entretanto, o cientista napolitano Giovanni Battista della Porta (1541-1615) é considerado o inventor da câmara obscura, após publicar, em 1550, uma completa descrição do seu funcionamento. Aliás, Gernsheim (apud Giacomelli, 2012, p. 24) descreve que Porta foi o primeiro a recomendar o uso da câmara para a produção de desenhos. Em 1589, ainda segundo Giacomelli (2012), Porta indicou o uso da câmara também para confecção de retratos, recomendando, também, a utilização de uma lente biconvexa no orifício de entrada de luz.

Giacomelli (2012) lembra que, em 1568, Daniello Barbaro (1514-

1570), professor da Universidade de Pádua, sugeriu o uso de um diafragma para melhorar a nitidez das imagens. Na década seguinte, o padre dominicano e professor da Universidade de Bolonha, Egnatio Danti (1537-1586), introduziu um espelho côncavo para endireitar as imagens invertidas.

No entanto, apesar dos avanços dos processos mecânicos que possibilitariam, mais tarde, a descoberta do processo fotográfico, os conhecimentos sobre os processos químicos, como reveladores e fixadores de imagens, ainda eram rudimentares, quando não, desconhecidos.

A partir de 1602, com a descoberta de que compostos de prata (nitrato) escureciam quando expostos ao sol, começaram a emergir os princípios químicos que levariam à invenção da fotografia, em 1839. O cientista italiano Ângelo Sala (1576-1637) conseguiu reproduzir algumas imagens, mas elas desapareciam quando a reação química escurecia a prata até que ficasse negra. Começava aí a busca por um método que fosse capaz de interromper o enegrecimento da prata, possibilitando, assim, a fixação da imagem (GIACOMELLI, 2012).

Johann Heinrich Schulze, professor de medicina da universidade alemã de Altdorf, descobriu que a responsável pelo escurecimento da prata era a luz, e não o calor. Em 1777, o químico sueco Carl Wilhelm Schele descobriu que a amônia interrompia o escurecimento total da prata quando exposta à luz. De acordo com Giacomelli (2012, p. 29) “[...] esse processo é que iria permitir a invenção da fotografia”.

A fotografia é filha de muitos pais, que descobriram e aperfeiçoaram, de forma cronológica e convergente, técnicas e processos químicos, físicos e ópticos. Mesmo depois da patente do daguerreótipo (o protótipo da câmera fotográfica, nome que homenageia seu inventor), por Daguerre, diversos outros “pais” pelo mundo reclamaram a paternidade do invento. Como Hercules Florence, no Brasil, que na década de 1830, desenvolveu a *photographie* para criar rótulos de produtos farmacêuticos; e Willian Henry Fox Talbot, em 1839, na Inglaterra, que desenvolveu um negativo de papel, o calótipo ou talbótipo, possibilitando a obtenção de uma cópia fotográfica (positiva) em papel salinizado. Esse processo viabilizou a reprodutibilidade da fotografia, porém, Talbot só patenteou sua invenção ao saber do daguerreótipo, tornando-se mais um dos frustrados em relação à paternidade da fotografia.

2.2 NASCE A FOTOGRAFIA: De NIÉPCE A DAGUERRE

Joseph Nicéphore Niépce foi o primeiro a capturar uma imagem por meio de uma câmara obscura equipada com uma lente. Como gráfico e proprietário de gráfica, buscava um processo de impressão que possibilitasse a reprodução de imagens para facilitar seu ofício. De acordo com Andrade (2004), após experiências fracassadas, teve a ideia de usar betume da Judeia, espécie de verniz derivado de petróleo, que endurecia quando exposto ao sol. Realizou diversos estudos até chegar à invenção da heliografia, em 1820. Esse procedimento consistia no endurecimento do betume da Judeia pela ação da luz, já que as conhecidas experiências de fixação com sais de prata não alcançaram sucesso (GIACOMELLI, 2012, p. 31).

Em 1826, Niépce teve a ideia de colocar uma das placas revestidas de betume – agora tendo como suporte o peltre, uma liga metálica de estanho com antimônio, cobre e chumbo, muito utilizada na época para a fabricação de utensílios domésticos – dentro de uma câmara obscura, instalada na janela de seu laboratório, localizado no primeiro andar de sua casa, na vila de Chalon-sur-Saône, na região central da França. Essa vista é considerada a primeira “fotografia” da história, pois foi a primeira imagem a ser reproduzida mecanicamente sobre uma emulsão sensível à luz por meio de uma câmera fotográfica. Niépce denominou esse processo de heliografia (do grego *helio*, sol, e do francês *graphie*, “gravura com a luz do sol”) (GIACOMELLI, 2012, p. 33).

Em 1829, Daguerre e Niépce fizeram uma parceria com o objetivo de aperfeiçoar o processo da heliografia. Enquanto trabalhavam no aperfeiçoamento do processo, Niépce morreu, em 1833, antes de construírem um aparato capaz de capturar fragmentos da realidade e congelá-los para a eternidade em uma superfície bidimensional (GIACOMELLI, 2012). Daguerre deu continuidade às pesquisas e, seis anos depois da morte de Niépce, em 19 de agosto de 1839, apresentou ao mundo o daguerreótipo durante uma sessão conjunta das academias francesas de Artes e de Ciências, em Paris. Dessa forma, por motivos mais legais que técnicos, a Louis Jacques Mandé Daguerre, coube o título de inventor da fotografia.

Era o início, ainda precário, da fotografia. O aparelho e o resultado, ou seja, o protótipo da câmera fotográfica e a fotografia, receberam o mesmo nome: daguerreótipo. O daguerreótipo era uma chapa de cobre folheada de prata e sensibilizada a partir da combinação com o iodo que, quando exposta à luz, era capaz

de gravar uma imagem latente. Depois, ao ser revelada com vapores de mercúrio, tornava a imagem visível, um amálgama de mercúrio e prata. Referindo-se ao resultado (a fotografia), Giacomelli (2012) afirma que a imagem do daguerreótipo era frágil. Para sua conservação, tinha que ser guardada em um estojo, coberta por uma placa de vidro. A imagem capturada era única e invertida, e não podia ser multiplicada, pois não era um negativo. Além disso, a sensibilização das placas metálicas tinha que acontecer segundos antes da exposição e, a revelação, imediatamente após a tomada, cujo tempo de exposição girava em torno de 30 minutos, tornando difícil o ato de pessoas serem retratadas, pois deveriam permanecer imóveis durante longo tempo.

Só após passar por grandes evoluções técnicas ao longo dos anos, é que o ato de fotografar e de se deixar fotografar se tornaram mais populares e menos sofríveis.

2.3 INÍCIO DO PROCESSO FOTOGRÁFICO MODERNO

O desenvolvimento do colódio úmido, por Frederik Archer, a partir de 1851, possibilitou à fotografia se tornar mais acessível à população. A *carte-de-visite*, pequenos retratos produzidos em uma placa de vidro e depois copiados em formato dos cartões de visita da época, criada em 1854, e a descoberta das placas secas de gelatina, em 1871, também foram fundamentais para essa popularização. Essas três inovações – o processo negativo/positivo e a utilização do colódio úmido e das placas de gelatina – contribuíram para tornar o daguerreótipo obsoleto e economicamente inviável (GIACOMELLI, 2012, p. 41).

No entanto, a grande revolução no processo fotográfico que, de fato, possibilitou o acesso da população às câmeras fotográficas, teve início em 1888, quando George Eastman lançou no mercado a Kodak nº 1, primeira câmera fotográfica que já vinha com um filme para 100 fotos, e que era totalmente processado no laboratório de sua empresa (GIACOMELLI, 2012, p. 42).

O fotógrafo que usava a Kodak nº 1 enviava sua câmera fotográfica com o filme sensibilizado para a *Eastman Dry Plate and File Co.*, que ficava em Rochester, no estado de Nova York. Lá, o filme era revelado, as fotografias ampliadas e enviadas de volta ao fotógrafo, com a câmera fotográfica e um novo filme. Era uma grande evolução, tanto para o processo fotográfico, quanto para a popularização da

fotografia, pois não exigia nenhum conhecimento de química ou física por parte do fotógrafo. O *slogan* da Eastman era: “Você aperta o botão; nós fazemos o resto”. A Kodak nº 1 não tinha visor, o que mudaria com o lançamento da Kodak nº 2, em 1889. A partir daí, de acordo com Giacomelli (2012, p. 42) “[...] estavam criadas as bases do processo fotográfico moderno”.

3 FOTOJORNALISMO: GÊNESE E HISTÓRIA

3.1 FOTOGRAFIA E OBJETIVIDADE JORNALÍSTICA

Apesar da pretensão de se vestir de paladina da verdade, a imprensa passou a enfrentar desgastes junto ao público, que começava a perceber que, nem sempre o que estava escrito era prova de que havia acontecido exatamente daquela maneira. Ao perceber que as publicações estavam perdendo espaço de interlocução com o leitor, o jornalismo procurou desenvolver (adotar) procedimentos que buscavam reconquistar a confiança do público no conteúdo publicado para, assim, resgatar a credibilidade dos consumidores de notícia.

Dessa forma, o trabalho jornalístico passa a ser conduzido pelos conceitos de objetividade e neutralidade. Pena define objetividade como:

[...] oposição à subjetividade, o que é um grande erro, pois ela surge não para negá-la, mas sim por reconhecer a sua inevitabilidade. Seu verdadeiro significado está ligado à ideia de que os fatos são construídos de forma tão complexa que não se pode cultuá-los como a expressão absoluta da realidade. Pelo contrário, é preciso desconfiar desses fatos e criar um método que assegure algum rigor científico ao reportá-los. (PENA, 2010, p. 50).

Ainda de acordo com Pena (2010), a objetividade surgiu porque houve uma percepção de que os fatos são subjetivos, construídos a partir da mediação de um indivíduo que tem preconceitos, ideologias, carências, interesses pessoais etc. Lage (1979, p. 24) observa que a objetividade e a imparcialidade “vieram substituir o desgastado jornalismo interpretativo e opinativo, quando não abertamente panfletário, que marcou a imprensa burguesa até a revolução francesa”. Para o autor:

A objetividade consiste basicamente em descrever os fatos tais como aparecem; é, na realidade, um abandono consciente das interpretações, ou do diálogo com a realidade, para extrair desta apenas o que se evidencia. A competência profissional passa a medir-se pelo primor da observação exata e minuciosa dos acontecimentos do dia-a-dia. (LAGE, 1979, p. 24).

A almejada objetividade da notícia ganharia uma grande aliada: a fotografia, que, como prova de que o que estava escrito era verdadeiro (com o seu poder de prova no imaginário do leitor), funcionava como chancela ao conteúdo do texto.

O jornalismo foi, assim, uma das primeiras atividades a utilizar a fotografia: ao funcionar como prova, beneficiando-se do efeito-verdade, a fotografia credibilizaria os enunciados verbais e as representações da realidade que esses enunciados criavam, acompanhados, agora, pelas fotos. (SOUSA, 2004, p. 233).

Jorge Pedro Sousa, em sua obra *Fotojornalismo Performativo* (1998, p. 53) diz que a produção fotojornalística parece ainda orientada para o unívoco, para o 'dentro-de-campo fotográfico', para o 'caminho certo'. Nesse caso, para que se siga esse caminho, usa-se uma forma de persuasão, a retórica da objetividade, "que alimenta o mito da fotografia como espelho do real e dele se alimenta, e que, pelo que observamos, se traduz, principalmente, no realismo e na enfaticidade da imagem fotográfica". Para ele, realismo e enfaticidade são qualidades distintas da objetividade ou da foto como 'espelho do real', mas também podem obscurecer as questões centrais da escolha e da incapacidade de reprodução do real na sua totalidade (SOUSA, 1998, p. 53).

Após a sua invenção, no século XIX, não demorou muito para que a fotografia passasse a ser considerada um registro visual da verdade, podendo representar a aparência visível de indivíduos, acontecimentos e objetos. Muito disso, deve-se ao fato de a câmera fotográfica ser automática, podendo ser operada apenas por um botão, o que pressupunha-se estar longe de interferências humanas. Dessa forma, a fotografia passou a ser explorada pelo jornalismo como maneira de informar usando a visualidade, o que proporcionaria às notícias maior credibilidade, visto seu potencial de retratar a realidade imaginada.

Hoje, entende-se que a fotografia, assim como o jornalismo, nunca é neutra. Como observa Sousa (1998, p. 79): "Ela transporta a mensagem do seu autor, a sua mensagem 'própria', isto é, a mensagem do que é representado no campo fotográfico." Isso fica claro se analisarmos que, no momento do ato fotográfico, escolhas serão feitas: é preciso selecionar ângulo, enquadramento, plano, momento e outros fatores. "Nenhum olhar é inocente. Por trás de qualquer e toda imagem existe um olho ideológico que pretende apresentar um ponto de vista acerca de um determinado assunto" (MARTINEZ; PERSICHETTI, 2015, p. 58).

Para Kossoy (2009, p. 27), os componentes de ordem material, como recursos técnicos, ópticos, químicos e eletrônicos, e os de ordem imaterial, que são os mentais e os culturais, encontram-se "indissociavelmente incorporados" na imagem

fotográfica. Porém, os imateriais se sobrepõem hierarquicamente aos materiais e, juntos, formam o processo de criação do fotógrafo. Dessa forma:

[...] existe sempre uma motivação interior ou exterior, pessoal ou profissional, para a criação de uma fotografia e aí reside a primeira opção do fotógrafo, quando este seleciona o assunto em função de uma determinada finalidade/intencionalidade. [...] O assunto, tal como se acha representado na imagem fotográfica, resulta de uma sucessão de escolhas; é fruto de um somatório de seleções de diferentes naturezas – idealizadas e conduzidas pelo fotógrafo [...]. (KOSSOY, 2009, p. 27).

A imagem seria, então, a cristalização da cena representada na bidimensão da superfície em que se forma. Contém em si apenas o registro de um fragmento selecionado do real (KOSSOY, 2009, p. 29). Sousa (1998, p. 51) ainda adverte que, quando as fotografias são difundidas pela mídia,

oferecem ao observador um mundo em que as coisas são, de alguma forma, diferentes da realidade, podendo esta dissonância ser aumentada quando a representação imagética é construída como uma total e frequentemente pretendida ficção, como nos casos em que se suprimem, modificam ou acrescentam pessoas ou objetos numa fotografia. E, mesmo quando as abordagens são realistas, existem discrepâncias entre a aparência da realidade (o que observamos da realidade sem mediação) e a aparência das fotos (repare-se, por exemplo, nas cores, luz, omissão de detalhes e de estímulos não visuais, terceira dimensão representada numa superfície bidimensional etc.). O que se vê na foto é a versão, não o real. (SOUSA, 1998, p. 51).

No entanto, antes de se chegar à unanimidade sobre a falsa neutralidade da fotografia, o ato fotográfico ultrapassou várias correntes. De acordo com Dubois (1998) as principais são:

1) O discurso da mimese ou a fotografia como espelho do real: a semelhança entre a foto e o referente gera a noção de realidade da imagem fotográfica.

de acordo com os discursos da época, essa capacidade mimética procede de sua (da fotografia) própria natureza técnica, de seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira 'automática', 'objetiva', quase 'natural' (segundo tão-somente as leis da ótica e da química), sem que a mão do artista intervenha diretamente. (DUBOIS, 1998, p. 27).

Aqui, a máquina é um aparato que registra os objetos fielmente, longe de interferências do homem, uma cópia fiel da realidade.

2) Discurso do código e da desconstrução ou a fotografia como transformação do real: aqui surge a ideia da fotografia como transformação do real, em oposição à ideia de espelho do real. Para a construção desse conceito, acredita-se que há intervenções do homem no ato fotográfico, sejam elas, culturais, ideológicas ou técnicas. Segundo Dubois (1998, p. 38), em sua obra *Film as art*, Rudolf Arnheim escreve sobre esses aspectos:

Arnheim propõe uma enumeração sintética das diferenças aparentes que a imagem apresenta com relação ao real: em primeiro lugar, a fotografia oferece ao mundo uma imagem determinada ao mesmo tempo pelo ângulo de visão escolhido, por sua distância do objeto e pelo enquadramento; em seguida, reduz, por um lado, a tridimensionalidade do objeto a uma imagem bidimensional e, por outro lado, todo o campo das variações cromáticas a um contraste branco e preto; finalmente, isola um ponto preciso de espaço-tempo e é puramente visual (às vezes sonora no caso do cinema falado), excluindo qualquer outra sensação olfativa ou tátil. Como se vê, tal desconstrução do realismo fotográfico baseia-se por inteiro numa observação da técnica fotográfica e de seus efeitos perceptivos [...]. (ARNHEIM apud DUBOIS, 1998, p. 38).

3) A fotografia como traço de um real ou discurso do índice e da referência: essa corrente fundamenta-se na ideia de signo. Na semiótica, signo é algo que está no lugar de outra coisa, segundo Charles Sanders Peirce, pioneiro no estudo. A fotografia se enquadra na categoria do índice, pois entende-se que existe uma conexão entre objeto fotografado e o signo. A foto é um signo marcado pela realidade e passa a ser tratada a partir do conceito de referência, pois guarda uma relação de referência com esses objetos.

Apesar de os estudos e teorias que contradizem a ideia de que a fotografia é o espelho do real, ainda hoje é comum associar a fotografia à realidade. A noção de que “se está na foto é porque aconteceu”, ainda permeia o imaginário social, o que pode resultar na tendência de se acreditar em informações deformadas, falsas, já que a fotografia, além de ser carregada de informações subjetivas, pode, hoje, ser facilmente manipulada digitalmente para servir a interesses pessoais.

A imprensa passou a aderir ao uso da fotografia primeiro como ilustração e, só depois, com a intenção de dar credibilidade aos fatos noticiados, ancorada na noção de espelho do real, e em busca da objetividade jornalística. Entretanto, a apropriação da imagem fotográfica pelos veículos de imprensa percorreu um longo caminho até ocupar posição de destaque nas publicações.

Hoje, reforça Ritchin (2014) não faz mais sentido associar o fotojornalista a um registro que ilustre, comprove ou dê veracidade a reportagens.

Durante décadas, promoveu-se uma lavagem cerebral para abraçar a ideia de que o trabalho de um fotojornalista é obrigatoriamente objetivo, tem a ver com verdade e não interpretação. Até hoje, essa noção recebe pouca crítica em cursos e universidades. Mas os jovens que acessam diariamente o Facebook e veem inúmeras fotos dos amigos sabem que imagens não são objetivas. (RITCHIN, 2014).

Apesar disso, a associação da fotografia à verdade, segue viva.

3.2 DA ILUSTRAÇÃO À REPORTAGEM FOTOGRÁFICA

A imprensa passou a fazer uso da fotografia apenas 30 anos após sua descoberta. A princípio, havia certa resistência por parte dos editores quanto à incorporação da invenção nas publicações, já que o processo fotográfico era visto como uma técnica inferior às belas artes. Nessa época, o processo de composição a tipos móveis ainda não permitia que uma fotografia fosse reproduzida diretamente nas páginas dos periódicos: primeiro, a imagem era copiada em uma base (da mesma altura dos tipos móveis) de madeira (xilogravura) ou de pedra (litografia) por artistas artesãos, contratados pelos jornais e revistas e, só então, reproduzidas diretamente em nas páginas (GIACOMELLI, 2012). No entanto, a fim de dar credibilidade às imagens, os jornais inseriam uma legenda advertindo ao leitor que a ilustração foi copiada de uma fotografia, visto que esse processo já ocupava no imaginário popular a função de retratar com fidelidade os fatos, emprestando, assim, sua finalidade de dizer a verdade ao leitor.

A dificuldade de impressão direta de fotografias nas páginas perdurou até a invenção da autotipia, no fim do século XIX. Isso porque, as impressoras utilizadas até aí, só imprimiam em branco e preto – a chamada impressão a traço. Resolvida a questão, a imprensa passou a enxergar um outro empecilho: os altos custos para adaptar as oficinas gráficas à nova tecnologia.

A adesão à autotipia para a publicação de fotografias só ocorreu a partir de 1870. Esse processo utilizava a técnica de composição a linhas, muito mais ágil que os tipos móveis. Para Sousa (2004) o jornal sueco *Nordisk Boktryckeri-Tidning* foi o primeiro a publicar uma fotografia pelo novo sistema, ou seja, sem a

necessidade de ser reproduzida em uma base de madeira, pedra ou metal, em julho de 1871. Para a maioria dos pesquisadores, no entanto, especialmente os ingleses, esse feito é creditado ao *The Daily Graphic*, de Nova York, em sua edição de 4 de março de 1880.

A imprensa aderiu em massa ao sistema de autotipia – para reprodução de imagens – e à linotipia – para a reprodução de textos – e logo percebeu que esses processos baratearam muito o sistema de produção de jornais e revistas. Isso porque, a nova técnica possibilitou a demissão de centenas de gráficos compositores e artistas plásticos, já que não eram mais tão úteis como antes. Em razão desse barateamento, inúmeras revistas ilustradas com fotografias foram lançadas com valor de alguns centavos, as *ten-cent magazines* (preço de capa de dez centavos de dólar). De acordo com Giacomelli (2012, p. 47), o pesquisador estadunidense David Clayton Phillips declarou que “[...] esse tipo de publicação ‘salvou a lavoura’ da indústria gráfica dos Estados Unidos”.

As publicações, então, passaram a utilizar a fotografia cada vez mais, tanto nos jornais diários quanto nas revistas semanais e mensais. Porém, nessa época, ainda eram usadas apenas como ilustração. Giacomelli (2012, p. 49) observa que:

Não havia a preocupação com o fato de que a fotografia podia acrescentar informação a um texto jornalístico ou, até mesmo, contar uma história (ilustrada) sobre determinado assunto. Ou seja, o poder de impacto que a fotografia podia exercer sobre os leitores ainda era subestimado pelos editores. (GIACOMELLI, 2012, p. 49).

Para o pesquisador Jorge Pedro Sousa (2004), os primeiros sinais do que viria a se tornar fotojornalismo, surgiram quando alguém começou a usar a câmera para testemunhar um acontecimento, com a intenção de levar essa imagem a um público. As sementes do fotojornalismo foram plantadas, surgiram as reportagens fotográficas e, assim, o fotojornalista.

3.3 A FOTOGRAFIA COMO INFORMAÇÃO: O FOTOJORNALISMO

O fotojornalismo ainda é assunto de calorosas discussões no que diz respeito a cenários, expectativas, delimitações e definições. Conhecer sua história, seu alcance social, sua força de comunicação, seu poder de denúncia e sua

capacidade de formar opinião pública é fundamental para a elucidação do panorama atual deste segmento.

Boni (2000, p. 258) defende que toda fotografia que traz informação pode ser chamada de fotojornalismo, “mesmo as de arquivo, desde que contenha uma história ainda desconhecida visualmente do leitor”. O autor afirma que, no fotojornalismo, o flagrante deve ter mais peso e importância que as qualidades técnicas da tomada fotográfica e pontua: “No fotojornalismo, uma fotografia vale mais pela importância e ineditismo da informação, captada pelo oportunismo do fotógrafo, que pela técnica e plasticidade da foto” (BONI, 2000, p. 26).

O pesquisador é enfático ao afirmar que, apesar das várias classificações e definições, uma coisa é certa: o fotojornalismo tem compromisso com a informação. E descreve três modalidades de fotojornalismo: o autêntico, o consentido e o armado: o fotojornalismo autêntico se caracteriza pelo flagrante, pelo registro no exato instante do acontecimento e, normalmente, sem que o fotografado perceba a presença do fotojornalista; o fotojornalismo consentido se caracteriza pelo consentimento de registro por parte do fotógrafo, como, por exemplo, um pedreiro estar assentando tijolos, perceber a aproximação do fotógrafo, mas continuar exercendo seu ofício naturalmente, como a não se importar com a presença do fotógrafo; e o fotojornalismo armado se caracteriza pela construção premeditada do flagrante. Nesse último caso, o autor acredita que, em boa parte dos casos, o fotojornalismo é antiético (BONI, 2000, p. 256).

Sousa (2004, p. 11) afirma que existe uma grande variedade de fotografias que reclamam o *status* de fotojornalismo. Mas é enfático ao afirmar que as fotografias só podem ser consideradas fotojornalísticas quando “possuem valor jornalístico e são usadas para transmitir informação útil em conjunto com o texto que lhes está associado”. O autor entende por fotojornalismo, no sentido *lato*, “a atividade de realização de fotografias informativas, interpretativas, documentais ou ‘ilustrativas’, para a imprensa”, e, no sentido *restrito*, “a atividade de informar, contextualizar através da fotografia de acontecimentos e da cobertura de assuntos de interesse jornalístico”.

No livro *Jornalismo Performativo*, Sousa (1998) defende a união de texto e fotografia para a obtenção de resultados mais satisfatórios no processo informacional. Segundo ele, é comum o uso de uma imagem conjugada ao texto para contextualizar ou complementar a informação, pois, justifica, a imagem tem problemas

ontológicos: nem a imagem, nem o texto, sozinhos, são capazes de informar tão bem quanto o uso conjugado dos dois para essa finalidade.

O fotojornalismo ainda é uma atividade sem fronteiras delimitadas, mas, tem sempre como fim, informar. O termo pode abranger quer as fotografias de notícias, quer as fotografias dos grandes projetos documentais, passando pelas ilustrações fotográficas e pelos *features* (fotografias de situações peculiares encontradas pelos fotógrafos em suas deambulações), entre outras (SOUSA, 2004).

Sobre os fotógrafos documentaristas, Sousa (2004, p. 55) esclarece que a intenção desses profissionais é “dar ao leitor um testemunho, mostrar a quem não está lá como é ou o que sucedeu e como sucedeu”. Entretanto, alerta que o fotojornalismo se distingue do fotodocumentarismo: o fotojornalista “raramente sabe o que vai fotografar e em que condições o vai fazer”. O fotodocumentarista estuda o terreno e o tema que vai fotografar com antecedência (SOUSA, 2004, p. 12).

3.4 NASCE O FOTOJORNALISTA

O ponto crucial do fotojornalismo como informação deu-se na década de 1850, com a cobertura da Guerra da Crimeia, pelo fotógrafo inglês Roger Fenton (SOUSA, 2004). Depois disso, a Guerra de Secessão (1861-1865), nos Estados Unidos, e todas as guerras e conflitos posteriores, passaram a ser cada vez mais amplamente cobertos por jornais e revistas, que enviavam seus fotojornalistas para os ambientes dos conflitos.

Nas duas últimas décadas do século XIX, a imprensa intensificou o uso da fotografia e, em 1904, foi inaugurado, na Inglaterra, o *Daily Mirror*, que utilizava a fotografia como auxílio ao texto. Esse jornal significou muito em termos de utilização e valorização da fotografia, pois, ao contrário dos demais, que publicavam fotografias como ilustração de suas reportagens, ele implementou o conceito de reportagem fotográfica.

A partir daí, surge, também, o fotojornalista¹. Apesar de a profissão de fotojornalista estar atrelada à necessidade da imprensa de produzir cada vez mais

¹ Em um primeiro momento, o profissional que produzia fotografias para a imprensa era chamado de fotojornalista. Mais tarde, com o advento e proliferação das escolas de comunicação social e jornalismo, o profissional fotógrafo que trabalhava na imprensa, e possuía o diploma de curso superior em comunicação social ou jornalismo, passou a ser classificado como repórter fotográfico.

imagens de qualidade, esses profissionais tinham uma péssima reputação. Isso porque, para operar os equipamentos fotográficos, como as câmeras pesadas, esses fotógrafos eram selecionados quase sempre pela força física. Soma-se a isso o fato de que para conseguir imagens mais nítidas, era usado um flash, acionado por magnésio em pó, que produzia uma luz ofuscante, fumaça ácida e mau odor. Dessa forma, em razão da aparência de brutamontes, da fumaça e do cheiro insuportável pelo uso do flash, esses profissionais passaram a ser tratados com desprezo (GIACOMELLI, 2012).

No final da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), uma nova geração de fotógrafos, a maioria com formação superior, passou a amadurecer o trabalho desenvolvido nas revistas ilustradas alemãs. A partir de 1918, no processo de recuperação econômica pós-guerra, a Alemanha passou a viver um período de efervescência política e cultural, o que propiciou o surgimento de inúmeras revistas ilustradas em todos os cantos do país e largamente consumidas pela população. Por lá, apareceram e se destacaram os primeiros fotojornalistas, o que, junto a todo esse legado, deu à Alemanha o título de berço do moderno fotojornalismo. Giacomelli (2012, p. 53) afirma que, com isso, “a idade de ouro da fotografia de imprensa e a invenção da fórmula moderna do fotojornalismo estavam espacial e temporalmente demarcadas”.

Fotógrafos como Erich Salomon (considerado o precursor do fotojornalismo moderno) e Felix H. Man iniciaram essa nova fase da fotografia de imprensa, na qual, segundo Sousa (2004) “é a imagem que cria o acontecimento”, ou seja, uma boa fotografia passa a criar uma boa pauta jornalística. Em outras palavras, a fotografia passa a informar, documentar, denunciar e não mais apenas auxiliar ou ilustrar um texto.

A partir de 1924, fabricantes de material fotográfico lançaram dois modelos de câmeras que iriam revolucionar a produção fotográfica na imprensa. De acordo com Giacomelli (2012, p. 50), a invenção da Leica pelo engenheiro Oskar Barnack, em 1913, na cidade de Wetzlar, na Alemanha, foi a mais importante contribuição para o desenvolvimento do fotojornalismo moderno. Não menos importante, foi o lançamento da Ermanox pela empresa Ernemann, de Dresden, também na Alemanha.

Com a Leica e a Ermanox foi possível realizar enquadramento, composição, foco, e as regulagens do diafragma e do obturador. Essas evoluções

técnicas mudavam “a relação do profissional com a câmera e com os fotografados, pois possibilitava a captura de instantâneos e de poses mais naturais dos fotografados” (GIACOMELLI, 2012, p. 52). De fato, até a década de 1920, os equipamentos profissionais só permitiam fotos posadas e estáticas. Com câmeras portáteis, mais leves e com mais possibilidades técnicas para a obtenção de fotografias de qualidade, ficariam para trás as câmeras pesadas, a ausência de visor, os negativos de chapa de vidro (que precisavam ser trocados um a um), as emulsões de baixa sensibilidade, os tripés, e os *flashes* com seus cheiros desagradáveis. Os fotojornalistas, então, foram os primeiros a aderirem ao uso dos novos equipamentos em seu trabalho.

As guerras da Crimeia, Secessão e Primeira Guerra Mundial caracterizaram-se como laboratório do fotojornalismo porque rendiam fotografias de maior impacto e porque eram assuntos de grande interesse da população. Ainda na virada do século XIX para o século XX, a fotografia ganhou o *status* de verossimilhança, primeiro sendo aceita como certificado de presença, uma testemunha ocular da ocorrência e, pouco mais tarde, como prova incontestável do ocorrido, uma “versão verdadeira” dos fatos. A imprensa, então, adotou-a com veemência, pois como observa Sousa (2004), a fotografia passou a ser encarada quase unicamente como registro visual da verdade.

O poder de prova da fotografia ganhou tal magnitude, que alguns fotógrafos passaram a utilizá-la como instrumento de denúncia de irregularidades, infrações, injustiças ou mazelas sociais. Surgiu assim, o conceito de fotógrafo engajado, aquele que usava o fotojornalismo como ferramenta de crítica social. Alguns fotógrafos começaram a mostrar, em imagens, o sofrimento e a miséria de determinadas pessoas ou povos e passaram a usá-las como um meio para se atingir um fim, ou seja, usavam a fotografia como forma de denúncia para que melhorias fossem providenciadas para as pessoas ou povos em situação de vulnerabilidade.

Quando se fala da história da fotografia e do fotojornalismo, é imprescindível mencionar a criação da mítica agência *Magnum*, em 1947, em Nova York, por Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, David Seymour e George Rodger. Apesar de no instante de sua criação seus fundadores estarem em Nova York, a sede da agência foi instalada em Paris, na França. Os fotógrafos da *Magnum* foram os primeiros a exigirem a propriedade dos negativos – antes propriedade do contratante –, o direito à assinatura, ao controle da edição do seu trabalho e a ter tempo para

projetos fotográficos propostos por eles mesmos. Assim, observa Sousa (2004), “o fotógrafo afirma-se como um mediador consciente e não mais um ser resignado”.

4 O FOTOJORNALISMO NO BRASIL

Por aqui, os primeiros daguerreótipos começaram a ser produzidos em 1840, pelo abade francês Louis Compte, de passagem pelo país. No entanto, coube a D. Pedro II ser o primeiro cidadão brasileiro a fazer uma fotografia no Brasil. Aos 14 anos, o imperador ficou interessado pelo processo ao ver as imagens tomadas por Compte e logo providenciou um equipamento para uso próprio (ANDRADE, 2004, p. 4).

4.1 O FOTOJORNALISMO DE REVISTA

A utilização da fotografia pela imprensa brasileira só ocorreu após 60 anos da descoberta do daguerreótipo. Mesmo assim, em um primeiro momento, ela foi usada apenas como recurso ilustrativo. A *Revista da Semana*, suplemento ilustrado do *Jornal do Brasil*, foi a pioneira, no ano de 1900, fato que ajudou a popularizá-la. De acordo com Costa e Burgi (2012), após o nascimento da *Revista da Semana*, outras revistas semanais ou mensais voltadas à informação e com ênfase na fotografia, nasceram, como *O Malho* (1902), *Kosmos* (1904) e *Fon Fon* (1907). A *Kosmos* se destacou pela alta qualidade de impressão das fotografias.

Pela característica de ilustração, além, claro, da capacidade de informação, a fotografia sempre esteve mais ligada a revistas que a jornais, principalmente pelo fator periodicidade. Enquanto os jornais são diários, as revistas normalmente são semanais, dispendo de mais tempo para a produção, seleção e publicação de imagens.

Após o lançamento da *Revista da Semana*, outras três décadas se passariam para que ocorresse uma espécie de “revolução” no fotojornalismo brasileiro, com o lançamento, em 1928, da revista *O Cruzeiro*. De acordo com Costa e Burgi (2012), a revista trouxe no editorial de seu primeiro número “a promessa de colocar-se como a mais completa e mais moderna publicação do gênero produzida no Brasil”. *O Cruzeiro* foi idealizada por Carlos Malheiros Dias, que teve passagem pela *Revista da Semana*, e que havia registrado o nome do novo empreendimento. Porém, como não dispunha de recursos para colocar o projeto em circulação, Malheiros vendeu o título da revista a Assis Chateaubriand, empresário do ramo de comunicação que, naquele momento, estava expandindo sua rede. Anos mais tarde, esse

conglomerado se tornaria um “império” de comunicação no Brasil (COSTA; BURGI, 2012).

A ideia era fazer de *O Cruzeiro* uma revista de circulação nacional com impressão gráfica superior às já existentes no Brasil, utilizando, para isso, o sistema de rotogravura em quatro cores para a impressão das seções mais nobres da revista em papel *couché* (COSTA; BURGI, 2012). Desde o início, *O Cruzeiro* publicava grande quantidade de fotografias em suas páginas. Porém, só tinha um fotógrafo contratado, Edgard Medina e, as fotografias que não eram produzidas por ele, vinham de diversos outros colaboradores fora da revista.

No entanto, foi apenas com a chegada do fotógrafo francês Jean Manzon, em 1943, que a publicação deu seu grande salto qualitativo e se tornou, entre 1940 e 1960, referência de fotojornalismo no Brasil e objeto de desejo de fotógrafos brasileiros e estrangeiros (COSTA; BURGI, 2012). Manzon havia trabalhado como fotojornalista na revista francesa *Paris Match* (1936), onde também foi diretor provisório de 1968 a 1971 e, para inserir em *O Cruzeiro* o modelo de fotorreportagem que tinha em mente, montou um laboratório fotográfico de última geração adaptado ao uso da Rolleiflex, câmera que passou a ser adotada oficialmente pelos profissionais que prestavam serviços para a revista. *O Cruzeiro* também contratou, a seu pedido, o jornalista David Nasser para ser seu parceiro em fotorreportagens. O trabalho de Jean Manzon é considerado um marco decisório do fotojornalismo no Brasil.

A partir de 1947, *O Cruzeiro* passou a praticar um fotojornalismo mais humanista, procurando dar ênfase na objetividade e no caráter documental e jornalístico, como observa Costa e Burgi (2012). Nessa fase, destacaram-se no corpo de profissionais da revista fotógrafos como José Medeiros, Flávio Damm, Luciano Carneiro, Luiz Carlos Barreto, Henri Ballot e Eugênio Silva (VELASQUEZ, 2022). Entre 1959 e 1961, a revista entrou novamente em declínio. Jean Manzon havia se demitido em 1951 e, depois dele, mais de 15 jornalistas também pediram demissão ou foram demitidos. A partir de meados dos anos 1960, a decadência de *O Cruzeiro* já era bastante visível e, em 1975, deixou de circular definitivamente.

Em 1952, Adolpho Bloch lançou a revista *Manchete* (também inspirada na *Paris Match*) e Jean Manzon, fora de *O Cruzeiro* desde 1951, passou a trabalhar para Bloch. A publicação dava um grande espaço para a fotografia e veiculou reportagens históricas, como a que falava sobre o nascimento de Brasília. Manzon foi seu principal fotógrafo e, ao seu lado, também estiveram Darwin Brandão, Gil Pinheiro,

Gervásio Baptista, Fúlvio Roiter, Jader Neves e outros. O apogeu da *Manchete* coincidiu com o declínio de *O Cruzeiro*. Nada menos que 17 jornalistas que trabalhavam em *O Cruzeiro* se transferiram para *Manchete*, em 1958, por divergirem da postura ética de seu proprietário.

Tendo o fotojornalismo como principal forma de linguagem, a *Manchete* trazia uma concepção moderna de ilustração. As fotografias ocupavam em média 70% das páginas nas fotorreportagens e, em algumas delas, chegavam a ocupar páginas inteiras. Os textos e legendas preenchiam as lacunas entre títulos e subtítulos, mas a aposta editorial era a inserção de fotografias, gráficos, desenhos e quadros para facilitar a compreensão dos leitores (FALCÃO, 2013).

De acordo com Grandi e Munteal (2005), as transformações na fotografia e na imprensa brasileira, na década de 1960, acompanharam, em grande parte, o movimento político efervescente. Foi nesse contexto que surgiu a revista *Realidade*, lançada em 1966 pela editora Abril, e que trazia como proposta levar a realidade do Brasil aos brasileiros por meio de reportagens longas e uso de muitas fotografias. A equipe de fotógrafos era formada, entre outros, por George Love, Claudia Andujar, Maureen Bisilliat e Luigi Mamprin. Foi nessa década que ocorreu a inauguração de Brasília por Juscelino Kubitschek, que tinha como propaganda de governo a promessa de trazer modernidade ao país.

Leite e Vieira (2014) destacam que a revista teve três fases: a primeira, entre abril de 1966 e dezembro de 1968; a segunda, entre janeiro de 1969 e setembro de 1973; e a terceira, entre outubro de 1973 e janeiro de 1976. A primeira e mais importante fase, chamada de fase áurea, durou desde o fim de 1965, com a preparação dos números zero (houve pelo menos dois zeros), até dezembro de 1968 (MARÃO apud LEITE; VIEIRA, 2014).

Em janeiro de 1967, exemplares do número 10 da *Realidade* foram apreendidos já nas bancas. Era uma edição dedicada às mulheres e, a reportagem responsável pela apreensão, tinha texto de Narciso Kalili e fotografias de Claudia Andujar, com o título “Nasceu!”. Severiano, um dos editores da revista na época, descreve o episódio da apreensão:

Diante das fotos de Claudia, aconteceria uma das mais incríveis sessões de discussão política e exercício de autocensura de que participei. A foto de abertura só podia ser a menininha saindo da mãe, justificando o Nasceu! Claudia fotografou de frente: Odila ampara a cabecinha puxando-a para o mundo. Hoje qualquer tevê mostra, mas estávamos na época em que se dizia

à criança que ela nascia num pé de couve, ou a cegonha trazia. E era regime militar 'pé-de-chumbo'. (SEVERIANO apud LEITE; VIEIRA, 2014).

Melo (2006 apud Leite; Vieira, 2014) observa que nas reportagens da revista há uma forte interação entre texto e fotografia, e afirma que “essa é a contribuição maior de *Realidade* à história da linguagem jornalística: texto, fotografia e design passam a andar juntos, dividindo irmanamente a responsabilidade pela construção do discurso”. A *Realidade* circulou até 1976 e, juntas, *O Cruzeiro*, *Manchete* e *Realidade*, formaram a época de ouro do fotojornalismo brasileiro (PERSICHETTI, 2006).

4.2 O FOTOJORNALISMO DIÁRIO

Ainda na década de 1950, o jornalismo diário brasileiro experimentou boas práticas com o fotojornalismo. Nesse momento, a imprensa brasileira buscava formas de fazer com que o leitor acreditasse na notícia que estava lendo. Para isso, os diários passaram a abrir cada vez mais espaço para a fotografia que, naquela época, desfrutava de grande credibilidade junto ao público. De acordo com Grandi e Munteal:

Era o reforço ao mito especular da realidade que a imprensa tinha, e tem trazido pelo atestado de autenticidade do que foi fotografado, do registro do mundo como ele efetivamente seria. Os jornais mais importantes nesse processo foram justamente os que apoiavam seu discurso no fotojornalismo, na apropriação do mito da verdade fotográfica. (GRANDI; MUNTEAL, 2005, p. 91).

Algumas publicações se destacam como pioneiras na história quando o contexto é o uso da fotografia em publicações diárias. O jornal *Última Hora*, de Samuel Wainer, passou a circular a partir de 1950 e foi o primeiro a utilizar a fotorreportagem nos diários brasileiros e a publicar fotografias em grandes formatos, inaugurando, assim, as sequências fotográficas. E foi além: havia ali “a valorização da imagem como condutor da notícia” (GRANDI; MUNTEAL, 2005, p. 91). O jornal também passaria a ter suas fotos assinadas, prática iniciada por *O Cruzeiro* e, até então, reservada apenas às revistas.

Entre os anos 1950 e 1969, o *Jornal do Brasil*, fundado em 1891, passou por uma modernização em seu projeto gráfico tendo o artista plástico Amílcar

de Castro como responsável. A partir dessas mudanças, a fotografia passou a conquistar mais espaço e destaque dentro do diário. Com Jânio de Freitas na redação, a partir de 1959, e Alberto Dines, em 1962, “as potencialidades do discurso fotográfico, que resultaram inclusive em Prêmios Essos”, passaram a ser exploradas (BUIIONI, 2007, p. 106). Foi Dines quem criou a primeira editoria de fotografia, transferindo a responsabilidade de seleção das páginas ao editor, e não mais ao diagramador, como ocorria até então. O primeiro Prêmio Esso de Fotografia veio em 1962, com uma fotografia do então presidente Jânio Quadros, tomada por Erno Schneider, com o título “Qual o Rumo?” (Figura 1), referência ao corpo retorcido e às pernas tortas flagradas pela imagem, uma crítica a administração desastrosa de Jânio (GRANDI; MUNTEAL, 2005).

Figura 1 – Primeira fotografia do *Jornal do Brasil* vencedora do Prêmio Esso



Fotografia: Erno Schneider

Fonte: <https://ims.com.br/2022/03/09/o-clique-perfeito-de-erno-schneider/>

Os anos de 1970 foram marcados por forte censura à imprensa, com perseguições aos jornalistas e jornais. Nesse período, a publicação de fotografias nos jornais crescia como forma de poder mostrar o que o texto não podia, por causa da censura. A televisão se expandia a largos passos pelo país e, com o crescimento do

telejornalismo, os veículos impressos foram obrigados a se reestruturar para não perder espaço na preferência do público. Na fotografia de imprensa, de acordo com Grandi e Munteal (2005, p. 137), o grande desafio era “adequar uma imagem que já aparecia na televisão a algo atraente para o leitor, sintetizando toda informação na imagem estática”. Nesse contexto, foram criadas as bases do fotojornalismo independente,

[...] resultante do empenho de uma geração de fotógrafos que se formaram na prática e pautados pela conjuntura política. Isso demonstra que, mais do que a produção de imagens informativas para a grande mídia, era fundamental se pensar nas imagens criadas a partir de uma tomada de posição por parte desses fotógrafos, que, ao perceberem que estavam diante da história contemporânea, não podiam se deixar enquadrar pelas pautas dos veículos de comunicação. Eles partiram para a produção independente em um primeiro momento e posteriormente na formação das agências de fotógrafos, marco definitivo na fotografia brasileira. (GRANDI; MUNTEAL, 2005, p. 137).

Assim, surgiram várias agências de fotografia pelo país, como a *Câmara Três*, fundada por Walter Firmo, Sebastião Barbosa e Claus Meyer; a *Ágil*, criada por Milton Guran e outros; a *F4*, fundada por Nair Benedicto, Juca Martins, Delfim Martins e Ricardo Malta; e a *Fotocontexto*, de Assis Hoffmann.

Nessa época, as câmeras fotográficas japonesas começaram a substituir as europeias e o flash eletrônico passou por inovações, o que agilizou o trabalho dos fotógrafos de imprensa. Segundo Grandi e Munteal (2005), *O Globo* foi o primeiro jornal a utilizar o flash nas máquinas fotográficas, sendo também o pioneiro no uso do flash eletrônico, da teleobjetiva e das máquinas de 35mm com filme ultrassensível. Também adotou máquinas Unifax para a recepção de fotografias por rádio ou telefone. O jornal carioca foi o primeiro a trazer fotos internacionais recebidas pelo sistema de transmissão e recepção de radiofotos *speedphotos*, e o primeiro a publicar uma radiofoto colorida (GRANDI; MUNTEAL, 2005, p. 92).

Nos anos de 1980, com o país ainda sob censura, a fotografia se destacou como uma forte aliada e como meio de expressão na imprensa. Cada vez mais envolvidos nas causas sociais, os fotógrafos passaram a tomar posição diante dos acontecimentos, contribuindo com o surgimento do fotojornalismo engajado e ideológico no Brasil (PERSICHETTI, 2006). As dificuldades impostas pelo regime militar haviam despertado a criatividade dos fotojornalistas e repórteres fotográficos com as tentativas de denunciar e de burlar o sistema de censura. Não que as

fotografias não sofressem censura. Porém, as habilidades dos censores de ler imagens, eram deveras deficientes em relação à leitura e compreensão de textos. Aproveitando-se disso, os fotojornalistas passaram a explorar cada vez mais o uso de fotografias para driblar a censura e denunciar a ditadura.

Até o final dessa década, por conta de sua luta pela redemocratização do país, a imprensa ainda gozava de razoável credibilidade junto à população brasileira e, o fotojornalismo, arma importantíssima na denúncia das arbitrariedades do governo militar, seguia como a estrela do jornalismo impresso. Uma fotografia, além de atestado de presença e testemunho documental, era considerada uma prova inquestionável do fato ocorrido e, quase sempre, irrefutável da verdade.

A *Folha de S.Paulo*, jornal analisado neste trabalho, teve papel fundamental na redemocratização do Brasil. Após apoiar o Golpe de 64, assim como seus concorrentes, o jornal deu ampla cobertura, espaço e apoio ao movimento Diretas Já, e conquistou leitores e intelectuais por sua defesa da democracia. Embora seja de conhecimento que esse apoio foi muito mais uma estratégia de mercado do que uma posição ideológica. Mais adiante, haverá um capítulo dedicado à *Folha* e sua importância para o fotojornalismo brasileiro.

5 A EVOLUÇÃO DO FOTOJORNALISMO

Muita coisa mudaria no final do século XX e mais ainda no início do século XXI, sobretudo em razão dos avanços da tecnologia digital, que deixou o mundo mais rápido, mais acessível, mais virtual. As relações humanas sofreram uma mudança significativa, rápida demais, inclusive, para a assimilação de parte da população. O “capital social” do contato, dos encontros pessoais, das visitas e das conversas entre as pessoas foi gradativamente substituído pelo rolar da tela do *smartphone*. Se por um lado foi bom, por diminuir tempo e distância, por outro foi ruim, por distanciar fisicamente as pessoas e gerar um clima de desconfiança.

A imprensa seguiu na esteira das mudanças em curso no mundo e no país e iniciou um movimento de reformas. Foi intensificado o uso de fotografias com a introdução do sistema digital de transmissão de imagens, que possibilitava o envio por linha telefônica. No final dos anos de 1980, a câmera digital, que começou a ser desenvolvida em 1959, nos Estados Unidos, surgiu no mercado profissional da fotografia e passou a ganhar crescente popularidade (GRANDI; MUNTEAL, 2005).

5.1 A FOTOGRAFIA DIGITAL

A fotografia digital teve origem no programa espacial estadunidense. Apesar das pesquisas no campo, desde 1950, e da criação do CCD (*charged-coupled device*), em 1969, seu desenvolvimento só foi possível com os aporte financeiro da NASA (*National Aeronautics and Space Administration*), que permitiu a comercialização do CCD. “A NASA queria câmeras mais leves, sensíveis e duráveis, de preferência fabricadas com material em estado sólido como os semicondutores”, para fotografar as próximas missões no espaço, pois as câmeras até então enviadas para fotografar Marte, eram grandes, pesadas e consumiam muita energia (GIACOMELLI, 2012, p. 75).

Em 1975, a Kodak criou o primeiro protótipo do que viria a ser uma câmera fotográfica digital, que teve sua patente registrada em 1978, no entanto, só anunciaria o feito após 20 anos. Em 1986, a Sony lançou no mercado a Mavica, que produzia imagens de baixa qualidade armazenadas em um disquete e que só poderiam ser exibidas na tela de um computador.

A existência de uma câmera fotográfica capaz de ser operada com maior facilidade por pessoas comuns, sem a exigência prévia de conhecimentos sofisticados para operá-la, agitou o mercado, que logo começou a comercializar os primeiros modelos para suprir os anseios de consumidores. Em 1989, apareceram no comércio as primeiras câmeras digitais: a Rollei Digital Scanback, a Fujix Digital Still Câmera e a Kodak Professional DCS. Com elas, veio também o *software* adaptado ao armazenamento, manipulação, edição e visualização de imagens. Em 2000, os grandes fabricantes de equipamentos fotográficos já tinham nos catálogos câmeras digitais para profissionais e para amadores.

De acordo com Almeida e Boni (2006), a primeira fotografia digital utilizada com fins jornalísticos foi publicada no jornal japonês *Yomiuri Shimbun* em parceria com a Canon, na cobertura dos Jogos Olímpicos de 1984. Durante as Olimpíadas de Los Angeles, a Canon transmitia dos Estados Unidos, pelo telefone, “fotos com resolução de 0,04 megapixel capturadas pelo protótipo Canon de câmera de vídeo estático” para o jornal no Japão. “A transmissão durava cerca de meia hora, tempo considerado longo se comparado à tecnologia atual, mas para a época significou uma revolução, posto que os outros jornais dependiam de aviões para transportar os filmes” (ALMEIDA; BONI, 2006, p. 15).

Em apenas dez anos as câmeras digitais se tornaram produtos de consumo e foram substituindo, aos poucos, os equipamentos analógicos. Isso devido à queda dos preços dos componentes digitais e do aumento de qualidade das imagens. Grandi e Munteal (2005, p. 183) observam, sobretudo, que “no campo da fotografia digital, mudavam os processos de capturar, mostrar e imprimir as fotos”. No entanto, a grande novidade digital era ainda uma incógnita a ser compreendida. Pessoas comuns pouco sabiam a diferença entre uma imagem produzida digitalmente e a imagem analógica, a única conhecida até então, desde o anúncio da invenção da fotografia, em 1839, na França. A essa altura, pouco importava o processo, mas sim, a novidade. Porém, é importante elucidar o processo de produção da fotografia digital, de que maneira ela se diferencia da fotografia analógica e impacta a sociedade, para que o objetivo deste trabalho seja alcançado.

5.2 A VOLATILIDADE DO PIXEL FRENTE AO FILME FOTOGRÁFICO

Até a invenção do processo fotográfico digital, o filme foi, por décadas, o responsável por dar forma à imagem capturada. De repente, uma fotografia passou a se formar a partir de um amontoado de códigos numéricos. De acordo com Baptista (2002, p. 7), fotografia digital é toda imagem constituída por um arquivo que, por sua vez, é um código numérico, a união de milhões de quadrados chamados pixels. Não há mais o filme negativo. A fotografia perde sua materialidade, a prova irrefutável e fidedigna da captura de uma imagem. Silva (2010, p. 81) esclarece detalhadamente o processo digital:

Na fotografia digital, a luz proveniente da cena a ser registrada percorre o mesmo caminho da fotografia tradicional: atravessa a objetiva (agrupamento de lentes convergentes e divergentes, sempre de vidro e/ou acrílico), é modulada pelo diafragma (mecanismo que controla o diâmetro da circunferência do orifício para a entrada da luz, ou seja, controla a 'abertura'), e ao atingir a superfície fotossensível permanece em contato com tais superfícies pelo tempo que o obturador permitir (onde se faz o ajuste de 'velocidade'). O que inicia a diferenciação entre fotografia digital e fotografia tradicional é justamente essa superfície fotossensível. Nas câmeras fotográficas tradicionais, a superfície fotossensível é composta por uma película transparente, com sais de prata que escurecem em contato com a luz; e nas câmeras fotográficas capazes de gerar uma imagem digital, essa superfície é composta por minúsculos componentes eletrônicos, os fotodiodos, capazes de gerar carga elétrica quando expostos à luz. Os fotodiodos são parte de um dispositivo de estrutura mais complexa, que é, na verdade, uma placa que ocupa o plano onde se formará a imagem que a câmera fotográfica apreende (plano focal). (SILVA, 2010, p. 81).

Essa placa pode ser o CCD ou o CMOS. Os dois funcionam de forma similar. Assim, a carga elétrica é gerada com intensidades distintas em função da variação da intensidade da luz que chega. No CCD, o mais utilizado, a carga elétrica é gerada analogicamente a partir das ondas luminosas, para depois ser convertida para informação digital. Dessa forma, a fotografia digital obtida pelo CCD, é, primeiramente, analógica:

Por exemplo: suponham-se sinais elétricos que variam de 0 volts a 10 volts a serem convertidos para informação digital. Um conversor A/D, que gera informação de 8 bits (1 byte), atribuiria a informação 00000000 para 0 volts (sinal mínimo), e 11111111 para 10 volts (sinal máximo). Outros valores compreendidos entre 0 volts e 10 volts possuiriam combinações distintas de 8 bits. Quanto mais bits o equipamento utilizado for capaz de gerar (por exemplo, 12 ou 16 bits), mais precisa é a indicação das variações da carga elétrica, o que, no caso da fotografia, mais precisa é a informação luminosa. (SILVA, 2010, p. 81).

Essa conversão da carga elétrica em informação digital (conversão A/D) é a tradução dos valores dos sinais elétricos em códigos compostos pelo agrupamento de dois dígitos, os bits 1 e 0, que dizem se há ou não informação elétrica discreta (*low e high*).

Cada fotodiodo, após a conversão A/D, gera a informação denominada pixel (*picture element*). Um pixel totalmente branco traz 1 byte (8 bits) composto somente por 1; um pixel totalmente escuro não traz informação, é 1 byte composto somente por 0. É pelo agrupamento de milhões de pixels que uma imagem fotográfica digital pode ser vista. (SILVA, 2010, p. 82).

É aqui que a volatilidade do arquivo digital começa a ser compreendida, e sua facilidade de manipulação começa a ser percebida:

Como um pixel é gerado a partir de uma referência fisicamente fixa, o fotodiodo na placa fotossensível, cada pixel possui sua coordenada de localização. Uma câmera de 12 megapixels, por exemplo, é, na verdade, uma câmera fotográfica com uma superfície fotossensível que traz 12 milhões de fotodiodos capazes de gerar um pixel cada um. Cada pixel dessa câmera tem uma informação luminosa que pode variar dentro dos 256 tons já apontados e ocupa um local exato dentro da estrutura da imagem digital [...]. Mas cada pixel não gera somente imagens em preto e branco. Cada fotodiodo possui filtragem para uma das cores primárias do sistema RGB (Red, Green, Blue), ou seja, vermelho, verde e azul. (SILVA, 2010, p. 82).

A luminância e o local exato são facilmente mapeados por *softwares* específicos para manipulação de imagens digitais, facilitando a alteração de arquivos que dificilmente serão identificáveis. Na fotografia analógica havia o negativo, que permanecia arquivado por um bom tempo nas editorias de fotografia dos veículos de imprensa, e permitia a reprodução da imagem, quantas vezes fosse necessária, e funciona como prova incontestável de autenticidade da imagem. Agora, o que se tem, é informação numérica:

O pixel, a unidade dessas imagens, apesar de ser gerado por uma estrutura física (o fotodiodo), consiste apenas em bits, informação numérica. Não existe forma definida para um pixel. Na tela do computador, ele adquire um formato de uma imagem de um quadrado luminoso; já no papel, quando impresso, ele se torna um gota de tinta; num CD ou DVD, ele se transforma em sulcos: trata-se de um apanhado de informação binária que se atualiza nesses suportes. Pixel, objetivamente, não existe. Imagem fotográfica digital, objetivamente, não existe. (SILVA, 2010, p. 83).

Existem diversos tipos de arquivos digitais, os mais comuns são RAW TIFF e JPEG. RAW, de acordo com Batista (2011, p. 5-6), “são arquivos ‘crus’, ou sem

qualquer manipulação, ou seja, são exatamente como foram capturados, porém em formato digital, como se fosse um ‘negativo digital’”. A maioria dos fotógrafos profissionais, hoje, fotografa em RAW, pois

[...] portam diversos dados referentes ao momento de captura e continuarão exigindo um processamento para se tornarem acessíveis, coisa que deverá ser realizada num microcomputador, por meio de softwares específicos. Residem justamente nestas características as vantagens desse tipo de arquivo: ao serem ‘revelados’ num equipamento com capacidade de processamento muito maior do que uma câmera, é possível que se tenha um controle mais preciso e objetivo dos resultados pretendidos; mas o que é realmente digno de nota, é o fato de que tais arquivos originais, ao serem processados, exigirão que a imagem resultante seja armazenada como uma cópia, e, assim, sempre se preservam como fontes originais: arquivos RAW são, como se diz, ‘incompactáveis’, o que lhes garante, portanto, o status de ‘negativos digitais. (SILVA, 2015, p.5).

Após a captura, essas imagens precisam ser transferidas para um computador, onde o arquivo pode ser submetido a vários ajustes no pós-processamento, por meio de *softwares* apropriados, como os já citados *Adobe Photoshop* e *Adobe Photoshop Lightroom*. Além de serem usados para o processamento de imagens, esses *softwares* também são utilizados para manipulação digital e, o formato RAW, pelas especificidades citadas, permite que essas alterações sejam, na maior parte das vezes, imperceptíveis. A manipulação só poderá ser comprovada se a imagem alterada for confrontada com o arquivo RAW original. Depois de produzida, a imagem crua (RAW) é convertida em JPEG (*Joint Photographic Experts Group*) para ser salva e distribuída.

O arquivo TIFF (*Tagged Image File Format*), pode ou não ter perdas de informação. O diferencial, de acordo com Batista (2011), é que este formato tem capacidade de armazenar imagens *true color* (24 ou 32 bits), sendo o formato padrão utilizado em gráficas. Já o formato JPEG, não é um formato, mas um “método de compressão de arquivos onde existe uma compactação das informações inicialmente captadas em formato RAW”, observa Batista (2011, p. 6). Cada vez que o mesmo arquivo JPEG é salvo, uma quantidade de informação é perdida e a qualidade da imagem é deteriorada. Hoje, a maior parte das câmeras digitais oferece a opção de fotografar em RAW e JPEG.

5.3 AS INCERTEZAS DA FOTOGRAFIA DIGITAL

Como se sabe, a fotografia digital se apresentou, a princípio, como uma forte aliada dos fotojornalistas, pois o processo digital otimizou em muito o trabalho dos profissionais e das empresas em que trabalhavam. O imediatismo da imprensa diária se beneficiou diretamente com as vantagens da digitalização das editorias de fotografia, pois, a velocidade com que as imagens são processadas e editadas, fez os diários chegarem cada vez mais rápido às gráficas e às bancas.

Até então, todo o processo fotográfico percorria um longo caminho antes da foto ser publicada nos veículos impressos. Após o momento de concepção da imagem, o fotógrafo já deveria escolher o filme ideal para a captura, considerando, entre outras coisas, o ISO (*International Organization for Standardization*), antes chamado de ASA (*American Standards Association*), ideal para a situação. De posse das imagens tomadas em filme fotográfico, as fotografias passavam pelo processo de revelação, antes trabalhoso e demorado. Havia, ainda, a edição, quando as melhores fotografias eram escolhidas e separadas pelos editores, para, então, serem entregues ao diagramador, e, só aí, passariam a ser impressas no jornal.

Sem contar que, se o fotojornalista estivesse em outro país, outro estado, ou mesmo outra cidade, o filme fotográfico demorava para chegar até as redações, já que precisava ser enviado pelos Correios ou meios de transporte para, enfim, as fotografias serem publicadas. O arquivo digital pode, hoje, ser enviado por e-mail ou, até mesmo, por redes sociais como *WhatsApp* e *Telegram*, apesar de sua perda de qualidade. Em questão de segundos a redação de um veículo pode receber fotografias enviadas pelos seus fotojornalistas, independentemente de onde estiverem. A qualidade das imagens digitais é um outro ponto que pesa a favor da fotografia digital, que apresenta característica superior às fotografias analógicas.

Para Vilches (2006 apud Persichetti, 2006, p. 186) uma das revoluções da fotografia digital é o tempo de recepção:

A migração da fotografia analógica para digital supõe uma verdadeira revolução no tempo de recepção, que tem efeitos diretos sobre uma nova concepção do valor de uma imagem. A incorporação das tecnologias digitais supõe a passagem da relação temporal da fotografia com a realidade a uma relação temporal baseada exclusivamente no tempo de sua distribuição e na eliminação das barreiras do espaço. (VILCHES apud PERSICHETTI, 2006, p. 186).

No entanto, apesar dos benefícios, nem só de flores vive a fotografia digital: as vantagens aqui elencadas são questionáveis quando se fala em “manipulação de imagens”, facilitada pela flexibilidade de manuseio do arquivo digital e por *softwares* de edição, como o *Adobe Photoshop* e o *Adobe Photoshop Lightroom*. Tom Gunning (apud Fatorelli, 2019, p. 104) observou que usuários do *Photoshop* “pretendem transformar, muito mais do que criar, uma imagem”.

Quer na sociedade, como um todo, quer na imprensa, e no fotojornalismo em particular, foram muitas transformações em um curto espaço de tempo. Tantas novidades tecnológicas e imagéticas afetaram a credibilidade da imprensa e do fotojornalismo. Jornais impressos com décadas de história, por exemplo, deixaram de circular e passaram a ser disponibilizados em plataformas *online*.

O processo de transição entre a fotografia analógica – chamada aqui de tradicional por Silva (2010) – e a fotografia digital esbarrou em suspeitas inerentes a um processo que, de certa forma, não tem materialidade, não é palpável. Antes, havia o rolo de filmes, a imagem revelada em papel fotográfico. Agora, no lugar do filme, estão os pixels, arquivos numéricos flexíveis e que propiciam a alteração de arquivos sem deixar rastros, já que, ao contrário da fotografia analógica, não há como tirar prova de autenticidade da imagem se o arquivo original for substituído pelo editado. Não há uma fotografia digital, há um arquivo numérico visível apenas em uma tela.

Como descreve Silva (2010, p. 84), um exemplo disso foi a desconfiança que essa imaterialidade trouxe ao mercado fotográfico publicitário:

Num determinado período (entre 1999 e 2001, aproximadamente), fotógrafos que já desenvolviam seus trabalhos com câmeras digitais eram obrigados também a imprimir uma transparência para certificar sua produção junto às agências e aos seus clientes. Apesar de ser totalmente inútil dentro do processo de produção gráfica de uma peça publicitária, essa película forjada garantia a valoração da unicidade da matriz fotográfica. Isto revela que a imagem fotográfica digital, devido à sua volatilidade, não foi inicialmente encarada como objeto suficientemente capaz de determinar sua própria valoração dentro dos mesmos moldes da fotografia tradicional com película. Resquícios de uma ‘aura’ própria da fotografia. Hoje, no mercado publicitário, já quase não se admite fotografia que não seja digital. (SILVA, 2010, p. 84).

Em razão dessas e outras transformações, desde a década de 1990, o fotojornalismo vem passando por uma crise de credibilidade. Persichetti (2006, p. 184), fez uma análise pessimista do futuro do fotojornalismo a partir desses anos, em

razão da nova revolução da visualidade: “[...] o fotojornalismo deixa de ser engajado, jornalístico, e assume uma estética publicitária ou cinematográfica”. Na realidade, não era – ou é – uma crise específica do fotojornalismo, pois, desde o fim do século XX, o fotojornalismo tem refletido as mudanças verificadas no jornalismo e na própria sociedade. O modo de fazer jornalismo também mudou muito com a revolução tecnológica.

Refletindo, Ritchin (1989) cravou que o fotojornalismo estava em decadência e estaria sendo usado “em grande parte de forma artificial, ao mesmo tempo em que enfrenta sérios desafios, do ponto de vista editorial e tecnológico, à sua credibilidade”. De acordo com ele, seu reerguimento e futuro sucesso dependiam da capacidade própria de se repensar; “de, antes de mais nada, admitir a tênue relação que mantém com a realidade para, então, poder passar a identificar e desenvolver seu potencial intrínseco”.

Na segunda década do século XXI, acompanhando as tendências mundiais de coletivos fotográficos e criação de agências de fotógrafos de imprensa, Persichetti (2012) passou a rever suas reflexões a respeito da credibilidade do fotojornalismo. Segundo ela, se, por um lado, a fotografia digital gerou dúvidas e incertezas, por outro, com sua popularização e o engajamento de fotógrafos independentes, a nova revolução da visualidade desmistifica para o grande público “a pretensa e falsa noção de objetividade e neutralidade na qual o fotojornalismo desde o seu surgimento se apoiava com grande tranquilidade” (PERSICHETTI, 2012, p. 93).

5.4 MANIPULAÇÃO DE IMAGENS E CREDIBILIDADE

Com a facilidade de acesso aos editores de imagens, aos computadores, aos *smartphones* e seus aplicativos de edição, difundidos e disponíveis ao público amador, manipular uma fotografia fica cada vez mais fácil e, detectar essas adulterações, cada vez mais difícil. O leitor, conhecedor de todo o processo digital e da fragilidade da fotografia frente às possibilidades de manipulação, passa a questionar a veracidade das imagens fotojornalísticas. A insegurança em relação às informações passa a ser uma constante cada vez mais comum na relação leitor e imprensa.

Dessa forma, o aparato tecnológico envolvido na gênese da fotografia digital é permissivo quanto a submissão da imagem digital ao processo de manipulação. Para o filósofo espanhol José Luis Pardo:

Quando as imagens se tornaram digitais, subiu-se mais um degrau em sua artificialidade e, portanto, na possibilidade de serem manipuladas, especialmente quando não é necessário nem sequer imprimi-las para que surtam efeito, e a tela de cristal líquido lhes proporciona uma homogeneidade que tornam os retoques quase imperceptíveis. (PARDO, 2015).

No entanto, apesar de os casos de manipulação de imagens terem se tornado mais comuns e suscitado sérios debates com a ascensão da fotografia digital, Oliveira (2006, p. 6) pontua que a manipulação sempre existiu na fotografia antes mesmo da era digital. De acordo com Gavard (1999 apud Munhoz, 2016), já em 1839, ano em que Daguerre se tornou oficialmente o inventor da fotografia, um gravador suíço chamado Johann Baptist Lsenring produziu os primeiros retoques pós-fotográficos da história, que consistiu em corrigir riscos nas placas de daguerreótipos e olhos desfocadas pelas baixas velocidades de obturação.

Em 1855, o fotógrafo Franz Hampstangl, considerado o inventor da técnica do retoque, expôs duas versões de um mesmo retrato, uma retocada e a outra não, numa exposição na França, causando alvoroço (FREUND, 1995, p. 75). Hippolyte Bayard, em 1840, produziu a primeira falsificação da história da fotografia (Figura 2), ao simular um autorretrato de seu suicídio (MUNHOZ, 2016, p. 45).

Figura 2 – Primeira falsificação da história da fotografia, em 1840



Foto: Hippolyte Bayard

Fonte: https://stringfixer.com/pt/Hippolyte_Bayard

Daí em diante, interferências de todos os tipos passaram a ser feitas em imagens, como alteração de cores, acréscimo ou eliminação de elementos e/ou pessoas, alteração da forma física etc. Abaixo, casos mundialmente conhecidos de manipulação fotográfica, ainda na era analógica, envolvendo o uso de diferentes técnicas:

1) Retrato do presidente Abrahan Lincoln

No retrato do presidente estadunidense Abraham Lincoln, a imagem da sua cabeça foi colocada no corpo do estadista John Calhoun, usando a técnica de colagem:

Figura 3 – Imagem original



Figura 4 – Imagem manipulada



Fonte: <https://pocket-lint.com/pt-br/aplicativos/noticias/adobe/140252-30-imagens-famosas-photoshopadas-e-adulteradas-de-todas-as-eras>

2) Cartaz alemão com Winston Churchill

O cartaz alemão de propaganda nazista Franco-Atirador, de 1941, que mostra Wiston Churchill como um gângster, foi produzido a partir de uma foto retocada do primeiro-ministro britânico segurando uma metralhadora no momento de revista às tropas em uma base militar inglesa. Realizou-se o recorte da figura de Churchill, eliminando as outras pessoas, e a aplicação sobre um fundo parecido com

uma parede. A metralhadora está mais brilhante. A ideia era passar a imagem de um gângster perigoso.

Figura 5 – Imagem original



Figura 6 – Imagem manipulada



Fonte: <https://ensinarhistoria.com.br/fotografias-que-falsificam-a-historia>

3) Trotsky e Lenin

Nas figuras abaixo, Leon Trotsky, que aparece com Vladimir Lenin na primeira imagem, foi removido da segunda foto, quando ele e Lenin já estavam brigados.

Figura 7 – Imagem original



Figura 8 – Imagem manipulada



Fonte: <https://www.pocket-lint.com/pt-br/aplicativos/noticias/adobe/140252-30-imagens-famosas-photoshopadas-e-adulteradas-de-todas-as-eras>

Apesar de os casos de manipulação de fotografias não serem novidades da era da fotografia digital, as técnicas utilizadas na fotografia analógica

(fotomontagem, colagem, sobreposição, pintura e recorte de filmes etc.) eram grosseiras e facilmente detectáveis. Com a chegada da tecnologia digital, “essa prática torna-se mais fácil e comum, podendo interferir na credibilidade, destruindo a memória do fotojornalismo” (OLIVEIRA, 2006, p. 6). Isso porque, quando as fotografias começaram a ser utilizadas pela imprensa, o receptor passou a tomá-las como registro da realidade. De acordo com Sousa (1998, p. 51) “[...] para o senso comum ver é crer: a foto simboliza a verdade”. E assim foi por muito tempo. Sousa (1998) esclarece que os conceitos de verdade e espelho do real, perseguidos não apenas pelo senso comum, mas também por fotojornalistas, devem-se ao fato de nossa cultura ainda carregar resquícios dos valores positivistas, pelos quais fomos e ainda somos influenciados.

No entanto, como observa André Rouillé (2013, p. 20), na fotografia digital a crença na verdade retratada passa a ser questionada:

[...] enquanto a fotografia analógica está associada a valores e discursos sobre a estagnação do tempo, a fixação das formas, a transparência (Barthes: ‘Na imagem, vejo apenas a coisa’), a aderência às coisas (Barthes: ‘O referente adere’), a imobilidade dos arquivos mas também a verdade, a memória, a prova, a fotografia digital, por seu lado, é, ao contrário, associada a um regime totalmente diferente de enunciados nos quais dominam as noções de velocidade, mobilidade, simultaneidade, de flexibilidade, de perda da origem, de mixagem, de falsidade etc. (ROUILLÉ, 2013, p. 20).

Diante do arcabouço teórico apresentado, faz-se, agora, uma reflexão sobre os limites aceitáveis de manipulação, e o seu poder de deformar ou não uma informação. Para caminhar a esse objetivo, é necessário esclarecer os conceitos e estabelecer limites acerca do processo de edição de imagens. Almeida e Boni (2006, p. 16) definem tratamento como o processo que apenas melhora a qualidade de uma imagem:

É o uso da tecnologia disponível para clarear pontos escuros, ressaltar a luz e até alterar a saturação das cores, tornando-as mais fortes ou esmaecidas, dependendo do que se quer transmitir. Quando se trata uma imagem, a intenção não é alterar o seu conteúdo, portanto, as informações que fazem parte do quadro não são modificadas. (ALMEIDA; BONI, 2006, p. 16).

Dessa forma, quando a imagem é tratada, há mudanças em relação à cor, brilho, contraste, saturação, exposição etc., mas com o objetivo único de melhorar a qualidade sem alterar o seu sentido. Para Camargo (2012, p. 185) as

condições diversas e adversas das tomadas fotográficas podem justificar certos ajustes na imagem, como equilibrar luzes e sombras, reforçar áreas que não ficaram bem legíveis e atenuar deficiências inerentes aos registros fotográficos. No entanto, adverte que:

[...] embora o retoque seja uma conduta já institucionalizada no contexto da produção fotográfica, deve-se entender que retoque é uma intervenção de baixo impacto e, como tal, não altera a informação, não muda o sentido da imagem; seu único intuito é melhorar sua aparência. Por outro lado, manusear a imagem a ponto de adulterar as informações que ela contém é uma atitude condenada como um todo e especialmente para o fotojornalismo, em particular. (CAMARGO, 2012, p. 185).

Dessa forma, Almeida e Boni (2006, p. 16) afirmam que, diferentemente do tratamento, a manipulação ocorre quando:

[...] existe interferência na realidade dos fatos. Elementos podem ser acrescentados ou excluídos, dependendo da intenção de quem a manipula. Neste caso, o real pode ser transformado em ficção. Ou seja, o que nunca existiu pode tomar forma, e o que estava presente no ato da captura da imagem, pode simplesmente desaparecer do quadro. (ALMEIDA; BONI, 2006, p. 16).

De acordo com Peixoto (2011), as técnicas de manipulação mais utilizadas, hoje, por fotojornalistas e editores de imagem são: o *cropping*, ou recorte, utilizado para redefinir o enquadramento da imagem; *cloning*, que elimina elementos (poeira, arranhões e outros) que atrapalham a leitura da imagem; *dodging* e *burning*, utilizados para melhorar a exposição da imagem, adicionar sombras, brilhos e meios-tons, com intenção de criar efeitos dramáticos. É indiscutível que o processo fotográfico digital contribuiu demasiadamente com a sofisticação das técnicas de manipulação, tornando-as cada vez mais imperceptíveis aos olhos dos leitores. Sem contar a velocidade com que isso pode ser feito em relação aos métodos analógicos. Como já visto, tudo isso se deve à composição da imagem digital, em pixels, e sua permissividade a alterações cada vez mais perfeitas aos olhos do observador.

O *Correio Braziliense* veiculou uma pesquisa recente, publicada na revista *Cognitive Research: Principles and Implications*, que apontou que apenas 60% das imagens manipuladas são descobertas. No estudo, por meio de um questionário *online*, os participantes avaliaram a veracidade de dez fotografias, sendo que apenas metade delas era original. Os pesquisadores usaram, nas imagens, quatro tipos

comuns de manipulação: a *airbrushing*, que usa retoques para remover imperfeições nos rostos; a adição ou a exclusão de objetos; a apresentação de objetos em formas fisicamente impossíveis; e o uso de sombras em direções impossíveis. Nos resultados, cerca de um terço das manipulações não foi percebida pelos participantes. Ou, mesmo quando as montagens foram descobertas, em 55% das vezes, os voluntários não conseguiram identificar o que havia sido alterado (CORREIA, 2017).

José Luiz Pardo, em artigo sobre os 25 anos do *Photoshop*, publicado no *El País*, em 2015, afirma que as imagens, hoje, já nascem manipuladas, e são submetidas a um tratamento antes de serem entregues ao público, e que antes, manipular uma imagem não estava ao alcance de quase qualquer pessoa, mas hoje, está (PARDO, 2015). O filósofo ainda crava que “a tecnologia digital aumenta nossa capacidade de enganarmos a nós mesmos ao aumentar nossas possibilidades de manipular imagens”. Dessa forma, continua, quando a ideia de manipular uma fotografia nos faz sentido, pode-se entender que existe algo que possa ser manipulado, e, sendo assim, “algo que não é manipulação em si mesmo” (PARDO, 2015).

Há mais de duas décadas, Sousa (1998) vislumbrava que, apesar de os observadores apresentarem tendência a conotar a fotografia de imprensa como uma evidência, a cultura multimídia levaria a fotografia a deixar, cada vez mais, de ser considerada prova testemunhal, pois os processos de manipulação digital de imagens seriam cada vez mais conhecidos. Hoje, observamos que, se até pouco tempo, para manipular uma imagem era necessário adquirir e saber operar *softwares* de edição não muito acessíveis financeiramente, atualmente, com aparelhos celulares cada dia mais sofisticados, aplicativos gratuitos inteligentes e fáceis de manusear, qualquer pessoa pode alterar uma imagem e compartilhá-la rapidamente nas redes sociais.

Dessa forma, Sousa (2004, p. 214) adverte que: “Os problemas que para o fotojornalismo se levantam com as novas tecnologias estão relacionados, portanto, com a forma como a alteração eletrônica das imagens se tornou fácil e de difícil (virtualmente impossível) detecção.”

5.5 A FOTOGRAFIA ENTRE A INFORMAÇÃO E A DEFORMAÇÃO

Partindo dos conceitos de alteração e manipulação de imagens de Almeida e Boni (2006), já discutidos anteriormente, este trabalho explorará o arcabouço teórico de Serva (2005) para compreender a dimensão dos efeitos da manipulação na fotografia, em especial no que diz respeito à notícia. Dessa forma, Serva (2005) descreve três níveis e razões que “determinam lacunas de informação em coberturas jornalísticas ou lacunas de compreensão no consumidor de informação”: omissão, sonegação e submissão. Na omissão, há ausência da informação pela falta de condições do veículo de imprensa de obtê-la, ou seja, a informação foi omitida porque não estava acessível aos profissionais envolvidos. A sonegação acontece quando o órgão de imprensa tem conhecimento da existência de uma informação, no entanto, não a divulga por algum motivo. Já a submissão, acontece quando um fato é noticiado, porém, “tem uma edição que não permite ao receptor compreender e deter a sua real importância ou mesmo o seu significado” (SERVA, 2005, p. 66). Porém, o mais grave, alerta Serva (2005, p. 69), é quando ocorre a deformação da informação, ato em que “a desinformação gerada por alguns casos de submissão é tão grande que chega a provocar a compreensão errada da informação”.

A deformação da informação gerada pela manipulação de imagens tem sido recorrente na imprensa mundial e em órgãos de imprensa tradicionalmente conceituados. Em alguns casos, o veículo publica uma imagem já manipulada pelo fotógrafo sem conhecimento prévio, o que já gerou a demissão imediata de muitos profissionais que tiveram suas ações descobertas posteriormente. Essa nova perspectiva levou os veículos de imprensa a adotarem medidas rigorosas de punição contra profissionais que manipularem imagens com a intenção de modificar seu sentido.

Critérios para a conduta profissional com imagens também foram estabelecidos em manuais da redação. A *Folha de S.Paulo*, por exemplo, dedicou duas páginas do seu último Manual da Redação para falar sobre os critérios éticos, profissionais e legais para a captação e edição de fotos e vídeos. Abaixo, o primeiro parágrafo:

Imagens de conteúdo predominantemente noticioso podem receber tratamento técnico que lhes garanta o máximo em nitidez e definição, mas são proibidas as adulterações da realidade retratada, tais como apagar pessoas ou alterar suas características físicas, eliminar ou inserir objetos e mudar cenários. É igualmente vetado o uso de ferramentas de pós-produção com o intuito de aumentar o impacto da imagem. (MANUAL DA REDAÇÃO, 2021).

Apesar dos critérios e dispositivos adotados por veículos de imprensa nos últimos anos com o intuito de inibir e evitar episódios de manipulação de imagens, há casos gravíssimos que repercutiram mundialmente:

1) Canadense confundido com terrorista

O canadense Veerender Jubbal, em 2015, teve uma selfie manipulada que o deixou parecido com um terrorista e foi compartilhada *online*. Após os ataques de Paris, que incluiu o tiroteio na casa de shows Bataclan, a fotografia chegou a ser publicada na capa de um dos maiores jornais da Espanha, o *La Razón*, com a legenda: “Um dos terroristas”. A verdade só veio à tona após usuários do *Twitter* identificarem que ele usava um turbante típico dos sikhs, e não dos muçulmanos, além de notarem que as tomadas ao fundo tinham padrão norte-americano.

Figura 9 – Imagem original

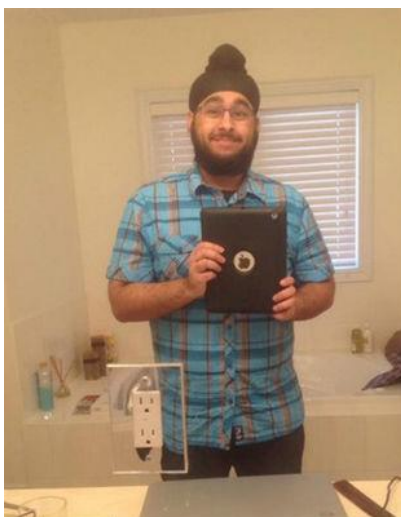


Figura 10 – Imagem manipulada



Fonte: <https://m.folha.uol.com.br/mundo/2015/11/1707535-canadense-tem-foto-alterada-e-e-confundido-com-terrorista.shtml?cmpid=menutopo>

2) Teste de Mísseis da Guarda Revolucionária Iraniana

Em 2008, a *Agence France Presse (AFP)* relatou que, uma fotografia obtida da agência iraniana *Sepah News*, responsável por divulgar as informações da Guarda Revolucionária Iraniana, foi retocada e teve um míssil acrescentado na imagem original. Tratava-se da imagem de um teste de mísseis do Irã, no dia 9 de julho de 2008. A imagem alterada (Figura 12) apresenta quatro mísseis lançados no deserto do Golfo Pérsico, sendo que, na imagem original (Figura 11), há apenas três mísseis.

Figura 11 – Imagem original



Figura 12 – Imagem manipulada



Fonte: <https://fotografiatotal.com/12-das-fotografias-manipuladas-mais-conhecidas-da-historia#prettyPhoto>

[...] a Associated Press distribuiu a imagem idêntica, da mesma fonte, mas sem o quarto míssil. Na fotografia alterada, nota-se que o segundo e o terceiro projétil (da esquerda para a direita) são idênticos e estão na mesma trajetória. Porém, a fumaça no solo é igual à apresentada pelo quarto projétil lançado. Além disso, o caminhão que está no original distribuído nesta quinta desaparece. (AFONSO JÚNIOR, 2008).

De acordo com o Afonso Júnior (2008) a *France Presse* reconheceu que a imagem, obtida da agência iraniana *Sepah News*, foi retocada e teve um míssil acrescentado. A *Sepah* divulgou a versão original sem dar maiores explicações. Ainda segundo Afonso Júnior, a fotografia alterada foi veiculada nas capas dos principais jornais do mundo, como o *Los Angeles Times*, *Chicago Tribune*, o espanhol *El Pais*, inclusive jornais no Brasil, como *O Estado de S.Paulo*. Na época, o jornal *The New York Times*, sugeriu que a alteração poderia ter sido feita pela *Sepah* por meio do *Photoshop*, deixando claro que esse tipo de acusação já foi feito anteriormente. Mas não há provas de envolvimento de autoridades iranianas na manipulação da imagem.

3) Caso do Jogador O. J. Simpson

Abaixo, o rosto do ex-jogador de futebol americano, O. J. Simpson, preso em 1994, como suspeito dos homicídios da sua ex-mulher, Nicole Smith, e do seu amigo, aparece de maneiras diferentes em duas publicações da época. A fotografia de sua prisão com o número de detenção logo abaixo foi publicada por várias revistas, entre elas a *Time* e a *Newsweek*. A imagem da *Newsweek* (Figura 13) é a verdadeira, sem manipulação, a da *Time* (Figura 14), a imagem adulterada. A *Time* foi acusada de manipular a imagem usando filtros e máscaras para deixar O. J. Simpson mais negro, e de colocar a placa com a numeração da detenção menor.

Figura 13 – Imagem original

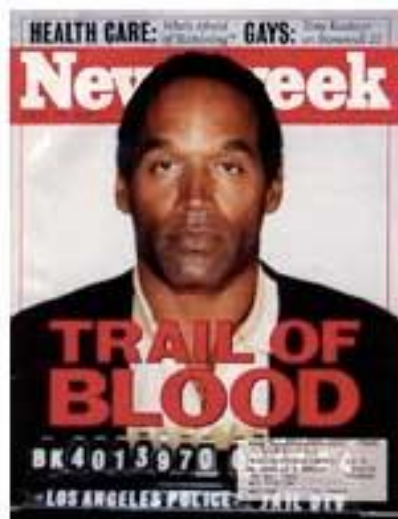


Figura 14 – Imagem manipulada



Fonte: <https://fotografiatotal.com/12-das-fotografias-manipuladas-mais-conhecidas-da-historia#prettyPhoto>

4) Bombardeio em Beirute

A seguir, imagens captadas por um fotógrafo da *Agência Reuters*, mostram a capital do Líbano, Beirute, bombardeada em agosto de 2006. A imagem manipulada (Figura 16) tem marcas pretas duplicadas e mais acentuadas no céu, que podem ter sido feitas com a ferramenta clone, do *Photoshop*. A imagem alterada foi difundida pela *Reuters* para todo o mundo, obrigando a agência a dar explicações e a um pedido de desculpas.

Figura 15 – Original**Figura 16 – Manipulada**

Fotografia: Reuters

Fonte: <https://fotografiatotal.com/12-das-fotografias-manipuladas-mais-conhecidas-da-historia#prettyPhoto>

5) Barack Obama no Golfo do México

Em junho de 2010, a revista britânica *The Economist* alterou a imagem de capa da edição de junho de 2010, sobre o vazamento de óleo no Golfo do México. Na fotografia veiculada pela revista (Figura 18), o presidente Barack Obama aparece cabisbaixo, em frente a uma plataforma de petróleo. No entanto, na foto original (Figura 17), Obama está ao lado de duas outras pessoas conversando. A edição fechou o enquadramento (recorte) e retirou a presidente da paróquia local, que acompanhava Obama no porto, da imagem. “Segundo o editor da revista, a fotografia foi alterada para dar mais dramaticidade ao tema”, afirma Cardoso (2015, p. 94).

Figura 17 – Imagem original**Figura 18 – Imagem manipulada**

Fonte: <http://www.guardian.co.uk/environment/2010/jun/13/deepwater-horizon-oil-spill-Obama>

6) Chão duplicado em combate na Síria

O fotojornalista Narciso Contreras foi demitido da *Associated Press* (AP) por ter manipulado uma fotografia que fez na Síria, em setembro de 2013. Contreras admitiu que retirou da imagem uma câmera de filmagem, que aparecia no canto esquerdo (Figura 19), e inseriu no lugar imagem duplicada de um pedaço do chão (Figura 20), usando um programa de edição.

Figura 19 – Imagem original**Figura 20 – Imagem manipulada**

Foto: Narciso Contreras

Fonte: <https://www.terra.com.br/noticias/mundo/ganhador-do-pulitzer-e-demitido-de-agencia-por-manipular-imagem,394c091ec94c3410VgnVCM10000098cceb0aRCRD.html>

7) Atentado em Madri

Outro caso polêmico é o da fotografia do atentado à estação de Atocha, em Madri, ocorrido em 12 de março de 2004. Na imagem de Torres Guerrero (Figura 21), pode-se observar o que parece ser uma pedaço de corpo humano, aparentemente a perna de uma vítima do atentado. Os jornais *El País*, *The Washington Post*, *Folha de S.Paulo* e *Estado de S.Paulo* publicaram a fotografia original.

Figura 21 – Atentado em Madri/Folha de S.Paulo



Foto: Pablo Torres Guerrero
Fonte: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=16013&anchor=5184802&origem=busca&originURL=>

Entretanto, outros jornais e revistas, como o *The Times*, *The Guardian*, *Jornal do Brasil*, *Diário de São Paulo* e *Paris Match*, manipularam a imagem, apagando o suposto pedaço de corpo da cena.

Figura 22 – Atentando em Madri/*Jornal do Brasil*



Fotografia: Pablo Torres Guerrero

Fonte: http://impressoesdigitaisdocase.blogspot.com/2011/05/publicar-ou- nao-publicar-thats-question_05.html

Figura 23 – Atentado em Madri/*Diário de S.Paulo*



Fotografia: Pablo Torres Guerrero

Fonte: http://impressoesdigitaisdocase.blogspot.com/2011/05/publicar-ou- nao-publicar-thats-question_05.html

Segundo Méndez (2006 apud Munhoz, 2016, p. 73) o editor gráfico do *The Telegraph*, Bob Bodman, observou que a não publicação do pedaço do corpo “é uma questão de sensibilidade. Ao final do dia nossos leitores já sabem que houve uma terrível explosão. Ao limpar a imagem não sentimos que mudávamos o contexto.

Poderíamos ter cortado essa parte porque ela não acrescentava nada à imagem”. Já o editor-chefe gráfico da *Agência Reuters*, David Viggers, declarou: “Nosso ponto de vista é que não gostamos de manipulações de nenhum tipo. Não as toleramos para salvaguardar os direitos de nossos fotógrafos. Pode-se publicar ou não uma imagem, mas nunca a distorcer” (MÉNDEZ, 2006, apud MUNHOZ, 2016, p. 73).

De acordo com Munhoz (2016) “esse caso levantou uma grande polêmica entre os meios de comunicação, pois, para os veículos que manipularam a fotografia, mostrar uma cena tão chocante seria uma afronta ao código deontológico dos jornalistas”.

6 IMPRENSA E MANIPULAÇÃO DE IMAGENS NA COVID-19

Há quase três anos a sociedade foi sacudida por uma realidade não imaginada: a rendição de um planeta inteiro a um vírus – o Sars-CoV-2. A letalidade agressiva dessa nova cepa do coronavírus rapidamente obrigou a Organização Mundial da Saúde (OMS) a decretar estado de pandemia. Começou aí, uma corrida em busca de cura, de vacina e de um tratamento que fosse capaz de evitar o aumento já assustador do número de mortos. Nesse momento, o papel da imprensa foi determinante na interlocução entre população e autoridades em saúde, já que, a princípio, tudo era ainda desconhecido. A informação e a conscientização a respeito de normas e condutas que pudessem impedir a contaminação e/ou a propagação do vírus eram vitais até a chegada de uma solução definitiva. E os veículos sérios de imprensa fizeram valer a pena, assim, sua razão de existir.

6.1 A PANDEMIA DO SÉCULO XXI

Foi em 31 de dezembro de 2019 que a OMS foi alertada, pela primeira vez, sobre vários casos de pneumonia na cidade de Wuhan, província de Hubei, na China. Em 9 de janeiro de 2020, o primeiro óbito de um homem de 61 anos foi registrado e, descobriu-se, então, que se tratava de uma nova cepa de coronavírus, até então não identificada em seres humanos.

Em 30 de janeiro de 2020, a OMS declarou o surto do novo coronavírus uma Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional (ESPII), o mais alto nível de alerta da organização, previsto no Regulamento Sanitário Internacional (RSI). De acordo com o regulamento, a ESPII é “um evento extraordinário que pode constituir um risco de saúde pública para outros países devido à disseminação internacional de doenças; e potencialmente requer uma resposta internacional coordenada e imediata”. Segundo a OPAS (2022), essa foi a sexta vez na história que uma ESPII foi declarada.

Em 11 de fevereiro de 2020, a OMS declarou estado de pandemia originada pelo novo coronavírus. O termo “pandemia” se refere à distribuição geográfica de uma doença e não à sua gravidade. A designação reconhece que, no momento, existem surtos de Covid-19 em vários países e regiões do mundo. Ao contrário da epidemia, que ocorre com maior intensidade apenas em determinadas

estações do ano (OPAS, 2022). De acordo com a *BBC News Brasil* (2020) “em menos de quatro meses, casos de infecção e mortes relacionadas ao novo coronavírus foram registrados em todos os continentes, atingindo 189 países e territórios até o dia 6 abril de 2020”.

No Brasil, o primeiro caso de Covid-19 foi registrado em 26 de fevereiro de 2020 e, com o avanço da doença e o número crescente de mortes, o país passou a adotar medidas preconizadas pela OMS para evitar a propagação do vírus, em consenso com todo o mundo. Uso de máscara, higienização com álcool em gel, controle da mobilidade da população, redução de horário para atividades não essenciais, restrição de circulação de pessoas em eventos e transportes públicos, fechamento de escolas e universidades, e outros protocolos em comum acordo com a comunidade médico-científica mundial passaram a ser seguidos.

Sem vacina e tratamentos 100% eficazes, o número de mortes crescia assustadoramente. O anúncio de validação para uso emergencial da primeira vacina (*Pfizer/BioNTech*) pela OMS, em 31 de dezembro de 2020, foi recebido com euforia e esperança em todo o planeta, e mobilizou países pela compra de doses antes mesmo de estarem disponíveis no mercado. Na contramão do mundo, no Brasil, o presidente Jair Bolsonaro investiu contra os protocolos da OMS e contra a compra iminente de vacinas. Em entrevistas e *lives* defendeu o uso de medicamentos comprovadamente ineficazes, divulgou inverdades e teorias da conspiração a respeito da Covid-19. Do outro lado, prefeitos e governadores adotaram posturas independentes ao governo federal, na tentativa de conter o avanço do vírus e o aumento de mortes, como o governador de São Paulo, João Doria.

Como resultado da ineficiente política de vacinação do governo federal, parte da população brasileira começou a ser imunizada apenas em 17 de janeiro de 2021, quando o governo de São Paulo deu início à campanha no estado. Os paulistas foram os primeiros a receberem a vacina no país, no momento em que o Brasil já acumulava 210 mil mortes pelo novo coronavírus. Só então, o governo brasileiro foi em busca de doses para distribuição nacional. Como saldo da política irresponsável e desastrosa da condução da pandemia, o Brasil registrou, até hoje, 25 de novembro de 2022, 35.203.980 casos e 689.500 mortes, de acordo com o consórcio de veículos de imprensa.

6.2 FOTOGRAFIA DIGITAL E MANIPULAÇÃO NA PANDEMIA

A pandemia encontrou um planeta com tecnologias cada vez mais avançadas, mas a Covid-19 obrigou a humanidade a reaprender conceitos básicos, como o simples hábito de lavar as mãos. Nesse processo de aprendizado, foi preciso astúcia para que as informações chegassem, de maneira correta, à toda a população. E de fato, informações chegavam de todos os lados, por todos os meios e a todo momento. No entanto, nem tudo que se lia, via ou ouvia, era confiável.

O poder de comunicação da imagem frente ao texto é comprovadamente superior. Como observa Joly (2012, p. 43): “Desde muito pequenos, aprendemos a ler imagens ao mesmo tempo em que aprendemos a falar [...]”. Dessa forma, a mensagem de uma fotografia pode ser mais facilmente compreendida se comparada ao texto, pois, para entender um texto, é necessário ser alfabetizado; ao contrário, todo analfabeto pode extrair algo de uma fotografia, por sua característica de ser composta por códigos abertos:

[...] a mensagem fotográfica é composta por códigos abertos e contínuos, ou seja, sem símbolos preestabelecidos. Os códigos são considerados abertos porque sempre permitem várias leituras. E são contínuos porque sempre permitem, a todos, novas (re)leituras. Códigos abertos e contínuos descondicionam a leitura da mensagem fotográfica do conhecimento de códigos definidos e preestabelecidos. (BONI, 2000, p.13).

No entanto, é preciso advertir que uma imagem pode ser lida de inúmeras formas, de acordo com o repertório de cada um e, assim, qualquer pessoa retirar dela uma informação diferente.

A fotografia, além de contar com a prerrogativa de ser uma imagem, ainda ocupa no imaginário social a ideia de espelho do real, prova incontestável de um fato, apesar dessa narrativa já ter sido desconstruída. Ocorre que, há aqui, uma incompatibilidade de crenças: se de um lado, há ainda a ideia de que a fotografia é o espelho do que existiu, de outro, há, desde a popularização da fotografia digital, uma desconfiança em reconhecer uma fotografia como original, verdadeira, sem alterações. E isso tem a ver com a facilidade de manipulação inerente ao processo fotográfico digital.

As pessoas, hoje, têm noção de que imagens podem e são frequentemente manipuladas para atingir diferentes objetivos, e que os programas de

edição são acessíveis a qualquer um. Durante a pandemia de Covid-19, agências de checagem analisaram casos bizarros de imagens manipuladas e/ou tiradas de contexto e relacionadas à doença, como essas, checadas pelo *Fato ou Fake*, do G1, que ligam bebês com rabo, excesso de pelos e com braços e pernas a mais, à vacinação contra o coronavírus.

Na Figura 24, de acordo com Barros e Domingos (2021), a imagem alterada pertence a um banco de imagens, que adverte sobre a manipulação digital: 'Bebê humano com cauda, imagem digitalmente manipulada'. No entanto, como descrito na matéria, um deputado turco atribuiu a imagem a um caso de efeito colateral da vacina.

Figura 24 – Imagem manipulada de um bebê com cauda



Release details: Model release available. Property release not required.
Fonte: <https://g1.globo.com/fato-ou-fake/coronavirus/noticia/2021/10/08/e-fake-que-fotos-de-bebes-com-rabo-excesso-de-pelos-e-com-bracos-e-pernas-a-mais-tenham-relacao-com-vacinacao-contra-a-covid-19.ghtml>

Nas imagens abaixo (Figuras 25 e 26), a criança nasceu com a Hipertricrose, popularmente conhecida como Síndrome do Lobisomem, e foi publicada originalmente em 2014, bem antes da pandemia (BARROS; DOMINGOS, 2021).

Figura 25 – Bebê com Hipertricose de costas



Figura 26 – Bebê com Hipertricose de frente



Fonte: <https://gulfnews.com/lifestyle/please-dont-call-my-baby-a-werewolf-1.1373497>

Na Figura 27, de acordo com registros de jornais locais da Índia, um caso de bebês gêmeos siameses que nasceram presos pelo tronco, são apontados como aberrações causadas por mutações genéticas relacionadas à vacina contra Covid-19 tomada pela mãe:

Figura 27 – Bebês gêmeos siameses



Fonte: <https://www.india.com/news/india/bizarre-bihar-woman-gives-birth-to-conjoined-boy-and-girl-with-6-limbs-and-2-heads-see-pic-1234371/>

Nas imagens abaixo (Figuras 28, 29 e 30), um outro caso divulgado pelo *G1* e pela *AFP*, mostra um vagão de trem com a inscrição COVID-19. A imagem circulou pelas redes sociais da Espanha, Portugal e Brasil, propagando a teoria da conspiração de que a China teria fabricado o vírus e infectado sua população. Entretanto, a empresa fabricante disse se tratar de uma manipulação, e que nenhum dos seus vagões têm essa inscrição (ACEF, 2020).

Figura 28 – Foto manipulada de vagão de trem com a inscrição: COVID-19



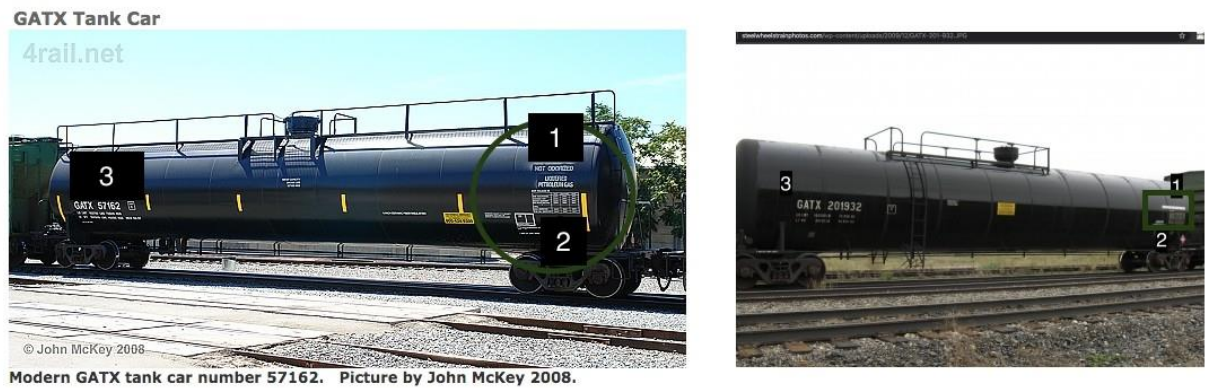
Fonte: <https://checamos.afp.com/este-trem-nao-possui-inscricao-covid-19-seu-fabricante-afirma-que-foto-viral-e-uma-montagem>

Figura 29 – Print de post em rede social sobre o vagão de trem com a inscrição COVID-19



Fonte: <https://checamos.afp.com/este-trem-nao-possui-inscricao-covid-19-seu-fabricante-afirma-que-foto-viral-e-uma-montagem>

Figura 30 – Foto original de vagão de trem sem a inscrição COVID-19



Fonte: <https://checamos.afp.com/este-trem-nao-possui-inscricao-covid-19-seu-fabricante-afirma-que-foto-viral-e-uma-montagem>

A próxima imagem (Figura 31) foi divulgada em redes sociais para questionar a lotação de hospitais da França em decorrência da Covid-19, dizendo que os pacientes, na verdade, são manequins. No entanto, a imagem é de um treinamento realizado no Canadá:

A imagem do manequim foi extraída, na verdade, de uma reportagem publicada em abril de 2020 pela Radio-Canada, que mostra o treinamento de uma equipe hospitalar para receber pacientes com Covid-19 no Instituto Universitário de Cardiologia e Pneumologia de Quebec. O vídeo original mostra claramente que é um treinamento. Exibe, inclusive, placas que avisam que os equipamentos filmados são para simulações e não podem ser utilizados em pacientes. (DOMINGOS, 2021).

Figura 31 – Fotografia de treinamento médico com manequim



Fonte: <https://g1.globo.com/fato-ou-fake/coronavirus/noticia/2021/12/21/e-fake-imagem-que-diz-que-hospital-frances-usa-manequim-no-lugar-de-paciente-para-simular-surto-da-variante-omicron.ghtml>

Abaixo (Figura 32), a imagem que imita a capa da revista *Time*, mostra um soldado armado que tem no uniforme o símbolo da Organização Mundial de Saúde (OMS). Ao lado, em inglês, o título: “Equipe de resposta à Covid da OMS”. De acordo com a checagem, a capa é falsa. A OMS, em nota ao *G1*, informou que não tem um grupo armado para responder à Covid-19. Na verdade, a imagem que circula nas redes sociais foi criada por Johnson Ting, um artista conceitual de jogos (DOMINGOS, 2022).

Figura 32 – Imagem manipulada da capa da revista *Time*



Fonte: <https://g1.globo.com/fato-ou-fake/coronavirus/noticia/2022/01/24/e-fake-imagem-de-capa-da-time-em-que-soldado-armado-usa-emblema-da-oms.ghtml>

Também durante a pandemia, um levantamento realizado pela *Agência Pública* demonstrou que sete das dez imagens mais compartilhadas em grupos de *WhatsApp* são falsas. A reportagem analisou 100, entre elas, mais compartilhadas entre 1º de março e 30 de junho de 2020, na base de grupos de *WhatsApp* do projeto Eleições sem Fake, do Departamento de Ciência da Computação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) (RUDNITZKI; SCOFIELD, 2020). Neste caso, as fotos foram usadas fora do contexto.

Figura 33 – Fotografia sobre Covid-19 usada fora de contexto



Fonte: <https://apublica.org/2020/07/sete-das-dez-imagens-mais-compartilhadas-em-grupos-de-whatsapp-durante-a-pandemia-sao-falsas/>

Figura 34 – Imagens sobre a Covid-19 mais compartilhadas em grupos de *WhatsApp* entre 3 e 5 de abril de 2020

Imagens mais compartilhadas em grupos públicos do WhatsApp



*Informação referente ao dia 24 de março de 2020.
 Fonte: Levantamento feito pela Agência Pública em grupos do WhatsApp



Fonte: <https://apublica.org/2020/07/sete-das-dez-imagens-mais-compartilhadas-em-grupos-de-whatsapp-durante-a-pandemia-sao-falsas>

Esse poder que as imagens manipuladas têm de distorcer informações, trazer inverdades e confundir, está destruindo a confiança da população

em relação ao conteúdo divulgado na imprensa e abalando sua relação com o leitores. De acordo com Oriez (2009 apud MUNHOZ, 2016, p. 71), um estudo feito para analisar a confiança dos leitores nas imagens noticiosas como representação fidedigna da cena fotografada, demonstrou que “pelo menos um terço dos entrevistados acredita que as fotografias em seus jornais locais são manipuladas semanalmente”. A pesquisa também mostrou que a incerteza da veracidade das imagens publicadas por esses veículos induz o leitor a perder a confiança na imprensa.

Essa discussão está cada vez mais presente em estudos que tentam buscar uma saída para que o processo fotográfico digital não banalize o trabalho jornalístico. Buitoni (2011, p. 7) sugere que o leitor realize um estudo dos passos seguidos para a produção da fotografia, para que possíveis manipulações sejam descobertas. São eles:

Ela foi pautada ou foi apenas o resultado de uma casualidade? Foi instantânea ou produzida? É apenas mera ilustração? Ao estar publicada em uma revista ou em um site, atende às finalidades de informação e/ou comunicação? É jornalística ou publicitária? De onde vêm as intenções? O cenário ou os objetos em torno do personagem ajudam a pensar no contexto? Os cortes aumentam ou diminuem a carga informativa? A edição acrescenta significados? Como é a relação texto/imagem? Há criação, há invenção? Vale sempre pensar: para aquele veículo impresso ou para aquele web jornal, eu faria/editaria uma foto parecida? (BUITONI, 2011, p. 7-8).

De qualquer modo, a evolução tecnológica é irreversível e inevitável, e isso refletirá sempre no cotidiano e nas relações sociais. A busca por soluções capazes de amenizar os impactos negativos e absorver os benefícios das novas tecnologias deve ser incessante. A imprensa se beneficiou com o desenvolvimento da fotografia digital, mas, ao mesmo tempo, se viu encurralada pelo potencial de desinformação causado pela facilidade de adulteração de imagens digitais: agora, a manipulação é realizada pela reconfiguração de pixels, milhões de códigos numéricos impalpáveis, virtuais e infinitamente mais fáceis de manipular do que o filme fotográfico, um suporte físico, que exige um processo trabalhoso e que apresenta resultado imperfeito. Da mesma forma, cabe também ao leitor a responsabilidade de compreender os novos processos e estabelecer saídas para fugir das astúcias da fotografia digital.

7 O FOTOJORNALISMO NA FOLHA DE S.PAULO

A *Folha de S.Paulo* completou 101 anos em 2022 como um dos maiores e mais relevantes jornais impressos do Brasil. O jornal diário *Folha de S.Paulo* nasceu em 1960, da fusão dos diários *Folha da Manhã*, *Folha da Tarde* e *Folha da Noite*, lançados entre 1921 e 1925, por Olívio Olavo Costa, Pedro Cunha e amigos. Em 1962, após atravessar uma crise financeira, foi comprado e passou a ser dirigido por Otávio Frias de Oliveira e Carlos Caldeira Filho, tendo José Reis como diretor. Em 1963, já era o jornal de maior circulação paga no Brasil, prestígio conquistado após mudanças no sistema de distribuição, como a aquisição de frota própria, que possibilitou alcançar o leitor interiorano.

Esteve à frente, desde 1986, como o maior jornal do país, perdendo a liderança apenas em 2010, para o *Super Notícia*, de acordo com o *ranking* do Instituto Verificador de Comunicação (IVC). Na última pesquisa realizada entre dezembro de 2021 e junho de 2022, divulgada no site Poder 360º em agosto de 2022, passou a ocupar o quarto lugar no *ranking* que analisou 15 jornais impressos, com 55,9 mil exemplares vendidos no período verificado. No topo da lista, está o *Super Notícia*, com foco no esporte e na cobertura policial, com 70,6 mil, seguido por *O Globo* e *O Estado de S.Paulo*. Entretanto, no *ranking* de circulação total – impresso e digital –, a *Folha* ocupa hoje o segundo lugar, com 352,4 mil exemplares, atrás de *O Globo*, com 367,9 mil.

A redução das vendas dos jornais impressos não é exclusividade da *Folha*, mas uma tendência mundial que está se concretizando com a evolução das versões digitais. Luciana Moherdauí, jornalista e pesquisadora da Cátedra Oscar Sala, do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo (IEA-USP), atribui o declínio ao modelo usado por jornais impressos que, segundo ela:

É ultrapassado mesmo quando publicado na rede no mesmo formato, com hierarquia, diagramação e coluna. Não há mais intervalo de publicação, deadline, e o design se tornou obsoleto diante das possibilidades atuais. A lógica é aconteceu está no ar. (MOHERDAUI apud YAHYA, 2022).

É importante salientar que, apesar do declínio nas vendas, a *Folha* ainda figura entre os maiores e mais respeitáveis jornais impressos do país.

7.1 A FOTOGRAFIA NOS PROJETOS EDITORIAIS DA FOLHA

Por esta pesquisa se tratar de um estudo sobre as fotografias publicadas pela *Folha de S. Paulo*, concentrou-se, aqui, em investigar o protagonismo da fotografia e do fotojornalismo nos projetos editoriais (PE). Ao examinar amplamente esses documentos, observa-se, a princípio, que a *Folha* vem mantendo espaço para discutir o uso de imagens, fotografias, fotojornalismo e o uso de cores como forma de oferecer um jornal mais atraente à adesão dos leitores. A referência ao uso da fotografia na *Folha* apareceu pela primeira vez já no PE de 1960, momento da fusão da *Folha da Manhã*, *Folha da Tarde* e *Folha da Noite*, que deu origem à *Folha de S. Paulo*. De acordo com Romero (2012, p. 22), a partir daí, “cresce o uso de fotografias, com imagens maiores e mais destacadas” no jornal.

No entanto, segundo Assunção (2012, p. 79), a *Folha* só passou a ter um PE sistematizado na década de 1970 e, em 1973, criou seu banco de dados, com textos, fotos, livros. Na década de 1980, a *Folha* lançou cinco projetos editoriais (1981, 1984, 1985, 1986, 1988). No PE de 1981 a fotografia passa a receber o mesmo tratamento dado ao texto: “[...] nunca será demais afirmar que a ossatura de um jornal, o que lhe sustenta o corpo dando-lhe consistência e forma, são as reportagens, os textos noticiosos e as fotos de boa qualidade” (ASSUNÇÃO, 2012, p. 216-217).

Com Otávio Frias Filho como diretor de redação, o jornal implantou, em 1984, um projeto editorial que “sintetizava as experiências do período anterior ao preconizar o jornalismo crítico, pluralista e apartidário” (FOLHA DE S.PAULO, 2021). Esse projeto era o reflexo da posição tomada pelo jornal no movimento das Diretas Já e na abertura política. Durante a campanha das eleições diretas, “diversas primeiras páginas do jornal surpreenderam em termos de design ao exibir fotografias de quase página inteira com fotos da multidão na Praça da Sé” (ASSUNÇÃO, 2012, p. 216-217). Nesse ano também foi lançado o primeiro Manual da Redação da *Folha*.

Em 1985, com o jornal informatizado desde 1983 (o primeiro na América do Sul), a *Folha* lançou o projeto editorial que é considerado, até hoje, o mais importante da sua história e do jornalismo brasileiro: foi com ele que a *Folha* adotou o modelo do jornal estadunidense *USA Today*, criado a partir de estudo do trabalho de Ruth Clark. De acordo com Assunção (2012, p. 165), a popularização da televisão em cores e do jornalismo-imagem ocasionou uma queda nos índices de leitura de jornais pelo mundo todo. Ruth Clark, vice-presidente de Mídia da empresa *Yankelovich*,

Skelley & White, comandou, em 1972, uma pesquisa que se tornou referência nos Estados Unidos e que “versava sobre as relações entre jornais e leitores naquele país”.

A ideia era ouvir o leitor e, a partir de seus desejos, influenciar o trabalho de produção dos jornais. Mas a pesquisa não atraiu de imediato a atenção de editores e empresas, o que acabou ocorrendo somente no final da década. Em 1979, com o trabalho aprimorado, Ruth Clark transformou-o em objeto de desejo de todos os editores e proprietários de empresas jornalísticas. Para Clark, a fórmula era a seguinte: “Atendam as nossas necessidades e ajudem-nos a enfrentar os problemas. Não se limitem a nos falar sobre o mundo – ajudem-nos a entendê-lo. Sejam nossos representantes... [...]” (ASSUNÇÃO, 2012, p. 165-166).

O trabalho de Clark inspirou projetos em todo o mundo. O mais ousado deles, de acordo com Assunção (2012, p. 166), foi o *USA Today*, que se tornou o periódico mais amado, comentado e copiado no mundo e, em menos de uma década, já era o segundo maior dos Estados Unidos. Seus grandes diferenciais eram a forte exploração da imagem, com fotos grandes, coloridas e bem produzidas, gráficos, boxes, ilustrações e textos mais informais, muitas vezes com a utilização da terceira pessoa do plural, o que imprimia um tom intimista junto ao leitor. Havia uma intenção clara de competir com a televisão. O sucesso foi estrondoso, levando o jornal a ser copiado pelo mundo todo (ASSUNÇÃO, 2012, p. 166).

Dessa forma, com o PE de 1985, a *Folha* tentou chegar o mais próximo do modelo do *USA Today*: “introduziu elementos que supervalorizavam a imagem, motivada pela concorrência com o que ela considerava a ‘ameaça televisiva” [...]”, como cita Assunção (2012, p. 215). Seguindo a tendência do jornal americano, a *Folha* também adotou cores nas fotos e passou a “inserir fotos como informação autônoma” (ASSUNÇÃO, 2012, p. 167).

No projeto editorial de 1988 é clara a preocupação da *Folha* com o tratamento ao fotojornalismo:

[...] raciocínio semelhante vale para a fotografia, terreno em que a *Folha* experimentou considerável progresso recentemente. Incorporamos ao procedimento do fotojornalismo padrões que até então estavam reservados à fotografia artística: ângulos e enfoques diferenciados; ênfase no detalhe das fotos de esportes; fórmulas para que as fotos de jornal expressem mais do que mera imagem e se entrelacem com o significado do evento a que essa imagem está ligada; interesse maior por imagens de beleza plástica e de efeito inusitado, ainda que sua temperatura noticiosa seja baixa. Também aqui é preciso depurar os avanços realizados; evitar com igual energia tanto o retorno ao fotojornalismo convencional como o exagero que consiste em

esquecer que num jornal tudo o que se publica deve ser informação. (ASSUNÇÃO, 2012, p. 220).

Em 1988/1989, o jornal passou a ser diagramado em módulos: “Artes, fotos e texto são alinhados e as páginas se tornam mais simétricas” (ROMERO, 2012, p. 29). No início da década de 1990, a capa da *Folha* começou a ser diagramada em seis colunas, com o logotipo escrito em maiúsculas e o uso constante de imagens e gráficos, como aponta Romero (2012, p. 32). Também nessa época, o jornal passou a dar espaço para infográficos. De acordo com Romero (2012, p. 34), “a partir do uso dos infográficos, a *Folha* dedica espaço considerável à informação visual, por meio de fotos, gráficos, tabelas e ilustrações”. Em 1992, o jornal começou a usar cores em algumas capas e cadernos e, também nesse ano, criou o banco de imagens digitais e as fotos passaram a ser guardadas nos computadores.

Em 1996, com a inauguração do Centro Tecnológico Gráfico – Folha, em Tamboré, o jornal passou a utilizar cores em todas as páginas (ROMERO, 2012). A reforma gráfica de 2006 repaginou o visual do jornal para oferecer uma leitura rápida “com diferentes entradas de texto por página, e uso intenso de fotos, ilustrações e infográficos [...]” (ROMERO, 2012, p. 40).

No entanto, foi com o projeto gráfico de 2010, que a *Folha* passou a dar mais ênfase na utilização de recursos visuais, como infográficos, fotografias, charges etc.

É preciso empregar soluções de edição que sejam plasticamente boas e, ao mesmo tempo, suscetíveis de aplicação rápida e prática. Precisamos melhorar a utilização que fazem do modelo gráfico atualmente adotado pela Folha. Precisamos aumentar a presença e a qualidade técnica, estética e de legibilidade de fotos, gráficos e ilustrações do jornal, terreno em que obtivemos progressos, mas ainda há muito trabalho a fazer. (ASSUNÇÃO, 2012, p. 218).

Aumentar a presença, a quantidade ou mesmo o tamanho de elementos não verbais parece ser uma preocupação constante da *Folha*. Mas, no projeto gráfico de 2010, “em relação à distribuição de fotos e textos na primeira página, a alteração era sutil: as imagens ocupavam as colunas centrais e os textos distribuíam-se nas colunas laterais” (ASSUNÇÃO, 2012, p. 228). Sobre o PE de 2010, Gruszynski (2012, p. 101-102) acrescenta que, em relação às imagens (fotografias, ilustrações, infográficos),

o dado principal comunicado é que estas aumentaram de tamanho, ganharam visibilidade, e que os quadros informativos passaram a ser mais limpos e didáticos. Assumimos que elas podem relacionar-se às informações textuais de modo complementar ou, às vezes, de maneira independente [...]. (GRUSZYNSKI, 2012, p. 101-102).

O último PE, publicado em 2017, diz: “Quanto às imagens (foto, vídeo, infográfico), devem ser informativas e plásticas, selecionadas com rigor e publicadas com destaque – elas são, cada vez mais, uma porta de acesso à **Folha**” (FOLHA DE S.PAULO, 2021, p. 21, grifo do autor). Compreende-se, dessa maneira, que a *Folha* explicita em seus projetos editoriais o desejo de exercer um fotojornalismo que seja, ao mesmo tempo, atraente e comprometido com a informação. No entanto, é importante ressaltar, que o fato de registrar em seus manuais esse comprometimento não significa que o jornal irá segui-lo à risca.

7.2 A FOTOGRAFIA NO ÚLTIMO MANUAL DA REDAÇÃO

Os manuais da redação são documentos com diretrizes a serem seguidas por um órgão de comunicação. Dessa forma, cada empresa produz seu próprio manual de acordo com seus princípios. Neles, constam os princípios editoriais, regras de estilo, normas da língua portuguesa e padronização que deverão nortear o trabalho do órgão. O primeiro Manual da Redação publicado pela *Folha* data de 1984, e a sua última edição foi lançada em 2021. Nessa versão, há a seguinte recomendação em relação às imagens:

As imagens devem ser planejadas desde a concepção da pauta. Recursos visuais não podem ser retratados como adereços. Em muitos casos, uma história será mais bem contada por um vídeo ou por uma sequência de fotos ou infográficos dinâmicos e interativos, sozinhos ou associados. A **Folha** incentiva seus jornalistas a participar da produção de conteúdo visual e espera de toda a Redação conhecimento mínimo das técnicas disponíveis. (FOLHA DE S.PAULO, 2021, p. 71, grifo do autor).

O mesmo manual reservou quatro páginas para o detalhamento da conduta que o jornalista deve seguir em relação às imagens. Sobre o tratamento de imagens, assunto de interesse deste trabalho, a *Folha* determina que:

Imagens de conteúdo predominantemente noticioso podem receber tratamento técnico que lhes garanta o máximo em nitidez e definição, mas **são proibidas adulterações da realidade retratada, tais como apagar**

peças ou alterar suas características físicas, eliminar ou inserir objetos e mudar cenários. É igualmente vetado o uso de ferramentas de pós-produção com o intuito de aumentar o impacto da imagem. (FOLHA DE S.PAULO, 2021, p. 106, grifo do autor).

O texto dá continuidade aos procedimentos que devem ser adotados em relação a imagens, resumidos a seguir: adoção de recursos gráficos para preservar menores de idade; adoção de técnicas em imagens de cunho ilustrativo; publicação de reprodução de telas de TV e/ou outras imagens em condições ruins, sempre que seu conteúdo jornalístico seja justificado; cuidados com cortes tendo em vista a edição e o conjunto do material publicado; imagens que violam a intimidade e imagens com cenas chocantes ou violentas só serão publicadas se houver indiscutível valor jornalístico justificável, após analisadas pela Secretaria de Redação; respeitar o direito de imagem; respeitar momentos de luto; imagens em redes sociais não devem ser usadas de forma indiscriminada (FOLHA DE S.PAULO, 2021, p. 106-108).

7.3 FOLHAPRESS: AGÊNCIA DE NOTÍCIAS DO GRUPO FOLHA

O Grupo Folha é dono da agência de notícias *Folhapress*, que comercializa e distribui fotos, textos, colunas, ilustrações e infográficos a partir do conteúdo editorial do jornal *Folha de S.Paulo*, do *UOL* e de outros parceiros no país. De acordo com o site, a agência oferece para reprodução conjunta com a *Folha* “cadernos temáticos, seções, artigos, reportagens especiais e artes que atendem à diversidade de interesses dos mais variados tipos de leitores: saúde, turismo, informática, comportamento, juventude, veículos, negócios, TV, astrologia, cruzadas e outros” (FOLHA DE S.PAULO, 2022).

O acervo de fotografias da agência reúne cerca de 750 mil fotos indexadas, tanto de direito controlado quanto de *royalty free*, disponíveis para reproduções em jornais, revistas, livros, exposições, campanhas publicitárias e em produtos comerciais. A *Folha* foi o primeiro jornal brasileiro a possuir um banco de imagens *online* de fotojornalismo. Além disso, a *Folhapress* licencia o conteúdo fotográfico da agência *EFE*, principal agência de notícias em espanhol e quarta maior do mundo. Há também o Serviço Noticioso Fotográfico (SNF), pelo qual a *Folhapress* oferece aos assinantes (que devem solicitar uma senha), diariamente, fotos, ilustrações e infográficos. De acordo com o site, são

fotos quentes, exclusivas e de excelente qualidade, em tempo real. Contamos também com uma equipe de fotógrafos, jornais e agências parceiras nas principais cidades do Brasil, que atua em todo o país na cobertura dos principais acontecimentos regionais e de festas populares, bem como na produção de reportagens sobre fauna, flora e turismo. (FOLHA DE S.PAULO, 2022).

7.4 A FOTOGRAFIA NA *FOLHA*

Os projetos editoriais e gráficos da *Folha* sempre reafirmaram a relevância do uso da imagem no jornal. Por se tratar de uma empresa e, por isso mesmo, visar ao lucro, é possível que essa preocupação procure atender mais ao mercado, do que ao público leitor. Sendo assim, apesar de toda defesa que o jornal faz pela ética no uso das imagens, é possível que as boas intenções sejam colocadas de lado quando a escolha for entre o lucro e a ética. Nesse assunto, coleciona episódios polêmicos e duvidosos quanto à utilização de fotografias, como os citados abaixo:

Em 27 de maio de 2001, a *Folha de S.Paulo* publicou uma matéria no caderno *Cotidiano*, com o título: “Bairro de São Paulo atrai vizinhança homossexual”, e inseriu a foto de um advogado na publicação, com a legenda: “Renato, 26, e Rodrigo, 35, se abraçam na frente do Fran’s Café, destinado ao público GLS da cidade”. A imagem abaixo, extraída do acervo digital da *Folha*, está com qualidade ruim, o que torna a visualização da fotografia difícil.

Figura 35 – Fotografia da *Folha de S.Paulo* associando advogado ao público gay



Fonte: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=14993&anchor=62282&origem=busca&originURL=&pd=66fab714910d6eaadf56b40a5af7ea8b>

De acordo com o Portal Imprensa, matéria versava sobre “gays enrustidos”, que marcavam encontros noturnos pela internet. O advogado foi fotografado quando abraçava um amigo em frente ao café, e, segundo a defesa, as esposas dos dois foram excluídas do enquadramento pelo fotógrafo. A princípio, a *Folha* foi condenada a pagar uma indenização de R\$ 90 mil em primeira instância, reduzida para R\$ 60 mil no Tribunal de Justiça de São Paulo. O advogado recorreu, e o STJ fixou o valor final em R\$ 250 mil (FOLHA..., 2008).

[...] A foto, segundo a defesa, foi tirada furtivamente, no momento em que o advogado abraçava um conhecido em frente a um café. Havia indicação de que o fotógrafo eliminou do enquadramento as respectivas esposas, que se encontravam no local. Apesar da imagem escura, era plenamente possível a identificação. (FOLHA, 2008b).

Em um outro caso de 2007, na edição de 21 de maio do caderno *Ilustrada* (Figura 36), um leitor do jornal apontou que o cenário de uma fotografia, um restaurante, teria sido montado, fato confirmado pelo fotógrafo que relatou ter agido assim para não derrubar a pauta. Sobre esse caso, Camargo (2012) observa que:

[...] a imagem em si não tem muita importância, por se tratar de uma ilustração de um espaço gastronômico e a fotografia não implica em danos mais extensos em relação ao fato relatado. Porém, a postura pouco profissional do fotógrafo pode prejudicar a credibilidade do jornal. (CAMARGO, 2012, p. 188).

Figura 36 – Fotografia manipulada de um restaurante publicada pela *Folha*



Fonte: https://acervo-digital.espm.br/clipping/20120817/etica_imagem_e_fotografia_na_midia-4.pdf

Em 18 de novembro de 2019, em um outro episódio, o jornal publicou uma fotografia de bolivianos em manifestação contra o golpe de estado que depôs Evo Morales, presidente eleito da Bolívia, na avenida Paulista, em São Paulo. Com o título “‘Todos estão arrumando as malas para voltar’, diz refugiado boliviano” e o subtítulo “Segundo advogado, 1.500 pessoas deixaram a Bolívia por perseguição política no governo Evo”. Como reação, o Comitê Brasileiro de Solidariedade ao Povo Boliviano Contra o Golpe, enviou uma carta-resposta ao jornal, repudiando a manipulação, que retratou a manifestação como um ato de comemoração e não de contestação à deposição de Evo Morales (MARTA, 2019).

Figura 37: Folha manipula fotografia sobre manifestação de Bolivianos



Fonte: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=48958&anchor=6134708&origem=busca&originURL=&pd=806c3dde41319db22f3221b8872f6c4f>

Figura 37



Foto: Renato S. Cerqueira/Futura Press/Folhapress

Nos três casos apresentados acima é possível verificar que a *Folha* forjou realidades inexistentes de maneira consciente e antiética. Nos dois primeiros casos (Figuras 35 e 36), fica evidente que se trata de manipulação de imagens; no

terceiro, houve manipulação de sentido. Ou seja, o jornal atribuiu às imagens contextos inexistentes, realidades fraudadas. A postura irresponsável do veículo expõe ainda mais a urgência de pesquisas e discussões sobre os limites da manipulação de imagens na imprensa e seus desdobramentos. No próximo capítulo, será realizada a análise das imagens de capas da *Folha*, especificamente fotografias sobre a Covid-19, proposta desta pesquisa, a fim de identificar possíveis casos de manipulação.

8 A PANDEMIA RETRATADA

8.1 CONTEXTUALIZAÇÃO E METODOLOGIA

Em consonância com o arcabouço teórico apresentado, faz-se, agora, uma investigação sobre a atuação do fotojornalismo da *Folha* durante a cobertura da pandemia de Covid-19. A escolha da *Folha de S.Paulo* para essa inquirição ocorre pela relevância que o jornal paulista mantém ainda hoje na sociedade brasileira, por circular em todos os estados do país, por seus projetos gráfico e editorial visionários e pelo lugar de destaque que a fotografia e o fotojornalismo ocupam nesses projetos.

O *corpus* é composto por 16 fotografias, publicadas nas capas do diário entre 1º e 31 de março de 2021, até o momento desse recorte, o mês com o maior índice de casos e de mortes no Brasil, superado, depois, apenas pelo mês de abril de 2021. De acordo com dados do Conselho Nacional de Secretários de Saúde (Conass), divulgados pelo Instituto Butantan em 10 de março de 2021 o Brasil ultrapassou 2.000 mortes por Covid-19 em 24 horas – total de 2.349 óbitos (RETROSPECTIVA 2021..., 2021). Quinze dias depois, no dia 25, foram 100.158 casos diários e, em 31 de março, 3.869 óbitos, o maior número registrado desde o início da pandemia, de acordo com o Ministério da Saúde (2022). Segundo levantamento divulgado pela *CNN Brasil*, em 31/3/21, considerando dados do Ministério da Saúde, “a cada cinco pessoas que morreram em decorrência da Covid-19 no Brasil, uma perdeu a vida em março de 2021. [...] Das mortes ocorridas até aqui, 20,7% foram registradas no terceiro mês deste ano” (BRONZE; NETO, 2021).

A escolha pelas imagens das capas se dá em decorrência de ser o primeiro contato entre o jornal e o leitor, de sua característica de atrair o leitor, de sua natureza de vitrine, de concentrar o que o jornal considera ser o assunto mais importante da edição. A capa hierarquiza e sintetiza a edição.

A primeira página é um dos lugares narrativos em que as marcas da editoria e da editoração do jornal são mais fortes. É por excelência, um lugar de sedução. Diversos autores já apontaram para a importância da primeira página que, assim como a escalada no telejornal, funciona como uma espécie de “chamariz”, um modo de dizer ao leitor ou telespectador o que ele não pode deixar de ler, no caso do jornal, ou assistir, no caso da televisão. (BEZERRA, 2005, p.51).

A própria *Folha de S. Paulo*, em seu Manual da Redação de 1992, faz considerações e cita a fotografia como prioridade na capa: “[...] como vitrine do jornal, ela expõe os principais assuntos da edição. Deve ser representativa de todas as editorias. O texto precisa ser exemplar em qualidade, concisão e clareza. Fotos e artes (de preferência em cores) têm prioridade” (FOLHA DE S.PAULO apud MORETZSOHN, 2002, p. 87).

Feita essa reflexão, para dar prosseguimento ao exposto foram adotados caminhos metodológicos, a começar pela pesquisa bibliográfica e a pesquisa documental. A pesquisa bibliográfica parte de um material elaborado que consiste em livros e artigos científicos e, sua principal vantagem, é permitir que o investigador apure os fenômenos de modo muito mais amplo do que faria pesquisando diretamente, já que, em muitas ocasiões, o pesquisador só consegue conhecer os fatos passados com base em dados secundários (GIL, 2012). Toda bibliografia pública que diz respeito ao tema estudado, “[...] desde publicações avulsas, boletins, jornais, revistas, livros, pesquisas, monografias, teses, material cartográfico etc., até meios de comunicação orais [...] e audiovisuais são envolvidos na pesquisa bibliográfica” (MARCONI; LAKATOS, 2005, p.185). Logo, ela tem como finalidade proporcionar um contato direto entre o pesquisador e os arquivos que podem ser encontrados escritos, ditos ou filmados (MARCONI; LAKATOS, 2005). Porém, Marconi e Lakatos (2008, p. 57) advertem que “a pesquisa bibliográfica não é mera repetição do que já foi dito ou escrito sobre certo assunto, mas propicia o exame de um tema sob novo enfoque ou abordagem, chegando a conclusões inovadoras” (MARCONI; LAKATOS, 2008, p. 57).

A pesquisa documental é realizada quando o referencial bibliográfico, apreendido durante a pesquisa bibliográfica, não responde a todas as inquirições da pesquisa. Moreira (2011, p. 270) observa que as fontes pesquisadas são, geralmente, secundárias, decorrem de materiais já reunidos e estudados. Os mais comuns são os acervos impressos – jornais, revistas, catálogos, almanaques. De acordo com Moreira (2011, p. 271), a análise ou pesquisa documental “compreende a identificação, a verificação e a apreciação de documentos para determinado fim”. Como documento, Cervo e Bervian (1996, p. 68), definem que “[...] é toda base de conhecimento fixado materialmente e suscetível de ser utilizado para consulta, estudo ou prova”. Quando se trata de pesquisa científica, é considerada tanto método – pois pressupões o ângulo escolhido como base de uma investigação – quanto técnica – pois se trata de um recurso que complementa outras formas de obtenção de dados [...] (MOREIRA, 2011,

p. 272). Na maioria das vezes, continua a autora, a análise é qualitativa, pois investiga o teor, o conteúdo do material selecionado.

Para a análise das imagens, optou-se pela desconstrução analítica, proposta pelo professor Paulo César Boni (2000), em sua tese de doutorado. Esse método consiste em desconstruir uma imagem em busca da identificação dos recursos técnicos e da linguagem fotográfica para compreender sua mensagem. Boni (2000) avalia que o repórter fotográfico utiliza amplamente os recursos técnicos e alguns elementos da linguagem fotográfica para descrever ao leitor o significado particular do acontecimento que construiu mentalmente. Para isso, ele precisa antes se informar e compreender o fato, para depois escolher os recursos para traduzir o ocorrido ao leitor.

Os elementos da linguagem fotográfica funcionam como uma espécie de 'vocabulário', que o fotógrafo utiliza para 'traduzir' ao leitor o significado que havia construído antes de apertar o disparador de seu equipamento fotográfico. O uso de recursos técnicos e o domínio da linguagem fotográfica são, para o fotógrafo, como caneta e papel, elemento e suporte necessários para que ele 'escreva' da forma peculiar, ou seja, como imagens. Ao fotografar, mesmo que de forma inconsciente, o fotógrafo 'transfere' sua subjetividade, seu modo de pensar para a fotografia (BONI, 2000, p. 83).

Optar pelo melhor plano, escolher o melhor ângulo, selecionar o plano de foco, atentar às regras de composição, decidir pela forma, conferir as condições de luminosidade, inserir ou preterir elementos de significação, contrastar mais ou menos acentuadamente os tons, acentuar ou não a textura, abrir perspectivas, explorar a profundidade de campo, gerar efeitos de tridimensionalidade, criar aberrações, e tantas outras possibilidades, são atitudes que podem conferir um bom arranjo visual na composição e destacar o(s) elemento(s) priorizados(s) pelo fotógrafo, em particular. (BONI, 2000, p. 102).

Apesar dos fotógrafos utilizarem recursos para transmitir uma mensagem específica, Kossoy (2000, p. 44) adverte que as imagens visuais propiciam diferentes leituras para os diferentes receptores e, nem sempre, o receptor fará a leitura da fotografia de acordo com o que foi concebido no momento do clique:

As imagens fotográficas por sua natureza polissêmica, permitem sempre uma leitura plural, dependendo de quem as aprecia. Os receptores já trazem em si suas próprias imagens mentais preconcebidas acerca de determinados assuntos. Essas imagens mentais funcionam como filtros: ideológicos, culturais, morais, éticos etc. Tais filtros, todos os nós os temos, sendo que para cada receptor, individualmente, os mencionados componentes

interagem entre si, atuando com maior ou menor intensidade. (KOSSOY, 2009, p. 44, grifo do autor).

Sendo assim, não é possível prever se o receptor apreenderá da imagem as mensagens idealizadas pelo fotógrafo, já que isso dependerá do repertório que cada leitor acumulou ao longa da vida. A diagramação do jornal também exerce grande influência sobre o leitor, determinando o que e como ele deve ler. De acordo com Moretzsohn (2002, p. 83), os jornais jogam com textos e fotos, “planejam a diagramação de modo a induzir o público a uma determinada leitura – e como essa leitura pode ser subvertida dependendo de quem lê.”

Dito isso, seguem as análises das imagens.

8.2 ANÁLISES

Figura 38 – Fotografia do dia 2 de março de 2021, *Folha de S.Paulo*, nº 33.571

Fonte: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=49453&anchor=6429615&origem=busca&originURL=>



Foto: Danilo Verpa/Folhapress

A primeira imagem analisada (Figura 38) foi publicada no dia 2 de março de 2021. Ocupa o espaço de cinco das seis colunas verticais destinadas ao texto e está centralizada na dobra superior da página. A tomada aérea mostra o movimento de carros no *drive-thru*, montado no estádio do Pacaembu, exclusivamente para receber a população de idosos acima de 80 anos que seria vacinada contra a

Covid-19. Três filas de carros, lado a lado, contornam um dos canteiros do estacionamento do estádio, em sentido horário, despertando a sensação de ordem natural, já que o sentido anti-horário seria o oposto da ordem, o não-natural.

A tomada em enquadramento horizontal é, normalmente, usada para causar a sensação de calma, de ordem. Apesar da desordem que a pandemia está causando no mundo, e que a disputa pela vacina tem determinado, o fotógrafo pode ter intencionado despertar essa sensação de repouso, calma, uma maneira de atenuar o mal-estar causado pela sensação de insegurança, pelo medo da morte. O plano de tomada escolhido foi o geral, “normalmente usado para identificar ou referenciar o local onde transcorre determinada ação, sem destacar elementos componentes do cenário com muita evidência” (BONI, 2000, p. 66). Podemos inferir três coisas: 1) Que o fotógrafo e o jornal pretendiam contribuir com o discurso de que há, sim, uma crise na saúde pública no país com a chegada da Covid-19. A vista aérea que retrata uma razoável quantidade de carros enfileirados mostra que a população está preocupada, ansiosa em busca de imunização que, como se sabe, chegou tarde ao país, e em quantidade insuficiente, obrigando as pessoas a uma disputa pela vacina; 2) Que o fotógrafo e o jornal pretendiam alarmar a população de que há, sim, uma situação atípica no mundo e no país causada pela pandemia e, com isso, despertar a consciência em relação ao cumprimento dos protocolos da OMS e da necessidade urgente de imunização; 3) Trazer ao leitor um respiro frente à enxurrada de informações sobre a Covid-19, além de uma sensação de segurança demonstrando que a população está buscando a vacinação. E que, apesar da paralisação que o medo do novo coronavírus impôs ao mundo, a humanidade caminha, segue-se o fluxo.

Não foram identificadas técnicas de manipulação digital que alterasse o sentido da imagem. Pode ser que tenha havido um corte, talvez até por ajuste na diagramação, visto que no canto inferior esquerdo a fila de carros foi interrompida. No entanto, isso não prejudicou o sentido da fotografia.

FIGURA 39 – Fotografia do dia 4 de março de 2021, *Folha de S.Paulo*, nº 33.573



Fonte: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=49455&anchor=6429728&origem=busca&originURL=>



Foto: Eduardo Anizelli/Folhapress

A segunda imagem (Figura 39) é vertical e ocupa o espaço de três colunas de textos. É uma chamada de capa com a legenda “Bragança entra em colapso com doentes mais jovens”. No enquadramento, há uma pessoa intubada em uma cama de hospital, e um equipo de soro no suporte em primeiro plano. O fotógrafo

hierarquiza a importância dos elementos na imagem, dando destaque ao paciente no leito, apesar de seu rosto não ser visível.

Ao lado, em plano americano, um profissional de saúde paramentado e manuseando o aparelho de bomba de infusão, usado para administrar drogas vasoativas e medicamentos que precisam correr no tempo correto. Nesse plano de tomada, o elemento humano “interage com o ambiente e, por ser um componente vivo, sobrepõe-se a ele” (BONI, 2000, p. 70).

Ao fundo, uma placa, com a inscrição UTI C 22, possibilita ao leitor identificar que é uma Unidade de Terapia Intensiva, atestando a gravidade do paciente. É possível detectar cinco aparelhos de bomba de infusão, três deles com painéis acesos, além de outros de suporte para a administração de soro e medicamentos. Isso mostra que o paciente enquadrado não é o único no ambiente, mais uma vez, consolidando a gravidade em que os doentes por Covid-19 se encontram, já que pacientes com doenças contagiosas ficam isolados em quartos separados de doentes com outros tipos de enfermidades.

O ângulo de tomada é o de mergulho, geralmente utilizado quando o fotógrafo quer desvalorizar o elemento fotografado. Mas cabe refletir que, é pouco provável que a intenção tenha sido essa, já que os profissionais de saúde têm sido exaltados pelo intenso trabalho prestado. O mais provável é que tenha sido um recurso necessário para, além de enquadrar o profissional de saúde e o aparato hospitalar verificado ao fundo, inserir o paciente na imagem.

Somados os vários elementos no enquadramento, entre eles os cinco aparelhos de bomba de infusão, dispositivos utilizados em quadros delicados de saúde, ao paciente intubado, e à placa de UTI no quarto, pode-se inferir que a intenção do fotógrafo tenha sido demonstrar a complexidade do tratamento e a gravidade do estado de saúde do paciente vítima da Covid-19.

O branco e o azul são predominantes na imagem. Freeman (2012, p. 114), afirma que o azul “[...] tende a ser silencioso, relativamente sombrio e particularmente frio”. De fato, são características presentes no contexto, especialmente assombroso.

Não foi identificada nenhuma técnica de manipulação digital que interferisse no sentido da imagem.

FIGURA 40 – Fotografia do dia 5 de março de 2021, *Folha de S.Paulo*, nº 33.574

FOLHA DE S.PAULO

N.º 100 ANOS ★★ UN JORNAL A SERVIÇO DA DEMOCRACIA

SEXTA-FEIRA, 5 DE MARÇO DE 2021

Mais mortalidade de pessoas em hospitais

Pandemia mata como nunca, e Bolsonaro fala em 'mimimi'

Máxima diária de mortes volta a bater recorde; Brasil passa TUA em novos episódios por estígio de pessoas

As mortes em hospitais por COVID-19 no Brasil atingiram ontem o maior número desde o início da pandemia, com 1.000 óbitos em 24 horas. O recorde anterior foi de 900 mortes em 2020. O Brasil continua a sofrer com a falta de leitos em hospitais e a falta de equipamentos de proteção individual (EPI) para os profissionais de saúde. O presidente Jair Bolsonaro afirmou que a situação é "mimimi" e que o Brasil está "fazendo o possível".

Falta de doentes atrasa vacinação de 600 mil pessoas

As pessoas que não foram vacinadas devido à falta de doentes para a vacina de testes de diagnóstico. O governo afirma que a situação é temporária e que a vacinação será retomada assim que houver mais doentes disponíveis.

Presidente: se sua popularidade digital esmaecer

O presidente Jair Bolsonaro afirmou que se sua popularidade digital esmaecer, ele não se candidatará à reeleição em 2022. Ele afirmou que quer continuar trabalhando para o Brasil e que não quer ser um político comum.

BRICS não se unem para Brasil de Bolsonaro

O Brasil não conseguiu convencer os outros países do BRICS a apoiar sua candidatura para a presidência da Organização das Nações Unidas (ONU) em 2022. O Brasil afirmou que os outros países não estão interessados em apoiar sua candidatura.

Bolsonaro segue a rota de Dilma pré-impeachment

O presidente Jair Bolsonaro está seguindo a mesma rota que Dilma Rousseff adotou antes de ser deposta em 2016. Ele afirmou que não se preocupa com o futuro e que quer continuar trabalhando para o Brasil.

PEC Emergencial passa pelo Senado e vai para a Câmara

A PEC Emergencial, que prevê o fim do mandato de dois anos para os deputados e senadores, foi aprovada pelo Senado e vai agora para a Câmara de Deputados.

PIL teve retração de 0,2% e queda de 0,1%

O Produto Interno Bruto (PIB) teve uma retração de 0,2% em fevereiro e uma queda de 0,1% em relação ao mesmo mês do ano anterior. Isso indica uma desaceleração da economia brasileira.

Trabalho que fica

O trabalho que fica no Brasil é o trabalho informal, que representa a maioria da força de trabalho. Isso significa que muitos brasileiros não têm direitos trabalhistas e não recebem salários mínimos.

Brasil diz: se Bolsonaro que pedisse auxílio

O Brasil diz que se Bolsonaro quer pedir auxílio financeiro, ele deve pedir diretamente ao Banco Mundial. O Brasil afirmou que não vai pagar o auxílio financeiro para Bolsonaro.

Esportes

Os jogos de futebol foram suspensos devido à pandemia de COVID-19. O Brasil afirmou que os jogos serão retomados assim que a situação sanitária melhorar.

História da pandemia

A pandemia de COVID-19 começou no final de 2019 e se espalhou rapidamente pelo mundo. O Brasil foi um dos primeiros países a sofrer com a pandemia e continua a sofrer com os efeitos dela.

Economia e EUA

A economia brasileira está sendo afetada pela crise econômica dos Estados Unidos. O Brasil afirmou que vai tomar medidas para proteger a economia e o emprego.

Política

As eleições presidenciais de 2022 estão sendo antecipadas para o ano de 2021. Isso significa que o Brasil terá eleições presidenciais em 2021, em vez de 2022.

Mapa

Índice de Desenvolvimento Humano

O Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) do Brasil caiu para o menor nível em 10 anos devido à pandemia de COVID-19. Isso significa que o Brasil está ficando para trás em relação aos outros países da América Latina.

Fonte: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=49456&anchor=6429804&origem=busca&originURL=>

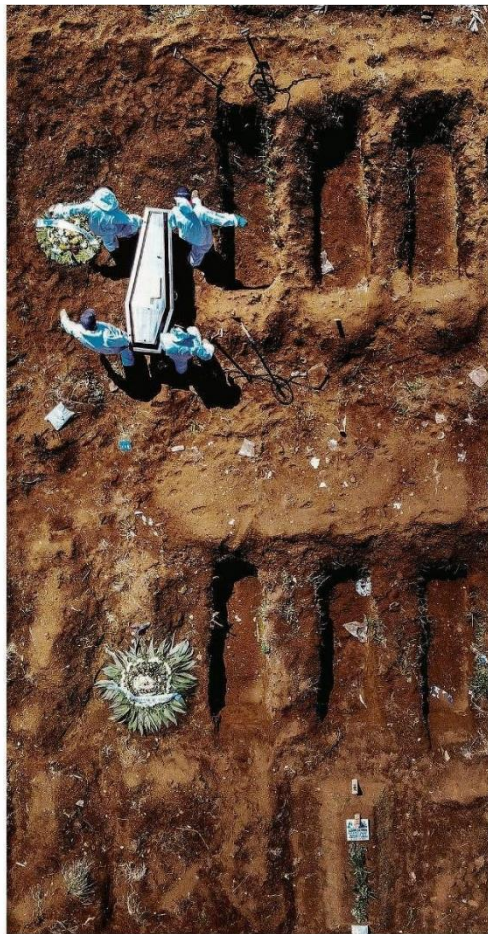


Foto: Karime Xavier/Folhapress

A terceira imagem (Figura 40) data de 5 de março de 2021, ocupa três das seis colunas destinadas ao texto, é vertical, toma mais da metade da página, com presença maior na parte inferior e sofreu nítido corte. Essa fotografia é um complemento à manchete “Pandemia mata como nunca, e Bolsonaro fala em ‘mimimi’”.

Trata-se de uma tomada aérea, em plano médio, de um terreno em terra bruta, com dezenas de covas abertas lado a lado. Nota-se, também, covas já fechadas, identificadas pelos amontoados de terra ao lado das que ainda estão abertas. Pode-se deduzir que, pela precariedade do ambiente, essas covas foram abertas em caráter emergencial. Nesse caso, a tomada aérea provavelmente foi escolhida para evidenciar números, quantidade, para deixar claro ao leitor que há muitos mortos pela doença, e que muitos ainda estão por vir para ocupar as covas já abertas.

É de conhecimento do público, por meio da imprensa, que há uma crise instalada no país em razão da Covid-19 e da ineficiência das políticas do governo federal para contê-la. A forma como a pandemia se espalhou por todo o país obrigou os governantes estaduais e municipais a tomarem medidas de contenção, na maioria das vezes, precárias. Em vários locais, foram abertos cemitérios e covas em massa e até valas comuns, para atender ao inesperado grande número de mortos.

Na metade inferior da imagem, uma coroa funerária ao chão, bem ao lado de uma das covas, mostra que no local foi sepultado um corpo recentemente. Mais à frente, quatro homens vestidos com Equipamentos de Proteção Individual (EPIs), em azul, transportando um caixão e, ao lado de um desses homens, o que está à esquerda e à frente, mais uma coroa funerária ao chão, outro indício de sepultamento recente. Também há vários outros elementos no chão, como flores e folhagens secas, tradicionalmente usadas em coroas e ofertadas aos mortos, e lixos.

A escolha pelo enquadramento vertical causa a sensação de desconforto, corroborada pela sensação visual de aridez da terra e do calor característico do mês de março na região sudeste, subentendido presença do sol, já que é possível identificar sombras. O incômodo gerado ao leitor é amplificado pelo tamanho da foto na página. A morte parece gritar.

Por se tratar de um sepultamento, e por estar claro que se trata de uma vítima da Covid-19, é possível identificar uma dicotomia entre o céu e o inferno, implícita no contraste entre o marrom da terra e o azul das roupas dos coveiros ou

sepultadores. Novamente, aqui, o azul, descrito por Freeman (2012) como silencioso, sombrio e frio, está presente no contexto fúnebre. O autor também observa que a cor é simbolicamente associada ao céu e à água.

O marrom, de acordo com Guimarães (2003), é frequentemente usado pela imprensa para caracterizar sujeira, tristeza (haja vista o uso do termo “imprensa marrom” para caracterizar os jornais sensacionalistas que, na contramão da essência do jornalismo, causam um desserviço à população).

Observa-se a escolha de enquadrar os Coveiros com caixão, no topo do lado esquerdo, que, de acordo com a teoria do eixo direita-esquerda, faz com que esses elementos sejam codificados no hemisfério direito do cérebro, “que é mais hábil para lidar com imagens” (GUIMARÃES, 2005, p. 6).

É também possível, aqui, fazer uma analogia à obra “Morte e Vida Severina”, de João Cabral de Melo Neto:

“É uma cova grande pra teu pouco defunto
 Mas estarás mais ancho que estavas no mundo
 Estarás mais ancho que estavas no mundo.”

O perigo do contágio que leva o doente a ser isolado da família, que tenha o caixão lacrado e que exige roupas especiais aos Coveiros no momento do sepultamento, abre uma reflexão para a relevância daquele personagem para o mundo. Tornou-se um pouco defunto. Que estará mais ancho na cova do que estava no mundo, nestas condições miseráveis de um doente em isolamento, sem a presença da família e dos amigos, sofrendo com uma enfermidade em que lhe falta o ar.

No que se refere à manipulação digital, é perceptível o uso do corte, não se sabe se para fins de diagramação, ou se para excluir elementos da cena.

Figuras 41 e 42 – Fotografias do dia 6 de março de 2021, *Folha de S.Paulo*, nº 33.575

FOLHA DE S.PAULO
HÁ 100 ANOS ••• UM JORNAL A SERVIÇO DA DEMOCRACIA

SABADO, 6 DE MARÇO DE 2021

Seguro nos estados travou na burocracia, aponta estudo

Internação em UTI é recorde em 13 de 18 regiões paulistas

Carcelão por spray vai à Justiça, mas não pode circular

União não vai à Justiça

Ministros do governo

Exercerá Paulo Maluf

Governo de Lula

As vésperas de entrar na fase vermelha, São Paulo tem mais de 7000 pacientes em leitos intensivos

Freezer com doadores de órgãos em SP

Capital de SP é hospitalizada

Carceres e sistema de trânsito afetados por enchentes

Conselho dá punição leve a deputado que apoiou colega

Caminhoneiros protestam contra a fase vermelha em São Paulo

MP deve permitir que partidos se reelejam

Fonte: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=49457&anchor=6429808&origem=busca&originURL=>

Figura 41



Foto: Fabiano Rocha/Agência O Globo

Figura 42



Foto: Danilo Verpa/Folhapress

Na capa do dia 6 de março, a *Folha* publicou duas fotografias referentes à pandemia. Na primeira (Figura 41), com a legenda “Duque de Caxias provoca fila após prometer vacina”, temos uma situação no estado do Rio de Janeiro. A fotografia está em um enquadramento horizontal, e transmite a impressão de caos, causada pela aglomeração de pessoas após a promessa de vacina para toda população, a partir de 60 anos. Nem todos conseguiram se imunizar. Nota-se que a fotografia foi feita em ângulo de mergulho. O afunilamento demonstra perspectiva em

ponto de fuga, comunicando a sensação de movimento de uma multidão que caminha na mesma direção, que objetiva chegar a um ponto final que é a vacinação. É possível deduzir que há muitas pessoas no local, sensação corroborada pelo ângulo mais fechado preenchendo quase toda a totalidade do retângulo com pessoas.

A segunda fotografia (Figura 42), que ocupa maior espaço na capa do que a anterior, traz na legenda “Caminhoneiros protestam contra a fase vermelha em São Paulo” e esclarece que os trabalhadores fizeram uma carreata na rodovia Castelo Branco, na entrada da marginal Tietê. A tomada é aérea, em plano geral e enquadramento horizontal, normalmente utilizado quando se quer transmitir tranquilidade, porém, os cruzamentos interpolados das duas faixas da rodovia e outras duas faixas que parecem ser de uma rua ou de outra rodovia, como duas faixas de um viaduto, transmitem a impressão de desordem, de confusão.

É necessário pontuar, que o comportamento dos caminhoneiros de protestar contra as medidas de contenção da fase vermelha, mostra uma aderência ao discurso do governo Bolsonaro, que refuta os protocolos e tem sido constantemente acusado de negligência em relação a sua postura diante da tomada de decisões para contenção e combate à Covid-19. As declarações hostis do presidente também têm gerado desconforto e revolta, corroborando a ideia de desorganização que parece estar estampada na capa da *Folha* nessas duas imagens. Durante uma entrevista em frente ao Palácio do Planalto, em 20/4/20, Bolsonaro disse "não ser coveiro" ao responder à pergunta de um jornalista sobre a quantidade de mortos em decorrência do novo coronavírus (RELEMBRE O QUE BOLSONARO..., 2021). Em uma outra ocasião, disse: "Vocês não ficaram em casa. Não se acovardaram. Temos que enfrentar os nossos problemas. Chega de frescura, de mimimi. Vão ficar chorando até quando?" (RELEMBRE O QUE BOLSONARO..., 2021).

Desde que a pandemia começou a se espalhar pelo mundo e pelo Brasil, quatro ministros passaram pelo Ministério da Saúde até a data de recorte do *corpus*, sendo que, os dois primeiros, Luiz Henrique Mandetta e Nelson Teich, debandaram do cargo por discordância com a política adotada pelo governo frente ao grave quadro da doença no país. O penúltimo, Eduardo Pazuello, general da ativa do Exército, esteve envolvido em diversas polêmicas. Entre elas, é acusado de negligência ao deixar faltar oxigênio em Manaus, o que levou vários pacientes de Covid-19 à morte. Há, também, a acusação de que o ministro, ao saber do quadro em

Manaus, foi pessoalmente junto a uma comitiva, apresentar a plataforma TrateCov, desenvolvida pelo Ministério da Saúde para indicar se o paciente estava com Covid-19 a partir de sintomas e sinais, sem realização de testes. O aplicativo também seria utilizado para indicar o uso de medicamentos sem eficácia comprovada, como a Cloroquina, inclusive para bebês, como atenuante da crise (MARIZ, 2021).

Isso posto, podemos deduzir que a intencionalidade de comunicação do fotógrafo e da editoria de fotografia da *Folha de S. Paulo*, ao escolher as fotografias para a primeira página, tenha sido a de expor os diferentes conflitos gerados em torno da condução da política de enfrentamento à pandemia, tanto pelo governo federal quanto pelo estadual. A resistência do presidente da República à vacinação, motivo que o levou a não adquirir imunizantes com antecedência, assim como sua incredulidade na eficiência dos protocolos adotados pela OMS, podem ser apontados como fatores geradores de transtornos como os que vemos: tumulto pela disputa de vacina e protesto pelas medidas de restrição adotadas pelo governo estadual (esses vindos de simpatizantes de Jair Bolsonaro e/ou de pessoas contrárias aos protocolos).

Não há indícios do uso de técnicas de manipulação digital para modificar o sentido da imagem.

Figura 43 – Fotografia do dia 7 de março de 2021, *Folha de S.Paulo*, nº 33.576



Fonte: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=49458&anchor=6429855&origem=busca&originURL=>



Foto: Zanone Fraissat/Folhapress

Na capa de 7 de março, a fotografia horizontal (Figura 43) ocupa as seis colunas de texto e está na cabeça da página. A imagem foi feita em plano fechado e ângulo linear, sendo que uma fita zebraada está em primeiro plano e, o fundo, altamente desfocado, evidencia o uso do foco seletivo (técnica utilizada para destacar um plano de foco em relação aos demais, que aparecem desfocados), pois a fita está nítida, e o fundo, totalmente desfocado, valorizando a mensagem escrita “Não entre, aguarde ser atendido”. A imagem parece ter sido cortada, pois foge das medidas padrões utilizadas na fotografia.

Destinada ao isolamento de áreas, não só de locais que ofereçam algum tipo de perigo, mas também do controle de acesso de pessoas, este tipo de fita

está sendo amplamente usado para chamar a atenção das pessoas para que não ultrapassem determinados limites. Essas regras passaram a vigorar durante as fases mais rígidas de combate à pandemia, nos estabelecimentos comerciais e outros em que há circulação de gente. De acordo com a OMS, o isolamento social é uma das medidas essenciais para a contenção do vírus, o que levou governos estaduais e municipais a lançarem planos de isolamento e distanciamento social, de acordo com índices de contágios e mortes por Covid-19.

O amarelo é muito usado em normas de segurança por indicar cuidado e atenção. O preto, representa o medo, o negativo, a morte, e é comumente usado com o amarelo para representar o perigo. Nota-se que ao fundo, desfocado, há luzes de coloração em tons de vermelho, laranja e amarelo sobre o fundo preto, que remetem ao fogo. Combinadas à fita, corroboram a sensação de perigo e colaboram para que o observador fique em alerta, sinta-se ameaçado e em risco.

A escolha do formato em que foi publicada, faz com que a fotografia se assemelhe a placas que, costumeiramente, são vistas no dia a dia quando é necessário despertar a sensação de alerta, perigo, atenção. A imagem ocupa todo o espaço horizontal da capa, sangrando as margens. Isso, atrelado a todas as outras escolhas do fotógrafo, causou um impacto visual maior.

O foco seletivo na fita, como opção do fotógrafo, evidencia a importância não somente de se ter atenção ao entrar nos estabelecimentos que restringem a circulação. Mas acende a sensação de que algo está fora da ordem, de que o *status quo* foi abalado e de que é necessário respeito às regras em nome da vida.

Mais uma imagem o recorte da imagem foi utilizado. Nesse aspecto, sempre haverá dúvidas sobre os motivos desse recorte: diagramação ou exclusão de elementos? Nesta análise, não foi possível saber.

Figuras – 44, 45, 46 e 47 – Fotografias do dia 8 de março de 2021, *Folha de S.Paulo*, nº 33.577



Fonte: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=49459&anchor=6429912&origem=busca&originURL=>

Figura 44



Foto: Marlene Bergamo/Folhapress

Figura 45



Foto: Jardiel Carvalho/Folhapress

Figura 46**Foto:** Zô Guimarães/*Folhapress***Figura 47****Foto:** Gabriel Cabral/*Folhapress*

Na capa de 8 de março, Dia Internacional da Mulher, a *Folha* trouxe a manchete “Pandemia ameaça trinta anos de avanços das mulheres”, e, logo abaixo, quatro fotografias, uma por coluna de texto. As quatro são posadas. Nelas é possível identificar: na primeira, uma mulher negra segurando a mão de uma criança negra; na segunda, uma mulher branca com uma criança branca, sentadas em algo que parece ser uma mesa de centro; na terceira, uma mulher negra com duas crianças negras em uma mesa, sendo que uma das crianças está sentada no colo da mãe e a outra, parece estar sentada em uma cadeira, olhando diretamente para a câmera; e na quarta, um notebook em uma mesa com a imagem de uma mulher segurando uma criança no colo.

Na primeira fotografia (Figura 44), a mulher está descendo uma escada com a criança, o ângulo de tomada é o de mergulho, o que, abertamente, desvaloriza os sujeitos. Não é possível identificar claramente o que há em volta. Em um dos lados parece haver o telhado de uma casa, onde há vários objetos com aspecto de lixo, dando a impressão de que os sujeitos estão em condições sanitárias impróprias à saúde. Ao fundo, para onde é levado o olhar do observador orientado pelos pontos de fuga, parece ser uma parede de madeira de uma casa, talvez, sem pintura, onde nota-se a ação do tempo, visto o aspecto escuro, causado pela ação do

sol e da chuva. Mas, na posição em que se encontra na foto, dá-se a impressão de ser um beco sem saída, para onde se dirigem os sujeitos da foto. O enquadramento é vertical, o que, ao lado de outros aspectos, causa certo desconforto.

Somados todos os pontos já citados, pesa a escolha do ângulo em mergulho que, em meio ao ambiente, parece conduzir os sujeitos a um abismo, acentuando o já existente abismo social em que estão inseridas a mulher e a criança, e que agora se agrava com os novos problemas ocasionados pela pandemia, como o desemprego, a fome e a falta de leitos em hospitais.

O plano de tomada é o médio, que “pressupõe a interação equilibrada e harmônica do homem com o ambiente” (BONI, 2000, p. 68). Como na predileção pelo ângulo de tomada em mergulho, assim como pelo utilização do plano médio usado aqui, é possível acentuar a possível existência de alguma intimidade com que os sujeitos interagem com o ambiente.

No geral, não há contraste de cores, há a predominância de uma escala de cinza, além do marrom, e a única cor destoante é a magenta da roupa da criança. Criança é normalmente ligada à alegria, vida, energia, talvez o único elemento que fuja da tristeza do ambiente em que a mulher e a criança estão inseridas. Note-se também, que as duas personagens estão sorrindo, contribuindo para a construção de um paradoxo na imagem.

Na segunda fotografia (Figura 45), também em enquadramento vertical, uma mulher e uma criança estão sentadas em algo que parece ser uma mesa de centro. A criança está com uma das pernas flexionadas apoiada na perna da mãe. Ao fundo, vê-se o que parecem ser duas janelas na parede de uma casa, e o ambiente em torno dos sujeitos aparenta ser menos precário quando comparado à fotografia anterior, ou o fotógrafo tenha optado por um recorte que deixou outros aspectos fora da imagem.

O plano de tomada é o americano, que destaca o sujeito em relação ao ambiente. O ângulo de tomada é o de mergulho, que tem como característica o achatamento dos planos e, por conseguinte, a diminuição (ou desvalorização) dos sujeitos. Nota-se que, como na imagem anterior, o fotógrafo optou pela técnica que desvaloriza os sujeitos, apesar de, aqui, destacá-los em relação ao ambiente. A artimanha de desvalorização dos sujeitos faz total sentido quando se toma a consciência de que esta fotografia, assim como as outras três, representam na reportagem mulheres que tiveram suas vidas assoladas pela pandemia de Covid-19,

afetando a saúde mental, a vida financeira e social, e outros. Como na imagem anterior, a cor que destoa e contrasta com as demais cores no ambiente, é a magenta, presente na roupa da criança. As duas estão sorrindo.

A terceira fotografia (Figura 46) também apresenta enquadramento vertical. Os sujeitos estão sentados em uma mesa, uma das crianças está no colo da mãe, em segundo plano, e parece segurar um lápis ou uma caneta. A outra criança está em primeiro plano, sentada com o rosto virado para a câmera e em mergulho, ângulo que passa a impressão de diminuição (achatamento ou desvalorização) do sujeito.

Pela regra dos terços, o rosto da criança se encontra em um dos pontos de ouro, o que destaca o elemento. Destacar esta criança e não aquela, não parece proposital, já que é possível deduzir, pela posição do rosto na imagem, que o personagem se colocou inesperadamente na frente da câmera, sem a escolha do fotógrafo. Pela teoria do eixo direita-esquerda, há uma desvalorização dos sujeitos na imagem, pois estão posicionados no lado direito.

Nesta imagem, o ambiente não parece precário e, apesar de estarem inseridos em um contexto negativo na reportagem, as personagens estão sorrindo. O entorno destoa da primeira imagem, já que aqui, a cor predominante é o branco, a cena é clara, e com luz entrando pela janela, o que deixa a atmosfera leve.

Na quarta imagem (Figura 47), em enquadramento vertical, há um notebook em cima de um móvel, com a fotografia de uma mãe com uma criança em um fundo branco e em primeiro plano. O foco é seletivo, pois destaca o notebook em relação ao fundo levemente desfocado. A criança veste uma roupa vermelha, que se destaca na cena.

O escolha do fotógrafo em fotografar o notebook com a mãe e a criança na tela, faz-nos deduzir, talvez, que: como a matéria trata sobre o retrocesso que a pandemia trouxe para as conquistas das mulheres, entre eles perda de emprego e menor participação no mercado de trabalho, pode-se inferir que a personagem tinha ou tem o notebook como ferramenta de trabalho, e que agora trabalha em *home office*. A medida foi adotada por empresas para evitar o contágio de funcionários pelo novo coronavírus. Para muitos trabalhadores isso foi positivo, pois agora podem cuidar e ficar com as crianças em casa, já que muitas delas deixaram de ir à escola por conta da suspensão das aulas nos municípios que seguiram protocolos estaduais ou municipais como medida de prevenção e contenção da Covid-19.

Note-se que, apesar de a matéria tratar sobre como a pandemia afetou negativamente as mulheres, as crianças estão presentes nas quatro imagens, o que nos faz inferir que, de alguma forma, também foram atingidas. Essa associação entre mãe e filho nas quatro imagens pode sugerir também que as mulheres são as principais responsáveis pela educação e bem-estar dos filhos. É importante apontar que, das cinco crianças presentes nas fotografias, quatro são mulheres, não sendo possível identificar o sexo em uma delas. Isso leva ao questionamento sobre a escolha proposital ou acidental de mães com filhas mulheres, o que reforça o peso da matéria sobre as perspectivas para essas filhas que se tornarão adultas.

Com exceção das personagens da segunda imagem, todas as outras são negras, trazendo à tona a discussão sobre a marginalização de pessoas pretas em nossa sociedade, e fazendo-nos inferir que as mulheres negras sofrem mais ainda as consequências da situação. De acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), “os brancos têm os maiores salários e sofrem menos com o desemprego, ao contrário dos indicadores socioeconômicos dos pretos e pardos, que costumam ser bem mais desvantajosos” (IBGE, 2018).

As quatro imagens foram nitidamente construídas, posadas. Os sujeitos estão sorrindo em todas elas, contrastando com o tom pessimista da manchete. Esta ambiguidade presente pode não contextualizar bem a matéria, já que expõe aspectos negativos herdados durante a pandemia. No entanto, em nenhuma delas foi identificada alguma técnica de manipulação digital.

Tribunal Federal (STF), foi privilegiada pela *Folha*, em detrimento àquela sobre a pandemia.

O plano é o geral, no qual nenhum elemento é destacado na imagem, e o ângulo de tomada em mergulho, possibilitaram acentuar a aglomeração de pessoas se movendo em escadas rolantes, em direções opostas, e a inserção de maior número de elementos que caracterizassem o ambiente, deixando claro ao leitor que se trata de, possivelmente, uma estação de metrô (pela presença de escadas rolantes e de uma placa na cor vermelha, que denomina uma das linhas de metrô da cidade de São Paulo), local de alta concentração e rotatividade de pessoas.

A opção por esses recursos pode despertar no leitor a sensação de medo e, até mesmo, pânico. Estamos vivenciando uma pandemia causada por um vírus extremamente letal e contagioso, que pode ser transmitido pelo simples contato com qualquer tipo de superfície que esteja contaminada. A comunidade científica e a OMS, recomendam o distanciamento e o isolamento social como medidas de prevenção e contenção da doença. Em uma aglomeração como essa, o risco de contaminação é (extremamente) alto e todas as pessoas estão expostas ao perigo.

O ângulo em mergulho, utilizado aqui, provavelmente como recurso para captar com mais fidedignidade a cena, também é um elemento que desvaloriza o sujeito. De fato, ao analisarmos a imagem, vemos um emaranhado de pessoas sem rostos, apequenadas pela impotência frente a um vírus que mata e que, mesmo cientes disso, e impotentes diante da necessidade de se locomoverem, têm que se submeter aos riscos de utilizar o transporte público.

Não é uma fotografia esteticamente bonita. Essa intenção parece ter passado bem longe do fotógrafo. É incômoda, parece haver algo fora da ordem. É uma analogia ao momento, à feiura da falta de vagas em hospitais, à falta de vacinas, à falta de interesse do governo federal em desenvolver políticas urgentes e precisas de combate à pandemia, às mortes, às perdas familiares, à precária condição dos sistemas público e privado de saúde do país.

Figura 49 – Fotografia do dia 12 de março de 2021, *Folha de S.Paulo*, nº 33.581



Fonte: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=49463&anchor=6430203&origem=busca&originURL=>



Foto: Raul Spinassé/Folhapress

Nesta imagem (Figura 49), tomada em enquadramento horizontal, usado propositalmente quando o fotógrafo quer imprimir a sensação de calma, vê-se dois médicos intensivistas em plano americano, quando há a intenção de integrar o sujeito ao ambiente. Os dois profissionais estão em primeiro plano, paramentados de acordo com as normas hospitalares, vestidos em azul.

A parede ao fundo, em azul mais claro, corrobora a sensação visual despertada pelas vestes dos sujeitos da cena. Novamente, em uma imagem de hospital, o azul predomina, cor que “[...] deriva de duas de suas ocorrências de maior alcance na natureza: o céu e a água. Por isso, espacialidade, frieza, umidade, são

todas possíveis associações” (FREEMAN, 2012, p. 115). É relevante dizer que Freeman (2012) também atribui ao azul características como sombrio e frio.

É possível identificar também fios e outros dispositivos na parede. Os médicos manuseiam instrumentos médicos sobre um pano azul, da mesma cor de suas roupas. A legenda da imagem esclarece que são médicos intensivistas, o que deixa claro que estão em uma Unidade de Terapia Intensiva (UTI), e expõe a gravidade da Covid-19, corroborada pela palavra “Isolamento”, escrita sobre a imagem.

Do lado esquerdo há um aparelho onde podemos identificar na tela, além de outros elementos, os batimentos cardíacos, também sobre uma parede azul. Entre o aparelho e o médico, há uma espécie de divisória, não sendo possível identificar se é uma parede, um pilar ou um biombo.

É interessante notar, que o fotógrafo poderia ter enquadrado apenas os dois sujeitos na fotografia, mas optou por incluir o aparelho, escolha que pode explicitar a intenção de denotar a gravidade da situação.

A escolha desta imagem para a capa, pode ter as seguintes leituras, ainda, explicitando a posição do jornal: corroborar com a manchete, que diz “Com estado perto do colapso, Doria endurece quarentena”. Ou reprovar a atitude do governo do estado do Paraná, pois, de acordo com a legenda da fotografia - “Com a maior fila por leitos para Covid do país, Paraná reabre comércio e escolas” -, a medida adotada mostra-se irresponsável, já que, apesar dos óbitos e o aumento da procura por leitos, o governo do estado afrouxa as regras. A imagem, dessa forma, coloca o governo de São Paulo como arauto da sensatez e responsabilidade, que toma medidas preventivas para que o estado não entre em colapso.

Não foi identificada nenhuma técnica de manipulação digital na imagem.

Figura 50 – Fotografia do dia 13 de março de 2021, Folha de S.Paulo, nº 33.582



Fonte: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=49464&anchor=6430261&origem=busca&originURL=>



Foto: Divulgação Destination Bornholm

Na parte inferior da página, há uma fotografia em plano panorâmico (Figura 50), na qual é possível identificar ao fundo o céu azul com algumas nuvens. Um gramado em tonalidade amarela, em primeiro plano, uma árvore do lado esquerdo, pequenos arbustos mais ao fundo, e em uma parte mais alta, algumas construções.

O ângulo de tomada é o de contra mergulho, ou seja, uma tomada de baixo para cima, que confere superioridade. A mistura de cores e tons majoritariamente pastel, acentuada pela claridade provocada pela incidência de claridade, imprimem a sensação de sossego, de tranquilidade, de se tratar de um paraíso.

A fotografia destoa da sensação de terror que tomou o mundo após a declaração da pandemia de Covid-19. A intenção do jornal pode ter sido a de aliviar ou alienar, mesmo que momentaneamente, o leitor que está sendo bombardeado pelos meios de comunicação, todos os dias, com notícias que despertam medo e pânico. Nesse sentido, a fotografia pode estar querendo dizer ao leitor que “há alguma luz no fim do túnel”.

O espaço que a fotografia ocupa no jornal, sangrando, dos dois lados, as margens da capa, sobressaindo-se entre os dois desenhos, parece querer aliviar o leitor não apenas em relação às notícias diárias, mas também em relação às outras chamadas de capa que o jornal exhibe neste dia. A manchete “Equipe econômica vê risco de efeito Lula em Bolsonaro”, que ocupa a dobra superior do jornal, espaço nobre, apesar de merecer destaque pelo jornal, pode pesar para o leitor. Primeiro por se tratar de economia e política, assunto que pode ser considerado chato para alguns; segundo, por ser uma notícia negativa ao presidente Bolsonaro, o que pode desagradar parte dos eleitores.

No canto superior esquerdo, apesar de pequena, há uma chamada que diz: “SP pode ficar sem leito de UTI até 2ª, diz infectologista”. Dessa forma, a imagem em análise é um alívio visual e mental para os leitores. E pode ter sido escolhida e inserida em tamanho privilegiado com a intenção de alienar. Em um outro momento, a imagem parece uma peça publicitária, destoando completamente da sequência de imagens publicadas sobre a Covid-19.

A imagem parece ter sofrido corte.

Figura 51 – Fotografia do dia 15 de março de 2021, *Folha de S.Paulo*, nº 33.584

FOLHA DE S.PAULO

HÁ 100 ANOS • UM JORNAL A SERVIÇO DA DEMOCRACIA

SEGUNDA-FEIRA, 15 DE MARÇO DE 2021

Volatilidade em Brasília
O mercado financeiro reagiu ao anúncio de uma reunião de emergência do Conselho de ministros para discutir a possibilidade de uma intervenção do STF no governo.

Brasil
Dólar: R\$ 5,44
Euro: R\$ 6,18
Libra: R\$ 5,85
Real: R\$ 1,00

Índice de preços
CPI: 0,01%
PPI: 0,01%
IPC: 0,01%

Previsão do dólar
R\$ 5,44

Previsão do euro
R\$ 6,18

Previsão da libra
R\$ 5,85

Previsão do real
R\$ 1,00

Sob pressão, Bolsonaro busca seu quarto ministro da Saúde

No lugar de Pazuello, centrão quer cardiologista Ludmila Hajjat, que conversou com o presidente

Presidência pede a saída de Pazuello. O ministro da Saúde, Eduardo Pazuello, enfrenta pressão para deixar o cargo. O presidente Jair Bolsonaro busca um novo ministro para o Ministério da Saúde. O nome em destaque é a cardiologista Ludmila Hajjat, que conversou com o presidente.

A cardiologista Ludmila Hajjat, que conversou com o presidente Jair Bolsonaro, é considerada uma das principais candidatas para o cargo de ministro da Saúde. Hajjat, 58 anos, é médica, pesquisadora e professora. Ela já trabalhou em vários hospitais e é considerada uma das melhores médicas do Brasil. Hajjat também é considerada uma das principais candidatas para o cargo de ministro da Saúde.

Apesar de não ser médico, Hajjat é considerada uma das principais candidatas para o cargo de ministro da Saúde. Ela já trabalhou em vários hospitais e é considerada uma das melhores médicas do Brasil. Hajjat também é considerada uma das principais candidatas para o cargo de ministro da Saúde.

Presidência pede a saída de Pazuello. O ministro da Saúde, Eduardo Pazuello, enfrenta pressão para deixar o cargo. O presidente Jair Bolsonaro busca um novo ministro para o Ministério da Saúde. O nome em destaque é a cardiologista Ludmila Hajjat, que conversou com o presidente.

A cardiologista Ludmila Hajjat, que conversou com o presidente Jair Bolsonaro, é considerada uma das principais candidatas para o cargo de ministro da Saúde. Hajjat, 58 anos, é médica, pesquisadora e professora. Ela já trabalhou em vários hospitais e é considerada uma das melhores médicas do Brasil. Hajjat também é considerada uma das principais candidatas para o cargo de ministro da Saúde.

Lava Jato do PR se cruzou com decisão do Supremo

Deputado Daniel Silveira vai para prisão domiciliar

Bolsonar e Pedem e procuradores têm olho no presidente

Demonstração sem trabalho possível ter sucesso maior

Ao menos 72 mil morreram de Covid fora de UTI

Estudo aponta que a maioria das mortes ocorreu em casa ou em locais não hospitalares. O estudo também aponta que a maioria das mortes ocorreu em pessoas com comorbidades.

Estudo aponta que a maioria das mortes ocorreu em casa ou em locais não hospitalares. O estudo também aponta que a maioria das mortes ocorreu em pessoas com comorbidades.

Estudo aponta que a maioria das mortes ocorreu em casa ou em locais não hospitalares. O estudo também aponta que a maioria das mortes ocorreu em pessoas com comorbidades.

PAÍSEM ATIRE PRÓ BOLSONARO

Manifestantes em vários países, em São Paulo, pressionam contra medidas de isolamento social e desamaram cidades, hospitais, com aglomerações e festas em praças, igrejas e centros comerciais.

Polícia detém Gabriel e detém em cadeia de base

Dois homens são presos após denúncia de um grupo de militantes do PT. Os dois homens são presos após denúncia de um grupo de militantes do PT.



Bolsonaro recebe apoio massivo de grupos evangélicos

Manifestantes em vários países, em São Paulo, pressionam contra medidas de isolamento social e desamaram cidades, hospitais, com aglomerações e festas em praças, igrejas e centros comerciais.

Polícia detém Gabriel e detém em cadeia de base

Dois homens são presos após denúncia de um grupo de militantes do PT. Os dois homens são presos após denúncia de um grupo de militantes do PT.

Venda milionária de um digito na rede blockchain cria mercado especulativo

FolhaNews 1.131

FolhaNews 1.132

FolhaNews 1.133



Polícia detém Gabriel e detém em cadeia de base

Dois homens são presos após denúncia de um grupo de militantes do PT. Os dois homens são presos após denúncia de um grupo de militantes do PT.

Fonte: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=49466&anchor=6430364&origem=busca&originURL=>



Foto: Zanone Fraissat/Folhapress

Ocupando quatro colunas de texto, na metade inferior da página, a imagem (Figura 51), em enquadramento horizontal, está em plano médio, ângulo de tomada em mergulho, e mostra uma multidão aglomerada. É possível destacar as cores da bandeira brasileira presentes nas roupas e objetos dos sujeitos. Desde a eleição do atual presidente, essas cores tornaram-se símbolo de seus apoiadores e da extrema-direita política do país. Note-se que não é possível identificar em nenhum lugar qualquer referência ao presidente Bolsonaro, mas hoje, curiosamente, a

associação da bandeira do Brasil ao presidente é inerente. Talvez, por isso, o fotógrafo não se ateve a inserir qualquer menção com o nome do presidente na fotografia, já que com o recorte feito, é possível identificar as pautas prováveis.

A fotografia é dividida em duas partes: a metade inferior, onde estão os manifestantes; e a superior, onde só é possível ver postes de energia e de sinalização e árvores ao fundo. O ângulo em mergulho possibilita uma melhor visualização da quantidade de pessoas, assim detectar a aglomeração em que se encontram.

A legenda esclarece que se trata de um ato de apoio ao presidente Jair Bolsonaro e em repúdio às medidas de restrição decretadas por governadores e prefeitos em vários estados e municípios, para contenção da Covid-19 e contra o ex-presidente Lula. Com isso, a manifestação parece mais se tratar de ato político, do que de protesto pelas medidas de restrição.

O presidente é contundentemente contra as medidas de isolamento e deixou clara sua posição em diversos pronunciamentos e entrevistas. Em 23 de março de 2020, em entrevista à TV Record, afirmou que existe um exagero nas medidas de combate à covid, e que “o impacto de medidas restritivas adotadas por governos estaduais sobre os empregos será maior do que o que a covid-19 terá no país” (SIMÕES, 2020).

Os apoiadores que, sem nenhum constrangimento, mostram os rostos para a câmera, estão sem máscaras, comportamento corriqueiro do presidente ao aparecer publicamente. Ao fazê-lo, os apoiadores demonstram que estão de acordo com as decisões do presidente em relação às medidas de contenção. O uso de máscara tem sido fortemente criticado por Bolsonaro. Na verdade, essa imagem exhibe comportamentos contrários aos protocolos defendidos por autoridades de saúde e por governos para que a pandemia seja contida, como aglomeração, ausência de máscara e desrespeito ao isolamento social.

Não foi identificada nenhuma técnica de manipulação digital nessa imagem.

Figura 52 – Fotografia do dia 16 de março de 2021, Folha de S.Paulo, nº 33.585



Fonte: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=49467&anchor=6430426&origem=busca&originURL=>



Foto: Eduardo Anizelli/Folhapress

Na imagem (Figura 52) em plano médio, um ciclista pedala na avenida Paulista, na cidade de São Paulo. Ao lado, uma grade que separa a ciclovia do trânsito

de automóveis. Em primeiro plano, um poste de sinalização e a placa com a advertência: “Só atravesse no verde”. Ao fundo, carros com faróis acesos no trânsito.

A legenda diz que é o primeiro dia do toque de recolher no estado de São Paulo, que começava às 20h e terminava às 5h, de 16 a 30 de março. Nesse período, as pessoas deveriam permanecer em casa, só saindo em casos de emergência. Só no mês de março de 2021, 66.573 pessoas morreram de Covid-19 no país. Em São Paulo, havia 9.184 pessoas internadas em leitos de UTI.

No entanto, há movimentação na principal e mais icônica avenida da capital. A sequência de postes de iluminação conduz o olhar do observador ao fundo da imagem, estabelecendo uma sensação de movimento. A imagem mostra uma ambiguidade quando exhibe uma São Paulo movimentada no dia em que deveria estar mais calma. A poluição visual da metrópole foi captada e corroborada pela sensação de desorganização com a escolha do enquadramento vertical.

A escolha por inserir na imagem um ciclista no meio dos carros na avenida mais movimentada da cidade, no primeiro dia do toque de recolher, induz o leitor ao velho clichê que diz que “São Paulo não para”. Além de não permanecer em casa, o ciclista circula sem máscara, outra medida de contenção adotada pela OMS e obrigatória no estado de São Paulo.

Não foi identificado o uso de técnicas de manipulação digital na imagem.

Figura 53 – Fotografia do dia 17 de março de 2021, Folha de S.Paulo, nº 33.586



Fonte: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=49468&anchor=6430433&origem=busca&originURL=>



Foto: Mateus Bonomi/AGIF

Ocupando três das seis colunas de texto, a imagem (Figura 53) vertical, formato utilizado para valorizar pessoas e, em razão disso, muito utilizado em fotografias de entrevista, traz o ministro da Saúde em primeiro plano, olhando para o

lado direito enquanto caminha. O plano de tomada é o médio, o que possibilita destacar o sujeito, ministro Eduardo Queiroga e, ao mesmo tempo, situá-lo no ambiente. O formato aparenta ter sofrido corte.

Ao fundo, três pessoas aparecem, inclusive seu antecessor, o ex-ministro Eduardo Pazuello, em melhor visualização, e duas outras pessoas, uma à esquerda, e a outra mais ao meio, que não podem ser identificadas. O ângulo de tomada é o de contra mergulho, que valoriza o fotografado.

A roupa azul contrasta e se destaca entre os elementos da imagem, o preto e o branco. O olhar de Pazuello, de roupas pretas, em direção ao ministro, parece hostil. Essa impressão pode ser corroborada pela disposição dos elementos na cena. Queiroga parece dar as costas ao ex-ministro, que aparenta estar aborrecido com o fato de haver sido preterido – ou defenestrado – do Ministério da Saúde.

A maneira como foi tomada a fotografia, com o ministro Queiroga deixando os outros sujeitos para trás, transmite a impressão de superioridade, de indiferença, e pode, também, significar o fim de um ciclo: Pazzuelo acaba de deixar o ministério e, Queiroga, acaba de assumi-lo. Em que direção caminha o ministro? Essa imagem deixa no ar a impressão de que a reunião com os sujeitos da fotografia não acabou, que ainda havia algo a ser conversado, mas o ministro a interrompeu e se retirou, como se não houvesse mais nada a fazer ali.

Apesar de Queiroga estar em posição privilegiada, pois acaba de assumir o ministério, abandonando seu antecessor, ao caminhar em direção oposta a Pazzuelo, o posicionamento dos pés do ministro traz comicidade quando se assemelha aos movimentos e posturas de um palhaço, os chamados “pés de palhaço”. Pode-se fazer uma analogia às trapalhadas do governo na condução da política de enfrentamento à pandemia, uma previsão de como o novo ministro irá administrar o Ministério da Saúde.

A imagem parece ter sido recortada, pois foge dos formatos comuns da fotografia.

Figura 54 – Fotografia do dia 20 de março de 2021, Folha de S.Paulo, nº 33.589

FOLHA DE S.PAULO

HÁ 100 ANOS ★ ★ ★ UM JORNAL A SERVIÇO DA DEMOCRACIA

SÁBADO, 20 DE MARÇO DE 2021

Bolsonaro vai ao STF contra medidas de DE, SA e RS

A pedido do presidente Jair Bolsonaro, o Supremo Tribunal Federal (STF) vai analisar a constitucionalidade das medidas de distanciamento social, uso de máscara e isolamento em casa adotadas por São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul.

Pessimismo dos brasileiros com a economia bate recorde

Para 65%, situação vai piorar; índice maior que o visto sob recessão com Dilma, aponta Datafolha

Os brasileiros estão cada vez mais pessimistas quanto ao futuro da economia do país, segundo pesquisa Datafolha publicada nesta sexta-feira (19). O índice de pessimismo bateu recorde em 65%, o maior desde a queda de Dilma Rousseff em 2011.

Presidente acena ao Congresso para votar CPI

Jair Bolsonaro pediu ao Congresso Nacional para votar a Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) sobre o caso do ex-ministro da Saúde, Eduardo Pazuello.

Excesso de mortes e maior entre negros em SP

Em São Paulo, o excesso de mortes por COVID-19 bateu recorde nesta sexta-feira (19). O índice de mortalidade foi de 10,5 por milhão de habitantes, o maior registrado no país.

Goveto requisita renúncia de TTE e outros

O governador de São Paulo, João Dória, pediu a renúncia do Tercerito Tribunal de Ética (TTE) e de outros membros do Poder Judiciário.

Para especialistas, 'tempestade' é alta sem base jurídica

Para especialistas em direito, a decisão do STF sobre a constitucionalidade das medidas de distanciamento social não tem base jurídica sólida.

Historia C3

Brasil precisa de maior medida de distanciamento social para evitar a piora da situação econômica.

Historia C5

Críticas apontam que o STF não deve decidir sobre a constitucionalidade das medidas de distanciamento social.

Historia C6

Com o fim de prazo para o Congresso aprovar a CPI, o governo pode enfrentar dificuldades para lidar com o caso.

SP responde a morte de mulher e criança em SP

O governador de São Paulo, João Dória, pediu a renúncia do Tercerito Tribunal de Ética (TTE) e de outros membros do Poder Judiciário.

SP responde a morte de mulher e criança em SP

O governador de São Paulo, João Dória, pediu a renúncia do Tercerito Tribunal de Ética (TTE) e de outros membros do Poder Judiciário.

Atmosfera

Temperatura máxima de 22°C e mínima de 15°C.

Estorvos A2

Trabalhadores de serviços essenciais devem usar máscara e manter distância.

INACABADA, NOVA PONTE SOBRE O GUÁRIBA GERA INSEGURANÇA A COMUNIDADES DE PORTO ALEGRE

Obras de construção de uma nova ponte sobre o rio Guáriba em Porto Alegre estão paradas há meses, gerando insegurança para as comunidades locais.



Foto: Reprodução

Essa imagem (Figura 54) está centralizada, ocupa três colunas de texto e está no formato quadrado, que demonstra que foi recortada para fins de diagramação ou ocultação. Em uma sala com piso branco, provavelmente uma

unidade de saúde, um homem está deitado com braços abertos, bermuda preta, camiseta amarela levantada, deixando exposto seu peitoral, e com o rosto escondido.

Um pouco mais ao lado, um aparelho de desfibrilação de cor amarela se une ao amarelo da sua camiseta. Uma profissional de saúde sentada, com roupa verde, mãos apoiadas em uma das pernas e com uma bandeja em inox com utensílios hospitalares, entre ela e o homem. A profissional parece estar cansada, com o olhar distante, após o procedimento de reanimação não ter dado certo.

Após mais de um ano do primeiro registro de contágio pelo coronavírus no mundo e no Brasil, o vírus seguia desafiando os profissionais de saúde que, muitas vezes, sentiam-se impotentes frente aos desafios da doença que já havia matado mais de 360 mil pessoas no Brasil até o mês de março. Não havia nada muito claro a respeito do que podia ou não funcionar e em quais circunstâncias, e isso, somado à capacidade de devastação do vírus, levou à exaustão os profissionais de saúde que estavam na linha de frente de combate à doença.

Apesar de o homem estar em primeiro plano, e estar em destaque por se encontrar em um dos pontos de intersecção pela regra dos terços, todos os elementos em cena estão nítidos, são valorizados. O plano de tomada é o médio, recurso utilizado quando há a intenção de retratar a interação do sujeito com o ambiente. É notável essa importância da contextualização do ambiente em que está inserido o personagem, na leitura da imagem pelo leitor.

De acordo com a legenda, o homem de 86 anos morreu após chegar ao hospital com complicações em decorrência da Covid-19. Não havia leitos e nem macas disponíveis. A tentativa de reanimação foi feita no chão, mas o homem não resistiu. O ângulo de tomada é o de mergulho, que desvaloriza o sujeito retratado. A fotografia inteira retrata descaso, a desvalorização do ser humano que foi atendido em condições precárias, em local inapropriado para um atendimento médico. Aqui, a profissional de saúde, apesar de todo protagonismo no combate à doença, pode estar sendo desvalorizada frente à batalha que acabou de perder. Ou apenas sugere que a própria profissional pode estar se sentindo desesperançada, desqualificada, visto o cansaço expressado na posição do seu corpo.

O amarelo e o verde presentes na imagem contrastam com o branco ao fundo. Por ser associado à natureza, o verde carrega sugestões de esperança, crescimento (FREEMAN, 2012). O amarelo, “é vigoroso, [...], às vezes agressivo” (FREEMAN, 2012, p. 115). Também é muito usado em normas de segurança por

indicar cuidado e atenção. Há esperança carregada na roupa da profissional da saúde, esperança pela cura, pela vida. Mas o amarelo se sobrepõe na imagem e nos chama a atenção para o que realmente está ocorrendo ali: a morte de um homem com Covid-19, após tentativas de reanimação por meio de um desfibrilador.

Não é a maior imagem da capa, mas a central, que coloca a Covid-19 como o assunto mais importante da edição. Apesar disso, não é a fotografia da manchete principal “Pessimismo dos brasileiros com a economia bate recorde”. No entanto, há dois assuntos sérios, pesados, expostos ali: Covid-19 e pessimismo com a economia.

O fato de ter sido cortada deixa sempre uma interrogação na cabeça do observador: o que a edição quis excluir ou esconder? Foi apenas uma estratégia para a diagramação? Nesse caso, não é possível responder.

Figuras 55 e 56 – Fotografias do dia 22 de março de 2021, Folha de S.Paulo, nº 33.591

FOLHA DE S.PAULO
 HÁ 100 ANOS ••• UM JORNAL A SERVIÇO DA DEMOCRACIA

SEGUNDA-FEIRA, 22 DE MARÇO DE 2021



CENTENAS SE AGLOMERAM EM FRENTE AO PALÁCIO DA ALVORADA PARA COMEMORAR OS 66 ANOS DE BOLSONARO

Ranqueiros e economistas cobram ação contra Covid

Leão atualizado

Maioria acha Lula culpado; candidatura divide eleitor

87% prevêem mais corrupção, recede sob Bolsonaro

Cartões reagem a proibição de bônus e ggs

80% das doses prometidas não entram no país

Sozinho libera-se de vacina reservada para 2ª aplicação

Mais de 50% das vacinas pilulas são mal utilizadas

SISTEMAS DE SAÚDE COLAPSAM EM TODO PAÍS

Vacinação no Brasil

ENTREVISTA DA 1ª

EDITORIAS 12

Colômbia deve desistir de avanço de tropas militares no sul de Bolívia

Fonte: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=49473&anchor=6430749&origem=busca&originURL=>

Figura 55



Foto: Raul Spinassé/Folhapress

Figura 56



Foto: Santa Casa de Sorocaba/Divulgação

A fotografia que traz o tema Covid-19 (Figura 56) é a menor da capa, ocupa o espaço de três colunas de texto, e está localizada na dobra inferior da página. Está em plano médio, o que faz com que o sujeito interaja com o ambiente, e em enquadramento horizontal, recurso geralmente utilizado quando se quer transmitir calma. Acima e em maior tamanho, sangrando as margens da página, (Figura 55), imagem do presidente Bolsonaro, de mãos dadas com sua esposa, rodeado por outras pessoas, acenando e caminhando em direção a apoiadores. Em primeiro plano, braços erguidos, cabeças e costas de algumas pessoas desfocadas, uma delas, com a camisa que parece ser da Seleção Brasileira de Futebol, adotada pelos simpatizantes do presidente em manifestações de apoio. A imagem da figura 55, visivelmente recortada, foi feita por um fotógrafo da *Folhapress*, agência de notícias da *Folha*; enquanto a outra (Figura 56), é uma fotografia de divulgação, provavelmente cedida ao jornal.

A edição priorizou a imagem com o presidente Bolsonaro, colocando-a em lugar nobre e em maior tamanho. Nesse momento, o ato do presidente caminhando em direção dos seus apoiadores para comemorar seu aniversário, é assunto mais relevante do que a pandemia, mesmo que reúna pessoas e cause aglomeração em um momento delicado que pede isolamento e distanciamento social.

Na outra imagem (Figura 56), profissionais de saúde da Santa Casa de Sorocaba, como diz a legenda, paramentados com EPIs, estão reunidos em círculo, de mãos dadas, na sala de uma Unidade de Terapia Intensiva (UTI) onde vê-se leitos ocupados com pacientes. O ângulo de tomada é o de mergulho, recurso utilizado quando se quer desvalorizar um elemento na cena. Porém, provavelmente, este não é o caso aqui, devendo ser a única maneira que o fotógrafo encontrou para se posicionar, de modo a colocar, no mesmo fotograma, todos os profissionais que estavam reunidos em círculo e ainda compor a cena com camas ocupadas por enfermos ao fundo.

No mês de março de 2021, o Brasil contabilizava mais de 360 mil mortos por Covid-19, chegando, em alguns dias, a registrar mais de 4 mil mortes diárias. A impotência dos profissionais de saúde em evitar os óbitos, frente a imprevisibilidade das respostas aos tratamentos, pode ter levado a recorrerem às crenças religiosas. Podem, também, estar agradecendo por estarem ali, vivos e colaborando com a missão de salvar vidas.

A fotografia principal (Figura 55) está em formato que foge dos padrões da fotografia, o que sugere que a imagem foi recortada. Essa capa indicia um possível descomprometimento da *Folha* como órgão de imprensa. Priorizar o aniversário do presidente em detrimento do sofrimento daqueles que estão à frente do combate à Covid-19 confunde o jornal como um órgão desprovido de sua função social.

Figura 57 – Fotografia do dia 24 de março de 2021, Folha de S.Paulo, nº 33.593



Fonte: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=49475&anchor=6430920&origem=busca&originURL=>



Foto: Rubens Cavallari/Folhapress

Esta imagem (Figura 57) foi tomada na Praia do Gonzaga, em Santos, e mostra dois guardas civis em pequenos veículos motorizados fazendo ronda durante o primeiro dia de *lockdown* na cidade. O termo em inglês é uma medida de bloqueio total e, geralmente, inclui também o fechamento de vias e proíbe deslocamentos e viagens não essenciais. De acordo com informações no site da Prefeitura Municipal de Santos, foi decretado *lockdown* nos nove municípios da região da Baixada Santista, entre 23 de março de 4 de abril. Uma força-tarefa com a Polícia Militar e a Guarda Civil Metropolitana foi designada para fiscalizar a circulação de pessoas e veículos neste período.

Em plano médio, a fotografia coloca os guardas em primeiro plano, com árvores e prédios distantes, no plano de fundo. Há contraste entre o céu azul e o tom claro, quase branco, da areia. O azul transmite a sensação de espacialidade, frieza. O ângulo de tomada é o de contra mergulho, utilizado para valorizar o sujeito em cena.

O enquadramento horizontal colabora com a sensação de tranquilidade em que se encontra a cidade. Apesar disso, os veículos motorizados em que circulam os guardas, de cor verde-oliva, associada ao aparato militar, e seus uniformes, dão um tom de ambiguidade à cena. Há tranquilidade, sem circulação de pessoas, sem tumulto, sem praia lotada. Por outro lado, a opção por enquadrar os guardas desperta o medo, pode influenciar o leitor a entender que aquela situação é fruto de coerção.

A palavra ronda, presente na legenda, no senso comum também é ligada ao aparato militar, à repressão para contravenções. Logo, pode-se inferir, que a presença de guardas está inibindo a circulação de pessoas em um lugar que, normalmente, estaria lotado. Não por conscientização, mas por repressão e pelo medo das sanções legais.

A escolha desta imagem, tanto pelo fotógrafo, quanto pelo jornal, incita o leitor a entender que o *lockdown* funciona quando a intenção é inibir a circulação de pessoas, ou que está funcionando, ao menos, na cidade de Santos. É possível também depreender a gravidade do momento, pois essa medida está sendo utilizada por estados e municípios quando o número de casos e óbitos por Covid-19 aumenta. Apesar de estar localizada na parte inferior da capa, lugar não privilegiado, é a única fotografia na capa e sangra as margens, evidenciando a relevância do assunto no projeto gráfico da capa.

A imagem parece ter sido recortada, não sendo possível identificar para qual finalidade. Nenhuma outra técnica de manipulação digital foi identificada.

Figuras 58 e 59 – Fotografias do dia 25 de março de 2021, Folha de S.Paulo, nº 33.594

FOLHA DE S. PAULO
 HÁ 100 ANOS • UM JORNAL A SERVIÇO DA DEMOCRACIA
 QUINTA-FEIRA, 25 DE MARÇO DE 2021

Em só 75 dias, Brasil vai de 29 mil para 300 mil mortos por Covid-19

Cifa supera população de 98% dos municípios do país; apesar de novos leitos, 19 capitais têm UTIs com lotação de 50%

Pode chegar mais rápido a 300 mil mortos		132 dias		75 dias	
mortos	total	mortos	total	mortos	total
29 mil	2020	132 mil	2021	300 mil	2021

Após derrota, Moro diz ter tranquilidade sobre atuação

Com ameaça, Lira exige reação do governo

Bolsonaro cria comitê, mas é cobrado por moderação

Grupo forma comissão científica para avaliar impacto de vacina

Atraso olímpico

Elogio da bebedeira

Dito por políticos e professores na fila de manifestação

Mistério pede ajuda de médico anticoronavírus

Intervenção no Brasil

Fonte: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=49476&anchor=6431006&origem=busca&originURL=>

Figura 58



Figura 59



Fotos: Lalo de Almeida/Folhapress

Manchete na cabeça da página, duas imagens aéreas comparativas (Figuras 58 e 59), lado a lado, em enquadramento horizontal, mostram um espaço do cemitério da Vila Formosa, em São Paulo, em dois momentos: em agosto de 2020, com as covas abertas, quando o Brasil tinha quase 29 mil mortos por Covid-19 (Figura 58); e em março de 2021 (Figura 59), no mesmo local, agora com os túmulos de vítimas da Covid-19, no lugar das covas abertas, quando o Brasil já atingia mais de 322 mil mortos.

São centenas de covas e túmulos, e a fotografia aérea das covas em massa faz parecer que os mortos são todos iguais, não têm rosto, não têm nome, não têm histórias de vida. São, genericamente, os mortos da pandemia. A única diferença é que, na segunda fotografia, pode-se notar maior presença de árvores.

A primeira fotografia (Figura 58) expõe a gravidade da doença e pode levar o leitor a entender que não há perspectivas positivas, pois o número esperado de mortos é alto de acordo com a quantidade de covas abertas. Expõe a fragilidade do sistema de saúde do país, do estado e do município, e a vulnerabilidade do ser humano à Covid-19. A segunda fotografia (Figura 59) joga a pá de cal nas previsões e estatísticas: as covas se tornaram túmulos, pessoas foram precariamente enterradas ali, sem as pompas de costume, pois o risco alto de contágio da doença exige pressa e distanciamento no sepultamento. Familiares e amigos não puderam se despedir e velar seus mortos em atendimento aos protocolos sanitários.

Há duas cores em contraste nas imagens, o verde e o marrom. O verde é comumente ligado à natureza, à esperança. Por estar muito presente nas plantas, é a cor do crescimento, “carrega consigo sugestões de esperança” (FREEMAN, 2012, p. 115). O marrom, é associado a casa, estabilidade, e é sempre ligado à ideia de seriedade e tristeza. De acordo com a simbologia das cores, seria possível inferir esperança, mas, esperança não há aí.

As imagens são usadas como recurso à manchete principal “Em só 75 dias, Brasil vai de 200 mil para 300 mil mortos por Covid-19”. Para ilustrar o aumento de 100 mil mortos em 75 dias, a estratégia usada pelo fotógrafo foi fazer duas fotografias em momentos diferentes para explicitar a noção de absurdo. Nesse caso, a progressão do contágio e a enorme quantidade de mortos em tão pouco tempo. Note-se que o título da manchete vem abaixo das imagens, e não o contrário, como é mais comum na diagramação da capa. Isso valoriza e destaca ainda mais as fotografias. Não foi identificado o uso de técnicas de manipulação digital, houve, provavelmente, recorte para que o efeito comparativo fosse acentuado.

Figura 60 – Fotografia do dia 26 de março de 2021, Folha de S.Paulo, nº 33.595



Fonte: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=49477&anchor=6431085&origem=busca&originURL=>



Foto: Zanone Fraissat/Folhapress

Nessa imagem (Figura 60), em enquadramento horizontal, vemos o ministro da Saúde em plano americano, protagonizado em detrimento dos demais sujeitos, coadjuvantes no cenário fotográfico, e em primeiro plano, destacando-se dos demais sujeitos na imagem, dos quais só conseguimos ver a cabeças. Elas estão segurando cartazes com a frase “Vida, pão, vacina & educação”, em um protesto durante a visita de Marcelo Queiroga à Universidade de São Paulo (USP).

O ministro parece encurralado, pois o enquadramento fechado mostra que está em um ambiente pequeno e com pouco espaço entre os manifestantes. O ângulo de tomada é o linear, quando o sujeito na mesma linha dos olhos do

fotógrafo. “A sensação é de que o leitor tem a mesma altura do fotografado e que está olhando diretamente nos olhos criando uma sensação de igualdade” (SOUZA, 2016, p. 58). O ministro está de costas para os cartazes, o que pode demonstrar desprezo pelos manifestantes e pelas pautas que estão defendendo.

Pela regra dos terços, o ministro se situa em um dos pontos de ouro, o que lhe confere destaque. Na teoria do eixo direita-esquerda, está posicionado do lado direito, o que não lhe possibilita posição privilegiada no que diz respeito à leitura e melhor resposta à imagem. Isso ocorre porque os ocidentais leem da esquerda para a direita e, estando à direita, o ministro parece estar fechando o campo de leitura. Caso estivesse à esquerda, ele estaria abrindo a leitura, como se estivesse convidando os leitores a correrem os olhos no fotograma a partir dele. A cor azul, presente nas placas e na máscara do ministro, destaca-se perante as outras. Freeman (2012) associa o azul à frieza e ao assombro, ao mesmo tempo em que afirma que a cor é simbolicamente associada ao céu e à água.

A escolha do jornal por essa imagem parece querer colocar o governo contra a parede, já que a escolha de Queiroga para o cargo, aconteceu em meio a denúncias de corrupção e incompetência do ministro anterior, Eduardo Pazzuelo. A pandemia de Covid-19 saiu do controle, o número de infectados e de mortos aumentou e pessoas morreram em Manaus, por falta de oxigênio (MOTTA, 2021). Queiroga deve apresentar resultados com urgência para estancar a crise no governo.

Ao mesmo tempo que coloca na capa o ministro encurralado por manifestantes, o jornal dá a manchete da criação de uma vacina contra a Covid-19 pelo Butantan, órgão do governo do estado de São Paulo. Sendo de conhecimento público a rivalidade entre o presidente Bolsonaro e o governador João Doria, é possível inferir que o jornal estabeleceu um confronto ao fazer essa escolha.

Todas as cidades do litoral paulista estão na fase emergencial e com acesso proibido às praias. Durante a barreira, passageiros de carros com placas de outros municípios tiveram que fazer o teste para Covid-19. Se o resultado fosse positivo, estariam proibidos de entrar na cidade.

Há uma fila de carros que constrói um ponto de fuga e leva o observador até o fim visível da rodovia. Um dos guardas civis está de braços cruzados enquanto conversa com um motorista que está dentro de um carro, o que pode sinalizar que ele está tranquilo e que tem todo o tempo para ficar ali. Um policial militar, de frente para a câmera, e posicionado à frente de uma viatura da polícia militar, está com as duas mãos apoiadas na cintura, o que denota impaciência. Ao fundo da viatura, um guarda civil conversa com um homem que parece estar exaltado ao apontar o dedo para a fila de carros.

A fotografia toma todo o espaço horizontal (seis colunas de texto) de uma margem a outra, apesar de não ser a manchete do dia. O ângulo de tomada é o de mergulho, usado quando se quer desvalorizar o sujeito, o que não parece ser o caso aqui. A decisão da escolha do ângulo parece mais ter a ver com a escolha de uma posição em que fosse possível abrir uma perspectiva de visão geral da cena.

O volume de carros parados pode indicar que a população está descumprindo as restrições impostas pelos municípios e estados durante a pandemia, mesmo com mais de 322 mil mortos em março. Os sistemas de saúde estão colapsados em todo o país.

O jornal pode ter intencionado inibir a população de viajar, já que a fotografia mostra os carros parados pela Guarda Municipal e o congestionamento a ser enfrentado por quem pensar em transgredir as medidas de restrição futuramente.

Não foram identificadas alterações por manipulação digital que não o recorte.

Figura 62 – Fotografia do dia 28 de março de 2021, *Folha de S.Paulo*, nº 33.597



Fonte: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=49479&anchor=6431155&origem=busca&originURL=&pd=49936fe5182700c50725db09fbc3e659>



Foto: Karime Xavier/Folhapress

Nesta fotografia (Figura 62) de cabeça de página, tomada em plano médio, uma mulher está sentada ao meio de uma escadaria, posicionada mais à direita e iluminada por um holofote. Esta cena construída coloca a personagem no centro da história ao iluminá-la em meio à imensidão do seu entorno.

A imagem foi tomada em ângulo de contra mergulho, que é usado quando se quer valorizar o fotografado. A escada ocupa posição central na imagem e todo o entorno é escuro. A perspectiva construída leva o observador até o último degrau, que acaba onde começa o céu escuro, e corrobora com o aspecto de imensidão. O sujeito situado no meio na imensidão escura pode despertar comoção

no leitor. A escolha em fazer essa fotografia à noite pode ter tido a intensão de aprofundar a sensação de solidão, já que a escuridão é, no sendo senso comum, algo negativo, ruim, e é temida por quem se sente sozinho.

Há uma dramacidade na imagem, e isso pode estar relacionado tanto ao efeito da iluminação quanto às ferramentas de edição *dodging* e *burning*, que, de acordo com Peixoto (2011), são usadas para adicionar sombras, brilhos e meios-tons, com intenção de criar efeitos dramáticos.

No meio de toda escuridão, a escadaria apresenta um tom avermelhado, como se tivesse sido lavada com sangue. A intenção do fotógrafo pode ter sido a de causar impacto, despertando no leitor o medo de ser infectado pela Covid-19, já que é uma doença devastadora que, além de morte, traz muitas outras consequências, como a solidão. A solidão, nesse caso, é sentida no isolamento, quando o paciente não pode ter contato nem com os familiares. Há também, a solidão daqueles que perdem um ente querido, dos filhos órfãos, dos viúvos, dos pais que perdem seus filhos.

A legenda “Pandemia e confinamento aprofundam a solidão entre as mulheres”, esclarece que a fotografada perdeu pai e mãe para a Covid-19. Por isso a mulher está sozinha na escada iluminada por um holofote, como uma representação de si mesma, só no universo. Fica claro, assim, que a fotografia foi pensada para denotar que a solidão é uma consequência real e temida da doença.

A última capa com imagem referente à Covid foi veiculada no dia 28 de março e trouxe uma fotografia posada, com clara interferência do fotógrafo na composição, muito mais artística do que jornalística, com uso da iluminação e cores dramáticas para conferir efeitos associadas ao luto, à tristeza. Curiosamente, parece ser a única imagem com esse tipo de interferência escancarada publicada durante o mês estudado.

Nessa imagem foi possível identificar um possível uso das ferramentas de edição *dodging* e *burning*, com a intenção de conferir dramaticidade à cena. Parece, também, ter sido recortada. É a única imagem em que foram identificadas técnicas de manipulação digital além do recorte – presente em outras fotografias do estudo.

9.2 PERCEPÇÕES

Como o objetivo principal desta pesquisa concentrou-se em investigar se a *Folha de S.Paulo* publicou ou não imagens manipuladas no período delimitado, será essa a primeira questão a ser respondida. As imagens analisadas são, na maioria, da agência de notícias do *Grupo Folha*, a *Folhapress*. Cinco delas são de outras agências ou de divulgação. Na análise do *corpus*, foram detectadas o uso de três técnicas de manipulação digital de imagens: *crooping*, *dodging* e *burning*. E isso gera infinitas interpretações, pois o *crooping* pode ter sido utilizado apenas para fins de diagramação e/ou, de acordo com Peixoto (2011), para redefinir o enquadramento da fotografia, podendo gerar a exclusão de elementos com o objetivo de modificar o sentido da imagem e deformar a informação. O uso do *burning* e do *dodging* também pode modificar o sentido de uma fotografia, pois, como afirma (Peixoto, 2011), pode ser utilizado para melhorar a exposição, adicionar sombras, brilhos e meios-tons, com a intenção de criar efeitos dramáticos, podendo ser classificadas como artísticas. Um exemplo polêmico e danoso mundialmente conhecido sobre esses efeitos, é o caso do jogador O.J. Simpson (Figuras 13 e 14), já citado anteriormente.

Ward (2021, p. 122), aponta que para Soulages (2017):

A produção de uma imagem fotográfica artística pode ser explicada pelo exemplo proposto por Soulages (2017) ao nos convidar a refletir sobre o ato do artista. Nesse caso, ele se utiliza do ofício do pintor e questiona a natureza da imagem e do ato de pintar uma paisagem. Para Soulages (2017) a imagem, isto é, a pintura apresentada, é a imagem de uma imagem, e não apenas a representação da paisagem, uma vez que está ligada a algo já existente no subconsciente, na memória e no pensamento do artista e que ele materializa em um suporte como forma de se inscrever de modo consciente no mundo e na história da arte. (WARD, 2021, p. 121).

Baeza (2001) diz que as a maioria das fotos publicadas em revistas e jornais se dividem em fotos jornalísticas e foto-ilustrações. Para ele, as jornalísticas se referem àquelas relacionadas a reportagens e notícias; as foto-ilustrações são aquelas utilizadas para a compreensão de fatos. Fotógrafos que utilizam técnicas como *burning* e *dodging* parecem idealizar uma situação ao encenar uma realidade existente em sua imaginação. Para isso, lançam mão de ferramentas de edição para criar essa realidade imaginada e destoante do fotojornalismo.

Em outras imagens como as das Figuras 44, 45, 46 e 47, publicadas em sequência na capa de 8 de março, e da Figura 62, de 28 de março, percebe-se

nitidamente que as cenas foram construídas para a captura das imagens. Boni (2000, p. 256) diz que é difícil definir o que é fotojornalismo, mas, destaca, que a foto que caracteriza a pureza do fotojornalismo “[...] é a foto roubada, aquela que registra o flagrante e o fotógrafo não é visto e, portanto, a cena não recebe nenhum tipo de interferência”.

Apesar de o mês de março de 2021 ter registrado um alto número de casos e mortes, apenas a metade das capas da *Folha* (16) estamparam a Covid-19 como tema, estratégia que pode estar relacionada a duas situações: uma delas, ao desejo do jornal de transmitir, em alguns momentos, uma sensação de catarse ao leitor, em meio à enxurrada de informações às quais vinha sendo submetido o tempo todo. Esse procedimento pode ser uma alternativa encontrada pelo jornal para concorrer com a TV. Em uma outra situação, pode ter sido uma forma de ocultação da realidade, com o objetivo de atender a uma outra finalidade de acordo com interesses do jornal.

Quando considerada a cronologia da doença durante esse mês, observamos a seguinte situação: no dia 10 de março, o Brasil ultrapassou, pela primeira vez, a marca de 2.000 mortos. Levando em conta que esses dados são disponibilizados apenas no dia seguinte, essa notícia deveria ter sido veiculada na edição do dia 11, ou, no máximo, do dia 12. Em nenhuma das capas das datas citadas há menção a esse fato. Seguindo o mesmo raciocínio, no dia 23, o país ultrapassou 3.000 mil mortos por Covid-19, com 3.158 vítimas. A capa de 24/3, trouxe a notícia na manchete, e uma imagem (Figura 57) sobre o primeiro dia de *lockdown* na cidade de Santos, interior paulista, sangrando as duas margens, abaixo da dobra. Não ocupar o lugar nobre na publicação (acima da dobra), não configura, nesse caso, um desfavorecimento, já que, o espaço de destaque foi reservado a um gráfico sobre a evolução dos casos no país. Continuando a cronologia, no dia 24 o Brasil ultrapassou o número de 300 mil mortos desde o início da pandemia. A capa de 25/3 trouxe duas imagens chocantes (Figuras 58 e 59), no início da página, dialogando com a manchete “Em só 75 dias, Brasil vai de 200 mil a 300 mil mortos por Covid-19”, localizada abaixo das fotos. Lado a lado, as fotografias aéreas comparam a evolução da Covid-19 com a demonstração das imagens do cemitério da Vila Formosa, em São Paulo, em um intervalo de oito meses: a primeira, de agosto de 2020, com as covas ainda abertas; a segunda, em março de 2021, com as covas fechadas, ocupadas pelas vítimas fatais da doença. É relevante observar, que a segunda imagem, que demonstra o grande

número de covas preenchidas, é do período analisado nessa pesquisa – março de 2021. O marrom e a dureza da terra, dão medo.

Entre as imagens do *corpus*, apenas seis dialogam com a manchete. Nove delas estão localizadas no lugar nobre do impresso – acima da dobra – seis, abaixo dela e uma entre as duas. Em apenas oito capas, a fotografia sobre Covid-19 é a única imagem. Nas outras, imagens da pandemia dividem o espaço com fotografias sobre entretenimento, política e esporte. Apenas uma das capas analisadas veiculou peça publicitária.

As fotografias se dividiram em cinco seguimentos: 1) Cenários de aglomerações, tumultos e congestionamento de carros, o que pode despertar no leitor sensações de caos, sufocamento, histeria e emergência; 2) Cenários de hospitais, como quartos de UTI, aparelhos hospitalares, profissionais de saúde com uniformes de trabalho e até rezando, leitos com doentes e paciente morto no chão; 3) Imagens construídas para induzir à sensação de vazio, solidão, que geralmente têm poucos elementos no enquadramento, são construídas com dramaticidade, com atenção especial à iluminação. Isso pode inferir que a população está perdendo entes queridos e/ou que a capacidade de matar do vírus é tão alta, que obriga as autoridades a atitudes drásticas, como o toque de recolher; 4) A temática fúnebre é a mais chocante. Essas imagens são esteticamente bem construídas, há dramaticidade, contraste de cores, ângulos e enquadramentos que valorizam o tema morte, como coroas funerárias, caixões, covas abertas e fechadas; 5) Imagens que inferem a ligação do presidente Bolsonaro com o descumprimento dos protocolos.

Na totalidade das imagens percebe-se que o jornal manteve um discurso que corrobora os dados e informações da OMS, e contrário à posição do governo federal, que minimizou a gravidade da pandemia e o número de mortos. Desde o início da pandemia, o presidente Bolsonaro deu declarações do tipo:

Tem a questão do coronavírus também que, no meu entender, está superdimensionado, o poder destruidor desse vírus. Então talvez esteja sendo potencializado até por questão econômica, mas acredito que o Brasil, não é que vai dar certo, já deu certo. (RELEMBRE O QUE BOLSONARO..., 2021).

Durante o ano que se passou, obviamente, temos momentos de crise. Muito do que tem ali é muito mais fantasia, a questão do coronavírus, que não é isso tudo que a grande mídia propaga. Alguns da imprensa conseguiram fazer de uma crise a queda do preço do petróleo. (RELEMBRE O QUE BOLSONARO..., 2021).

Faz-se necessária essa observação, pois a chegada da pandemia dividiu o país entre os que acreditavam e os que não acreditavam na sua letalidade. De um lado, os apoiadores do governo: negacionistas, vociferam contra a vacinação, contra os protocolos da OMS e contra os dados oficiais dos números de casos e mortes. De outro, a oposição ao governo: favoráveis à vacinação, ao cumprimento dos protocolos, à ciência, e seguem as orientações dos órgãos competentes. Ao negar o discurso do governo federal, o periódico paulista reforçou, com isenção ou não, o discurso do então governador, João Doria (desafeto de Bolsonaro), que adotou posição contrária ao presidente, em busca de imunizantes para a população de São Paulo. Doria esboçava pretensão de disputar a presidência da República, nas eleições de 2022, no entanto, não é possível afirmar que sua iniciativa de sair à frente do governo federal na busca por imunizantes estivesse ligada ao interesse pelo apoio popular à sua empreitada.

É possível apreender que a *Folha* parece ter escolhido a interlocução do medo. Fica implícito que o jornal adotou um discurso coerente em relação à pandemia, respaldado por pesquisas e protocolos da OMS. O medo parece, aqui, não ter sido usado para causar transtorno e nem como espetáculo, mas, para alertar à população sobre a letalidade e a gravidade atípicas nesse momento da história mundial.

No entanto, observa-se que houve uma mudança no discurso da *Folha* quando se compara o período delimitado na análise da pesquisa, às imagens veiculadas no início da pandemia. Isso traz uma nova discussão à pesquisa, que confronta o discurso da *Folha* como mediadora entre a sociedade e os fatos e sua contribuição social: houve uma subestimação do poder de destruição do vírus no início da pandemia? Por que as imagens veiculadas nesse período não trouxeram o discurso de medo como elemento capaz de inibir a propagação da doença? Nas três capas abaixo, publicadas em datas significativas em que notícias sobre a pandemia já começavam a preocupar – 26 de fevereiro, 12 de março e 18 de março de 2020, início da pandemia – as imagens são esteticamente agradáveis, não causam nenhum tipo de desconforto, e tampouco reflexão.

Figuras 63 e 64 – Brasil tem 1º caso de coronavírus, *Folha de S.Paulo*, nº 33.201



Fonte: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=49075&anchor=6407486&origem=busca&originURL=>

Figura 63



Foto: Ricardo Moraes/Reuters

Figura 64



Foto: Tuane Fernandes/Folhapress

Na capa do dia 12 de fevereiro de 2020, em que a *Folha* trouxe a manchete noticiando o 1º caso de Covid-19 no Brasil, as duas imagens da capa são sobre o Carnaval, uma delas está na dobra superior e, a outra, que sangra as margens, está na dobra inferior. Nenhuma faz referência à Covid-19, assunto noticiado na manchete. Há uma discussão popular antiga no país, que compara o Carnaval ao ópio do povo. A *Folha* parece ter dado sentido à questão.

Figuras 65 e 66 – OMS declara pandemia, *Folha de S.Paulo*, nº 33.216

FOLHA DE S.PAULO
DESEDE 1921 * * * UM JORNAL A SERVIÇO DO BRASIL

QUINTA-FEIRA, 12 DE MARÇO DE 2020

Congresso derruba veto e eleva gasto em R\$ 20 bil

Um decreto para aprovar o orçamento de 2020, com o aumento de 10% das despesas, foi aprovado pelo Congresso Nacional. O texto, que prevê o aumento de 10% das despesas, foi aprovado pelo Congresso Nacional. O texto, que prevê o aumento de 10% das despesas, foi aprovado pelo Congresso Nacional.

Para Ciolek, viés pode tirar o partido presidencial do PIB

Um levantamento feito pelo instituto de pesquisa Datafolha, divulgado nesta quarta-feira, mostrou que o partido presidencialista pode perder o apoio da população em favor do partido da oposição.

Trump suspende viagens vindas da Europa por 30 dias

O presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, suspendeu viagens vindas da Europa por 30 dias, a partir de sexta-feira, em resposta à pandemia de coronavírus.

União Europeia aprova pacote de medidas para combater a crise econômica

O Conselho Europeu aprovou um pacote de medidas para combater a crise econômica causada pela pandemia de coronavírus.

Brasil suspende jogos de futebol

O Brasil suspendeu todos os jogos de futebol profissionais a partir de sexta-feira, em resposta à pandemia de coronavírus.

OMS declara pandemia

A Organização Mundial da Saúde (OMS) declarou oficialmente a pandemia de coronavírus em 11 de março de 2020.

OMS declara pandemia; em 15 dias, país pode ter 4.000 casos

Bolivia suspende prego mais uma vez, cai 7,6% no dia e já se desvalorizou R\$ 1 trilhão em duas semanas

Além de suspender todos os jogos de futebol, o Brasil também suspendeu todos os eventos esportivos e culturais. A medida é considerada uma das mais drásticas tomadas pelo governo para conter a propagação do vírus.

Em meio à crise econômica, o Brasil também suspendeu todos os jogos de futebol profissionais a partir de sexta-feira. A medida é considerada uma das mais drásticas tomadas pelo governo para conter a propagação do vírus.

Em meio à crise econômica, o Brasil também suspendeu todos os jogos de futebol profissionais a partir de sexta-feira. A medida é considerada uma das mais drásticas tomadas pelo governo para conter a propagação do vírus.

Em meio à crise econômica, o Brasil também suspendeu todos os jogos de futebol profissionais a partir de sexta-feira. A medida é considerada uma das mais drásticas tomadas pelo governo para conter a propagação do vírus.





Esporte R3
Esporte ameaçado
Futebol pode sofrer com suspensão de jogos.

Política R3
União Europeia aprova pacote de medidas para combater a crise econômica

Presidência R3
Brasil suspende jogos de futebol

TRE e fim caso de Ollanta Humala

Ilustração C3 e C3
O filme e o diretor
O diretor de 'O Jogo da Vida' é acusado de assédio sexual.

Ilustração C3
Weinstein condenado
Harvey Weinstein é condenado a prisão por assédio sexual.

Ilustração C8
Dez anos sem Glaucio
Glaucio, cantor e compositor, é homenageado em show.

Setor privado está ficando sem capital de giro, diz CCEI

EDITORIAL R3
Valores e princípios



Figura 65



Foto: Uefa Pool via Reuters

Figura 66



Foto: Ricardo Moraes/Reuters

Na capa do dia 26 de fevereiro de 2020, data em que a OMS declarou estado de pandemia de Covid-19, a manchete também alerta que, em 15 dias, o país pode ter 4.000 casos. No entanto, há duas imagens comparativas, lado a lado: uma delas é a fotografia de um jogo de futebol do time francês *Paris Saint-Germain*, ao fundo, arquibancadas vazias; a outra, uma fotografia de um jogo de futebol do time

carioca Flamengo, no Brasil e, ao fundo, arquibancadas lotadas. Pode-se fazer diversas leituras. Uma delas é a de que no Brasil os protocolos de contenção do vírus ainda são flexíveis na data, pois, enquanto na França, país europeu, a aglomeração de pessoas parece ter sido proibida, no Brasil, ainda é permitida. Basta saber qual a leitura que a população pode fazer: uma delas, é a de que aqui, o vírus possa estar contido, contradizendo a manchete. E isso, é um desserviço por parte do jornalismo da *Folha*.

Figura 67 – São Paulo tem 1ª morte por vírus, *Folha de S.Paulo*, nº 33.222



Fonte: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=49099&anchor=6408968&origem=busca&originURL=>

Figura 67



Foto: Ted S. Warren/AP

No dia 18 de março, com a manchete anunciando a 1ª morte no país, a fotografia retrata um profissional de saúde aplicando uma potencial vacina, como consta na legenda, em uma mulher que está sentada. A notícia da morte, apesar da manchete, não foi destacada de acordo com a gravidade. Por que colocar na capa uma imagem como essa sendo que, até aí, não havia vacina e nenhum medicamento 100% eficaz contra a doença? Parece que, a própria *Folha*, não acreditava na

gravidade da pandemia e negligenciou seu potencial, como veículo de imprensa, de mediar e alertar a população. Com a manchete que noticia a primeira morte no país, talvez essa fotografia não seja adequada, mas sim, uma imagem que desperte estado de alerta.

Nas imagens de março de 2021, estudadas nesta pesquisa, identificou-se uma mudança no discurso das capas, e as fotografias publicadas passaram a ser mais reflexivas quando comparadas a essas.

10 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudos acerca dos impactos da fotografia digital no fotojornalismo e na sociedade são recorrentes desde que o processo passou a ser utilizado profissionalmente. As inquietações de fotojornalistas e estudiosos em torno de suas possibilidades foram absorvidas pelas pesquisas acadêmicas, que tentam, desde então, compreender e abrandar os conflitos gerados e acalmar corações analógicos e *high-techs*. Sobre o embate fotográfico analógico/digital, o maior deles tem sido, de longe, o fácil acesso à manipulação de imagens que a digitalização oportuniza. É em torno desse problema que a maioria das pesquisas se concentra e é, também, a partir dela que este estudo traz argumentos e considerações que, certamente, enriquecerão a discussão.

Para extrair as impressões desse processo, a pandemia de Covid-19 entrou em cena na delimitação do *corpus*, que se concentrou nas imagens que tratavam sobre o tema. A experiência de estudar um assunto enquanto sua história estava sendo escrita pesou inevitavelmente na escolha. Investigar se as imagens publicadas pela *Folha* foram ou não manipuladas no período em que a guerra entre informação e desinformação era latente, fez todo sentido.

Nesse “museu de grandes novidades”, desempenhar com responsabilidade sua função histórica de mediadora dos acontecimentos, colocou os profissionais da mídia no centro do combate ao lado dos profissionais de saúde. Afinal de contas, nesse duelo, a desinformação flertou desde o início com a morte. E, nesse cenário, tratar a notícia como espetáculo, no sentido explicitado por Guy Debord (1997), de ser “uma fabricação concreta da alienação”, ou, como disseminação ideológica do ódio, coloca a imprensa no lugar mais vil.

A *Folha de S.Paulo*, por sua relevância e alcance, tinha o dever ético de zelar por um jornalismo responsável, pois qualquer deslize nesse sentido pode arranhar um pouco mais o acordo de confiança estabelecido com seus leitores. Mas, ao utilizar artifícios que alterem o registro original de uma imagem, seja qual for a intenção, a folha estremeceu esse acordo. Pois o uso desses recursos sempre pesará no imaginário do leitor como uma possibilidade de estar sendo enganado. Mesmo que a alteração tenha sido apenas para ajustes da diagramação, o precedente estará aberto sempre que o motivo não estiver esclarecido. Susan Sontag (2003, p. 42)

afirma que: “Uma foto [...] é considerada uma fraude quando se revela que engana o espectador quanto à cena que se propõe retratar.”

As imagens mais dramáticas, ou, de acordo com Susan Sontag (2003, p. 23), aquelas que mais se aproximam ao conceito de fotos-choque, foram publicadas em apenas três capas (Figura 40, Figura 54, e Figuras 58 e 59). Essas fotografias têm a morte como temática em comum, e os elementos fúnebres compõem cenas de horror. No entanto, não aparecem no jornal fora de contexto ou como espetáculo, mas para escancarar a dor dos doentes e das famílias e, com isso, talvez, conquistar a urgente aderência da população aos protocolos da OMS. Por outro lado, ao optar pela veiculação do tema em apenas 16 das 31 capas do mês em que a Covid-19 atingia seu ápice em número de casos e mortes, a *Folha* deixa subentendido que a dor de familiares, pacientes, órfãos e todos aqueles devastados pelo coronavírus é secundária e menor. Em algumas capas, as fotografias perdem o lugar de destaque para imagens sobre política, por exemplo. É propício citar Sontag (2003, p. 95):

Mostrar um inferno não significa, está claro, dizer-nos algo sobre como retirar as pessoas do inferno, como amainar as chamas do inferno. Contudo, parece constituir um bem em si mesmo reconhecer, ampliar a consciência de quanto sofrimento causado pela crueldade humana existe no mundo que partilhamos com os outros.

A manipulação de informações, seja ela para o bem ou para o mal, entra em choque com toda a história e razão de existência da imprensa. E manipular imagens deforma informações e atinge em cheio a já tão abalada credibilidade dos leitores em relação ao conteúdo da imprensa. Mais uma vez recorro a Susan Sontag (2003), a estudiosa escreveu que, desde que a câmera fotográfica foi inventada, a fotografia flerta com a morte. Sendo assim, Sontag emprestou brilhantemente uma licença poética a esta pesquisa, ao mesmo tempo em que acrescentou robustez à discussão.

Como já pontuado, este estudo agrega novos olhares a pesquisas que debatem a fotografia digital e a manipulação de imagens no fotojornalismo. Espera-se, com isso, ser mais um fio condutor para que novas descobertas sejam feitas e novas indagações sejam sanadas. A pesquisa científica é infundável em suas possibilidades e, dessa forma, sempre haverá novas achados.

REFERÊNCIAS

ACEF, Sami. Este trem não possui a inscrição “COVID-19”, seu fabricante afirma que a foto viral é uma montagem. **AFP Checamos**, 27 de mar. 2020. Disponível em: <https://checamos.afp.com/este-trem-nao-possui-inscricao-covid-19-seu-fabricante-afirma-que-foto-viral-e-uma-montagem>. Acesso em: 11 maio 2022.

AFONSO JÚNIOR, José. Manipulação de fotografia dos mísseis iranianos. **Gjol**, 10 jul. 2008. Disponível em: <https://gjol.net/2008/07/manipulacao-de-fotografia-dos-misseis-iranianos/>. Acesso em: 30 nov. 2021.

ALMEIDA, Cláudia Maria Teixeira de; BONI, Paulo César. A ética no fotojornalismo da era digital. **Discursos fotográficos**. Londrina, v.2, n. 2, 2006, p. 11-42.

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. **História da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

AS FOTOGRAFIAS manipuladas mais conhecidas da história. **Fotografia Total**, Portugal, 27 dez. 2010. Disponível em: <https://fotografiatotal.com/12-das-fotografias-manipuladas-mais-conhecidas-da-historia#prettyPhoto>. Acesso em: 1º dez. 2021.

ASSUNÇÃO, Cristóvão. **Fazendo gênero em jornalismo: os projetos editoriais da Folha de S.Paulo em perspectiva dialógica**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

BAEZA, Pepe. **Por una función crítica de la fotografía de prensa**. Barcelona: G. Gili, 2001

BAPTISTA, Eugênio Sávio Lessa. **Fotojornalismo digital no Brasil: a imagem na imprensa da era pós-fotográfica**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

BARROS, Gisele; DOMINGOS; Roney. É #FAKE que fotos de bebês com rabo, excesso de pelos e com braços e pernas a mais tenham relação com vacinação contra a Covid-19. **G1**, São Paulo, 8 out. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/fato-ou-fake/coronavirus/noticia/2021/10/08/e-fake-que-fotos-de-bebes-com-rabo-excesso-de-pelos-e-com-bracos-e-pernas-a-mais-tenham-relacao-com-vacinacao-contr-a-covid-19.ghtml>. Acesso em: 10 maio 2022.

BATISTA, Marcos Hiram de Tarso. **A transição da fotografia analógica à fotografia digital**. 2011. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/fotografia/32-fototexto/169-a-transicao-da-fotografia-analogica-a-fotografia-digital>. Acesso em: 21 out. 2022.

BEZERRA, Heloísa Dias. **Cobertura jornalística e eleições majoritárias: Proposta de um modelo analítico**. Tese (Doutorado em Ciências Humanas: Ciência Política) – Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

BONI, Paulo César. **O discurso fotográfico**: a intencionalidade de comunicação no fotojornalismo. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

BRONZE, Giovanna; NETO, Vital. 1 a cada 5 brasileiros vítimas da Covid-19 morreu em março de 2021. **CNN**, São Paulo, 31 mar. 2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/saude/1-a-cada-5-brasileiros-vitima-da-covid-19-morreu-em-marco-de-2021/>. Acesso em: 13 set. 2022.

BRUNA Baddini, Bruna; FERNANDES, Daniel. Primeira pessoa é vacinada contra Covid-19 no Brasil. **CNN**, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/primeira-pessoa-e-vacinada-contra-covid-19-no-brasil/>. Acesso em: 22 ago. 2022.

BUITONI, Dulcília. Fotografia e jornalismo: da prata ao pixel – discussões sobre o real. **Revista Líbero**. São Paulo, ano X, n. 20, 2007. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2007. Disponível em: Disponível em: https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/001642130_0.pdf. Acesso em: 22 abr. 2022.

BUITONI, Dulcília Schroeder. **Fotografia e jornalismo**: a informação pela imagem. São Paulo: Saraiva, 2011.

CAMARGO, Isaac Antonio. Ética, imagem e fotografia na mídia impressa informativa. **Discursos fotográficos**. Londrina, v.8, n.12, 2012, p.161-193. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/11931>. Acesso em: 10 maio 2021.

CARDOSO, João Batista Freitas. Manipulação digital e ética no fotojornalismo. **Revista Interamericana de Comunicação Midiática**. v. 14, n. 28, 2015, p. 81-103. In: <https://periodicos.ufsm.br/animus/article/view/9929>. Acesso em: 1º dez. 2021.

CASÉ, Rafael. Publicar ou não publicar? That's the question... (Parte 2). **Impressões Digitais**, 5 maio 2011. Disponível em: http://impressoesdigitaisdocase.blogspot.com/2011/05/publicar-ou-nao-publicar-thats-question_05.html. Acesso em: 10 dez. 2021.

CERVO, Amado Luiz; BERVIAN, Pedro Alcino. Metodologia científica. 4.ed. São Paulo: Makron Books, 1996.

'CHEGA de frescura, de mimimi': frase de Bolsonaro repercute na imprensa internacional. **G1**, São Paulo, 5 mar. 2021: Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2021/03/05/chega-de-frescura-de-mimimi-frase-de-bolsonaro-repercute-na-imprensa-internacional.ghtml>. Acesso em: 31 mai. de 2021.

CÓDIGO de ética dos jornalistas brasileiros. **FENAJ**, Vitória, 4 ago. 2007. Disponível em: https://fenaj.org.br/wp-content/uploads/2014/06/04-codigo_de_etica_dos_jornalistas_brasileiros.pdf. Acesso em: 2 out. 2022.

COHN, Amélia. Folha de S.Paulo. **CPDOC/FGV**. 2022. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/folha-de-sao-paulo>
Acesso em: 18 fev. 2022.

CORREIA, Victor. 40% das imagens manipuladas não são percebidas pelas pessoas, diz estudo. **Correio Braziliense**, Brasília, 21 ago. 2017. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/tecnologia/2017/08/21/interna_tecnologia,619245/como-saber-se-uma-imagem-foi-manipulada.shtml. Acesso em: 30 nov. 2021.

COSTA, Helouise; BURGI, Sergio (org.). **As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DOMINGOS, Roney. É #FAKE imagem que diz que hospital francês usa manequim no lugar de paciente para simular surto da variante Ômicron. **G1**, São Paulo, 21 dez. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/fato-ou-fake/coronavirus/noticia/2021/12/21/e-fake-imagem-que-diz-que-hospital-frances-usa-manequim-no-lugar-de-paciente-para-simular-surto-da-variante-omicron.ghtml>. Acesso em: 11 maio 2022.

DOMINGOS, Roney. É #FAKE imagem de capa da *Time* em que soldado armado usa emblema da OMS. **G1**, São Paulo, 21 jan. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/fato-ou-fake/coronavirus/noticia/2022/01/24/e-fake-imagem-de-cap-a-da-time-em-que-soldado-armado-usa-emblema-da-oms.ghtml>. Acesso em: 10 maio 2022.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1998.

ESTADO assume liderança de ranking de jornais impressos com maior tiragem, diz IVC. **Portal Imprensa**, 26 jun. 2021. Disponível em: https://portalimprensa.com.br/noticias/ultimas_noticias/84451/estado+assume+lideranca+de+ranking+de+jornais+impressos+com+maior+tiragem+diz+ivc. Acesso em: 22 mar. 2022.

FALCÃO, Greyce. **A imprensa a serviço do golpe**: o AI-5 nas páginas da revista Manchete (1968-1979). 9º Encontro Nacional de História da Mídia, 2013. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gt-historia-da-midia-impressa/a-imprensa-a-servico-do-golpe-o-ai-5-nas-paginas-da-revista-manchete-1968-1979>. Acesso em: 14 set. 2021.

FATORELLI, Antonio. Do Analógico ao Digital: negociações e ultrapassagens. *In*: FURTADO, Beatriz; DUBOIS, Philippe. (org.). **Pós-fotografia, pós-cinema**: novas configurações das imagens. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019, p. 98-107.

FERREIRA, Fabrício. **'Folha de S. Paulo', 'O Globo' e a afirmação de uma direita neoliberal na Nova República**. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=551957774005>. Acesso em: 4 fev. 2022.

FOLHA DE S.PAULO. **Manual da Redação**: as normas de escrita e conduta do principal jornal do país. 22. ed. São Paulo: Publifolha, 2021.

FOLHA é condenada por ilustrar matéria sobre homossexuais com foto de advogado. **Portal Imprensa**, 28 ago. 2008. Disponível em: https://portalimprensa.com.br/noticias/ultimas_noticias/20021/ifolha+i+e+condenada+por+ilustrar+materia+sobre+homossexuais+com+foto+de+advogado. Acesso em: 8 out. 2022.

FOLHA de S.Paulo é condenada por erro na publicação de fotografia. **JUSBRASIL**, 2008b. Disponível em: <https://stj.jusbrasil.com.br/noticias/101493/folha-de-s-paulo-e-condenada-por-erro-na-publicacao-de-fotografia#:~:text=A%20empresa%20Folha,de%20p%C3%BAblico%20gay>. Acesso em: 2 out. 2022.

FOLHA é o jornal mais nacional e o de maior audiência e circulação. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 22 mar. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2021/03/folha-e-o-jornal-mais-nacional-e-o-de-maior-audiencia-e-circulacao.shtml>. Acesso em: 5 abr. 2022.

FOLHA DE S.PAULO. **Folhapress**, 2022. Disponível em: https://folhapress.folha.com.br/?_ga=2.14900214.1971157684.1667056512-1787930537.1635195664&_mather=cdb594286a1464b. Acesso em: 18 set. 2022.

FREEMAN, Michael. **O olho do fotógrafo**: Composição e design para fotografias digitais incríveis. Porto Alegre: Bookman, 2012.

FREUND, Gisele. **Fotografia e sociedade**. Lisboa: Editora Vega, 1995.

GANHADOR do Pulitzer é demitido de agência por manipular imagem. **Terra**, 24 jan. 2014. Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/mundo/ganhador-do-pulitzer-e-demitido-de-agencia-por-manipular-imagem,394c091ec94c3410VgnVCM10000098cceb0aRCRD.html>. Acesso em: 9 dez. 2021.

GIACOMELLI, Ivan Luiz. **A transição tecnológica do fotojornalismo**: da câmara escura ao digital. Florianópolis: Insular, 2012.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6.ed. São Paulo: Atlas, 2012.

GRANDI, Larissa; MUNTEAL, Oswaldo. **A imprensa na história do Brasil**: fotojornalismo no século XX. Rio de Janeiro: Desiderata, 2005.

GRUSZYNSKI, Ana. **Jornal Impresso**: Produto Editorial Gráfico em Transformação. Intercom. In. XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. 2010. Caxias do Sul. São Paulo: Intercom, 2010. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/r5-0125-1.pdf>. Acesso em: 15 set. 2022.

GRUSZYNSKI, Ana. **O papel do design no estabelecimento de contratos de leitura de jornais impressos**: um estudo sobre a reforma gráfica de 2010 da Folha de S.Paulo (Brasil). 2012. Disponível em: https://www.academia.edu/14469453/O_papel_do_design_no_estabelecimento_de_contratos_de_leitura_de_jornais_impresos_um_estudo_sobre_a_reforma_gr%C3%A1fica_de_2010_da_Folha_de_S_Paulo_Brasil_. Acesso em: 15 ago. 2022.

GUIMARÃES, Luciano. **As cores na mídia**: a organização da cor-informação no jornalismo. São Paulo: Annablume, 2003.

GUIMARÃES, Luciano. **O jornalismo visual e o eixo “direita-esquerda” como estratégia da imagem**. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. 2005. São Paulo: Intercom, 2005. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/124466836570285110958567235931501654539.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2021.

IBGE mostra as cores da desigualdade. **IBGE**, 11 maio 2018. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/21206-ibge-mostra-as-cores-da-desigualdade>. Acesso em 4 jun. 2021.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 14. ed. Campinas: Papyrus, 2012.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

LAGE, Nilson. **Ideologia e técnica da notícia**. Petrópolis: Vozes, 1979.

LEITE, Marcelo Eduardo; VIEIRA, Leylane Alves. A experiência da reportagem na revista Realidade. **Anagrama**, São Paulo, ano 8, ed. 2, jul./dez. de 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/82359/85326>. Acesso em: 13 set. 2021.

LUCA, Tânia Regina de; MARTINS, Ana Luiza. **Imprensa e Cidade**. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 6.ed. São Paulo: Atlas, 2005.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Técnicas de pesquisa**: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisa, elaboração e interpretação de dados. 7.ed. São Paulo: Atlas, 2008.

MARIZ, Renata. Pazuello mente ao dizer que TrateCov foi mostrado em Manaus como plataforma 'em desenvolvimento'. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 maio 2021. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/pazuello-mente-ao-dizer-que-tratecov-foi-mostrado-em-manaus-como-plataforma-em-desenvolvimento-1-25024922>. Acesso em: 1º jun. 2021.

MARTA, Raquel. “Folha” manipula foto para fingir que bolivianos apoiam o golpe na Bolívia. **Jornalistas Livres**, 18 nov. 2019. Disponível em: <https://jornalistaslivres.org/folha-manipula-foto-para-fingir-que-bolivianos-apoiam-o-golpe-na-bolivia/>. Acesso em: 10 set. 2022.

MARTINEZ, Mônica; PERSICHETTI, Simonetta. Mídia Ninja: a narrativa fotojornalística brasileira na era digital. **Revista Líbero**, v. 18, n. 35, 2015, p. 55-64. Disponível em: http://seer.casperlibero.edu.br/index.php/libero/article/view/6_. Acesso em: 28 out. 2021.

MELO NETO, João Cabral de. **Morte e Vida Severina e Outros Poemas em Voz Alta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974. p. 73-79.

MOREIRA, Sonia Virgínia. Análise documental. *In*: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2. ed. 5. reimp. São Paulo: Atlas, 2011, p. 269-279.

MORETZSOHN, Sylvia. **Jornalismo em tempo real: o fetiche da velocidade**. Rio de Janeiro: Revan, 2002.

MOTTA, Anaís. Mandetta, Teich, Pazuello e Queiroga: os 4 ministros da Saúde da pandemia. **UOL**, São Paulo, 15 mar. 2021. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/saude/ultimas-noticias/redacao/2021/03/15/mandetta-teich-pazuella-e-queiroga-os-4-ministros-da-saude-da-pandemia.htm>. Acesso em: 31 maio 2021.

MUNHOZ, Paulo César Vialle. **Estabelecendo fronteiras: tratamento e manipulação na prática profissional da fotografia documental jornalística**. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporânea) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016. Disponível em: https://gjol.net/wp-content/uploads/2016/04/TESE-DE-DOCTORADO-COMPLETA_versao_final-PARA-IMPRESS%C3%83O-24_02_2016.pdf. Acesso em: 23 jan. 2022.

OLIVEIRA, Erivam Morais de. **Da fotografia analógica à ascensão da fotografia digital**. 2006. Disponível em: http://bocc.ufp.pt/_esp/autor.php?codautor=975. Acesso em: 13 set. 2021.

OLIVEIRA, Merilyn Escobar de. **A construção do discurso sobre a Reforma Política nos editoriais dos jornais Folha de S. Paulo e O Estado de S. Paulo durante o Governo Lula I e II**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2017. Disponível em: https://bibliotecadigital.tse.jus.br/xmlui/bitstream/handle/bdtse/5521/2016_oliveira_construcao_discurso_reforma_politica.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 14 fev. 2022.

OMS autoriza primeira vacina contra Covid-19 para uso emergencial. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 1º jan. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/equilibrioesaude/2021/01/oms-autoriza-primeira-vacina-contra-covid-19-para-uso-emergencial.shtml>. Acesso em: 10 ago. 2022.

OPAS. **Histórico da pandemia de COVID-19**. 2022. Disponível em: <https://www.paho.org/pt/covid19/historico-da-pandemia-covid-19>. Acesso em: 12 abr. 2022.

PARDO, José Luis. As verdades do Photoshop. **El País**, Espanha, 7 mar. 2015. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/03/06/cultura/1425645866_273017.html. Acesso em: 14 dez. 2021.

PEIXOTO, João Guilherme de Melo. Desafios para a edição no fotojornalismo contemporâneo. **Revista Temática**. Ano VII, n. 09, 2011, p. 1-18. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/view/30005>. Acesso em: 12 jul. 2021.

PENA, Felipe. **Teoria do jornalismo**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2010.

PERSICHETTI, Simonetta. A encruzilhada do fotojornalismo. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v.2, n. 2, 2006, p. 179-190. Disponível em: <https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1484>. Acesso em: 15 jun. 2021.

PERSICHETTI, Simonetta. Morte anunciada? Não necessariamente! O fotojornalismo renasce nas agências fotográficas. **Revista Líbero**, São Paulo: Faculdade Casper Líbero, v. 15, n. 29, 2012, p. 93-100. Disponível em: <https://seer.casperlibero.edu.br/index.php/libero/article/view/305/279>. Acesso em: 16 nov. 2021.

QUE PAÍSES e territórios ainda não têm casos confirmados de coronavírus? **BBC News Brasil, São Paulo**, 2 abr. 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-52136748>. Acesso em: 18 set. 2021.

RELEMBRE O QUE BOLSONARO já disse sobre a pandemia, de gripezinha e país de maricas a frescura e mimimi. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 5 mar. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2021/03/relembre-o-que-bolsonaro-ja-disse-sobre-a-pandemia-de-gripezinha-e-pais-de-maricas-a-frescura-e-mimimi.shtml> Acesso em: 7 jul. 2021.

RETROSPECTIVA 2021: segundo ano da pandemia é marcado pelo avanço da vacinação contra Covid-19 no Brasil. **Butantan**, São Paulo, 31 dez. 2021. Disponível em: <https://butantan.gov.br/noticias/retrospectiva-2021-segundo-ano-da-pandemia-e-marcado-pelo-avanco-da-vacinacao-contr-covid-19-no-brasil>. Acesso em: 9 set. 2022.

RITCHIN, Fred. Fotojornalismo em crise? **Revista ZUM**, Rio de Janeiro, n.6, 2014.

RITCHIN, Fred. **O futuro do fotojornalismo**. In: SETTI, R. A. Conferências e debates do II Encontro Internacional de Jornalismo. São Paulo: IBM do Brasil, 1989.

ROMERO, Rafael. **Estudo do novo projeto gráfico da Folha de S. Paulo**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Paulista, São Paulo, 2012.

ROUILLÉ, André. A fotografia na tormenta das imagens. *In*: DOBAL, Susana; GONÇALVES, Osmar (org.) **Fotografia Contemporânea - Fronteiras e Transgressões**. Brasília: Casa das Musas, 2013. Disponível em: https://issuu.com/n-1publications/docs/cordel_negacionismos. Acesso em: 6 mar. 2022.

RUDNITZKI, Ethel; SCOFIELD, Laura. Sete das dez imagens mais compartilhadas em grupos de WhatsApp durante a pandemia são falsas. **Agência Pública**, 28 jul. 2020. Disponível em: <https://apublica.org/2020/07/sete-das-dez-imagens-mais-compartilhadas-em-grupos-de-whatsapp-durante-a-pandemia-sao-falsas/>. Acesso em: 5 dez. 2021.

SERVA, Leão. **Jornalismo e Desinformação**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

SILVA, Wagner Souza e. **Foto 0/Foto 1**. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SILVA, Wagner Souza. O Estatuto Documental da Fotografia na Era Digital. **ArtCiência.com**. Portugal, ano IX, n. 19, 2015.

SIMÕES, Eduardo. Povo descobrirá que foi enganado por governadores e imprensa sobre coronavírus, diz Bolsonaro. **Reuters**, Brasil, 23 mar. 2020. Disponível em: <https://www.reuters.com/article/politica-bolsonaro-record-idLTAKBN21A1J1>. Acesso em: 10 out. 2021.

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

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo performativo**: o serviço da Agência Lusa de Informação. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1998.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

SOUZA, Fábio Dias de. A intencionalidade de comunicação nas fotografias da presidente Dilma Rousseff na edição especial Eleições 2014 da revista *Época*. *In*: BONI, Paulo César; OLIVEIRA, Michel de. (org.). *A fotografia na mídia impressa*. Londrina: Midiograf, 2016, p. 40-63.

VELAZQUES, Muza Clara Chaves. **O Cruzeiro**. 2022. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/cruzeiro-o>. Acesso em: 29 set. 2022

WARD, Rodolfo. **Da fotografia documental à artística**. 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ars/a/xgCKqcm7kVRTjWXrz4YTSN/>. Acesso em: 18 jan. 2023.

YAHIA, Hanna. Jornais no 1º semestre: impresso cai 7,7% e digital tem alta tímida. **Poder 360º**, 1º ago. 2022. Disponível em:

<https://www.poder360.com.br/midia/jornais-no-1o-semester-impreso-cai-77-e-digital-tem-alta-timida/>. Acesso em: 14 set. 2022.