

FACULDADE CÁSPER LÍBERO

ARIOVALDO VICENTINI

O USO DE METÁFORAS NA CONSTRUÇÃO DE SENTIDO NO  
FOTOJORNALISMO

SÃO PAULO  
2017

ARIOVALDO VICENTINI

O USO DE METÁFORAS NA CONSTRUÇÃO DE SENTIDO NO  
FOTOJORNALISMO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu, Mestrado em Comunicação, linha de pesquisa B: Produtos Midiáticos – Jornalismo e Entreterimento, da Faculdade Cásper Líbero, para obtenção do título de mestre.  
Orientadora: Profa. Dra. Simonetta Persicheti

SÃO PAULO  
2017

Vicentini, Ariovaldo

O uso de metáforas na construção de sentido no fotojornalismo/Ariovaldo Vicentini – São Paulo, 2017

79 f.:il.;30cm

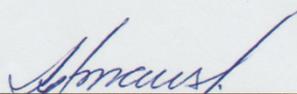
Orientadora: Profa. Dra. Simonetta Persichetti

Dissertação (mestrado) – Faculdade Cásper Líbero, Programa de Mestrado em Comunicação

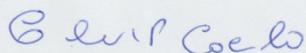
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE Mestrado

Autor: ARIIVALDO VICENTINI

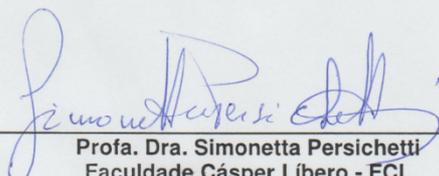
“O USO DE METÁFORAS NA CONSTRUÇÃO DE SENTIDO NO  
FOTOJORNALISMO”



Prof. Dr. Roberto Aparecido Mancuzo Silva Junior  
Universidade do Oeste Paulista - UNOESTE



Prof. Dr. Cláudio Novaes Pinto Coelho  
Faculdade Cásper Líbero - FCL



Profa. Dra. Simonetta Persichetti  
Faculdade Cásper Líbero - FCL

Data da Defesa: 20 de março de 2017

Dedicatória

Dedico este trabalho a minha esposa Cristiane,

por nunca ter desistido de mim

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família pela paciência que é preciso ter quando se tem um pesquisador em casa, principalmente à minha esposa e ao meu filho. Porque este trabalho, entre outras coisas, foi feito para servir de exemplo a ele, de que na vida não se vai longe sozinho. Agradeço à minha orientadora Prof<sup>a</sup> Simonetta Persichetti, por fazer jus ao termo "orientadora" e por "acender luzes no fim do túnel". Meus agradecimentos aos membros da banca Prof<sup>o</sup> Claudio Novaes P. Coelho e Prof<sup>o</sup> Roberto Aparecido Mancuso Silva Junior pelas fundamentais contribuições a este trabalho. Agradeço também a todos os meus professores do mestrado da Cásper Libero, Simonetta Persichetti, Roberto Chiachiri, Eugênio Menezes, Claudio Coelho, Luis Mauro S.Martino, pelos ensinamentos preciosos. Por fim agradeço a Luciana Dalbello Ferreira, pelo "help", Ronaldo S. Ferreira, Maria e Irineu Dalbello, Adriana Dalbello Favrin, Juliana e André Dalbello, pois cada um, a sua maneira, ajudou muito. A meu pai Celestino, pelas lições de vida que agora tento aplicar. À minha mãe Glória, que sempre vela por mim e aos meus irmãos Aguinaldo, Oduvaldo e Evaldo e às minhas irmãs Siomara e Lucimara. Afinal, não se vai longe sozinho.

## RESUMO

O objetivo deste trabalho é o estudo da construção de sentido nas fotografias de cobertura política, através do uso de metáforas, durante o mandato da Presidenta Dilma Rousseff. Metáforas têm sido estudadas desde Aristóteles (384a.C-322a.C), no entanto, quase que exclusivamente no seu aspecto verbo/textual, ligada portanto, a linguagem verbalizada. Este trabalho, porém estuda o uso da metáfora no seu aspecto visual, mais especificamente na fotografia de imprensa. O estudo procura atestar, através de leitura de fotografias publicadas na imprensa brasileira a presença de fotografias estruturadas como metáforas. A hipótese aventada aqui é a de que o uso de 'metáforas fotográficas' é uma estratégia de construção de discursos dentro do fotojornalismo, um discurso orientado para a síntese da notícia, que atende a uma necessidade muito mais de "se posicionar sobre fatos" do que relatá-los. Um discurso muito mais voltado para o simbólico do que para o indiciário. O recorte escolhido foi a cobertura fotojornalística do governo da presidenta Dilma Rousseff, de sua posse até o impeachment, porém com maior destaque ao segundo mandato. Esta escolha se justifica não só pela atualidade do tema, mas por ser o campo da política muito afeito ao simbolismo. O estudo se apóia em duas frentes teóricas: a primeira relativa especificamente à fotografia, tendo como autores: **François Soulages**, através do conceito estético do "isto foi encenado"; **Boris Kossoy** por sua teoria da dupla realidade e **Martine Joly** por fornecer conceitos semióticos que permitem uma leitura das fotografias, levando em conta toda a sua polissemia. A segunda relativa às metáforas como sendo produto de nosso sistema conceitual primário, como definem **Lakoff&Jonhson**. Enfrentar o desafio de "analisar" fotografias pelo viés da construção metafórica é analisar um tipo de imagem que vem de encontro à noção de imagem espetacular, de sensacional. Analisar este tipo de fotografia e seu caráter simbólico nos dá a possibilidade de enxergar também, o comportamento da mídia neste momento único da história da política brasileira.

Palavra-Chave: Fotografia, Fotojornalismo, Metáfora, Política.

## SUMMARY

The objective of this work is the study of the construction of meaning in political coverage photographs, due to the use of metaphors, during the Dilma Rousseff's presidential term. Metaphors have been studied since Aristotle (384B.C.–322B.C.), however, almost exclusively in its verbal and/or textual aspect, linked to verbalized language. This work, on the other hand, studies the use of metaphor in its visual aspect, more specifically in press photography. The study tries to attest, through reading photographs published in the Brazilian press, the presence of photographs structured as metaphors. The hypothesis put forward here is that the use of 'photographic metaphors' is a strategy of constructing discourses within photojournalism, a discourse oriented to the synthesis of the news, which attends to a much more need to 'positioning on facts' than to report the facts. A discourse much more oriented to the symbolic than to the indicial. The chosen period of time was the photojournalistic coverage during the government of President Dilma Rousseff, with emphasis on her second term, from her mandate-holding until the impeachment. This choice is justified not only by the actuality of the theme, but because the field of politics is very affectionate to symbolism. The study is based on two theoretical fronts: the first one specifically related to photography, having as authors: François Soulages, through the aesthetic concept of "this was staged"; **Boris Kossoy** for his theory of Double Reality and **Martine Joly** for providing semiotic concepts that allow a photographs reading, taking into account all the polysemy. The second is related to metaphors as being the product of our primary conceptual system, as defined by Lakoff&Jonhson. Facing the challenge of "analyzing" photographs by the metaphorical construction bias is to analyze a type of image that comes corroboration the notion of a spectacular image, the sensationalism. To analyze this type of photography and its symbolic character gives us the possibility to also see the media behavior at this unique moment in the history of Brazilian politics.

Keywords: Photography, Photojournalism, Metaphor, Politics.

## LISTA DE IMAGENS

Figura 1-Revista da Semana de 1900 e o ataque ao Coronel Horácio de Lemos

Figura 2 Padrão de fotografias tomadas antes do surgimento das câmeras portáteis.

Figura 3 - Foto feita por Salomom, exemplo da "candid photography"

Figura 4 - Fotorreportagem de Fellix Man na Munchner Illustrierte Presse

Figura 5 - Fotomontagem de Heartfield

Figura 6 - Reportagem de Manzon na revista O Cruzeiro

Figura 7 - Dulles a esquerda e Juscelino em pé a direita

Figura 8 - Jânio e os "pés tortos"

Figura 9 Fernando Henrique na poltrona do prefeito

Figura 10 Jânio desinfetando a poltrona

Figura 11 - As cabeças cortadas

Figura 12 A queda do policial

Figura 13 A pomba e a Anistia

Figura 14 Lula e a sombra de Dilma

Figura 15 As metáforas na capa de Veja I

Figura 16 - As metáforas na capa de Veja II

Figura 17 Dilma e a espada - O Estado de São Paulo, edição de 20 de Agosto de 2011 -  
Autor: Wilton Junior

Figura 18 Dilma e Temer no desfile de 7de Setembro

Figura 19 Temer no desfile de 7 de Setembro, foto repete fórmula aplicada a Dilma

Figura 20 Dilma em chamas - O Estado de São Paulo , capa, edição de 2016 - Autor:  
Dida Sampaio

Figura 21 Dilma e a Tocha Olímpica - Folha de São Paulo, edição de 04 de Maio de  
2016 - Autor: Pedro Ladeira

Figura 22 Fernando Henrique no Palácio da Alvorada – Autor: Orlando Brito

Figura 23 – Dilma e a solidão do poder - Folha de São Paulo, edição de 15 de Abril de  
2016 - Autor: Ueslei Marcelino

Figura 24 – Dilma: solidão no Palácio - O Globo, edição de 08 de Agosto de 2015 -  
Autor: Ailton de Freitas

Figura 25 – Deputado Eduardo Cunha e Ministra Carmen Lúcia - Folha de São Paulo,  
edição de 13 de Setembro de 2016 - Autor:Pedro Ladeira

Figura 26 - Cunha e Wagner - Folha de São Paulo em 04/12/2015

Figura 27 – Mergulhado na crise - O Globo, edição de 22 de Junho de 2016 - Autor: André Coelho

Figura 28 – Dilma e a mosca – Folha de São Paulo, edição de 2 de maio de 2016 – Autor: Bruno Santos

Figura 29 – De dar sono - Folha de São Paulo, edição de 08 de Setembro de 2015 - Autor: Pedro Ladeira

Figura 30 – Dilma e o progresso - Folha de São Paulo, edição de -6 de Agosto de 2016 - Autor: Ricardo Borges

Figura 31 - **Dilma e a faixa** - Folha de São Paulo, edição de 02 de Janeiro de 2015 - Autor: Eduardo Anizelli

Figura 32 – Dilma e a faixa - O Globo, edição de 02 de Janeiro de 2015 - Autor: Jorge William

Figura 33 – Dilma e a faixa - O Estado de São Paulo, edição de 02 de Janeiro de 2015 - Autor: Dida Sampaio

Figura 34 - Renan e Moro - O Globo, edição de 02 de Dezembro DE 2016 - Autor: Jorge William

Figura 35 - Fig. 35 – Dilma e as pedaladas - O Estado de São Paulo, edição de 06 de Junho de 2015 - Autor: Dida Sampaio

Figura 36 – Vão ter que me engolir! –Folha de São Paulo, edição 28 de julho de 2015 – Autor: Moacyr Lopes Junior

Figura 37- Os intocáveis - Folha de São Paulo, edição de 05 de Abril de 2015 - Autor: Junior Pinheiro

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	13
CAPÍTULO 1 - FOTOGRAFIA COMO FORMA SIMBÓLICA DE REPRESENTAÇÃO NA COBERTURA POLÍTICA NA IMPRENSA .....	17
1.1. A fotografia e a imprensa .....	18
1.2. Fotojornalismo moderno e a cobertura política .....	20
1.3. Erich Salomon.....	21
1.4. Fotomontagens .....	23
1.5. O fotojornalismo moderno no Brasil.....	25
1.6. Me dá um dinheiro aí!.....	26
1.7. Qual o rumo?.....	27
1.8. A fila dos "sem cabeças" .....	30
1.9. A motocicleta e a liberdade .....	31
1.10. A pomba da paz e a anistia.....	32
CAPÍTULO 2 - A FOTOGRAFIA COMO SIGNO .....	34
2.1. A teoria do índice .....	35
2.2. A dupla realidade .....	37
2.3. O real como encenação.....	38
2.4. Sobre as metáforas .....	40
2.5. Visões distintas.....	40
2.6. Metáforas conceituais.....	42
2.7. Metáforas Vivas e Mortas .....	43
2.8. A metáfora e a imagem.....	44
2.9. Metáforas visuais .....	45
2.10. A metáfora fotojornalística .....	48
2.11. As imagens ilustrativas .....	49
2.12. A metáfora como "intencionalidade" .....	51
2.13. A narrativa da foto única.....	54
CAPÍTULO 3 - ANÁLISE DE IMAGENS .....	56
3.1. O governo Dilma Rousseff.....	56
3.2. Naturalização do "discurso do ódio".....	57
3.3. Dilma em chamas .....	61
3.4. A solidão do poder .....	62

3.5. A cassação de Cunha .....	64
3.6. Os mentirosos .....	65
3.7. Mergulho na crise.....	67
3.8. Dilma e a mosca .....	68
3.9. De dar sono .....	69
3.10. Dilma e o Progresso.....	70
3.11. A faixa presidencial. ....	71
3.12. O dedo que acusa.....	73
3.13. Pedaladas e Lava Jato.....	74
3.14. “Vão ter que me engolir” .....	75
3.15. Intocáveis .....	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	78
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	80

## INTRODUÇÃO

O propósito desta dissertação é analisar o uso de metáforas como elemento de construção de discursos fotográficos na imprensa, mais especificamente na cobertura de temas políticos. Esta abordagem proporciona usar a metáfora não só como elemento de construção de narrativas, mas também de leitura e de interpretação das imagens e, finalmente, como uma ferramenta para entender o atual processo político pelo qual passa nosso país, adotando como recorte de pesquisa as fotografias usadas na mídia durante a gestão dos governos da ex-presidenta Dilma Rousseff. O ponto de partida foi procurar ligar estes dois conceitos, fotografias e metáforas, a fim de superar uma visão um tanto quanto ingênua de que metáforas são fenômenos puramente verbais, ligados a uma longa tradição de estudos linguísticos e, portanto, sem ligação com as linguagens visuais, a questão apresentada é: o que elas e as fotografias tem em comum?

De início podemos afirmar que elas participam da mesma natureza ontológica, elas são imagens. Para o professor Joseph Català (2011) num primeiro nível, todas as imagens são metafóricas, pois a metáfora linguística produz uma imagem mental dentro do discurso verbal, e por seu lado as imagens metafóricas, como as fotografias, acabam por materializar estas imagens mentais. As metáforas, assim como as fotografias, nos permitem experimentar, conceituar um termo ou uma dada realidade a partir do conhecimento que temos de outros termos ou de outras realidades, sejam elas manifestadas de modo verbal ou visual.

Neste estudo a metáfora é estudada desde seus aspectos clássicos, ligados à Retórica e a Poética, baseados ainda nos conceitos teorizados por Aristóteles. Ou seja, a de que ela é uma operação que busca transferir as qualidades de um termo para outro, passando pela Teoria das Metáforas Conceituais, desenvolvida pelos americanos George Lakoff e Mark Johnson (2009), que afirmam que estas são fenômenos cognitivos, que se originam em nosso sistema conceitual ordinário, ou melhor, de que nosso pensar e atuar tem raízes metafóricas, criando assim, metáforas primárias das quais se originam muitas metáforas verbais. Assim longe de concebê-la como sendo um refinamento poético afirmam que "a metáfora, pelo contrário impregna a vida cotidiana, não somente a linguagem, mas também o pensamento e a ação" (LAKKOFF & JOHNSON, 2009, p.39)

O conceito desenvolvido por Lakoff & Johnson, embora não se refira às metáforas visuais, permite concluir que estas tenham várias origens, podendo ser expressas em

diversos tipos de linguagem. Isto permite identificar em várias fotografias estruturas metafóricas, com a identificação de conceitos como os de "domínio alvo" e "domínio fonte", típicos das metáforas verbais, como aliás, sustenta o professor Charles Forceville (1996), no estudo "Pictorial Metaphor in Advertising", em que ele analisa a presença de estruturas metafóricas em peças publicitárias compostas de elementos visuais (fotografias, desenhos, etc.) e elementos textuais.

O estudo da metáfora fotográfica comporta também a sua própria aceitação, sua validade. Este estudo pretende demonstrar que estas se comportam tanto como representações visuais de metáforas verbalizadas, como resultado do uso de conceitos primários como a escuridão e a claridade, simbolizando o mal e o bem respectivamente. E principalmente fazendo uso do contexto sócio-histórico que as cercam, aproximando-as de uma metáfora "fotojornalística".

Uma vez que este trabalho se propõe a fazer análises de imagens fotográficas, usou-se como referencial teórico as noções de leitura e interpretação de imagens da teórica Martine Joly. Nem tanto pelo seu método, mas pela visão abrangente de que fotografias, como qualquer imagem, são profundamente polissêmicas. Devem ser estudadas, não só através de conceitos semióticos, mas também pelos contextos sócio-históricos em que se dão sua produção e recepção. Até porque muitas das metáforas fotográficas, aqui analisadas, dependem, para sua interpretação, de uma forte contextualização. Para Joly:

[...] interpretar uma mensagem, analisá-la, não consiste certamente em tentar encontrar ao máximo uma mensagem preexistente, mas em compreender o que essa mensagem, nessas circunstâncias, provoca de significações aqui e agora (JOLY, 2012, p.44).

O universo da cobertura política é muito propício para o estudo de metáforas fotográficas, pois é um universo pleno de simbolismos. Assim o estudo aborda historicamente, o uso da fotografia na cobertura política, ressaltando seu caráter metafórico, demonstrando que muitas imagens importantes na história da cobertura política foram construídas ou foram ressignificadas como metáforas.

A construção de mensagens simbólicas tem na metáfora uma estratégia de simbolizar fatos narrados. Dotando-os de ideias e conceitos, para os quais, nem sempre

há algo a ser fotografado como o isolamento político ou complicado jogo de acusações mútuas.

Deve-se ressaltar, no entanto, que estudos envolvendo a metáfora fotográfica e seu uso dentro do universo do fotojornalismo, portanto numa área de conhecimento que se propõe a ser documental, requer uma visão teórica da relação entre a fotografia e a realidade, ou entre a fotografia e seu objeto. Sobre este aspecto, a clássica posição adotada pelo semiólogo francês Roland Barthes (1984), ao propor que a fotografia sempre nos coloca frente a um "isto existiu assim" por causa da analogia fotográfica é atacada pelas ideias como as de Francois Soulages (2010), através de sua obra "Estética da Fotografia: Perda e Permanência", por tratar do tema da relação entre a fotografia e o real como só sendo possível se for levado em consideração a questão da "encenação", conceito desenvolvido pelo autor como resposta a indagações sobre a possibilidade de a fotografia restituir o objeto fotografado. Soulages toma emprestado o conceito de "teatralização" para falar da postura do fotógrafo, que no processo de produção, acaba sempre por interferir, que do simples pedido de um sorriso, até a escolha de um cenário acaba se tornando "quer queira, quer não, um encenador, o Deus de um instante. Toda fotografia é teatralizante" (SOULAGES, 2010, p.76). No campo político é sempre possível ver como não só o fotógrafo, mas o fotografado atuam a fim de "moldar o real". Especialistas são convocados para melhorar a imagem do candidato, todo um gestual de como se comportar frente às câmeras já está incorporado. Em todos esses casos, é sempre possível "constituir um teatro do qual se é o diretor, do qual se é, por certo tempo, o Deus ordenador: dão-se ordens, chama-se à ordem, introduz-se na ordem no real que se quer fotografar" (SOULAGES, 2010, p.67). "Diante da foto de um anônimo, nunca podemos saber se esta foto é realmente de um anônimo espionado ou a de uma pessoa prevenida (que, portanto representa)" (SOULAGES, 2010, p.76).

O professor Boris Kossoy, por sua vez, analisa esta relação através de sua teoria da dupla realidade, exposta na obra "Ficções e Realidades na Trama Fotográfica" onde aborda a questão da representação fotográfica como fruto de condições sócio-históricas e do repertório ideológico do fotógrafo. Para ele "o documento fotográfico é uma representação do real, uma representação onde se tem registrado um aspecto selecionado daquele real, organizado cultural, técnica e esteticamente" (KOSSOY, 2003, p.59).

Para Kossoy (2003) toda fotografia é resultado de um processo que se inicia a partir de uma "primeira realidade", ou seja, do fato em si. E desemboca na própria

representação fotográfica, esta já entendida como uma segunda realidade. Esta divisão, proposta por Kossoy, permite que ao analisarmos uma fotografia, os aspectos desta "dupla realidade" devam ser conhecidos, a fim de que o documento fotográfico seja globalmente interpretado, ou seja, como produto carregado de subjetividade do fotógrafo, mas também como indício de uma dada realidade. Estas realidades podem permitir que as análises de metáforas fotográficas não fiquem restritas somente à identificação dos elementos que a estruturam, mas também que nos informe sobre as condições de sua produção, seu contexto histórico e seu caráter ideológico.

A questão ideológica envolvendo a construção de metáforas parece crucial, pois estas são objetos de linguagem relativamente complexos e motivados, posto que não são apenas imagens, mas um jogo de signos dentro da mesma imagem. Seu uso atende também à necessidade de síntese do repórter fotográfico, pois utiliza signos carregados de significações já condensadas, ou seja, de significados facilmente percebidos pelo leitor, estereótipos. As fotos assim utilizadas têm pouca relação com os fatos, sua intenção noticiosa está centrada numa mensagem conceitual, menos indiciária/cognitiva e mais icônica/simbólica. Num mundo onde a presença de jornalistas tem sido ora negada ora controlada, os repórteres fotográficos ainda são a linha de frente da função testemunhal da imprensa. Isto lhes dá um privilégio, o da proximidade com os acontecimentos e um dever, o de serem testemunhas visuais (oculares) da história.

## CAPÍTULO 1

### FOTOGRAFIA COMO FORMA SIMBÓLICA DE REPRESENTAÇÃO NA COBERTURA POLÍTICA NA IMPRENSA

Há um senso comum no fotojornalismo de que toda reportagem deve ter sua própria imagem. No entanto existem "realidades" no mundo do jornalismo que, em maior ou menor grau, não são passíveis de serem fotografadas, não são realidades visíveis, não se mostram ou se deixam materializar, exigindo para isto que sejam significadas, representadas. Nenhuma outra área de cobertura do jornalismo é tão cheia de simbolismo quanto à política. Nesse mundo de portas fechadas às imagens, quase sempre, tem se que trabalhar com "segundas mensagens". A estratégia consiste no uso de imagens de realidades periféricas, contextuais ao fato central, que embora não mostrem diretamente o que se pretenda, funcionam como uma ponte que liga uma realidade factual a uma outra conceitual. O fotógrafo Helio Campos Melo conta a respeito de como era fotografar durante a ditadura militar no Brasil:

lembro de uma foto no final de 1972 que acabou sendo capa do Estadão. Era uma matéria no bairro da Liberdade em São Paulo, onde estava sendo furado o metrô. Aproveitamos a simbologia. O título da matéria era "Liberdade ameaçada", e a imagem era de um garoto por trás de umas grades, olhando as obras. Uma imagem panfletária, mas que na época era muito usada (PERSICHETTI, 2000, p.75).

O uso de metáforas fotográficas como a da "liberdade ameaçada" no fotojornalismo é prática comum, no entanto, estudos específicos sobre o tema são raros, daí esta contribuição para a questão. Este tipo de narrativa, partindo de uma realidade concreta para uma contextualizada, divide a opinião de fotógrafos, pois a leitura da foto pressupõe o conhecimento da metáfora, da mensagem segunda, sem este conhecimento o sentido fica a critério do leitor e de seu repertório o que não é de forma alguma inevitável, mas é indesejável pelo menos do ponto de vista dos jornalistas.

Numa pequena retrospectiva do uso da fotografia na imprensa, do nascimento do fotojornalismo moderno ao uso de metáforas deixa claro que o simbolismo usado na construção das imagens para além de uma opção muitas vezes é uma necessidade.

### 1.1. A fotografia e a imprensa

As décadas finais do século XIX já mostram os primeiros cenários que levarão ao surgimento do fotojornalismo. Das primeiras experiências documentais como as de Jacob Hiis (1849-1914), com seu trabalho denunciando as péssimas condições de vida dos imigrantes em Nova Iorque, as de Lewis Hine (1874-1940) em sua cruzada fotográfica contra o trabalho infantil na Pensilvânia à chegada do Halftone, em 1880, a técnica de impressão que possibilitou a união no mesmo espaço da fotografia e do texto impresso, que veio emprestar a base tecnológica que lhe faltava para conquistar um lugar ao sol na imprensa (SOUZA, 20014, p.44). Tudo isso vai desembocar num movimento que antecede e o influencia, a "straight photography" ou "fotografia direta".

"A straight photography é, em resumo, uma fotografia pura, mas criativa, apostada em que o processo de significação da imagem fotográfica se apoie nela mesma, isto é, na autonomia do medium enquanto sistema de representação visual" (SOUZA, 2004, p.64). Seus principais representantes foram Alfred Stieglitz, Edward Steichen e Paul Strand que apostavam numa fotografia como resultados de processos fotográficos como os "enquadramentos" e o "controle da luz", recusando assim intervenções "artísticas", uma alusão ao pictorialismo, importante movimento surgido na metade do século XIX com sendo o primeiro movimento estético fotográfico que pregava a visão de uma fotografia artística como sendo imitação da pintura.

Para Jorge Pedro Souza, Strand é um dos precursores da objetividade do fotojornalismo, por suas preocupações em não usar trucagens, pela temática social como os mendigos de rua "[...] pelo respeito que tem pela vocação documental da fotografia, recorrendo ao que poderíamos denominar de realismo metafórico" (SOUZA, 2004. p.65).

A fotografia usada na cobertura política vai se beneficiar deste panorama como a feita por William Warneck em 1910, que mostra o exato instante em que o prefeito de Nova Iorque, Willian Gaynor é baleado. Esta imagem alcançou uma repercussão até então desconhecida mesmo na imprensa sensacionalista da época, exatamente por seu valor objetivo. No Brasil a Revista da Semana em 1900, também se vale da força da fotografia como medium e mostra, mas através de uma montagem fotográfica, três homens que tentam assassinar o Coronel Horácio de Lemos (Fig.01). Curioso nesta imagem é a legenda que diz "O coronel Horácio de Lemos atacado em pleno dia na Rua do Ourives (Photografia instantânea apanhada casualmente por um dos nossos fotografos)". Aliás, os limites técnicos das câmeras iriam produzir um tipo de fotografia muito protocolar na cobertura de

temas políticos. Um exemplo é esta pequena reportagem de 1914 em que Ruy Barbosa aparece homenageando o Dr. Irineu Machado. Impedidos pelo peso da câmera , pela lentidão do aparelho fotográfico e até pela noção do gestual da "pose" que se impunha neste tipo de evento, as fotografias acabavam sempre por serem previsíveis. Curiosamente hoje em dia este tipo de imagem é muito comum na cobertura política, através do controle do tempo dado aos fotógrafos para trabalharem e a imposição de fotos oficiais à imprensa. Mas isto iria mudar com o desenvolvimento de equipamentos como o flash de lâmpada em 1925 e câmeras menores, leves e de boa qualidade ótica, fazendo surgir assim o que hoje denominamos como fotojornalismo moderno.



Fig. 1-Revista da Semana de 1900 e o ataque ao Coronel Horácio de Lemos



Fig. 2 Padrão de fotografias tomadas antes do surgimento das câmeras portáteis.

## 1.2. Fotojornalismo moderno e a cobertura política

O fotojornalismo moderno e a fotografia política estão fortemente e historicamente ligadas, pois foi no período entre guerras na Alemanha, conhecido como República de Weimar (1918-1933), que foram feitas as primeiras experiências de uma cobertura de fotografia política sem as formalidades que caracterizavam este tipo de imagem e que servem de modelo até os dias atuais. O fotojornalismo moderno surgiu na década de 1920 na Alemanha em decorrência de uma série de fatores econômicos e sociais. A Alemanha e, principalmente sua capital Berlim, viviam um período de efervescência cultural embora de crise econômica, isto que fez com que surgissem revistas ilustradas que juntas alcançavam um público estimado de 20 milhões de leitores, isto conferia a estas publicações poder financeiro para experimentos no campo do jornalismo. Aliado a isso houve avanços significativos no desenvolvimento da técnica fotográfica, o que importou numa mudança de atitude dos fotógrafos, além de uma mudança estética. Entre 1924 e 1925 fabricantes alemães lançaram duas novas câmeras no mercado fotográfico: a Ermanox e a Leica. De tamanho pequeno para os padrões de câmeras da época, câmeras portáteis. No caso a Ermanox, vinha equipada com um obturador com velocidade de 1/1000, ou seja, permitia que fossem feitas fotos

com 1 milésimo de segundo, uma possibilidade fantástica para época e objetivas com abertura de diafragma f:2, outra conquista que possibilitava assim, fazer fotos com pouquíssima luz, aliás a propaganda da Ermanox fazia referência a isto, como por exemplo, seu slogan de 1929 que dizia: "O que você pode ver, você pode fotografar". Por sua vez a Leica possibilitava a troca de objetivas além de utilizar filmes em forma de película flexível que permitiam fazer 36 fotos em sequência, coisas impossíveis na Ermanox que utilizava filmes em chapas.

### **1.3. Erich Salomon**

Erich Salomon (1896-1944) parece ter sido o primeiro a perceber o poder destas pequenas câmeras e a partir de 1928 passou a fotografar celebridades com o intuito de vender estas fotos para a imprensa ilustrada. Conta-nos o historiador Beaumont Newhall (1908-1993) que Salomon tentava convencer políticos a se deixarem fotografar em atos realizados em recintos fechados, mas seus auxiliares se negavam a fazê-lo com medo de que "um flash com magnésio (o pó de magnésio era usado para causar uma pequena explosão iluminando a cena) haveria de interromper as cerimônias, deixando uma atmosfera densa e acre sobre os personagens" (NEWHALL, 2002, p.220). Após mostrar o resultado de fotos feitas, sem que percebessem, ganhou-lhes a confiança e passou a ser convidado de importantes políticos da época para suas reuniões.

A grande contribuição de Salomon para o fotojornalismo foi a espontaneidade de suas fotos feitas com a Ermanox e, posteriormente, com a Leica. Elas foram feitas sem que as pessoas se dessem conta disso, de que estavam sendo fotografadas, coisa pouco comum na época, já que as câmeras eram muito grandes para passarem despercebidas. Em 1929 sob o título "Um documento único" a revista *Berliner Illustrirte* publica uma foto feita por Salomon em que os seis mais importantes políticos da época aparecem tomando um café da manhã durante a Primeira Convenção de Haia (Fig. 01). Este tipo de imagem, uma raridade na época, é um exemplo do que se convencionou chamar de "candid photography". Segundo Souza "a fotografia não posada, não protocolar, em que o fotografado não se consegue preparar para o ser (Souza,2004, p.77). Não só as fotos de Salomon se tornaram famosas, mas ele também acabou se transformando numa celebridade a ponto de o Primeiro Ministro da Prússia, Oto Braun, ter dito que: "Hoje pode-se fazer uma conferência sem ministros, mas não sem o Doutor Salomon (SOUZA, 2004, p.79). Neste período houve uma mudança profunda no conceito e no

fazer do fotojornalismo. Se anteriormente ela era apenas um apêndice do texto, a partir deste momento ela passa a apresentar um ponto de vista próprio sobre os acontecimentos relatados. A fotografia torna-se construção, segundo estruturas ideológicas nem sempre explícitas na sua pretensa imparcialidade (COSTA, 1993, p.79)



Fig. 3 - Foto feita por Salomom, exemplo da "candid photography"

Felix Man é contemporâneo de Salomon e tem entre seus principais trabalhos uma fotorreportagem feita com Benito Mussolini em 1931.

"Man permanece junto ao "Dulce" um dia inteiro, desde as sete da manhã até as dez da noite e realiza uma reportagem que há de inspirar toda uma geração pela espontaneidade das imagens tomadas ao vivo" (FREUND, 1986, p. 108).

Até então as fotos de Mussolini eram todas feitas com poses grandiloquentes. Outra novidade surgida com as revistas alemãs foi a diagramação que "articulava texto e fotos". "Já não é mais a imagem isolada que interessa, mas sim todo o texto e o mosaico fotográfico com que se tenta contar a história" (SOUZA, 2004, p.72). As fotos de Mussolini foram dispostas de modo a criar uma sequência de imagens: pequenas fotos ao lado de fotos grandes, o que dá uma ordem de leitura e uma hierarquia de importância. Além disso havia um clima de cooperação entre editores e fotógrafos: "uma ideia podia ser apresentada por qualquer um deles e considerada em um plano geral. O fotógrafo não só se sentia livre para cobrir o tema da maneira que achava mais

adequada ,se não que se esperava que assim o fizesse" (NEWHALL, 2002, p.259). A fotografia, por esta época, foi um importante instrumento ideológico na crítica à política a ponto de artistas como John Heartfield (1891-1968), criador do movimento Dadaísta na Alemanha, produzir grande quantidade de fotomontagens com pesadas críticas ao nazismo.



Fig. 4 - Fotorreportagem de Felix Man na Munchner Illustrierte Presse

#### 1.4. Fotomontagens

Um dos movimentos artísticos mais radicais surgidos no período do entre guerras foi o Dadaísmo, que via nas fotomontagens um recurso que lhes possibilitava expandir as limitações da fotografia como testemunha para torná-la assim uma arma crítica, principalmente na forma de metáforas. John Heartfield, um dos precursores do movimento Dada, ficou celebre por sua fotomontagem feita em 1932 intitulada "Espírito de Genebra". A fotomontagem é uma crítica ácida ao Nazismo, a imagem é

uma metáfora visual que usa o par pomba da paz/baioneta e o sobrepõe ao prédio ao fundo, a sede da Liga das Nações, onde 15 manifestantes foram mortos durante um protesto contra o fascismo. Para Souza (2004) a fotomontagem serviu para a fotografia de imprensa se abrir a vias mais polissêmicas e subjetivas e libertar-se das exclusivas funções de testemunha, atestado, documento ou ilustração que possuía.

A ascensão do Nazismo trouxe como consequência a internacionalização dos conceitos aplicados nas revistas alemãs para o restante da Europa e Estados Unidos. Muitos dos fotógrafos, que lá atuavam, fugiram porque eram judeus, caso de Salomon, ou porque temiam o futuro. De fato o modelo alemão entrou em colapso, mas foi responsável por mudanças profundas no modo de se fazer e publicar fotografias na imprensa com destaque para as francesas Paris-Match e Vu, a inglesa Picture-Post e principalmente a americana Life.



Fig. 5 - Fotomontagem de Heartfield

### 1.5. O fotojornalismo moderno no Brasil

A modernidade do fotojornalismo chegou ao Brasil nos anos 40 nas páginas da revista *O Cruzeiro*, muito por conta do francês Jean Manzon. Manzon trabalhara em várias revistas francesas entre elas a *Paris-Match* e a *Vu*, que seguiam de perto o modelo das revistas alemãs. Impedido de voltar ao seu país, a França estava ocupada pelos nazistas, Manzon decide vir para o Brasil por sugestão do cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti. Aqui, rapidamente, consegue um emprego no DIP, Departamento de Imprensa e Propaganda, órgão criado por Getúlio Vargas para servir de executor da censura durante seu governo. Durante seu tempo como fotógrafo do DIP, Manzon tornou-se amigo de Getúlio, que costumava se referir a ele como "o francês", "Onde está ele, o francês que me chama de você" disse Manzon sobre Getúlio (CARVALHO, 2001, p.66)

Jean Manzon é uma espécie de Solomon brasileiro. Ele trouxe a modernidade do fotojornalismo europeu para cá e também, a exemplo de Salomon, cultivou amizades no meio político que lhe garantiram privilégios. Como no caso das fotos que fez de Getulio Vargas manuseando uma metralhadora ou deixando o Palácio do Catete por conta do golpe de 1945. Sua contribuição para arejar o fotojornalismo no Brasil se dá pelos ângulos pouco usuais e a preocupação com a iluminação, o que o leva a fazer muitas fotos encenadas. Outra coincidência com Salomon era o fato de que Manzon usava de vários artifícios nada éticos para conseguir suas fotos. Assim como Salomon que, certa vez, ocupou o lugar de um político que faltara a uma solenidade para poder fotografar. Dois trabalhos seus merecem destaque: as últimas fotos do Presidente Getulio Vargas após o golpe de 1945: Manzon, então fotógrafo da revista *O Cruzeiro*, era o único profissional autorizado a trabalhar no Palácio do Catete, então sede do governo federal, e outro polêmico trabalho de Manzon foram as fotos feitas com o deputado Edmundo Barreto Pinto (Fig. 06), de cueca e fraque. O objetivo das fotos era mostrar as excentricidades do deputado, o que aliás ficam muito claro. Barreto diz que foi enganado por Manzon, mas o fato é que seu mandato foi cassado em 1949 por falta de decoro parlamentar.



Fig.6 - Reportagem de Manzon na revista O Cruzeiro

### 1.6. Me dá um dinheiro aí!

Jean Manzon também teria participado, ainda que indiretamente, de outro episódio em que a apropriação da foto por um simbolismo metafórico gerou muita polêmica. Em 1958 o Presidente Juscelino Kubistchek é fotografado junto com o Secretário de Estado americano Foster Dulles numa reunião de trabalho sobre as relações econômicas entre Brasil e Estados Unidos.(Fig. 07). A fotografia de autoria de

Antonio Andrade foi feita durante o tempo protocolar permitido aos fotógrafos para tomarem suas fotos. Atrás de Dulles estava Manzon que pediu para a Juscelino mais uma foto, ao que Juscelino respondeu: "mas agora?" e no mesmo instante Dulles olhava sua agenda. A foto foi publicada no Jornal do Brasil sob o título "Me dá um dinheiro aí", uma referência à marchinha de carnaval de Homero Ferreira. A foto foi muito usada por críticos e aliados de Juscelino e causou um grande estardalhaço no governo com acusações de "entreguismo" aos americanos. Juscelino teria até negado conceder a concessão de um canal de televisão para o Jornal do Brasil por causa do episódio.



Fig. 7 - Dulles a esquerda e Juscelino em pé a direita

### 1.7. Qual o rumo?

Uma das mais famosas fotos envolvendo políticos brasileiros é o do Presidente Jânio Quadros feita durante visita ao Presidente Arturo Frondizi da Argentina em 1961 (Fig. 08). A foto de autoria de Erno Schneider, vencedora do Prêmio Esso de 1962, mostra o presidente com os pés enviesados cada um parece querer ir para uma direção, "eu estava acompanhando o Jânio quando houve um grande tumulto, ele levou um susto e reparei que ficou todo torto fiz a foto, uma única foto", conta Schneider. A foto foi publicada no Jornal do Brasil sob o título *Qual é o rumo?* A imagem acabou por fornecer uma representação visual, para fortalecer a idéia, então dominante no meio

político, sobre as incertezas do governo Jânio. Novamente o uso simbólico da fotografia denuncia uma contradição entre o discurso da objetividade fotojornalística e seu uso descontextualizado. Mas se esta imagem de Jânio se transformou num dos símbolos de sua "queda", outra se converteu numa metáfora de sua vitória. Em 1985, durante a eleição para a prefeitura de São Paulo, o candidato Fernando Henrique Cardoso, então com nove pontos de vantagem sobre Jânio na última pesquisa de intenção de votos, e confiante em sua vitória sentou na cadeira do então prefeito Mario Covas, mas Jânio venceu e no dia de sua posse munido de uma lata de inseticida "desinfetou" a cadeira dizendo: “gostaria que os senhores testemunhassem que estou desinfetando esta poltrona porque nádegas indevidas a usaram” (Acervo Estadão.com; 1985).



Fig. 8 - Jânio e os "pés tortos"



Fig. 9 Fernando Henrique na poltrona do prefeito



Fig. 10 Jânio desinfetando a poltrona

### 1. 8. A fila dos "sem cabeças"

Em 1979 durante solenidade no Palácio do Planalto, o Presidente João Figueiredo recebe os cumprimentos de autoridades civis e militares. O fotógrafo Luis Humberto concebe uma foto pouco usual a ponto de causar um estranhamento (Fig.09). Uma estética muito semelhante a do fotógrafo russo Alexander Rodckenko<sup>1</sup>, todas as pessoas da foto tem suas cabeças cortadas inclusive a do presidente. Na verdade a foto é uma metáfora da subserviência ao poder e, ao contrário da maioria das fotos com este propósito, trata-se de uma dura crítica aos costumes políticos de Brasília, ela não está presa a um assunto "do dia" que lhe sirva de contexto, mas sim uma crítica atemporal. O uso de metáforas em regimes ditatoriais é uma saída inteligente, principalmente quando se trabalha sob censura, como lembra a professora Simonetta Persichetti: "os censores podiam entender o texto, mas as fotos eram estranhas a eles". (Palestra em sala de aula)



Fig. 11 - As cabeças cortadas

---

<sup>1</sup> Aleksander Rodchenko (1891-1956) um dos mais importantes artistas do construtivismo russo nos anos 1920/1930. Produtor de uma fotografia socialmente engajada, costumava desafiar o padrão estético "capitalista burguês", com tomadas de ângulos diagonais, composições que buscavam um estranhamento por parte do espectador, abusando de fotos feitas com tomadas de baixo para cima e o ao contrário Trabalhou com nomes como o poeta Vladimir Mayakovsky e o cineasta Dziga Vertov.

### 1.9. A motocicleta e a liberdade

O processo de construção de metáforas nem sempre depende de uma intenção previa do fotógrafo, embora não se possa afastar um certo "instinto fotográfico" para a construção de mensagens ainda que, no momento de um "flagrante", algumas fotografias adquiram o caráter de metáforas como resultado do processo de edição que acaba por ressignificá-las, como o caso da fotografia feita por Evandro Teixeira, na época trabalhando para Jornal do Brasil, da queda de um policial motorizado que fazia a escolta da comitiva que acompanhava a visita da Rainha Elisabeth I ao Brasil em 1965.(Fig. 10).

Conta Evandro que, enquanto acompanhava a visita, reparou que um dos batedores motorizados estava "fazendo piruetas", instintivamente Evandro se "preparou" para a queda dele e da janela do carro fotografou o acidente "a moto caiu, andou uns 100 metros, bateu e pegou fogo" relembra o fotógrafo (FAVARO, 2009). Na edição do dia seguinte a foto foi publicada na capa do JB, sob o título "A liberdade da motocicleta" e acompanhava um pequeno texto, na verdade uma crítica velada ao regime militar, ao dizer que a motocicleta foi "vitima de uma liberdade para a qual não estava preparada" uma ironia só possível graças ao "analfabetismo visual" dos censores da época (Fig. 11). Se para o jornal a queda da moto "salvou a reportagem" que de outro modo seria muito protocolar, para o policial, no entanto, foi motivo de preocupação. Relembra Evandro que o policial o procurou pedindo sua ajuda, pois "iria se casar em uma semana" e estava sendo processado e podia ser preso pelo exército por causa da destruição da moto. Evandro o "salvou" afirmando no inquérito que ele havia "escorregado numa poça de óleo"



Fig. 12 A queda do policial

### 1.10. A pomba da paz e a anistia

Fotografia de Jorge Araujo feita durante comício a favor da Anistia aos exilados e presos pelo regime militar, na Praça da Sé em 1979 (Fig. 12). Uma das fotos mais emblemáticas da história da política brasileira não só por seu valor histórico, mas também pela construção em forma de metáfora. Jorge conseguiu através do flagrante da pomba branca (notória por sua ligação como símbolo da paz, mas também como símbolo de sacrifício aos deuses como forma de redenção), que se equilibrava na faixa de protesto, resumir um momento e um sentimento crucial para a redemocratização do Brasil.

O campo do jornalismo político, especialmente o campo do fotojornalismo, tem como um de seus elementos de construção de significados a apropriação de imagens, a fim de dar sentido a seus enunciados. O subjetivismo das notícias do mundo político é um desafio para os fotógrafos, pois é um mundo de conceitos e ideias que não constroem referentes para serem fotografados.



Fig. 13 A pomba e a Anistia

A fotografia jornalística deveria ser preferencialmente indiciária, porque atenderia a um pressuposto do jornalismo que é o de ser objetivo e verdadeiro. No entanto, a práxis daqueles que constroem o sentido das fotos é o de atuar no campo das imagens icônicas e simbólicas, o que resulta de um lado em significações que fogem totalmente do factual, ou seja, fotografias que não nos fornecem informações sobre algo, ficando assim pobres, quando descontextualizadas. Outra questão que fica evidente é que apropriação das fotografias pelas necessidades editoriais/ideológicas rouba do fotógrafo o poder de decidir em que contexto seu trabalho deve ser visto, já que este contexto é o que lhe confere sentido.

## CAPÍTULO 2

### A FOTOGRAFIA COMO SIGNO

Trata-se aqui de analisar a fotografia como meio de expressão, como signo, e mais especificamente, a relação da fotografia com seu objeto, seu referente. Esta abordagem se faz necessária, pois a construção de metáforas dentro do fotojornalismo, portanto com alguma pretensão documental, entra diretamente no campo do realismo fotográfico. E é exatamente neste campo, o do realismo, que a fotografia é vista como tendo uma relação "sui generis" pelo peso que a realidade atribuída a ela ainda tem em nossos tempos digitais. Para a professora Martine Joly a abordagem e o estudo dos fenômenos semióticos devem levar em conta o seu modo de produção de sentido, ou seja, a maneira como provocam significações (JOLY, 2004, p.29). Assim, uma análise semiótica da fotografia se torna essencial para a compreensão de quaisquer fenômenos relacionados ao processo de construção de significados. Apesar de o grupo majoritário de estudiosos do tema, concordarem que a fotografia tem como especificidade sua relação com seu referente, não há no entanto uma uniformidade quanto a natureza desta relação. Para o semiólogo Roland Barthes (1915-1980) o que torna a relação da fotografia com a realidade, uma relação específica, é presença do referente:

Ao contrário da pintura, que poderia reproduzir aquele que se deixa reproduzir sem jamais tê-lo visto efetivamente, a fotografia, confirma, impõe, atesta sua presença. Não se poderia negar que alguém esteve lá: "chamo de referente fotográfico não a coisa facultativamente real, ..., mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. (BARTHES, 1984, p. 114/115)

Para o pensador francês a fotografia seria uma intrusa no reino da representação, pois teria uma ligação com seu referente que nenhuma outra forma poderia suplantar. Para ele o referente fotográfico não é o mesmo encontrado em outros sistemas representacionais.

Para Barthes a fotografia nos impõe a sensação da presença do que ali não está o "isto existiu", arrancada do fluxo temporal da realidade, a fotografia seria um fragmento do passado. A fotografia assim comprovaria a existência do referente, pela analogia, pela semelhança. Ainda sobre a questão da analogia fotográfica, segundo Barthes, ela causaria

um outro efeito, ou seja, o de criar um paradoxo ao permitir a existência de duas mensagens simultâneas: uma sem código (seria o análogo fotográfico) e outra com código (seria a "arte" ou o tratamento ou a "escritura" ou a retórica da fotografia). Ainda segundo Barthes:

Diante de uma fotografia, o sentimento de denotação ou, se preferir de plenitude analógica é tão forte que a descrição é literalmente impossível; porque descrever consiste exatamente em juntar à mensagem denotada um relê ou uma mensagem segunda, mergulhada num código que é a língua (langue), e que constitui fatalmente, por mais cuidado que se torne para ser exato, uma conotação relativamente ao análogo fotográfico; descrever não é portanto ser apenas inexato ou incompleto, é mudar de estrutura, é significar outra coisa além do que se mostra (BARTHES, 1990, p.14.).

A posição de Barthes é criticada por autores que vêem a analogia como resultado de um processo de codificação histórico. A questão do referente, a relação entre a fotografia e a coisa fotografada, a semelhança entre eles seria uma analogia codificada, produzida pela técnica e pela cultura. Para o professor Arlindo Machado a imagem fotográfica é herdeira da visão renascentista que procurava suprimir da imagem seu aspecto técnico, segundo ele a câmera fotográfica reproduz a mesma perspectiva matemática que impulsionou a arte figurativa do Renascimento criando a ilusão do que a analogia observada na fotografia é "natural"

não se tratava apenas- isso é o mais importante- de buscar recursos para representar o "real", no sentido de que todo e qualquer sistema de signos busca de alguma forma se referir ao real: a estratégia introduzida pela perspectiva renascentista visava suprimir- ou pelo menos reprimir- a própria representação, na medida em que este *analogon* buscado deveria ter espessura e densidade suficientes para se fazer passar pelo "real" (MACHADO, 2015, p. 31-32)

## 2.1. A teoria do índice

No entanto ainda que se possa discutir o caráter analógico da fotografia é inegável que o objeto estava lá. Esta questão fez surgir autores que vêem a ligação da fotografia com o referente como sendo de ordem indiciária como o teórico Phillippe Dubois. Para este autor a resposta à esta questão está no conceito de signo indiciário desenvolvido pelo semiótico

Charles Sanders Peirce (1839-1914). O conceito de índice por sua vez decorre da classificação, feita por Peirce, da relação entre os signos e os objetos que eles representam.

Para Pierce os signos<sup>2</sup> se dividem em três categorias a partir de sua relação com o objeto com o qual se relaciona, assim teríamos os símbolos definidos como aqueles que representam algo por uma convenção, os ícones que funcionam por similaridade e os índices que tem com o objeto que significam uma relação de dependência do tipo "causa e efeito".

Para Dubois estas categorias correspondem ao traçado histórico de nossa relação mesma com a fotografia, para ele a fotografia foi vista primeiro como ícone, por sua analogia com o objeto, sua semelhança, esta fase corresponde à infância da fotografia, a fase da mimese, uma fase em que a fotografia encantava por resultar de:

"sua natureza técnica, de seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira automática, objetiva, quase natural (seguindo tão somente as leis da ótica e da química), sem que a mão do artista intervenha diretamente" (DUBOIS, 2012, p.27).

Depois da fase de mimese veio a fase da desconstrução desta "imitação" que Dubois classifica como uma desconstrução "semiológica" e uma denúncia "ideológica". Esta fase corresponde à noção de que a semelhança fotográfica é apenas "impressão de realidade, um simples "efeito" de que a fotografia não é um espelho, mas instrumento de "transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real" (DUBOIS, 2011, p.26). Entre os autores citados por Dubois que sustentam esta posição está sociólogo Pierre Bourdieu (1930-2002) que afirma que: "se a fotografia é considerada um registro perfeitamente realista e objetivo do mundo visível é porque lhe foram designados (desde a origem) usos sociais considerados "realistas" e "objetivos" (BOURDIEU apud DUBOIS, 2011, p.40).

Dubois sustenta por fim que a natureza ontológica da fotografia não advém nem do realismo nem da mimese, mas sim de sua relação indiciária com seu referente. Portanto a fotografia um rastro, um vestígio da realidade. Este conceito está fortemente amparado pela noção de signo indiciário de Peirce para quem:

---

<sup>2</sup> \*Um signo é uma representação material ou perceptível de algo, não é ele próprio. Um signo sempre nos remete, sempre aponta para um objeto existente ou passível de existir. A respeito diz a Prof. Lucia Santaella (1993, p. 39): "o signo é algo (qualquer coisa) que é determinado por alguma outra coisa que ele represente, esta representação produzindo um efeito, que pode ser de qualquer tipo (sentimento, ação ou representação) numa mente atual ou potencial, sendo este efeito chamado de interpretante. Para funcionar como signo, basta uma coisa estar no lugar de outra, isto é, representando outra".

Para Pierce representar é "estar para,quer dizer, algo está numa relação tal com um outro que, para certos propósitos, ele é tratado por uma mente como se fosse aquele outro (SANTAELLA, 1997, p.18)

"As fotografias, e em particular as fotografias instantâneas, são muito instrutivas porque sabemos que, sob certos aspectos, elas se parecem exatamente como os objetos que representam. Porém, quanto a esta semelhança, deve-se na realidade ao fato de que estas fotografias foram produzidas em tais circunstâncias que eram fisicamente forçadas a corresponder detalhe por detalhe à natureza. Desse ponto de vista, portanto, pertencem à nossa segunda classe de signos: os signos por conexão física (índice)" (PEIRCE apud DUBOIS, 2011, p.49).

Sendo índice, a fotografia seria uma evidência, vestígio, traço de algo que esteve na frente da objetiva, mas esta indicialidade durará apenas uma fração de segundo, apenas o tempo suficiente para que a luz entre pela câmera e possa assim, atingir a superfície fotossensível. Dubois lembra, citando Barthes, que é somente neste ínfimo tempo, que a fotografia seria "uma mensagem sem código", uma vez que a imagem tenha sido formada ela inevitavelmente cairá no mundo dos códigos ideológicos e não será mais abandonada. Assim a fotografia seria então uma evidência de algo que esteve na frente da objetiva para ser fotografado, isto daria um atestado de existência a este referente, mas não lhe daria um sentido. "sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação de existência. A foto é em primeiro lugar índice. Só depois ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo)" (DUBOIS, 2011, p.53).

## **2.2. A dupla realidade**

O professor Boris Kossoy reconhece o índice como condição necessária a fotografia, mas afirma que a fotografia não pode ser desvinculada de sua função de ícone, semelhante ao seu objeto, para ele "o índice e o ícone são inerentes ao registro fotográfico e, como tal, não podem ser compreendidos isoladamente, isto é desvinculados do processo de criação do fotógrafo (quando se deu a construção da representação)" (KOSSOY, 2009 p.34/35).

Partindo desta concepção, Kossoy vê o processo fotográfico como tendo uma dupla realidade, uma Primeira Realidade, que é determinada pela realidade do assunto em si "é a história particular do assunto independente da representação e diz respeito ao contexto do assunto no momento do ato do registro" (KOSSOY, 2009, p.36) desta relação ainda fazem parte os processos de ordem material como, por exemplo, todo o

aparato técnico utilizado para a produção de uma fotografia até desembocar na gravação efetiva da imagem na superfície fotossensível.

Já a Segunda Realidade se refere a imagem, a imagem obtida, não mais o assunto, mas o assunto representado "ele é o conteúdo explícito da imagem fotográfica: realidade exterior da imagem, o documento"(KOSSOY, 2009 p.37.). A Segunda Realidade seria a "transposição da realidade visual do assunto para a realidade da representação". Em termos de uma "realidade fotográfica" a fotografia seria uma verdade apenas como representação "não a verdade histórica", mas sim aquilo que corresponde a um "registro expresso" (Kossoy, 2009, p.38).

Conclui Kossoy que o processo de criação da fotografia articula duas realidades que, no entanto, respondem por uma única imagem a ser analisada, "a imagem fotográfica" é antes de tudo uma representação a partir do real segundo o olhar e a ideologia de seu autor. Entretanto, em função da materialidade do registro, no qual se tem gravado o vestígio/aparência de algo que se passou na realidade concreta, em dado espaço e tempo, nós a tomamos, também, como um documento da realidade, uma fonte histórica. ( KOSSOY, 2009, p.30)

### **2.3. O real como encenação**

O trabalho de Francois Soulages "Estética da fotografia, Perda e Permanência" é antes de tudo um questionamento. Nele Soulages questiona, entre outras coisas, esta visão da foto como vestígio, "uma foto é um vestígio". Mas um vestígio do quê? (SOULAGES, 2010 p.13).

A lista de perguntas continua e já aponta para o que ele denominará como sendo uma encenação.

Será que a fotografia nos pode dar o objeto fotografado? Será ela, verdadeiramente, a prova de um acontecimento, de um fenômeno ou de uma existência, ou então não será sempre, antes de tudo uma encenação? Para Soulages a "prova de existência de algo" tem a ver com a suposta objetividade da fotografia e exemplifica o fotojornalismo como sendo um dos beneficiados por esta visão. Para o autor a fotografia de reportagem tem na objetividade "sua condição ideológica de possibilidade do pretense valor (jornalístico, comercial e espetacular)" (SOULAGES, 2010, p.22). Para ele, isto torna a fotografia uma testemunha que tem a obrigatoriedade de nos mostrar "o que realmente aconteceu", sem levar em conta

que a fotografia pode nos enganar duplamente. Enganar "de um lado, antes da tomada da imagem por uma encenação e ,de outro lado, após a tomada da imagem, no momento da revelação" (DUBOIS, 2011, p.25). Ainda que o processo de revelação tenha praticamente deixado de existir, o processamento digital tem um nível de interferência na foto semelhante ao analógico. Como crítica à "teoria do índice", Soulages aponta fatores que são pouco considerados no ato fotográfico, como as adulterações nas fotografias de imprensa, as encenações do tipo "não se mexa, não olhe para câmera, e todas as poses que conscientemente assumimos ao sermos fotografados. Como crítica à Teoria do Índice afirma que ela não leva em consideração, por exemplo, o papel do fotografado no resultado fotografia, "um ser em aparência fotografado", ou mesmo a relação entre o fotógrafo e este sujeito que se deixa fotografar ou do sujeito que observa foto. A encenação a que se refere Soulages não é apenas aquela feita pelo fotógrafo como se fosse um maestro, mas sim a cena procurada, idealizada, a cena como resposta para um problema, como representar isto que se apresenta à visão do fotógrafo?

Para Soulages "a fotografia não dá a realidade, mas pode questioná-la. Não é mais citação da realidade, mas história encenada. A fotografia é um ato poético, no sentido de que poien, em grego, significa "fabricar". O fotógrafo, portanto, não é um caçador de imagens, é um perseguidor de negativos, um homo faber". (SOULAGES, 2010 p.26).

Conclui Soulages que diante de uma foto, só podemos dizer: " isto foi encenado" que a foto é fruto de uma encenação diante da câmera " que não é o reflexo, nem a prova do real; o isto se deixou enganar: nós fomos enganados"(SOULAGES, 2011 p.26).

A fotografia de imprensa é testemunho tanto da câmera quanto do fotógrafo, mas só este pode lhe dar sentido. Portanto na produção de metáforas como forma de testemunhar fatos transforma o fotógrafo não só em caçador de imagens, ma também em caçador de cenas.

A fotografia de imprensa tem se valido, quanto à sua noção de "verdade" tanto de seu caráter pretensamente objetivo, ligado tanto a uma tradição analógica, que lhe confere status de semelhança, quanto a uma posição teórica que a vê como rastro da realidade, uma prova.

Forçoso é reconhecer que esta dualidade só pode ser resolvida pela definição de Kossoy de que a foto é representação mas a partir do real, mas também que este "real", já é também resultado de uma "encenação" como defende Soulages. Então a fotografia é uma imagem que trafega entre sua natureza icônica e seu caráter indiciário. Todo esforço para a leitura e interpretação de imagens deve levar em conta esta dualidade

principalmente em imagens onde o contexto de sua produção e sua inserção são fundamentais para sua compreensão, como é o caso das metáforas fotográficas

#### **2.4. Sobre as metáforas**

No filme *O carteiro e o poeta*<sup>3</sup>, de 1994, o poeta Pablo Neruda ensina ao carteiro Mario o segredo de como se fazer poesia, numa das cenas do filme, os dois se encontram sentados na praia, quando Neruda começa um jogo de palavras sobre o vai e vem das ondas do qual o carteiro se diz "mareado": "me senti com o um barco balançando na volta dessas palavras". Neruda sorri e pergunta a Mario: "Sabes o que acaba de fazer Mario? Uma metáfora, afirma o poeta. Mario sorri e diz que " não vale, porque não tive intenção de fazê-la. Neruda o corrige: " a intenção não é importante, as imagens nascem espontaneamente. Mario responde: "quer dizer então, que o mundo inteiro, como o mar, o céu, como a chuva, as nuvens, o mundo inteiro é a metáfora para outra coisa qualquer?"

Esta passagem demonstra o caráter das metáforas, ou seja, diante da necessidade de conceituar algo, usamos um conceito, uma ideia, as características de um objeto, e até mesmo, os sentimentos e sensações que sentimos para se falar de outra coisa, assim podemos criar um novo conceito ou uma nova ideia. Deste modo o mundo passa a ser nossa matéria prima para a construção de metáforas.

#### **2.5. Visões distintas**

Existem pelo menos duas visões distintas envolvendo os estudos sobre metáforas: a teoria clássica ligada à Poética e a Retórica, portanto ligadas à linguística e a que vê a metáfora como sendo de ordem cognitiva, ou seja, como sendo capaz de gerar um novo tipo de conhecimento sobre algo. Esta visão pode ser melhor compreendida no trabalho dos pesquisadores americanos George Lakoff e Mark Johnson na obra "*Metaphors We live by, is*"; de 1986, traduzido no Brasil como "*Metáforas da Vida Cotidiana*".

---

<sup>3</sup> Esteban Antonio Skármeta, escritor chileno, escreveu *Ardiente paciência* de 1983, novela da qual se originou o filme *o Carteiro e o poeta* de 1994

O termo *Metáfora* vem da união de dois termos do idioma grego a saber: "meta", significando "sobre" e "pherein" que pode ser traduzido como "transporte". Daí a ideia de que a metáfora é o "transporte do sentido próprio para o figurado". No sentido tradicional o uso das metáforas está relacionado ao seu uso como recurso semântico, um recurso retórico, um ornamento usado para criar um discurso orientado para o convencimento do ouvinte. Na Grécia antiga a retórica era a técnica de falar em público, de falar bem. Na Retórica clássica a metáfora é uma figura que estabelece uma semelhança entre dois termos, usando um processo de transferência de significação, uma analogia. Ex: Na metáfora "A menina Ana é uma flor", há uma transferência do significado "flor" para o termo "Ana", criando assim, uma analogia entre as características da flor, ou seja, a delicadeza e a beleza e a pessoa de Ana. Não se trata de uma afirmação "Ana é uma flor", mas sim uma analogia entre algumas características de Ana que tem alguma analogia com algumas característica da flor. Para Aristóteles a metáfora é descrita como "o transporte a uma coisa de um nome que designa um outro, transporte quer de gênero à espécie, quer da espécie ao gênero, quer da espécie à espécie ou segundo a relação de analogia" (ARISTOTELES, 2013, p.56).

Umberto Eco (2016) chama atenção para o fato de que Aristóteles foi o primeiro a se dedicar a uma teoria sobre a metáfora. Para o pensador italiano a grande contribuição de Aristóteles foi pensar a metáfora como sendo "verbum cogniscentis", ou seja, como tendo uma função cognitiva ou como sendo um artifício que obriga ao leitor descobrir similitudes a reorganizar suas categorias de conhecimento.

Segundo Black (apud Eco, 1939, 39) "algumas metáforas nos tornam capazes de ver aspectos da realidade que a própria produção de metáforas ajuda a constituir". Assim a metáfora não nos revela a analogia existente entre termos diferentes, ao contrário, ela "constrói" essa semelhança tornando-se assim instrumento de conhecimento por nos obrigar a ver as coisas sob um novo modo de organização categorial. Ainda segundo Eco "quando Aristóteles dizia que a invenção de uma bela metáfora "põe sob o olhos" pela primeira vez uma relação inédita entre duas coisas, isto significava que a metáfora impõe uma reordenação do nosso saber e das nossas opiniões" (ECO, 2013 p.73). Desta forma a metáfora se torna um procedimento de "expressão extremamente rico, inesperado, criativo e até cognitivo, quando a comparação de dois termos (explícita e implícita) solicita a imaginação e a descoberta de pontos comuns insuspeitados entre eles" (JOLY, 1996, p.22).

É o caso, por exemplo, da metáfora dos piratas citada por Eco. Nela os piratas são definidos como "provedores ou fornecedores" de mercadorias, o que aproxima comerciantes e piratas num campo analógico novo, sugerindo, inopinadamente, uma função socialmente útil do pirata e, ao mesmo tempo, suspeitando de que haja algo de trapaça nas atitudes dos comerciantes.

## 2.6. Metáforas conceituais

A partir da percepção de que muitas das metáforas usadas no linguajar cotidiano são derivadas de metáforas primárias, na verdade "conceitos expressos como metáforas". Os pesquisadores George Lakoff e Mark Johnson desenvolveram a Teoria da Metáfora Conceitual, ou seja, a ideia de que nosso sistema conceitual ordinário, em termos do qual pensamos e atuamos, é fundamentalmente de natureza metafórica (LAKOFF e JOHNSON, 2009, p.39). Isto faz com que interfiram na nossa vida cotidiana, não somente na linguagem, mas também em nosso pensamento e em nossas ações.

Para ele certos conceitos que temos das coisas são originados em nosso sistema conceitual como uma metáfora e a partir desta, todo um sistema de produção de metáforas é desencadeado.

Um exemplo do que seriam estas metáforas conceituais é dado pelo conceito "uma discussão é uma guerra". Esta metáfora se reflete em nossa linguagem cotidiana a uma ampla variedade de expressões verbais, tais como: "Suas afirmações são *indefensáveis*" ou "*Atacou* todos os pontos *débeis* do meu argumento".

É importante observar que não apenas nos limitamos a falar de discussões (argumentos) em termos bélicos. Podemos realmente, ganhar ou perder nas discussões. Vemos a pessoa com quem discutimos como um oponente. Atacamos suas posições e defendemos as nossas. Ganhamos ou perdemos terreno. Planejamos e usamos estratégias. Se nos encontramos em uma posição indefensável a abandonamos e adotamos uma nova linha de ataque (LAKOFF e JOHNSON 209 p.40).

Assim demonstram que, neste sentido, a metáfora "uma discussão é uma guerra" é algo que vivenciamos em nossa cultura, que estrutura não só nosso linguajar, mas as nossas ações ao discutirmos.

Muitos dos nossos conceitos metafóricos são originados pela nossa percepção espacial do tipo acima/abaixo, para frente/para trás, dentro/fora, central/periférico e

profundo/ superficial. Estas orientações espaciais surgem do fato de que temos corpos de um tipo determinado e que funcionam como funcionam em nosso meio físico. Estas metáforas criam conceitos do tipo "feliz é para cima" (LAKOFF e JONHSON 2009, p.50). Feliz é para cima vem do fato que, quando estamos bem, estamos eretos e, ao contrário, quando estamos abatidos, estamos caídos ou prostrados. Daí surgirem metáforas como: "me *levantou* o ânimo"; "caí em uma depressão".

No entendimento do professor Josep Maria Català, "isto significaria que nossa presença no mundo, nosso envolvimento com o entorno, seriam baseados em processo metafóricos de muitos tipos diferentes até nosso gestos e ações seriam em grande medida metafóricos, por exemplo. (CATALÀ, 2011, p.214) Mas não só o corpo e sua interação com o mundo são a origem do pensamento metafórico. Criar metáforas é um processo de transferência de significados em busca de compreensão, assim quando me deparo com algo para o qual não tenho uma classificação, uma definição, o uso da metáfora supre assim este emoção da estranheza.

## 2.7. Metáforas Vivas e Mortas

As metáforas linguísticas são, tradicionalmente, classificadas em função de seu efeito ao longo do tempo como: "vivas" ou "mortas".

Estes termos se referem ao fato de que metáforas, em algum momento, perdem esta condição de metáfora, de novidade e passam a ser vistas como "uma simples expressão" que não tem mais um uso metafórico. Cito o exemplo usado por Català, sobre o termo arranha-céu, usado para definir os altos edifícios que surgiam no fim do séc. XIX e causavam espanto nas pessoas:

a visão de algo novo, sobretudo algo que produz emoções intensas, desperta o instinto metafórico. A mente tenta encontrar uma equivalência em campo conhecido daquele desconhecido que contempla. Mas com a condição de que não seja uma equivalência formal, e sim que o elemento importado produza o mesmo tipo de emoção (CATALÀ, 2011, p.213).

Uma vez que o termo "arranha-céu" foi já muito usado, sua condição de metáfora desapareceu e passou a ser a própria designação do objeto.

## 2.8. A metáfora e a imagem

Falar por metáforas é falar por imagens, isto porque a função da metáfora é esta mesma, a de criar uma imagem mental que ilustre, que permita a aceitação de uma metáfora verbal já que, semanticamente, a metáfora verbal é uma impossibilidade.

No entanto, como adverte Català: "se a metáfora linguística significa produzir uma imagem dentro do discurso verbal, a imagem metafórica constitui uma materialização dessa imagem verbal"(CATALÀ, 2011 p.216).

Assim a admissibilidade de metáforas visuais parece estar ligada ao fato de que na metáfora visual criam-se conceitos que devem ser traduzidos num discurso visual, como lembra Santaella/Noth:

não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais (SANTAELLA E NOTH, 1997 p.15).

A metáfora como discurso significante trabalha nos dois domínios da imagem, a saber, a perceptível visual e a imagem mental.

Para Peirce, a metáfora é da ordem do ícone, dos signos que se relacionam por semelhança com seu objeto, mais precisamente a metáfora, está categorizada como um hipo-ícone. Os ícones que mantêm, com seu referente, uma analogia qualitativa, nesta mesma categoria ainda estão a imagem propriamente dita e o diagrama.

A metáfora é um ícone que atua a partir de um paralelismo qualitativo, mais especificamente como uma predicação, uma qualidade que está na imagem.

Na metáfora visual há uma analogia não entre as imagens, mas entre as qualidades e os significados que podem ser inferidas das imagens.

As metáforas representam o caráter representativo de um signo trançando-lhe um paralelismo com algo diverso(CP 2.277). É por isso que a metáfora faz um paralelo entre o caráter representativo do signo, isto é, seu significado, e algo diverso dele (SANTAELLA E NOTH, 1997, p.64).

Català pondera que, num primeiro nível, todas as imagens são metafóricas, pois "de maneira ainda mais contundente do que no texto, a maioria das expressões e ideias

tem raízes metafóricas (CATALÀ, 2011, p.216). Imagens são transposições do real para um plano representativo que acaba por modificar seus traços, sendo esta relação entre o real e sua representação de caráter metafórico.

Tomemos um exemplo dado por Catalá, na metáfora "Juan é um leão", a imagem que temos é de Juan como sendo um leão, uma figura híbrida meio homem meio leão, trata-se de Juan transformado literalmente (visualmente) em um leão (CATALÀ, 2011, p.218). Quando Joly afirma que na língua, a "imagem" é o nome comum, dado à metáfora (1994, p.22), está se referindo a uma forma de não só de criar conceitos ou ideias, mas também de exprimí-los. O que coloca a metáfora como um fenômeno imagético. Resta, no entanto, analisar como as imagens representativas, especificamente a fotografia, se relacionam com as metáforas, a fim de respondermos se é possível construir metáforas a partir delas.

## 2.9. Metáforas visuais

Lakoff e Johnson (1980) sustentam que as metáforas são formas de conceituar, conhecer uma coisa em termos de outra. Assim nos processos metafóricos, há um mapeamento sistemático entre dois domínios conceituais: o domínio-fonte, considerado como aquele em que está expresso o conceito que queremos aplicar, e o domínio-alvo, como sendo o termo em que este conceito será aplicado. A título de exemplo consideremos a metáfora "Tempo é dinheiro": aqui o domínio fonte é o termo "tempo" e o domínio alvo é o termo "dinheiro". Como lembram Lakoff e Johnson "em nossa cultura o tempo é uma coisa valiosa, é um recurso limitado que utilizamos para alcançar nossos objetivos" (2009, p.44). Some-se a isto o fato de que nossos conceitos associados ao dinheiro têm também relação com o trabalho para conquistá-lo e com o tempo que se gasta para isto. Assim, todas estas características do tempo são aplicadas ao termo dinheiro dando sentido à esta metáfora.

Uma crítica comum ao trabalho de Lakoff e Johnson, é a ausência de análises que contemplassem a possibilidade de metáforas serem expressas de modo não verbal. Um destes críticos, Charles Forceville desenvolveu, como resposta a esta crítica, a Teoria das Metáforas Monomodais e Multimodais, que tem como principal fundamento a afirmação de que existem metáforas cujos domínios fonte e domínio alvo podem ser expressos em diferentes modos semióticos como, por exemplo, o visual ou o verbo-visual. Assim as metáforas Monomodais possuem domínios expressos em um mesmo

modo semiótico e as Multimodais por modos distintos. O modo semiótico a que se refere Forceville (2009) pode ser conceituado como sendo um sistema de signos interpretável por um processo de percepção específico. Assim sendo, ele nomeou nove modos como sendo: signo pictórico, signo escrito, signo falado, gestos, sons, música, cheiro, gosto e toque. Como resultado de suas pesquisas na análise de metáforas visuais usadas em propaganda, Forceville (1996) desenvolveu um modelo teórico que visa identificar numa imagem os elementos que lhe dão as características de metáfora, esta análise é feita a partir das seguintes perguntas:

- a) quais são os dois termos de uma metáfora, ou seja, seus domínios fonte e alvo?
- b) qual desses termos será considerado seu domínio-fonte e domínio-alvo?
- c) quais traços são projetados do domínio-fonte ao domínio-alvo?

Forceville (1996) identificou quatro subtipos de metáforas visuais a saber:

Metáfora visual comum onde um dos termos é visual e o outro é contextual, ele aparece na imagem contextualmente, não visível, mas sugerido pelo contexto visual.

No segundo subtipo temos as metáforas com os dois termos apresentados. Aqui, partes dos dois termos são representados visualmente, resultando em um fenômeno híbrido.

O terceiro subtipo é denominado de *símile visual*, neste ambos os termos são representados em sua totalidade.

Por último temos as metáforas verbo-visuais. Nestas, um dos termos é representado pelo modo visual e o outro pelo modo verbal.

Assim, podemos conceituar as metáforas fotográficas como do tipo monomodal, já que seus domínios fonte e domínios alvo são apresentados num único modo, ou seja, no modo visual.

Mas ainda resta a questão de como as metáforas visuais se relacionam com as metáforas verbais a partir do fato de que, segundo Lakoff e Johnson, as metáforas são expressões verbalizadas de metáfora conceituais ou metáforas primárias desenvolvidas dentro de nosso sistema perceptual originário.

Os estudos sobre metáforas visuais estão praticamente todos ligados às áreas da publicidade e do cinema. No entanto, pelo fato de que estas áreas, especialmente o cinema, terem proximidade com o tipo de imagem, fotográfica e a publicidade pelo seu uso extensivo de fotografias, permite sua utilização como referencial teórico para o estudo das metáforas visuais e especificamente das metáforas fotográficas.

Segundo a pesquisadora Maria J. Ortiz ainda não se chegou ainda um consenso sobre como este tipo de metáfora deve ser chamado. Utilizamos aqui o termo visual, embora outros estudos as relacionem como metáforas pictóricas, metáforas multimídias ou cine-metáforas. Com relação à sua admissibilidade três são as posições a saber:

1- aqueles que concebem a metáfora visual como figura verbal, mas não vêem em metáfora uma imagem, esta posição é defendida pela noção clássica da metáfora como fenômeno exclusivamente verbal.

2- os que acham que a metáfora visual existe, mas como representação visual de uma metáfora verbal. Um dos primeiros a defender esta tese foi o teórico formalista russo Eikhenbaum, ao afirmar que a construção de metáfora visual deve necessariamente estar apoiada, ancorada numa metáfora verbal, o motivo segundo ele está em que “sem esta ancoragem o entendimento da metáfora ficaria prejudicado, seria preciso que o receptor partilhasse dos mesmos códigos” (ORTIZ, 2010).

Embora os estudos de Eikhenbaum sobre as metáforas visuais tenham se dado dentro do panorama cinematográfico do formalismo russo, suas observações são aplicáveis a uma teoria das metáforas visuais por enxergar a interdependência destes dois modos metafóricos. Outro a concordar com este ponto de vista é o estudioso de cinema Trevor Whittok (1990), ao observar que a maneira como a audiência responde aos tropos visuais depende de seu nível cultural, experiência e expectativas (Ortiz,2010). Whittok está se referindo às metáforas cinematográficas e destaca que estas metáforas devem ser feitas de modo a que se o espectador não as entender, isto não deva comprometer o andamento do filme.

3- os que defendem que a metáfora é anterior à linguagem o que justificaria a afirmação de que existem metáforas puramente visuais. Esta linha de pensamento está de acordo com a Teoria das Metáforas Conceituais, ou seja, de que muitas metáforas se originam de nosso pensamento e das relações de nosso corpo com o ambiente. O historiador da arte Ernst Gombrich (1909/2001) parece estar nesta linha de pensamento quando diz que as metáforas, que ele chama de metáforas universais, são decorrentes da infinita elasticidade da mente humana, capaz de “perceber e assimilar que experiências novas são modificadas de outras mais antigas, a aptidão de descobrir equivalências nos fenômenos mais disparatados e de substituir um por outro qualquer” (GOMBRICH, 1999, p.14).

Segundo Ortiz (2010), Gombrich se aproxima da Teoria das Metáfora Conceituais quando nos dá como exemplo da luz como metáfora comum para o bom, o belo, o

positivo, enquanto a escuridão o é para o mal, o feio, o negativo. Isto explicaria porque muitas fotos em contextos negativos teriam a cor preta como predominante. Para Gombrich (1999) nossa reação diante de fatos biológicos como nosso gosto pela luz define o artista como um produtor de metáforas que nos convida a ver a realidade de outra maneira.

### **2.10. A metáfora fotojornalística**

Embora a estrutura da metáfora fotográfica seja semelhante as outras metáforas visuais de tipo monomodal, sua validade como notícia, como produto jornalístico, só tem sentido pelo contexto que a cerca que, no entanto, não se acha nela mesma. Este contexto lhe é exterior, é um contexto histórico. A sua especificidade como linguagem, como pertencente a uma determinada linguagem, a fotojornalística, só se concretiza, só é dada, por um contexto que não está presente na imagem fotográfica. Este contexto é informativo/jornalístico e é ele que dá esta peculiaridade à metáfora fotográfica na imprensa. Tomemos como exemplo a fotografia da Presidente Dilma, em que ela aparece junto ao ex-presidente Lula, durante um discurso no Palácio do Planalto: de Dilma vemos apenas sua sombra e uma parte da mão, enquanto Lula aparece falando para uma plateia que esta fora do quadro, pode considerar esta imagem como uma metáfora cujo domínio fonte é o par sombra/Dilma, pois a sombra tem sentido de duplo, de fantasma. E o domínio alvo é Lula, a metáfora assim, é "Dilma é sombra de Lula". Fica assim estabelecido uma analogia que nega à Dilma as qualidades de Lula, exatamente por ser apenas sua sombra. No entanto esta leitura só tem sentido se levarmos em conta o histórico da eleição de Dilma e as críticas que foram feitas à época de que Dilma era um produto eleitoral criado por Lula. É este contexto que dá sentido à metáfora de: "Dilma sombra de Lula". Não há no texto que acompanha a foto nenhuma referência que nos indique esta leitura, portanto não se pode afirmar que este tipo de metáfora é do subtipo verbo-visual, nem há outros modos semióticos que, indicando este sentido, esta metáfora é puramente contextual.

Umberto Eco na obra "Da Árvore ao Labirinto" (2007), a respeito do caráter cognitivo da metáfora pergunta: "mas o que é que a metáfora como dispositivo cognitivo nos faz ver de modo novo? As coisas ou o modo como estávamos acostumados a representar as coisas?".

Uma nova representação provoca uma nova visão, assim a fotografia pode nos fazer ver, através de seu processo de construção de realidades, uma nova forma de enxergá-la.

Fotografar por metáforas segue a mesma lógica descrita para as metáforas em geral. Ou seja, de que podemos conceituar algo em termos de outro.

Assim, ao afirmar que Dilma é sombra de Lula, isto obriga o leitor a ter que lidar com este novo modo de dizer esta relação entre os dois presidentes. O uso da metáfora como processo de significação tem muita semelhança com o processo de criação fotográfica, pois visa em última análise, a transformar o real dado em um novo real, o real fotografado. Assim como a metáfora, a fotografia "nunca registra sem transformar, sem construir, sem criar" (ROUILÉÉ, 2009 p. 77).



Fig.14 Lula e a sombra de Dilma

### 2.11. As imagens ilustrativas

As chamadas imagens ilustrativas, muito usadas na imprensa como imagens editoriais, ou seja, como ilustrações de ideias ou conceitos, têm na fotografia um dos seus elementos de construção de significados. É o caso das capas das revistas. Muitas destas imagens têm caráter metafórico e a maioria acaba por usar não só elementos textuais, mas também plásticos na concepção da mensagem. Embora não se trate estritamente de fotografias, as imagens ilustrativas podem nos dar indicações de como

as metáforas fotográficas são construídas dentro do contexto jornalístico, por ser este tipo de imagem construída para que pense a partir delas. Para Català "não são portanto, imagens que provêm de uma reflexão externa a elas ou que contenham um processo reflexivo como um componente a mais de sua estrutura (2011, p.26). Assim se justifica que sejam construídas a partir de vários elementos visuais como desenhos, fotos de arquivo ou através de fotomontagens. Passamos aqui a analisar por exemplo, uma série de capas da revista *Veja*, que tem como tema os personagens envolvidos no âmbito do governo Dilma a fim de identificar a presença de metáforas e ver como elas se relacionam com o contexto:



Figura 15 e a Fig 16 As metáforas na capa de *Veja*

Capa da Revista *Veja* tratando do tema do "atraso" a que a economia brasileira vem sofrendo no governo de Dilma Rouseff. Nesta capa temos na verdade duas metáforas, uma verbal "A MÁQUINA DO ATRASO DE DILMA" e uma metáfora visual que expressa em termos visuais esta mensagem. Na metáfora visual onde a ex-presidente Dilma aparece como se participasse de um programa de TV dos anos 60, o domínio fonte é o aparelho de TV, que se assemelha aos modelos usados nos anos 60, uma clara alusão ao atraso da economia de que trata a reportagem, além do visual retro a foto em preto e branco de Dilma e até um certo glamour na foto reforçam esta ideia. Não bastasse a mensagem de "atraso" a antena do aparelho ainda usa uma "esponja de

ação", deve ser para melhorar a recepção, uma prática muito comum entre as pessoas que não tinham recursos pra comprar uma televisão nova ou uma antena nova. Fosse somente pelo modelo de TV, talvez o conceito ficasse limitado a uma imagem apenas nostálgica dos anos 60, mas a esponja de aço dá um significado de atraso, de produto ruim e, principalmente, de improvisação. Esta fotomontagem é um bom exemplo das metáforas visuais que dependem de uma ancoragem textual para que seu sentido seja plenamente entendido.

A segunda imagem mostra o Palácio do Planalto em chamas, na verdade as chamas parecem envolver o Palácio sem, no entanto tocá-lo. Parece que a função das chamas aqui vai além do aspecto simbólico e tem também uma função gráfica que é servir de fundo para a manchete: "DILMA EM LIQUIDAÇÃO" e um subtítulo SUPER QUEIMA DE CARGOS. CORRA ÚLTIMOS MINISTÉRIOS.

A capa foi construída ao moldes dos cartazes que muitas lojas usam em períodos de liquidação de seus estoques, facilmente percebida pela tipologia usada. A imagem é muito redundante, pois além da palavra "queima" ainda temos a imagens das chamas na imagem. A princípio o domínio fonte seria o conjunto título/imagem ligados ao conceito de "liquidação" ou seja, de se desfazer de coisas que não se quer mais, os cargos que, não necessariamente vão trazer lucro, os votos que viriam dos partidos a que pertencem os ministros, mas com certeza, evitariam prejuízos. A reportagem de que se trata a capa é sobre a tentativa do governo Dilma de conseguir apoio partidário no Congresso Nacional através da entrega de ministérios aos partidos. Esta metáfora é do tipo multimodal, onde os domínios fonte e domínio alvo estão expressos em modos diferentes: texto e foto. Interessante notar que o domínio alvo está representado simultaneamente nos dois domínios, pois a palavra Dilma e a imagem do Palácio do Planalto apontam para o domínio alvo que é Dilma e seu governo.

## **2.12. A metáfora como "intencionalidade"**

Metáforas fotográficas não são apenas imagens, mas relações entre imagens, um jogo entre signos. Não são apenas registros de aspectos da realidade visível, mas resultado de nossa presença e nossa interação com estes aspectos. Aproprio-me aqui de um conceito utilizado pelo pensador Andre Rouillé de que a fotografia é um processo de atualização de eventos, ou seja, a fotografia seria produto, "de pontos e ângulos de vista, pela utilização de certa escrita, em relação com alguns códigos estéticos e sociais, etc."

(ROUILLÉ, 2009, p.205). Assim estas condições ou estas intenções conformariam certos eventos a serem fotograficamente registrados deste e não daquele modo. Rouillé (2009) cita o exemplo de fotos feitas pelo fotógrafo Olivier Pasquier com pessoas anônimas, com o intuito de "elevá-las à dignidade das pessoas famosas", no entanto, lembra que o resultado destas fotografias seria diferente se a intenção de Pasquier fosse a de "denunciar-lhes a desgraça" (2009, p.205).

O fotojornalismo é um campo ligado à fotografia documental, produtor de um tipo de fotografia de incontestável valor por "proporcionar continuamente a todos, em todo o mundo, fragmentos visuais que informam das múltiplas atividades do homem e de ação sobre outros homens e sobre a Natureza" (KOSSOY, 2009, p.16). Para o pesquisador português Jorge Pedro Souza o fotojornalismo em sentido *stricto* é a "atividade que pode visar informar, contextualizar, oferecer conhecimento, formar, esclarecer ou marcar pontos de vista ("opinar") através da fotografia de acontecimentos e da cobertura de acontecimentos de assuntos de interesse jornalístico (SOUZA, 2004, p.12). A série de verbos que Souza utiliza nos leva a ter uma visão do fotojornalismo como atividade inevitavelmente associada às escolhas e, conseqüentemente, a uma atividade de aspectos ideológicos, vistos aqui não no seu caráter marxista, de falsa ideologia, mas sim como o conjunto de ideias e de representações que procuram dar conta de nossas relações com o mundo.

Eu me aproprio aqui das considerações de Kossoy a respeito de como o processo de criação fotográfico é afetado por uma série intrincada de tomadas de posição com relação à representação fotográfica.

seja em função de um desejo individual de expressão de seu autor, seja de comissionamentos específicos que visam uma determinada aplicação (científica, comercial, educacional, policial, jornalística, etc.) existe sempre uma motivação interior e 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. Esta motivação influirá decisivamente na concepção e construção da imagem final (KOSSOY, 2009, p.27).

Toda fotografia é resultado não só de escolhas, mas também de uma intencionalidade que acaba por conformá-la, assim sendo, ela é ideológica. No entanto há de se levar em conta que algumas fotografias são mais ideológicas que outras,

exatamente pelo seu caráter intencional. Toda fotografia de reportagem é testemunha de uma "certa realidade, mas também revela a personalidade, as escolhas, a sensibilidade do fotógrafo que a assina" (JOLY, 2012, p.58).

Não se trata aqui de negar que toda fotografia é condicionada a muitos fatores como culturais, econômicos e emocionais, mas sim de afirmar que tais condicionamentos "sejam isoladamente, sejam em seu conjunto, obedecem à concepção e conformam a construção da imagem" (KOSSOY, 2009, p.27).

Deve-se esclarecer que o termo "intencionalidade" utilizado aqui se aproxima do termo "ideologia" pela sua função representacional como descreve o filósofo John Searle ao afirmar que:

uma vez que as sentenças- os sons emitidos pela boca ou os sinais gráficos que se fixam no papel são, considerados de um certo modo, apenas objetos no mundo como quaisquer outros objetos, sua capacidade de representar não é intrínseca e sim derivada da intencionalidade da mente (SEARLE, 1995 introdução VIII")

O uso de metáforas fotográficas atende à necessidade da fotografia de imprensa não só de ser testemunha, mas também de ser crítica. Assim ao permitir que a metáfora subtraía da fotografia sua função meramente testemunhal, a fotografia não só nos dá apenas um relato, uma narrativa, mas também nos oferece uma crítica deste relato. Ela nos oferece a possibilidade de inferir a posição ideológica do fotógrafo, suas motivações. Não se trata apenas de criar um método para decifrar as intenções do fotógrafo, até por que como ressalta Joly: "ninguém tem a menor ideia do que o autor quis dizer; o próprio autor não domina toda a significação da imagem que produz" (JOLY, 2012, p.44).

Na mesma linha Soulages pondera que sempre há um sujeito que preside a tomada da foto, porém este mesmo sujeito corre o risco de se "enganar em sua pretensão de se conhecer a si mesmo" (SOULAGES, 2010, p.126). No entanto por ser a metáfora, um procedimento relativamente complexo e motivado, é possível expor com mais ênfase esta face ideológica. Metáforas são figuras que transferem e criam conceitos, oferecem novas possibilidades de representação e conhecimento, mesmo seu uso no campo visual expressa sempre o desejo do fotógrafo de conceituar este ou aquele termo, é claramente uma operação de atribuição de significado. Por manterem as imagens, ao contrário da

língua, relações frágeis e incertas com os conceitos as metáforas, funcionam como mapas que procuram localizar estes conceitos.

Para Souza (2004) a aceitação de perda da função documental e de representação do mundo, pode permitir ao repórter fotográfico buscar novas possibilidades de linguagem e assim, de novos usos sociais, utilizando o poder de transformação da realidade da fotografia segundo o autor "reivindicando e praticando um direito à sua subjetividade, encarando a fotografia não como espelho do real, mas mais como uma metáfora ou até uma metáfora-metonímia da realidade" (SOUZA, 2014, p.222). Quando Cartier-Bresson (1908-2004) afirma que fotografar é estar a serviço da visão, "o olho recorta o tema e a câmera não tem mais que fazer seu trabalho, que consiste em imprimir na película a decisão do olho" (BRESSION, 2004 p.24). O olho aqui aparece metaforicamente no lugar da mente, da intencionalidade.

### **2.13. A narrativa da foto única**

A foto única, uma foto supostamente capaz de sintetizar toda uma reportagem, todo um acontecimento é uma espécie de paradigma do fotojornalismo. Em seu clássico texto "O instante decisivo", Cartier-Bresson faz um discurso que enaltece o momento da captura como expressão do virtuosismo fotográfico, da ordem, de uma aglutinação perfeita entre informação e composição. Em seus primeiros passos como fotógrafo, Bresson tinha fixação por este tipo de imagem:

"eu andava o dia inteiro com o espírito alerta, procurando nas ruas a oportunidade de fazer ao vivo fotos como de flagrantes delitos. Tinha, sobretudo o desejo de captar numa só imagem o essencial de uma cena que surgisse" (BRESSION, 2004, p.16)

Esta intenção de Bresson foi mesmo sua obstinação, uma fotografia devia ser resultado de observação paciente se fosse necessária assim dever-se-ia "evitar disparar rápido e maquinalmente". Ainda segundo Bresson:

eu faço reportagens, porém o que busco desesperadamente é a foto única, que se basta a ela mesma por seu rigor (sem pretender por isso fazer arte, psicologia, psicanálise ou sociologia), por sua intensidade e cujo tema excede a simples narrativa (BRESSION, 1952, p.16).

No entanto a opção pela publicação de uma única foto, principalmente nos jornais, não surge como intenção de sintetizar os fatos, mas sim como consequência de limites técnicos e financeiros. Nos anos 90 do sec. XIX, devido ao peso das câmeras, os fotógrafos eram escolhidos mais por sua força física do que por qualquer qualidade jornalística: "o objetivo destes fotógrafos era (...) o de conseguir uma foto, o que na época queria dizer que a imagem devia ser nítida e utilizável para a reprodução (SOUZA, 2004, p.48).

Some se a isto o fato de era muito caro produzir as matrizes, os clichês, usados para a reprodução em meio tom das fotografias na própria página do jornal. Assim, os jornais mandavam fazer estas matrizes em empresas especializadas, isso limitava a quantidade de fotos a serem usadas numa edição, portanto o uso da foto única era não só desejado, mas necessário em vista destas dificuldades.

Mesmo diante dos avanços na tecnologia das câmeras, notadamente nos anos 20/30 do sec.XX, ainda era difícil para os fotógrafos fazerem várias fotos de um mesmo tema, principalmente em ambientes fechados, o que vai demandar que a foto conseguida "fale por si", o que, segundo Souza já configura uma certa ideia do "instante decisivo". Utilizar uma única foto para dar conta de eventos ainda é um procedimento tido como modelo pela corporação fotojornalística, constitui-se quase como uma "*mais valia*". Neste cenário o uso de metáforas fotográficas se insere como uma tentativa de sintetizar acontecimentos ao lhe conferir uma carga simbólica que coloca em segundo plano os "fatos", restringindo assim, a leitura da imagem ao seu aspecto metafórico.

## CAPITULO 3

### ANÁLISE DE IMAGENS

Este capítulo procura analisar as fotografias publicadas na mídia durante a gestão de Dilma Rousseff, enfatizando, porém aquelas feitas durante seu segundo mandato, que culmina com o impeachment, publicadas nas capas dos principais jornais impressos brasileiros, a saber: O Globo, Folha de São Paulo e O Estado de São Paulo entre os anos de 2011 e 2016. A escolha dos veículos se deu pela sua importância e referência no fotojornalismo brasileiro e ter, o jornal impresso, um critério que revela a importância de cada fotografia, que é exatamente a sua publicação na capa do jornal. Por sua vez a escolha das imagens a serem analisadas tem como critério definidor sua contribuição na narrativa dos acontecimentos, que desembocaram no impeachment de Dilma, e seu caráter metafórico. A análise pretende apontar os aspectos metafóricos das imagens como estratégias de significação, os elementos que as estruturam e suas relações com o contexto histórico em que estão inseridas.

#### **3.1. O governo Dilma Rousseff**

Dilma Rousseff se lançou candidata à presidenta do Brasil pelo PT em 2010, com o aval pessoal do ex-presidente Lula e venceu Jose Serra do PSDB obtendo 56,05 % dos votos. Primeira mulher a exercer a presidência do Brasil e com fama de austera e boa administradora, seu primeiro mandato foi marcado por intervenções na economia, como as desonerações fiscais no setor automobilístico e cortes na tarifa de energia elétrica. No campo político foi reconhecida pela forma enérgica com que lidou com a queda de sete de seus ministros acusados de corrupção, episódio que ficou marcado como a "faxina ética", e lhe deu uma popularidade de 59% número maior até do que teve Lula no fim de seu primeiro mandato.

Assim Dilma Rousseff, chegou ao seu segundo mandato, após vencer o senador Aécio Neves do PSDB por uma margem pequena de votos. Exatos 3,4 milhões de votos, numa das mais acirradas disputas pela cadeira presidencial na história do Brasil. Se no primeiro mandato de Dilma a economia cresceu por três anos seguidos, a partir de

2014 o PIB brasileiro não conheceu outra trajetória que não fosse a queda. A inflação disparou, os juros subiram, o crédito ficou difícil e o desemprego chegou a 11,3%, atingindo cerca de 12 milhões de pessoas. Some a isso os efeitos políticos e econômicos causados pela operação Lava Jato, a perda de apoio no Congresso e as manifestações que pediam sua saída, o governo Dilma chegou a ter apenas 8% de aceitação.

Todo este cenário, criou condições para o pedido de impeachment, aceito pelo então presidente da Câmara dos Deputados Eduardo Cunha, inimigo político de Dilma que seria cassado mais tarde sobre acusação de corrupção.

As relações entre Dilma e seu vice Michel Temer também se deterioraram, levando a uma ruptura do governo, entendo aqui o PT, com seu principal aliado o PMDB.

Isolada politicamente, Dilma foi acusada formalmente de ter cometido as chamadas "pedaladas fiscais", manobras fiscais destinadas a aliviar as contas públicas e por editar decretos para créditos suplementares sem autorização do Congresso, estas acusações serviram de base legal para o pedido de impeachment, pedido aprovado pelo Congresso que pôs fim a o seu mandato em agosto de 2016.

### **3.2. Naturalização do "discurso do ódio"**

Um aspecto recorrente nas análises das imagens relativas à ex-presidenta Dilma Rousseff é o uso de uma linguagem metafórica com forte conotação agressiva. São imagens em que Dilma sempre parece estar na mira de armas (fig.18), sendo transpassada por um a espada, (fig.17), e até mesmo queimada (fig.20).

Do ponto de vista da construção metafórica estas imagens apresentam o "domínio alvo" como sendo Dilma/governo e o "domínio fonte" como sendo a morte ritual pelo uso de armas. O uso de metáforas, nestes casos, parece corresponder a um processo de naturalização de um certo "discurso do ódio".

Este processo por sua vez, se assemelha ao processo de naturalização dos mitos modernos defendido por Roland Barthes em sua obra *Mitologias*. Para Barthes o conceito de mito moderno parte de seu conceito clássico, ou seja, o mito é uma fala, "mas não uma fala qualquer", adverte. É uma linguagem, um sistema de comunicação, portanto sua função é enviar mensagens. O mito se preocupa com a forma da fala e não com seu conteúdo: "já que o mito é uma fala, tudo pode constituir um mito, desde que seja suscetível de ser julgado por um discurso (BARTHES, 2001, p.131).

com tratamento do PT e receosos sobre empenho da  
a manter aliança, dirigentes preparam candidaturas

WILTON JUNIOR/AE

LIA

dirigentes  
ipais do  
presiden-  
do, sena-  
D), insiste  
levem es-  
possibili-  
r um can-  
sucessão  
Rousseff.  
struir no-  
2014", dis-  
Temos vá-  
m surgir."  
já se movi-  
m três no-  
Um deles é  
er (SP). Os  
nistro Nel-  
o governa-  
ral.  
a da candi-  
s recados  
o aos peen-  
tes com a  
star sendo



**Honras militares**

Recebida em solenidade de gala, na Academia de Agulhas Negras, a presidente Dilma Rousseff assistiu ontem à entrega de espadins a 441 cadetes que cursam o primeiro dos quatro anos da escola de formação de oficiais.

Fig.17 Dilma e a espada

Para Barthes, porém o principal efeito da narrativa mítica é a "despolitização" e a "naturalização". Podemos observar este efeito de "naturalização" em algumas fotos da ex-presidenta Dilma. Na fig.17, por exemplo, Dilma Rousseff aparece sendo transpassada por uma espada, resultado do efeito causado pela ampliação do corte da imagem, que aproximou os planos, dando a impressão de traspassamento. A foto foi feita durante cerimônia de entrega dos espadins na Academia Militar das Agulhas Negras em 2011, a foto foi premiada com o Premio Esso de Fotografia de 2012 e no mesmo ano venceu o prêmio Rei da Espanha. O que demonstra que se tornou um referencial no meio fotojornalístico.



Fig.18 Dilma e Temer no desfile de 7de Setembro

O texto, na "versão online" que acompanha a foto de Dilma sendo "transpassada", trata tão somente da cerimônia e termina dizendo que Dilma depois da solenidade, "sorridente , posou para muitas fotos ao lado dos cadetes e de seus parentes" (Estadão.com 20/08/2011). Na versão impressa o texto que "envolve" a foto trata de reunião do PMDB sobre a escolha de candidato para substituir Dilma nas eleições de 2014. Dias antes da cerimônia, Dilma tinha perdido o quinto de seus ministros acusados de corrupção. O fotógrafo Wilton Junior, por ocasião da entrega do prêmio disse ter procurado fazer "uma imagem política muito forte". Novamente a foto escolhida tem a ver com o momento político e acaba por significar a situação da presidenta naquele momento. Metaforicamente Dilma está sendo executada/traída/morta. Interessante notar que não só o resultado da foto, mas também o discurso do autor da fotografia reforçam a ideia do fotógrafo "homo faber", ou seja, como o fabricante de imagens a que se refere François Soulage.

Na medida em que esta fala, "Dilma e a espada", assume a forma visual, fotográfica, que por sua vez assume forma metafórica, a mensagem de "violência" passa ser vista como natural, como resultado de uma "brincadeira do tipo parece mas não é" do fotógrafo, passa a ser lida apenas como imagem. É por isso que o mito, adverte Barthes "é vivido como uma fala inocente, não que as suas intenções estejam escondidas: se o estivessem, não poderiam ser eficazes; mas porque elas são naturalizadas" (BARTHES, 2001, p.152).

O uso de uma estrutura metafórica nestas fotos reforça a ideia de uma despolitização das imagens, como uma mensagem onde o sentido está escondido por uma visão das imagens exatamente como sendo "não política", apenas um jogo de ilusão de ótica. Este jogo aliás, não poupa nem o Presidente Temer (fig.19) fotografado exatamente nas mesmas circunstâncias demonstrando que transformar fotos em estereótipos, atua também como forma de naturalização



Fig.19 Temer no desfile de 7 de Setembro, foto repete fórmula aplicada a Dilma

### 3.3. Dilma em chamas

Publicada no jornal *O Estado de São Paulo* em 04 de maio de 2016, sob o título "Fogo Olímpico, mostra a Presidente Dilma, na rampa do Palácio do Planalto, durante o evento de acendimento da tocha Olímpica, cerimônia que faz parte dos Jogos Olímpicos do Rio de Janeiro. Na foto a Presidente Dilma aparece como se estivesse "dentro" das chamas, resultado da posição escolhida pelo fotógrafo e do equipamento usado, uma teleobjetiva que aproxima os planos, achatando-os. A fotografia ocupa o alto da página, lugar destinado aos temas considerados mais importantes do dia e é acompanhada por um pequeno texto que alude à cerimônia de acendimento.

No mesmo dia o jornal *A Folha de São Paulo* publica uma foto do mesmo evento em que a Presidente aparece acendendo a tocha olímpica ao lado da jogadora de vôlei Fabiana. Mais do que o resultado diferente das fotos, o que fica claro é a mensagem que se quer passar. Enquanto a foto da Folha tem um viés mais noticioso, a ponto de incluir a jogadora Fabiana e o ato em si de acender a tocha; a foto do "Estadão" é tão fechada no seu ângulo de tomada, que fica difícil saber sobre o que Dilma estava fazendo. Não fosse a legenda, não saberíamos.

A mensagem aqui é a da representação visual da metáfora "Dilma/governo está em chamas", o fogo aqui, como em muitas outras metáforas, empresta uma de suas principais características que é seu poder de destruição. Assim o fotógrafo na busca pela síntese da notícia se utiliza do contexto noticioso para dar à fotografia um caráter icônico/simbólico.

A foto da presidente está inserida dentro do espaço destinado ao noticiário geral sobre a crise do impeachment, o texto que a cerca se refere à decisão do Procurador Geral da República Rodrigo Janot de pedir uma investigação sobre Dilma no âmbito da operação Lava Jato. Assim, embora a notícia da investigação seja mais importante do que a cerimônia olímpica, a foto acaba sendo um complemento daquela.

Aqui há um duplo aspecto que demonstra a autonomia do signo, por um lado a foto funciona como índice da cerimônia e ao mesmo tempo assume um caráter simbólico, pela iconicidade da metáfora do fogo, na sua relação com a crise presidencial.

Sob o título "Os últimos dias de Dilma Rousseff" a revista *Veja* publicou a mesma foto de Dilma na abertura de uma reportagem, sobre a crise do impeachment. Aqui o caráter de ilustração fica mais claro, pois abandona alguns critérios básicos de

noticiabilidade, ou seja, o de temporalidade, o fato ocorreu a alguns dias, e mesmo o de adequação a foto se refere ao evento olímpico e aqui, ela aparece como metáfora da queda de Dilma já que toda a reportagem trata dos últimos acontecimentos políticos que antecedem a votação do impeachment.



Fig 20 Dilma em chamas



Fig.21 Dilma e a Tocha Olímpica

### 3.4. A solidão do poder

Durante o primeiro mandato do presidente Fernando Henrique Cardoso (1998-2002), o fotógrafo Orlando Brito sintetizou com uma fotografia em que, o então presidente, aparece só diante da vastidão das dependências do Palácio da Alvorada, o sentimento de solidão de quem está no poder. Desde então, esta metáfora da "solidão do poder", tem sido usada constantemente para simbolizar os apoios ou a falta deles no intrincado jogo da política. A construção desta metáfora parte do pressuposto de que o Palácio do Planalto possui uma legião de pessoas que lá trabalham e que, portanto, se contrapõe à possibilidade da presidenta Dilma ser vista sozinha por entre as paredes palacianas. O acesso ao Palácio do Planalto, fora das ocasiões permitidas à mídia, obriga os fotógrafos a ficarem distantes e assim terem que usar lentes teleobjetivas

longas para obter suas fotos. No entanto a escolha das imagens sempre se dá numa tomada em que Dilma aparece apenas como uma silhueta, o que reforça a sensação de solidão. Além disso, o enquadramento aberto reforça a pequenez da presidenta. Este tipo de metáfora apresenta uma estrutura em que o domínio fonte e o domínio alvo se confundem, pois o conceito que se quer aplicar, a solidão, é representado por Dilma e sua relação com o palácio, e o domínio alvo onde o conceito que deve ser aplicado é a própria Dilma. Este tipo de imagem para funcionar como metáfora depende do contexto externo



Fig.22 Fernando Henrique no Palácio da Alvorada

**FOLHA DE S. PAULO**  
 UM JORNAL A SERVIÇO DO BRASIL  
 SEXTA-FEIRA, 15 DE ABRIL DE 2016 • Nº 23.709 • EDIÇÃO SP/SP • CONCLUÍDA ÀS 08h 15m

**IMPEACHMENT VOTO A VOTO** Levantamento feito pela Folha. Para 48

SENAO	SENAO
<b>338</b> A favor	<b>44</b> Contra

**Dilma perde no STF, e impeachment será votado pela Câmara no domingo**  
 Governo argumentava que relatório de comissão, com fatos estranhos à denúncia original, feria amplo direito de defesa

**Andrade pagou pesquisas na reeleição via caixa dois**  
 A Andrade Góes pagou US\$ 10 milhões em pesquisas para a reeleição de Dilma Rousseff em 2014. A campanha usou uma caixa dois para pagar as pesquisas, segundo o relatório de controle da Justiça Eleitoral.

**Presidente libera 'pilula do câncer'; cientistas criticam**  
 A presidente Dilma Rousseff anunciou que liberou a venda de uma pilula para o tratamento do câncer. Cientistas criticam a medida, alegando que a pilula não é eficaz e pode causar danos à saúde.

**Subaru XV Motor Boxer 2.0**  
 Entrada de R\$ 67.740. Taxa 0% por 36 meses. Consumo médio de 10,5 km/l.

Fig.23 – Dilma e a solidão do poder

**O GLOBO**  
 SABE JORNALIS 90 ANOS  
 15 DE ABRIL DE 2016 • Nº 23.709 • EDIÇÃO SP/SP • CONCLUÍDA ÀS 08h 15m

**PRIMA** Howard Becker **SABER SEM PRETENSÃO**  
 Palavras de sociologia americana, professor de Princeton, são aplicadas ao Brasil.

**SEGUNDA-CADENAO** Amora Mautner **A NOVA REGRA DO JOGO**  
 Inspirada no 'BBB', a diretora da primeira novela das 21h conta como se tornou a nova regra do jogo.

**CRISE POLÍTICA**  
**Isolada, Dilma sofre pressão para reduzir espaço do PT**  
 Presidente diz que aguenta ameaças e que o voto é a fonte de sua legitimidade

**Altares pedem diminuição do número de petistas no Ministério, um dia após passeata de protesto contra o governo e o partido**

**Apartamento é invadido na orla**  
 Um apartamento de luxo na orla de Copacabana foi invadido por um grupo de pessoas que sequestraram um casal.

**Presidente do Bradesco defende 'serenidade'**  
 Luiz Carlos Trabuco defende a serenidade do Bradesco em meio à crise econômica.

**Rebeldia de auditores por aumento é nova ameaça a ajuste fiscal**  
 Auditores do IBAMA ameaçam greve por aumento salarial.

Fig 24 – Dilma: solidão no Palácio

3.5. A cassação de Cunha

Foto do ex-deputado e ex-presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha, durante a sessão que votava o requerimento de cassação de seu mandato. Cunha é fotografado sozinho contra um segundo plano escuro, embora o plenário da câmara estivesse lotado. Esta imagem é exemplo de que alguns conceitos metafóricos são criados por nossa relação com nosso meio ambiente, como afirmam Lakoff e Johnson. O fundo escuro desta foto foi obtido graças a uma técnica de medição de luz, valorizando a luz que incide sobre Cunha, tornando o fundo mais escuro. Optar por tornar o fundo escurecido e esconder detalhes nesta parte da imagem e, portanto, isolar Cunha, vai ao encontro de uma noção que temos de que o escuro representa situações ruins, ou seja, neste caso a construção da metáfora usou um conceito derivado de nossa relação com o meio em que vivemos, ou seja, a escuridão percebida como algo negativo, perigoso, lugar do mal. Soma-se a isso o gestual de Cunha que também nos

remete a uma situação desconfortável, esta imagem parece repetir o esquema metafórico da "solidão do poder". Há uma inegável ligação entre a foto de Cunha, sua iluminação e pose e a da Ministra Carmen Lucia, já que a foto da posse da Ministra como Presidenta do Supremo Tribunal Federal tem uma construção exatamente oposta, cena toda iluminada e gestual que além do sorriso, tem as mão em forma de prece, de oração, uma imagem bem mais positiva para este contexto.

**FOLHA DE S. PAULO**  
 \*\*\* UM JORNAL A SERVIÇO DO BRASIL  
 folha.com.br  
 DIRETOR DE REDAÇÃO: OTAVIO FRIAS FILHO  
 ANO 96 • TERÇA-FEIRA, 13 DE SETEMBRO DE 2016 • Nº 31.940  
 EDIÇÃO SP/DF • CONCLUÍDA ÀS 18H • R\$ 4,00

## Câmara cassa Eduardo Cunha

Por 450 votos a 10, peemedebista fica inelegível até 2027 e perde foro após 314 dias de processo; político diz sofrer perseguição

Após 314 dias de processo, a Câmara dos Deputados aprovou na madrugada desta terça-feira a cassação do mandato do deputado Eduardo Cunha (PMDB-RR). Foram 450 votos a favor — 291 a maioria que os 257 necessários — e dez contra.

O caso foi marcado por manobras de aliados de Cunha, acusado de mentir em CPI ao negar ter conta no exterior. A Lava Jato revelou, meses depois, a existência de dinheiro vinculado a ele na Suíça e estando do petróleo.

Ele é acusado de crimes como corrupção, lavagem de dinheiro e evasão de divisas.

Em discursos, Cunha negou ter mentido aos colegas ou cometido crimes e disse "pagar o preço" por ter sido denunciado e processado. Impedimento de Dilma Rousseff (PT).

Apoiado pelo PMDB e outros partidos do "centro" (PSD, PR, PP, PTB e PHS, entre outros), Cunha aplicou sucessivas derrotas à perseguição e foi um dos mais poderosos presidentes que a Câmara teve.

Ele fica inelegível até janeiro de 2027 e perde o foro privilegiado. As duas ações penais que aguardam julgamento devem migrar para o juiz Sérgio Moro. Cunha não pode recorrer. Poder A3

**Carmen Lúcia assume STF e cobra reforma do Judiciário**

A ministra Carmen Lúcia, 62, assumiu a presidência do Supremo Tribunal Federal e disse que o cidadão comum "não há de estar satisfeito" com o Poder que ela vai presidir por dois anos. "Dá-se um repente transformador", afirmou. Na sua posse estavam autoridades como o presidente Michel Temer e o presidente Lula, que não se cumprimentaram. Poder A5

**Apuração derruba médicos da cúpula do Albert Einstein**

Um dos mais conceituados do país, o hospital Albert Einstein demitiu um médico e afastou outro da chefia do centro de cateterismo, suspeitos de receberem pagamentos para favorecer uma fornecedora de próteses cardíacas. Eles pegam. A empresa, CFC Cardiovascular, não comenta. Cotidiano A1

**ILUSTRADA "Pequeno Segredo" bate "Aquarius" e vai representar Brasil no Oscar**

Brasil no Oscar A1

**ALCINO LEITE NETO Comissão escolheu um dos piores filmes brasileiros dos últimos anos**

Brasil no Oscar A1

**J. P. COITINHO Mais grave do que a depressão é a vergonha dos deprimidos**

Brasil no Oscar A1

**ESPORTE Com 9 ouros, Brasil supera desempenho da Olimpíada**

Brasil no Oscar A1

**MÁRIO SÉRGIO CONTI Podridão política que gerou Cunha continua viva**

Poder A10

**BERNARDO MELLO FRANCO Político teve apoio até conquistar o impeachment**

Opinão A2

**NÉLIO SCHWARTZMAN Nem os amigos acreditaram no peemedebista**

Opinão A2

**EDITORIAIS** Opinião A2  
 Lisa "Incôgnita paulistana", sofre disputa eleitoral, e "Recado" dado no STF - acerca de chegada de Carmen Lúcia à presidência do Supremo.

**ATMOSFERA** Cotidiano B2  
 São bilhões indo ao Estado - História C2, História D2, X.

**TUCSON 2.0 AUTOMÁTICO FLEX**  
 MUITO MAIS CARRO PELO SEU DINHEIRO  
 QUEM COMPARA COMPRO TUCSON. O MAIS ROBUSTO, ESPACOSO E COMPLETO DA CATEGORIA.  
 ESPECIAL R\$ 66.990  
 SAP JORNAL  
 www.caob.com.br/?gclid=

Fig 25 – Deputado Eduardo Cunha e Ministra Carmen Lúcia

### 3.6. Os mentirosos

Montagem de duas fotografias publicadas na Folha de São Paulo em 04/12/2015 que aparecem o então Presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha (PMDB) e

o então, Ministro da Casa Civil, Jaques Wagner (PT). A reportagem trata da troca de acusações entre eles por causa da aceitação, por parte de Cunha, do processo de impeachment contra Dilma. Sob suas cabeças uma luz que foi desfocada, pelo efeito de falta de profundidade de campo, acabou por se parecer com um halo ou uma aureola. Percebe-se que a construção da imagem, feita de baixo para cima tinha exatamente estas intenções nas duas imagens, o que fez com que fossem apresentadas assim lado a lado. O efeito de halo acima da cabeça tem uma longa iconografia, a mais antiga provavelmente se dá em torno do Faraó Akenaton, pinturas dele já mostram no primeiro milênio AC, um halo sobre sua cabeça, uma referência ao deus Aton representado pelo sol. Na Idade Media era comum designar a divindade de uma figura pela auréola, um signo ligado a divindade, os santos eram representados assim. E é exatamente essa a ironia das imagens, transferirem a eles um conceito associado a boas ações e, ao mesmo tempo, sugerir através do subtítulo que acompanha a foto, que um dos dois, ou os dois, estão mentindo. Assim a transferência das qualidades atribuídas à aureola aos políticos, cria uma metáfora, mas seu sentido só se dá pelo contexto político que os envolve.



Fig.26 - Cunha e Wagner



### 3.8. Dilma e a mosca

Nos anos 70 do sec. XX as câmeras fotográficas analógicas ganharam um importante avanço técnico, o "motor drive", um dispositivo que avançava o filme fotográfico automaticamente permitindo assim fazer fotos em sequência, experiência que se iniciou em 1877 com as fotos de um cavalo em galope feitas por Eadweard Muybridge (1830-1904) Fotos sequenciais são muito úteis quando se quer imprimir a sensação de ação, movimento e repetição nas fotos. É o caso das fotos de Dilma Rousseff feitas durante comício no Dia do Trabalho em 2016. A sequência de fotos mostra Dilma tentando se livrar, não sem alguma dificuldade, de uma mosca que voa próximo a seu rosto. As fotos poderiam corresponder apenas a uma situação inusitada, o que justificaria sua escolha, no entanto o texto que acompanha as imagens, fala das acusações que Dilma faz a oposição em geral e ao deputado Eduardo Cunha, em especial, pela recessão que passa o país. No entanto é possível perceber o caráter metafórico deste conjunto de imagens através de um texto do escritor Ruy Castro, publicado no portal UOL em 04/05/2016:

A mosca não sabia com quem estava se metendo. Foi atazanar a vida de uma mulher que nunca precisou de motivo para desferir safanões verbais em quem estivesse à sua volta e, agora, tem motivos reais para isto. Em poucos dias, descerá do posto a que foi levada por 54 milhões de eleitores — dos quais, a julgar pelas últimas manifestações a seu favor, não lhe restam nem 4 milhões — para submeter-se a 180 dias de férias forçadas, com grandes possibilidades de que estas se prolonguem pelos próximos oito anos. Por outro lado, a dita mosca podia apenas fazer parte de uma equipe exploratória — uma batedora avançada do batalhão de moscas que deverá fazer companhia à futura ex-presidente no palácio da Alvorada, onde cumprirá um doce exílio entre seus próprios lençóis.

Ainda que o texto seja muito crítico e pessoal em relação à situação e à personalidade de Dilma, é inegável que Castro faz uma leitura das fotos como se fossem um metáfora da panorama político a poucos dias da votação do impeachment.



metáfora do pouco caso que os discursos de Dilma provocavam, usando os bocejos de Temer e Rollenberg.



Fig. 29 – De dar sono

### 3.10. Dilma e o Progresso

No fotojornalismo sempre se espera que fotos e textos sejam complementares e não dissonantes, portanto quando se dá um título como: “Dilma passa a ser a presidente mais impopular, diz Datafolha”, a imagem deve de alguma forma corresponder a este cenário. A solução encontrada aqui, além da expressão de Dilma, foi aproveitar a bandeira nacional, que aparece aqui na vertical, com destaque para a palavra Progresso, que parece estar “caindo”, uma metáfora da queda da popularidade de Dilma e da economia do país que, no seu governo, viveu um dos seus piores momentos.



Fig. 30 – Dilma e o progresso

### 3.11. A faixa presidencial.

Um dos símbolos da passagem do poder é a entrega da faixa presidencial ao Presidente eleito, como Dilma se reelegeu não houve a passagem, apenas a presidenta Dilma a vestiu durante a cerimônia de posse. No entanto as imagens do evento se concentraram na visível dificuldade de Dilma em vestir a faixa. Somada à crise econômica e política que se desenhava e a apertada vitória sobre o Senador Aécio Neves, as imagens acabaram por se transformar numa metáfora: a dificuldade de Dilma de colocar a faixa é análoga aos problemas que ela enfrentaria no seu segundo mandato. Embora seja um tipo de foto esperada numa solenidade deste tipo, a coincidência das

imagens, demonstra que existe um certo alinhamento quanto à linguagem utilizada pelos fotógrafos e editores.



Fig. 31 Dilma e a faixa



Fig. 32



Fig. 33

### 3.12. O dedo que acusa

Apontar o dedo com o intuito de denunciar o criminoso é gesto antigo, ainda hoje nos tribunais americanos, se pede à vítima que indique com o dedo se o autor do crime esta ali presente no julgamento. No momento em que o Supremo Tribunal Federal aceitou denuncia contra o presidente do Senado Renan Calheiros, por crime de corrupção, *O Globo* publica foto em que o Juiz Sérgio Moro parece apontar o dedo para o senador. Há uma clara tentativa de se vincular a imagem de Moro à notícia sobre Renan, transformando a foto numa metáfora da operação Lava Jato, já que Moro estava ali não como juiz, mas como representante do Judiciário para debater com os senadores o projeto de lei contra a corrupção elaborado pelo Ministério Público.

**O GLOBO**

SEXTA-FEIRA, 23 DE DEZEMBRO DE 2014. R\$ 1,40. ANO XLV. Nº 26.423. Rio de Janeiro, 1970-1925. (1904-2010) Roberto Marinho. RUIZ ANDRE oglobo.com.br

**Conselhos econômicos**  
**Temer ouvirá mais PSDB e Arminio**

**Resumo** O governo ouviu o economista Arminio Fraga, ex-procurador da BC, e Paulo de Paula, em busca de soluções para a economia do país. O presidente Temer deverá ampliar o espaço de diálogo na formulação de alternativas para sustentar o crescimento econômico. **FELISSA E DINIZ GOMES, PÁGINA 7**

**Reservas públicas no Rio**  
**TCM quer ainda mais vantagens**

**Resumo** Em meio a lutas, o Tribunal de Contas do Rio quer ampliar os benefícios de seus conselheiros, como lista de diárias e auxílio-moradia de R\$ 4.200 para auditar e fiscalizar obras. **FABIANO MACHADO, PÁGINA 10**

**ENQUANTO ISSO...**  
**Retória da UFRJ tem luz cortada**

Por falta de pagamento, com custos em atraso que chegam a R\$ 18 milhões, a reitoria da UFRJ está sem luz. **PÁGINA 10**

**Propriedades**  
**Voos decolam com risco evidente**

Muitos com documentos de viagem que apontam margens de erro consideráveis, avião que levou a delegação da Chaparrone e paralisou sua saída impede de decolar por segurança. **WILSON, PÁGINA 10**

**ZÉLIA DUNCAN**  
Fracassos regionais, ainda que pequenos, ameaçam caserna.

**ARTHUR DAMPEVE**  
O futebol e a emoção da solidariedade. **APENAS CASANOVA**

**WIRED FESTIVAL**  
**O futuro no Porto do Rio**

O Wired Festival Brasil 2014 começa hoje, na Zona Portuária, com palestras e workshops sobre tecnologia, design e empreendedorismo. **PÁGINA 10**

**Novas modelos**  
**Carros novos, por 'assinatura'**

Empresas lançam no Rio "assinaturas" de carros, as qual cliente paga mensalidade para usar veículo novo. No momento, credenciam os serviços de carro compartilhado. **PÁGINA 10**

**A MAIOR DELAÇÃO DO MUNDO**

**Odebrecht pede perdão, paga R\$ 6,8 bi e começa a delatar**

**Emílio e Marcelo Odebrecht assinam acordo com a Lava-Jato**  
Proprietários, executivos e ex-executivos da maior empreiteira do país reconheceram envolvimento no esquema de corrupção na Petrobras e outras estatais, além de obras em estradas

A maior empreiteira do país formalizou ontem acordo de leniência com a Lava Jato, e seus donos assinaram a delação premiada. Após nove meses de negociações, Emílio Odebrecht e seu filho, Marcelo, 73 executivos e ex-diretores da empresa reconheceram envolvimento em esquemas de corrupção e se comprometeram a pagar multa de aproximadamente R\$ 6,8 bilhões. A empresa pediu desculpas por ter participado de "práticas imorais". Pelo acordo, em que a empresa deve citar cerca de 200 pontos, Marcelo Odebrecht permanecerá preso até o fim de 2017, incluindo dois anos e meio de prisão em regime fechado. A partir de então, cumprirá domicílio. **PÁGINA 6**

**Renan é réu**

Supremo abre ação penal contra o presidente do Senado por peculato

Pela primeira vez, um presidente do Senado se torna réu no exercício do cargo. Por ter votado a favor do Supremo Tribunal Federal sobre ação penal por peculato contra Renan Calheiros (PMDB), acusado de receber dinheiro da construtora Andrade Lins para pagar propina a uma ex-namorada, Renan, que respondeu a outros 11 inquéritos no STF, sendo oito da Lava Jato, deve permanecer na lista no cenário da Presidência da República, mesmo sendo réu, porque o processo ainda não concluiu julgamentos sobre esse question. **PÁGINA 4 e 8**

**Moro: lei de abuso tolhe magistratura**

Em audiência no Senado, o juiz Moro sustentou que não é momento de se votar a proposta que cria o crime de abuso de autoridade para juízes e promotores. Para ele, isso poderia ser o "último prelúdio de tolher ações" da magistratura. O juiz, que criticou as "vendas da rede social" da Câmara no processo anticorrupção, foi combatido por senadores e pelo presidente do TSE, Gilmar Mendes. **PÁGINA 6**

**Entrevista em briga de marfetes no Planalto**

— Durema-se com um barulho destes!

**Cabral comprou 460 joias em uma só loja**  
PÁGINA 4 e 5

**Dólar sobe e Bolsa cai com a crise**  
PÁGINA 10

**MERIVAL PEREIRA**  
Aumentado de votos quando mostra resultado. **PÁGINA 4**

**MIRIAN LEITÃO**  
Lava Jato é atacada quando mostra resultado. **PÁGINA 10**

**NELSON MOTTA**  
Os barulhos que vão ligar os verões no Brasil. **PÁGINA 10**

**RODRIGO FURQUIM WENDEK**  
Núcleo duro de governo apoiar Temer a despeito. **PÁGINA 10**

**PEDRO DORIA**  
Política: não basta de que não estão nem aí para si. **PÁGINA 10**

**REUNINDO O ARMINIO**  
FOTOS DE FOTOS  
O parense Alexandre Soares expõe no MAR registros de histórias que basta pôr. **PÁGINA 10**

**PIRELLA MANGET**  
Tiago Lellert terá quadro sobre games no "Supercampeonato". **PÁGINA 10**

**GENYSE BOLA**  
Campanha de correção que "drenou" laptop para política. **PÁGINA 10**

**Na Dia do Samba, um roteiro de atrações embalsamado pelo ritmo**

**7ª Edição - Prêmio de excelência em jornalismo do Rio de Janeiro - R\$ 4.000 - 100 horas para cada vencedor (Cidade e Rio de Janeiro)**

Fig. 34 Renan e Moro

### 3.13. Pedaladas e Lava Jato

Esta fotografia da ex-presidenta Dilma pedalando sua bicicleta em frente a uma publicidade de um Lava Jato de Brasília, pode ser interpretada a partir de uma figura de retórica, formada pelas inter-relações de metáforas, as alegorias. Ou seja, faz uma junção de várias outras metáforas para criar um conceito, uma idéia.

A metáfora da "pedalada fiscal" se baseia no fato de que enquanto o ciclista pedala ele não cai, esta imagem foi aplicada, por analogia, ao fato de o governo de Dilma ter adiado pagamentos para maquiar as contas públicas e cumprir as metas fiscais sem, no entanto, liquidar as dívidas. A primeira vez que o termo pedaladas fiscais surgiu na imprensa foi em janeiro de 2014, em reportagem do jornal *Valor Econômico*.

Interessante nesta imagem é a junção de várias metáforas: a verbal "Lava Jato", expressa no cartaz que, no entanto, aqui é imagem; a imagem de Dilma pedalando que, por sua vez, é metáfora das pedaladas fiscais.

Este tipo de imagem é conhecido no meio jornalístico como "TL" abreviatura de "texto e legenda", quando a foto vale por si mesma, sem a necessidade de haver um texto noticioso que a acompanhe. De fato esta imagem, pobre do ponto de vista da informação, tem sua força na redundância dos signos colocados.



Fig. 35 – Dilma e as pedaladas

### 3.14. “Vão ter que me engolir”

Tornou-se comum nos eventos políticos oficiais, ou com a presença de políticos, serem colocadas fotos ou imagens gigantescas como cenário de fundo para o lançamento de campanhas de todo tipo. Estas imagens de fundo são muito utilizadas pelos fotógrafos para comporem suas fotos na busca de algo que fuja do convencional, ou seja, de um retrato simples ou de fotos protocolares.

Esta foto do ex-deputado Eduardo Cunha se encaixa neste tipo de imagem. No entanto, ela sofreu um processo de ressignificação a ser publicada com o título: “Vão ter que me engolir” e acabou por ser transformar em metáfora.

Em 1997 durante a Copa America de Futebol, o então técnico da seleção brasileira Zagallo, pronunciou a frase: “você vão ter que me engolir”, como resposta às críticas dos que o achavam incompetente para dirigir a seleção e pediam sua saída, no entanto, o Brasil foi campeão. A frase dita por Zagallo é reutilizada aqui para criar uma metáfora da situação que o deputado Eduardo Cunha enfrentava nos meses que precediam a votação do impeachment de Dilma, enquanto o PT pedia a saída de Cunha da presidência da câmara, ele resistia e parecia cada vez mais inatingível

**FOLHA DE S. PAULO**  
 Desde 1921 folha.com.br  
 UM JORNAL A SERVIÇO DO BRASIL  
 EDIÇÃO SP/DF • CONCLUÍDA ÀS 08H42 • R\$ 3,50

**Bolsas caem e dólar dispara por temor de bolha chinesa**  
 Desvalorização de papéis em Xangai poderá afetar exportações brasileiras

Após 20 dias, a China teve novo tempo nas Bolsas, voltando a alimentar o nervosismo entre investidores de que um estouro da bolha no mercado de ações esteja próximo. No período de um ano, até junho, os papéis se valorizaram mais de 150%. Depois, passaram a regredir. De acordo com analistas, eles estavam sobrevvalorizados.

A Bolsa de Xangai caiu ontem 6,48%, e as principais Bolsas do mundo acompanharam a tendência. No Brasil, a Bovespa recuou 1%.

Outro efeito foi a corrida de investidores pelo dólar. A moeda americana fechou a R\$ 3,62, maior cotação nominal desde março de 2003.

Desde 12 de junho, as firmas listadas na China já desvalorizaram mais de US\$ 3 trilhões. Enxurradas, investidores recorreram à venda de ações para honrar compromissos — a oferta maior derribou os preços. A diluição de dados da indústria agüentou o mercado até agora.

Estima-se que a crise afetará o crescimento da economia chinesa porque as perdas de investidores se refletem em queda no consumo.

As exportações brasileiras também acabaram atingidas, já que os chineses são grandes compradores de petróleo, soja, ferro e outras commodities. Mercado A12

**Pela TV, PSDB fará convocação para protesto contra Dilma**  
 O PSDB usará inserções de rádio e TV para convocar a população para a manifestação contra o governo Dilma Rousseff (PT), marcada para 16 de agosto. É a primeira vez que o partido se envolverá de maneira clara nos protestos.

Além de pedir a saída da presidente, o protesto vai se concentrar nas críticas à economia. As primeiras inserções terão faixas de literários tucanos como Fernando Henrique Cardoso, Geraldo Alckmin e José Serra. Poder A8

**Em SP, vereador dribla prefeitura e faz camarote VIP**  
 O vereador de São Paulo Milton Leite (DEM) usou uma emenda destinada à reforma de um ginásio anexo à Casa de Cultura Palhaço Caçapalha para construir um camarote VIP em escola de samba ligada a ele e sua família. O ginásio é usado como quadra da agremiação. A obra custou R\$ 100 mil.

A prefeitura e o vereador negam irregularidades na reforma do espaço. Cotidiano B8

**Ministro descarta tirar agente federal de rodovia paulista**  
 O ministro José Eduardo Cardozo (Justiça) classificou de “equivocado” o plano do secretário estadual Alexandre de Moraes (Segurança Pública) de transferir para o Estado o policiamento das rodovias federais que cruzam São Paulo. O objetivo, disse Moraes à FOLHA, seria facilitar o combate à entrada de drogas e armas. Cotidiano B5

**ILUSTRADA**  
 Aos 85, Journalbo Sieber escreve livro de quadrinhos com o filho Allan

**ESPORTE**  
 Meia brasileiro Fred, 22, é pegado em teste antidoping da Copa América

**CRESCER O RECEIO DE QUE PAÍS PERCA SELO DE BOM PAGADOR**  
 Na atual conjuntura, o governo teme que a agência de classificação de risco Standard & Poor's ponha em dúvida a nota brasileira, deixando o país perto de perder o selo de bom pagador da dívida. Para o Planejamento, a reação da economia do país só será vista no quarto trimestre. Mercado A15

**EXPORTAÇÃO PERDE AINDA MAIS PESO NA ECONOMIA DO PAÍS**  
 O Brasil, um dos países em que as vendas ao exterior menos contribuem para o PIB, ficou seu desempenho em relação a outras economias. Em 2014, as exportações representaram 11,9%, o sexto menor percentual entre 156 países analisados pelo Banco Mundial. Para a advogada Renata Amaral, o protecionismo prejudica o país. Mercado A17

**EDITORIAIS**  
 Leia “As bases de Cunha”, sobre apoio ao presidente da Câmara dos Deputados, e “Livro no Congresso”, acerca de legislação de resgate sólidos.

**ATMOSFERA**  
 Cotidiano B2  
 Tempo em São Paulo e região paulista  
 Mês de SP: Máximo 29°C

**ROSELY SAVÃO**  
**Intimidade tem efeito avassalador porque libertamos as feras enjauladas**  
 Quanto mais intimidade temos com as pessoas, mais voltamos as feras que queremos enjauladas dentro de nós. Esse é um dos maiores geradores de dificuldades no casamento: a intimidade é avassaladora. Talvez por isso tem sido mais sedutor e encantador namorar do que buscar permanecer casado. A relação entre pais e filhos também é assim. Cotidiano B2

**ZOANDO O**  
 Godard zomba em filme de recurso adora mauvazai C2

**FALE COM A FOLHA**  
 Veja como entrar em contato com o serviço de atendimento ao assinante, as editorias e a ombudsman

**RODÍZIO**  
 Cotidiano B2  
 Não devem circular cartões com o nome do seu banco

Fig. 36 – Vão ter que me engolir!

### 3.15. Intocáveis

Paródias são recursos muito comuns na construção dos significados usados pela mídia, principalmente com o uso de personagens de cinema.

Como é o caso desta foto, onde os procuradores da Lava Jato são comparados aos personagens do filme "Os Intocáveis", título do filme que conta a história de um grupo de policiais norte-americanos, que combateram o crime organizado durante o período conhecido como Lei Seca e por ter como personagem principal o criminoso Al Capone.

Paródias, na verdade, são metáforas, porque usam a mesma estrutura destas, transferem às características de um termo, os policiais honestos num mundo dominado pelo crime, e os aplica por analogia ao grupo dos procuradores responsáveis pela operação Lava Jato, não só o título faz referência ao filme, mas principalmente a foto, a pose dos procuradores reforça esta idéia.

Não podemos, no entanto, desconsiderar que esta foto foi produzida, encenada e que, portanto, a metáfora foi produzida tanto pelo fotógrafo, quanto pelos procuradores, a maneira como se colocam na imagem e também pela junção do texto, enfim demonstrando uma das características da metáfora fotográfica, sua intencionalidade.



Fig. 37- Os intocáveis

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho de um fotógrafo de imprensa consiste em construir histórias visuais que, por sua natureza, se constituem em tramas, em narrativas que procuram transformar a realidade vista em realidade fotográfica. Para isto lançam mão de uma série de recursos técnicos e retóricos, a fim de dar sentido às suas imagens em um processo de criação: "que engloba a aventura estética, cultural e técnica que irá originar a representação fotográfica, tornar material a imagem fugaz das coisas do mundo, torná-la, enfim, um documento" (KOSSOY, 2009, p.26).

Procura-se demonstrar que a figura da metáfora pode ser estruturada numa linguagem visual, numa linguagem fotográfica e que esta estruturação permite aos fotógrafos jogarem com os signos da imagem a fim de criarem seus discursos narrativos, discursos que se aproximam muito mais de uma crônica visual, do que de uma reportagem fotográfica. A metáfora é utilizada para transformar o fato narrado numa analogia com outros fatos, ideias ou conceitos criando uma mensagem, que deve ser interpretada a partir de todo o contexto que o cerca. A construção destas imagens usa a metáfora para criar significados outros que estão quase sempre ligados a questões contextuais mais amplas. Que as metáforas fotográficas são construções que podem ter sua origem em metáforas verbais/textuais, agindo assim como representações visuais destas, podem se valer de conceitos aplicados a signos originários da relação de nosso corpo com o meio ambiente, o par luz/escuridão como significado de algo bom/ruim, ou de relações espaciais como fotografar de baixo para cima como forma de colocar o retratado "acima" dos outros, ou ainda como produto de uma ressignificação, a fotografia utilizada como ilustração para uma metáfora.

A mensagem ou a leitura de uma fotografia como lembra Villém Flusser (2002) é um processo que retira do plano da imagem seu significado. No entanto o significado será superficial, porque é feito de um 'golpe de vista'. Para aprofundar este método, no entanto, é preciso que o olhar vagueie pela imagem "estabelecendo" relações de tempo, de valor entre os elementos, "tais elementos passam a ser centrais, portadores preferenciais do significado. Deste modo, o olhar vai estabelecendo relações significativas" (FLUSSER, 2002, p.8). Método semelhante ocorre com as metáforas, elas impõe para sua análise, interpretar o jogo, as relações entre os signos da imagem, suas relações internas e o contexto que a cerca. Este processo, porém nem sempre é controlado pelo fotógrafo, muitas metáforas são pensadas e

construídas a posteriori, como resultado do processo de edição dos jornais, é o caso das fotografias "ressignificadas", que acabam por funcionar como versões visuais de metáforas expressas textualmente, criando mensagens redundantes, que no entanto, acabam por funcionar como "guia de sentido" com a função de tornar a metáfora compreensível.

Tem se trabalhado neste estudo com a ideia de que metáforas são fenômenos de ordem cognitiva. A este respeito Umberto Eco pergunta: "mas o que é que a metáfora como dispositivo cognitivo nos faz ver de modo novo? As coisas ou o modo com o qual estávamos acostumados a ver (e a representar) as coisas?" (ECO, 2007, p.73).

O próprio Eco responde: "quando a metáfora nos faz perceber as coisas como o oposto do que se acreditava, o aprendizado torna-se evidente, e parece que nossa mente diz era assim, e eu estava errado" (ECO, 2007, p.72), representar algo sob uma nova perspectiva, nos obriga a ter uma nova percepção, uma nova visão.

Mas o uso de metáforas na cobertura política pode ser vista também como resultado das relações de influência entre a política e a mídia, que "inseriu os ritmos nada inocentes da espetacularização e do entretenimento" (MININNI, 2008, p.108).

Isto nos leva a uma fotografia divertida que brinca com as aparências, ao mesmo tempo em que se mostra despolitizada. A cobertura fotográfica do governo Dilma deixa evidente que esta estética das "imagens metafóricas" traz consigo um discurso de desconstrução dos personagens envolvidos até porque, pelo seu caráter simbólico, as metáforas fotográficas são pouco informativas e se prestam mais a emitir opiniões do que fatos.

A metáfora, como recurso de linguagem visual, é um caminho para as imagens criativas, um caminho para dar ao leitor uma nova percepção dos fatos, mas pode também ser um caminho fácil para o estereótipo, um caminho para o clichê, que sedimenta visões baseadas num fotojornalismo, que nas palavras de Jorge Pedro Souza é: "cada vez mais (falsamente) performativo" ligado ao consumo imediato de uma imagem "meramente ilustrativa" que, raramente, deixa rastro ou memória (SOUZA, 2004, p.228).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES, Poética e Tópicos I,II,III E IV, Tradução Marcos Ribeiro de Lima, Hunter Books, São Paulo, 2013
- ASSOULINE Pierre, Cartier-Bresson, o olhar do século, tradução de Julia da Rosa Simões, L&PM Pocket, Porto Alegre, 2012
- BARTHES, Roland. A mensagem Fotográfica; Lisboa Edições 70; Porto, 1984
- , Mitologias, tradução de Rita Buongermino e Pedro Souza, Ed. Bertrand Brasil- Difel, São Paulo 1987
- A Câmara Clara, nota sobre a fotografia, tradução de Julio Castanõn Guimarães, Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro 1984
- CARTIER-BRESSON Henry, O imaginário segundo a natureza, tradução de Renato Aguiar Barcelona, Editora Gustavo Gili SA, 2004
- CATALÀ, Josep M. Domenech. A forma do real- Introdução aos estudos visuais [tradução Lizandra Magon de Almeida], São Paulo: Summus, 2011
- CASTRO Ruy A primeira mosca, artigo, disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/colunas/ruycastro/2016/05/1767518-a-primeira-mosca.shtml>, 2016
- COELHO, Claudio Novaes Pinto, Teoria Crítica e Sociedade do Espetáculo, Ed. In House, Jundiaí, 2014
- COSTA Helouise - Revista do Arquivo Nacional, volume 6, 1993
- DUBOIS, Phillipe. O Acto Fotográfico, Editions Labor, Barcelona, Coleção: Comunicação e Linguagens:1992
- ECO Humberto. Da árvore ao labirinto: estudos históricos sobre o signo e a interpretação, tradução Mauricio Santana Dias- Rio de Janeiro: Record: 2013
- FAVARO Armando O fotojornalismo durante o regime militar: imagens de Evandro Teixeira, Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009
- FONTCUBERTA, Joan. El beso de Judas Fotografia y Verdad, Editorial Gustavo Gili, Barcelona: 2002
- FLUSSER Villém, O universo das Imagens Técnicas, Ed. Annablume, São Paulo 2008
- FREUND, Gisele. Fotografia e Sociedade. Lisboa; Ed. Dom Quixote, 1986.
- JOLY, Martine. A Imagem e a sua Interpretação, Arte e Comunicação, São Paulo, Edições 70: 1994
- KOSSOY B. Realidades e Ficções na Trama Fotográfica. 4 . ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial: 2003.
- LACKOFF, George; JOHNSON, Mark, Metáforas de la vida cotidiana. Madrid, Editora Cátedra: 1999
- MACHADO Arlindo. A Ilusão Especular Editora Gustavo Gili, SL, Barcelona: 2015
- MUNTEAL, Oswaldo; GRANDI Larissa, A imprensa na história do Brasil; Fotojornalismo no sec. XX, Editora Desiderata, Rio de Janeiro, 2005
- NEWHALL Beamont- Historia de la fotografia Editorial Gustavo Gili SA Barcelona: 2002
- ORTIZ Maria J, Integrated Theory of Visual Metaphor. Communication & Society 2010 p.97-124.
- SAFLATE Claudia, BORGES João, OLIVEIRA Ribamar, Anatomia de um Desastre; os bastidores da crise econômica que mergulhou o país na pior recessão de sua história, Ed. Schwarcz S.A, São Paulo 2016
- SANTAELLA, Lucia. A Percepção- Uma Teoria Semiótica, São Paulo. Edi. Experimento, 1993

SEARLE, John Intencionalidade, tradução Julio Fischer e Tomás Rosa Bueno, São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1995

SONTAG Susan .Sobre Fotografia tradução Rubens Figueiredo- São Paulo: Companhia das Letras: 2004

SOULAGES Francois, Estética da Fotografia: Perda e Permanência, tradução de Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora Senac, 2010.

SOUZA, Jorge Pedro, Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental, Argos Editora Letras Contemporâneas Chapecó; Florioanópolis, 2004

Arquivos web:

<https://catracalivre.com.br/geral/cidadania/indicacao/ensaio-fotografico-durante-o-ato-contra-o-aumento-das-passagens-do-onibus-em-sao-paulo/>)

<http://copadomundo.uol.com.br/noticias/redacao/2014/02/22/protesto-anti-copa-comeca-com-atencao-da-policia-e-promessa-e-nao-violencia.htm>

ROUILLÉ André, A fotografia, entre documento e arte contemporânea, tradução Constancia Egrejias, Ed. Senac São Paulo, 2009