



## **Violência em foco: o Prêmio Esso de Fotografia e a valorização do testemunho como gênero fundador do fotojornalismo<sup>1</sup>**

Soraya Venegas Ferreira<sup>2</sup>  
Comunicação Social – Unesa  
PPGCOM - UFF

### **Resumo**

A fotografia enquanto prática jornalística passou por grandes mudanças estruturais, técnicas e de rotinas de produção, mas as imagens premiadas nos quase 50 anos do Prêmio Esso de Fotografia parecem não dar conta deste cenário. Num jogo de valorização e silenciamento, o *Prêmio Esso* ajuda a cristalizar práticas de cobertura fotojornalística baseadas nas noções fundadoras de flagrante e testemunho e em pautas sobre violência urbana. Para definir gêneros/formatos que são “premiáveis” e confirmar ou refutar a hipótese de que o prêmio está mais ligado ao “o que” foi retratado do que a estratégias discursivas/técnicas pré-elaboradas, busca-se a análise das imagens fotográficas e dos processos comunicacionais a elas associados, vistos sob o ângulo do circuito social da comunicação, que prevê produção, recepção e consumo de mensagens.

**Palavras-chave:** Teorias do jornalismo; Linguagem Fotográfica; Fotojornalismo, Modelos de Cobertura Jornalística, Prêmio Esso de Fotografia

### **Introdução**

As noções de reconhecimento e recompensa fazem parte do que há de mais básico nos nas relações interpessoais. O desejo de ver o trabalho reconhecido e, em alguns casos, financeiramente premiado impulsiona o jornalista a situações cada vez mais desafiadoras e perigosas. A cultura do “vai dar prêmio” institucionaliza-se na prática cotidiana das redações, afastando algumas equipes de reportagem dos princípios da ética profissional e do instinto básico de autopreservação. Nesse contexto, o Prêmio Esso de Jornalismo, criado em 1955, afirma-se como uma das mais tradicionais e cobiçadas premiações da imprensa brasileira. Para o jornalista Wilson Figueiredo, “O ‘Prêmio Esso’ reflete uma evolução não só da Imprensa brasileira, como do próprio Brasil”<sup>3</sup>

Esse é o mote para a reflexão que, aprofundando os questionamentos postulados no doutorado, visa discutir as modificações nos modelos de cobertura fotojornalística nos últimos 50 anos, através da investigação da existência de gêneros ou formatos mais “premiáveis” que outros. Busca-se avaliar ainda se essas imagens “premiáveis” teriam, mais que valor técnico ou estético, uma “força de premiação” retirada justamente do

<sup>1</sup> Trabalho apresentado à Divisão Temática de Jornalismo, do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste.

<sup>2</sup> Doutora em Comunicação e Cultura pela ECO-UFRJ. Professora titular da Unesa-RJ, onde por oito anos foi coordenadora de Comunicação Social, sendo responsável pela implantação e gestão acadêmica da habilitação jornalismo e seus laboratórios no campus Niterói. Desenvolve estágio pós-doutoral no PPGCOM – UFF, sob orientação do Prof. Dr. Felipe Pena de Oliveira

<sup>3</sup> FIGUEIREDO, W. in *Uma História escrita por vencedores: 50 anos do Prêmio Esso de Jornalismo*. Rio de Janeiro, Memória Brasil, 2006



tema da reportagem (no caso a violência urbana) e da ligação ontológica da fotografia com o fato retratado, demonstrando a vinculação entre o fotojornalismo e os tradicionais ideais de objetividade da imprensa.

No momento de criação do Prêmio Esso, o jornalismo brasileiro sob influência do modelo norte-americano passava por modificações em sua estrutura textual e visual. Essa “nova cara” se consolidou na fotografia de imprensa dos anos 60. O flagrante e o testemunho ganharam ainda mais força como estratégia discursiva. As últimas cinco décadas ensejaram modificações nos equipamentos fotográficos, no suporte da imagem, no perfil e formação do jornalista, e novos usos surgiram para imagem fotográfica nos jornais e revistas, seja em suas páginas impressas, diagramadas eletronicamente ou em suas versões *online*.

Mais de 70 repórteres fotográficos representantes de revistas, jornais e agências de quase todos os estados do país já foram agraciados com o *Esso* (prêmio principal, menção honrosa e outros destaques). Mas, apesar do prestígio, a premiação, em alguns momentos, parece não refletir a evolução do profissional de imagem. Por exemplo, Evandro Teixeira, um dos mais conceituados fotojornalistas brasileiros ainda em atividade profissional diária, jamais recebeu um *Esso*. Já Reginaldo Manente, recordista de premiações, está hoje longe da imprensa e dedica-se à publicidade. Será que o Brasil retratado há quase 50 anos por Teixeira nas páginas do *JB* não corresponde à imagem de país proposta pelo *Esso*? Ou o tipo de imagem por ele construída não atende às premissas dos valores-notícia como foto “premiável”? Assim, longevidade profissional não é critério de premiação e ganhar o *Esso* não é garantia de longevidade profissional.

### **O flagrante na fotografia de imprensa como estratégia de testemunho jornalístico**

Embora a informação visual seja o modo mais antigo de registrar a história humana e vivamos sob a máxima de que “uma imagem vale mais que mil palavras”; só recentemente o pensamento parece se voltar de maneira sistemática para os processos de construção e apreensão da fotografia. Parte-se do pressuposto que a câmera fotográfica baseada no princípio da câmera obscura, desenvolvida no Renascimento como forma de reproduzir automaticamente a perspectiva central ou *artificialis*, é um objeto privilegiado na produção do sentido. Para Arlindo Machado<sup>4</sup>, ela é um instrumento semiótico, assim como a linguagem oral ou escrita, mas coube à ideologia dominante

---

<sup>4</sup> MACHADO, A. *A Ilusão Especular: Introdução a Fotografia*. São Paulo, Brasiliense, 1984.



valorizar o componente técnico da fotografia, naturalizando a perspectiva, evitando tratá-la como uma construção matemática e perpetuando o culto do reflexo como atestado de objetividade.

Do ponto de vista ótico, a fotografia poderia ter sido inventada no século XVI. Baseada no antropocentrismo renascentista, o aparato que permite a foto valoriza o seu espectador. Com base em seu olhar, foram criadas as regras da perspectiva central, automatizadas pela *camera obscura*. A perspectiva *artificialis*, aceita até hoje como o modo mais “realista” de representação, faz parte de um sistema de projeções geométricas destinadas a representar as relações tridimensionais num plano a partir do conceito euclidiano de espaço. Antes dela, existiram outras formas de desenhar o mundo, mas nunca de maneira tão automaticamente eficaz.

As objetivas, inventadas ainda no século XVI, por Daniele Barbaro, deveriam refratar a informação luminosa a fim de produzir instantaneamente essa construção perspectiva. Até hoje, com diversas variações, elas fazem parte do equipamento fotográfico. Para Machado, embora sejam capazes de distorcer as formas e alterar profundamente as relações espaciais não é por acaso que as lentes fotográficas continuam a ser chamadas de *objetivas*.

Para que a invenção da fotografia fosse concluída, esperou-se até o século XIX até que a base química estivesse dominada e a imagem gravada pela luz pudesse ser vista num ambiente iluminado. Num século em que as noções de representação no seu sentido sócio e de verdade como adequação estavam em crise, a fotografia surgiu como reação à descrença generalizada nos sistemas representacionais, ganhando um *status* de objetividade que outros tipos de linguagem estavam perdendo. A partir daí, fortaleceu-se a idéia de que toda imagem fotográfica coincide com o seu referente, já que é uma emanção luminosa do próprio. Diria Roland Barthes: “*Toda fotografia é um certificado de presença. Esse certificado é o gene novo que sua invenção introduziu na família das imagens*”<sup>5</sup>

Assim, desde a sua invenção e rápida disseminação, a fotografia tem fascinado o homem como uma possibilidade de retratar o mundo de maneira mais “isenta” do que os sistemas que a precederam, sejam pictóricos (desenhos e pintura) ou verbais (linguagem oral ou escrita). Essa mística da objetividade fotográfica, em que se priorizam os aspectos físicos e químicos do processo, praticamente negando a

---

<sup>5</sup> BARTHES, R. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p.129

subjetividade do fotógrafo, sua relação com o referente e ignorando a questão da autoria, atravessou o século XIX e boa parte do XX, construindo para o senso comum uma amálgama aparentemente indestrutível entre fotografia e realidade.

Essa liga torna-se ainda mais forte quanto a imagem é apresentada em veículos de imprensa ou em documentos. Aceito como prova em processos legais, certidão de identidade e fonte histórica, o modelo de representação fotográfica passou a demonstrar sérias fissuras no final do século XX, com o advento de *softwares* de tratamento de imagem e com a alteração do suporte do filme para os arquivos digitais. Do grão ao pixel, o terreno para pesquisa, que já não era seguro, tornou-se ainda mais movediço.

As imagens digitais, para Philippe Quéau, ao contrário das fotográficas e videográficas – que nasceram da interação da luz com as superfícies fotossensíveis – não são inicialmente imagens, mas sim linguagem, por encarnar modelos matemáticos abstratos. “*A imagem calculada introduz um corte de primeira grandeza, comparável, sem dúvida à invenção da imprensa ou da fotografia na história dos meios de representação.*”<sup>6</sup>

A raiz ocidental do termo fotografia vislumbra seu potencial enquanto linguagem: foto = luz e grafia = escrita. Mas, se buscarmos a raiz oriental da palavra, os japoneses usam para designar a fotografia o termo *sha-shin*, que quer dizer imagem real<sup>7</sup>. Desde sua invenção, há um esforço ideológico no sentido de minimizar a subjetividade inerente ao processo fotográfico, em especial, no jornalismo. Para Lorenzo Vilches,

*“A foto de imprensa em maior grau que o texto escrito aparece com uma tremenda força de objetividade. Se uma informação escrita pode omitir ou deformar a verdade de um fato, a foto aparece como um testemunho fidedigno e transparente do acontecimento ou um gesto de um personagem público. (...) Toda fotografia produz uma ‘impressão de realidade’, que no contexto de imprensa se traduz por uma ‘impressão de verdade’.”*<sup>8</sup>

Além da subjetividade dos elementos envolvidos em cada foto, é preciso salientar que aparato fotográfico pouco tem em comum com a experiência visual humana. Machado relembra que para que a câmera e a perspectiva fossem possíveis foi necessário pressupor o homem dotado de apenas um olho imóvel, incapaz de corrigir a

---

<sup>6</sup> QUEAU, P. “O tempo do Virtual” in *Imagem Máquina: A era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996, p.91

<sup>7</sup> FONTES, A. in PAIVA, J. *Olhares Refletidos- Diálogo com 25 fotógrafos brasileiros*. Rio de Janeiro, Editora Dazibao, 1989

<sup>8</sup> VILCHES, L. – *Teoria de la Imagen Periodística*. Barcelona, Paidós, 1987, p.19



nitidez em diversos planos e um mundo redutível a duas dimensões, escalas de cinza ou número inferior de cores do que é percebido pelos olhos.

A partir da internalização dessas premissas, por muito tempo a fotografia, em especial a jornalística, foi consumida quase sem desconfianças. Sua relação técnica e mecânica com o real conferia-lhe um *status* de objetividade, nunca antes alcançado por outro meio. O mito da homologia automática foi ao longo de pouco mais de século e meio, simultaneamente, seu poder e seu fardo. Assim, as comissões que julgam fotografias jornalísticas têm a difícil tarefa de contemplar simultaneamente a potência noticiosa dos fatos retratados e as qualidades técnicas e estéticas do registro. Pois, como salienta o autor:

*“Nós seríamos incapazes de registrar uma realidade se não pudéssemos ao mesmo tempo criá-la, destruí-la, modificá-la: a ação humana é ativa e por isso as nossas representações tomam a forma ao mesmo tempo de reflexo e refração. A fotografia, portanto, não pode ser o registro puro e simples de uma imanência do objeto: como produto humano, ela cria também com esses dados luminosos uma realidade que não existe fora dela, nem antes dela, mas precisamente nela”<sup>9</sup>*

A influência humana no registro fotográfico atinge as três pontas do processo: fotógrafo, fotografado e aquele que verá a foto. Entre eles se estabelece uma relação de comunicação, na qual a construção do sentido será norteadada pela noção de eficiência na transmissão de uma determinada mensagem. Milton Guran<sup>10</sup> relembra que no domínio profissional há muitas escolhas em termos de composição, entre elas, ângulo de tomada, luz, enquadramento, objetiva, além do ponto de foco, velocidade de obturação e abertura de diafragma. Mais que puramente técnicas, as opções implicam diferenças significativas em termos de linguagem e conferem autoria a cada registro.

O ser fotografado, contudo, não permanece impassível diante do processo fotográfico, como uma presa a ser capturada. Barthes diria que a pose é a arma do referente, o que muitas vezes pode representar também uma relação de cumplicidade entre fotógrafo e fotografado. Se no passado, a pose era uma condicionante técnica devido à necessidade de longos tempos de exposição; aos poucos ela foi se cristalizando como um recurso expressivo. Pela força de sua simples presença, o fotógrafo e sua câmera impõem um rearranjo na cena, processo ainda mais notável quando se trata de um fotojornalista que, com seu instrumento de trabalho, carrega o poder de conferir a tão sonhada ou execrada visibilidade midiática.

---

<sup>9</sup> MACHADO, A. *A Ilusão Especular*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p.40

<sup>10</sup> GURAN, M. – *Linguagem Fotográfica e Informação*. Rio de Janeiro, Editora Gama Filho, 2002.



A atividade fotojornalística começou antes mesmo da possibilidade técnica de impressão de fotos. Até a virada para o século XX, as imagens fotográficas serviam de base para gravuristas recriarem os acontecimentos de modo a permitir a impressão. Nesse sentido, destaca-se a cobertura da guerra da Criméia, feita por Roger Fenton e publicada sob forma de gravura em 1855. Mas, como afirma Jorge Pedro Sousa<sup>11</sup>, as fotografias, apesar demonstrarem que guerra e violência seriam temas privilegiados na cobertura fotojornalística, não retratam o horror e a morte. Os 300 negativos que restaram da cobertura de Fenton denotam outra situação até hoje bastante presente na imprensa: a censura. Seja devido à autocensura, veto político, pressão econômica, “jornalismo patriótico” ou adequação à “linha gráfico-editorial”, a fotografia publicada deve atender à demanda pela imagem conveniente aos critérios de noticiabilidade e à história a ser contada.

Alguns autores situam em 1880 nos Estados Unidos a publicação da primeira fotografia pela imprensa. Mas, somente no início do século XX, o uso de fotografias nos jornais e revistas tornou-se comum. No Brasil, um dos marcos foi a foto da comemoração dos 400 anos do descobrimento, publicada pela *Revista da Semana – fotografias, vistas instantâneas, desenhos e caricaturas*. Para Joaquim Marçal de Andrade esse momento representou “acima de tudo, a transição de uma realidade editorial em que a fotografia era – salvo algumas exceções – primordialmente ilustrativa ou decorativa para uma nova realidade em que a fotografia passa a ser, efetivamente, a notícia”.<sup>12</sup>

Mas, foi entre os anos 30 e 50 que a fotografia de imprensa sofreu as modificações mais significativas para o entendimento do uso de flagrante como estratégia testemunhal e para a futura categorização das imagens “premiáveis”. O modelo de jornalismo baseado no *lead* e na busca da objetividade no relato dos fatos se consolidou também no Brasil a partir da década de 50. Internacionalmente, surgiram as revistas ilustradas como a *Life* (1936) e a *Look* (1937), que viriam a servir de paradigma para o fotojornalismo brasileiro.

Depois de um longo período em que as fotos de imprensa priorizaram a pose, o fotojornalismo passou a ser visto como uma linguagem própria e de base testemunhal especialmente durante a Segunda Guerra, quando as agências internacionais enviavam suas radiofotos. Evoluções tecnológicas permitiram o estabelecimento da fotografia

---

<sup>11</sup> SOUSA, J. P. *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental*. Chapecó. Argos, 2004.

<sup>12</sup> ANDRADE, J.M. *História da Fotorreportagem no Brasil*. Rio de Janeiro, Elsevier, 2004, p.234



como um gênero autônomo no interior do jornalismo, entre elas, a invenção dos filmes de alta sensibilidade e das câmeras de pequeno formato.

Embora a Leica tenha lançado seu modelo de câmera 35mm em 1925, ela só foi introduzida no Brasil na década de 50. Além do formato e peso reduzidos, o equipamento trazia objetivas intercambiáveis, uso de filme de 36 exposições e com avanço mais rápido, o que facilitava tecnicamente a concepção de fotojornalismo testemunhal, que pressupõe a “invisibilidade” do fotógrafo. A transição em termos de equipamento e linguagem não foi pacífica. Nas redações, alguns profissionais se opunham ao uso das câmaras de pequeno formato, devido à perda de qualidade na imagem, assim como certos editores exigiam fotos a partir de negativos 6x6.

Deste embate nasceu uma nova proposta estética para o fotojornalismo brasileiro. Fotos mais dinâmicas e seqüências fotográficas passaram a ser publicadas. O novo conceito valorizava a idéia do registro instantâneo. Na década de 50, Samuel Wainer introduziu no jornal *Última Hora* a manchete fotográfica, com imagens que ocupavam a página inteira. Em 1952, Adolpho Bloch lançou a *Manchete*, revista ilustrada, com destaque para apresentação gráfica das fotos.

No final dos anos 50, a reforma do *Jornal do Brasil* também privilegiou o espaço fotográfico. Segundo Ana Paula Goulart Ribeiro<sup>13</sup>, o *JB* antes utilizava poucas imagens, sendo as fotos de flagrantes praticamente inexistentes. Com a reforma, no final da década, o número de fotos publicadas era quatro vezes maior do que no início, tendo aumentado também o índice de flagrantes. Estas fotos, às vezes, recebiam destaque especial, sendo publicadas na primeira página na forma de foto-manchete.

Para Ana Mauad, os fotojornalistas dessa época buscavam “exprimir, através da imagem, os seus próprios sentimentos e idéias de sua época. Rejeitavam a montagem e valorizavam o flagrante e o efeito de realidade suscitado pelas tomadas não posadas, como marca de distinção de seu estilo fotográfico”<sup>14</sup>. Esse foi um dos motivos pelos quais, em 1947, Henri Cartier Bresson, Robert Capa e outros profissionais fundaram a Agência Magnum. Em geral, os sócios da agência usavam a Leica, a objetiva normal e dispensavam o flash para seus cliques a fim de valorizar o efeito de realidade. Nessa estratégia de construção do registro, o fotógrafo é assemelhado a um grande caçador de

---

<sup>13</sup> RIBEIRO, A. P. G. *Imprensa e História no Rio de Janeiro dos anos 50*. Tese de doutorado ECO-UFRJ, 2000

<sup>14</sup> MAUAD, A.M. - *O olho da história: fotojornalismo e história contemporânea*, disponível em <http://www.comciencia.br/reportagens/memoria/12.shtml>, em 30 de março de 2008



“momentos decisivos” (conceito cunhado por Henri Cartier-Bresson, considerado por muitos o pai do fotojornalismo moderno).

Considerado por muitos o “verdadeiro” fotojornalismo e o grande modelo inspirador de gerações de fotógrafos de imprensa, o registro fotográfico baseado no flagrante e na postura testemunhal, já não é a única e talvez sequer numericamente a mais relevante maneira de se fazer reportagem fotográfica.

### **Gêneros na fotografia de imprensa – Uma questão de contrato ou promessa?**

Nesse período de valorização da imagem fotográfica, não há apenas o gênero testemunhal. A revista *Realidade*, por exemplo, apostava na integração imagem-texto. Com fotógrafos estrangeiros na equipe, a publicação preocupava-se menos com as fotos flagrantes e mais com a interpretação e elaboração técnica. Era o início do tratamento editorial das imagens fotográficas, introduzido pelas revistas, mas que foi ganhando cada vez mais espaço no jornalismo diário.

Ribeiro faz uma tentativa de classificação da fotografia de imprensa, baseando-se na relação entre discurso fotográfico e o que é representado, tanto do ponto de vista do enunciado (conteúdos referenciais e semânticos), quanto da enunciação (suas formas de apresentação) vislumbrando três tipos de fotos: a ilustrativa-posada, a situacional-posada e a situacional-flagrante. Para autora, a situacional-flagrante refere-se ao que chamamos de fotojornalismo testemunhal<sup>15</sup>, aquele que privilegia o “momento decisivo”, caracterizando-se por relacionar elementos de um contexto e ofertar uma narrativa, ainda que fragmentada.

A foto ilustrativa-posada não possui referência direta nem à situação, nem ao acontecimento narrado. Trata-se do padrão tradicional da fotografia de imprensa, com baixa carga informativa, cujo conteúdo é redundante em relação ao texto, servindo apenas como um recurso visual ou elemento de composição da página. A situacional-posada, apesar de remeter ao contexto narrado, não demonstra ponto de vista próprio sobre os acontecimentos. É posada na medida em que se baseia na “cumplicidade”, já que o personagem retratado se oferece conscientemente ao fotógrafo.

As duas últimas categorias por ela propostas apresentam características do que identificamos como modelo editorial de fotojornalismo. A fotografia editorial profissionalmente vista como “foto produzida” começou em revistas, pois nelas o

---

<sup>15</sup> FERREIRA, S. *Do testemunhal ao Virtual: 40 anos de Fotojornalismo Carioca*. tese de doutorado, ECO-UFRJ, 2002.



fotógrafo tem mais tempo para conceber e executar uma imagem. Com a proliferação de suplementos semanais temáticos nos anos 80, esse gênero chegou aos jornais. A fotografia editorial nasce já na reunião de pauta, quando texto e imagem começam a ser concebidos. O tipo de periódico, a editoria em que será usada, sua função em conjunto com o texto, localização e formato no interior da página são alguns dos aspectos a serem considerados ao se “encomendar” uma foto.

A postura editorial de um fotojornalista é tecnicamente mais próxima do cotidiano de um fotógrafo de publicidade do que de um repórter fotográfico que tenha o flagrante como estratégia noticiosa. Além de receber as especificações e, por vezes, até um *layout* da imagem encomendada, o profissional costuma trabalhar sob a supervisão do diretor de arte e acompanhado por um produtor. As fotos editoriais cumprem de maneira exemplar a função de atrair o leitor e seduzi-lo através de seu senso estético. Mas, para que elas sejam eficientes jornalisticamente não basta apuro técnico. A foto editorial “*explica, ilustra, exemplifica, resume, analisa, ou simplesmente mostra, enfeita, instiga, acalma, emociona ou desperta a fantasia no leitor.*”<sup>16</sup>.

A foto editorial (produzida ou dirigida utilizada em suplementos ou matérias não factuais) é diferente da “armação em fotojornalismo” (fotografia com recursos de produção e/ou direção de cena usada em notícias factuais para aumentar o impacto de uma imagem ou simplesmente falsear um acontecimento). A “armação em fotojornalismo” também pressupõe cumplicidade entre fotógrafo e fotografado. Mas, enquanto a fotografia editorial é fruto da relação entre fotógrafo e fotografado sem esconder sua gramática de produção, a foto “armada” busca uma abordagem naturalista, falseando o instantâneo. A “armação”, assim como a montagem fotográfica, existe desde que a fotografia foi inventada e o fotojornalismo se estabeleceu como linguagem. Apelidada profissionalmente de “foto cascata”, este “estilo” de fotografar também tem seus mestres. Muito discutido entre os profissionais, este “gênero” suscita questões éticas, como mostra a matéria sobre o fotojornalista Walter Firmo:

*“... Firmo foi para o Piauí junto com o repórter Álvaro Pacheco para fazer a cobertura de uma enchente. ‘Quando a gente chegou lá já não tinha mais nada. Peguei um velho, coloquei ele num ponto da cidade mais alagado e mandei ele segurar um garoto de três anos como se ele estivesse morto. Na janela de uma casa atrás deles, coloquei umas pessoas com a cara bem triste. Ficou lindo’. A única falha foi não ter mandado o menino ficar com a perna caída como a de um morto. ‘O editor do JB, o Jânio de Freitas, percebeu a armação e*

<sup>16</sup> RIOGRÁFICA *Curso Completo de Fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Riográfica, 1981



*não deu a foto. Naquele dia aprendi que a gente pode armar, mas não pode mudar a realidade*<sup>17</sup>

Diante desse relato, percebe-se que há uma relação entre a produção de sentido e o compromisso com o leitor. Ao olhar uma imagem, busca-se entender como se dá a interpelação e o estabelecimento do “contrato de leitura”, definido por Eliseo Véron, como o dispositivo de enunciação na imprensa escrita. Ele pode ser coerente ou incoerente, estável ou instável, melhor ou pior adaptado aos seus leitores. Quanto maior for o reconhecimento e a aceitação por parte do leitor de seu papel no texto, mais eficiente será o contrato. Para Véron, “no processo que vai da produção até o ‘consumo’ desse sentido, a mensagem é o ponto de passagem que sustenta a circulação social das significações”<sup>18</sup>. Como postula Milton José Pinto<sup>19</sup>, toda produção de sentido é necessariamente social, assim como todo fenômeno social é um processo de produção de sentido.

François Jost<sup>20</sup> critica o conceito de Véron, visto que ele é interior ao texto, formado por aspectos verbais e visuais que contém uma imagem de quem fala e mostra e outra imagem de quem ouve e olha. Fica-se, então na relação entre dois seres virtuais esboçados no texto e a ele restritos. Jost vai além também de Charaudeau, que ao propor a noção de “contrato de comunicação” afirma que “todo ato de comunicação depende de um contrato de comunicação” e propõe o modelo de promessa. Para isso, ele afirma que é preciso conhecer os gêneros e que eles contem uma promessa ontológica ou constitutiva. No caso da fotografia de imprensa pode-se inferir que a promessa seria retratar o fato “como ele ocorreu”. Para Jost, o modelo de promessa ocorre em dois tempos: primeiro o espectador exige que a promessa seja mantida e depois verifica se ela foi efetivada. Daí, os protestos iniciais quanto à manipulação digital nas fotografias de imprensa. A promessa de “verdade” não estava sendo efetivamente cumprida.

A imagem digital incorporada ao fotojornalismo brasileiro na virada do milênio suscitou questionamentos. Pierre Lévy sabiamente evitou a oposição entre real e virtual. A palavra virtual vem do latim *virtus* = força, potência. Assim o que existe em termos virtuais não é obrigatoriamente falso, mas sim o que se encontra em potência e não em ato. Desse modo, virtual deveria ser oposto a atual. “*Virtualizar uma entidade*

<sup>17</sup> FIRMO, W. em entrevista à Revista *Programa do Jornal do Brasil*

<sup>18</sup> VÉRON, E. *Quand lire c'est faire: l'énonciation dans le discours de la presse écrite* in *Semiotique II*. Paris: IREP, 1983, p. 34

<sup>19</sup> PINTO, M.J. *Comunicação e Discurso: introdução a análise de discursos*. São Paulo: Hacker Editores, 1999

<sup>20</sup> JOST, F. *Seis Lições Sobre Televisão*. Porto Alegre, Sulina, 2004



*qualquer consiste em descobrir uma questão geral a qual ela se relaciona, em fazer mudar a entidade em direção a essa interrogação em redefinir a atualidade de partida como resposta a uma questão particular.*”<sup>21</sup> Na fotografia, a incapacidade de se chegar ao grão da imagem tradicional foi superada pelo computador. Ao permitir seu tratamento matemático, como linguagem autoreferente, é possível dominar cada pixel da imagem digital e estabelecer novas relações entre a fotografia e o seu referente, entre fotojornalismo e fato. Para Edmond Couchot,

*“Enquanto para cada ponto da imagem ótica corresponde um ponto do objeto real, nenhum ponto de qualquer objeto real preexistente corresponde ao pixel. O pixel é a expressão visual, materializada na tela, de um cálculo efetuado pelo computador, conforme as instruções do programa, isto é linguagem e números e não mais o real. Eis porque a imagem numérica não representa mais o mundo real, ela o simula.”*<sup>22</sup>

No início dos anos 90, apesar da falta de qualidade técnica, as câmeras digitais eram usadas em coberturas jornalísticas, principalmente nas viagens, por dispensar o transporte e a montagem do laboratório tradicional e por acelerar a transmissão, enquanto nas redações, optava-se por digitalizar imagens convencionais através do escâner. Mas, da digitalização às fotos digitais do *Valor Econômico* fundado em maio de 2000 sem laboratório fotográfico e com um designer como editor de fotografia, a transformação foi rápida. Hoje, os equipamentos digitais compactos permitem que repórteres de texto também produzam imagens e leitores com suas câmeras do telefone celular colaborem com a produção noticiosa, ultrapassando muitas vezes o espaço do “Eu Repórter” ou do “Click do Leitor”, cenário já exposto por Ciro Marcondes Filho<sup>23</sup> no que ele situou como *Quarto Jornalismo*.

Na passagem da digitalização da fotografia para sua captação digital foi perdida a noção de imagem primeira, original. Tudo pode ser deletado, alterado, completado e, com uma simples tecla, há um novo “original”. Muitos equívocos foram cometidos sob o nome de “tratamento de imagem”, quebrando a promessa de veracidade da fotografia de imprensa. Eugênio Sávio Baptista<sup>24</sup> relembra que jornal *O Dia* retirou a letra G uma foto para melhorar a visibilidade da bola num treino com Ronaldinho e que a Revista

<sup>21</sup> LÉVY, P. O que é virtual? Rio de Janeiro: Editora 34, 1996, p.18

<sup>22</sup> COUCHOT, E. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração in *Imagem Máquina: A era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

<sup>23</sup> MARCONDES FILHO, C. Comunicação e Jornalismo – A saga dos cães perdidos. São Paulo, Hacker, 2000.

<sup>24</sup> BAPTISTA, E. S. *O fotojornalismo digital no Brasil: A imagem na imprensa da era pós fotográfica*. Dissertação de mestrado ECO-UFRJ, 2001.



*Veja* “apagou” Bruno Barreto de uma foto de família. As imagens foram publicadas unicamente com o crédito do fotojornalista, não explicitando a gramática de produção o que levou à quebra da promessa de credibilidade, constitutiva do registro jornalístico.

A produção pré-fotográfica, antes restrita a algumas matérias ou editoriais e vista como fator de valorização profissional cedeu ao pós-fotográfico, em que os registros tornam-se rascunhos de imagens que podem ser concebidas e executadas no interior das redações. Esse processo, além banalizar o registro fotográfico, tende a desvalorizar o fotojornalista enquanto profissional de imprensa. Nesse cenário, novas relações são propostas ao leitor, mas premiações parecem ignorá-las.

### **Violência como critério noticioso de premiação do testemunho fotográfico**

Instituído em 1956, o Prêmio Esso de Jornalismo em seus primeiros cinco anos contemplava uma única categoria, mas logo passou a valorar as características regionais da produção jornalística nacional. Em alguns anos, a comissão julgadora optou por conceder menções honrosas, além dos prêmios oficiais por região. Mas, o primeiro Prêmio Esso de Fotografia data de 1961 e foi inspirado por um Voto de Louvor, concedido no ano anterior ao repórter-fotográfico Campanella Neto, da revista *Mundo Ilustrado*, que com exclusividade retratara os “acontecimentos de Aragarças”- um movimento contrário ao governo do Juscelino Kubitschek.

Nesses 48 anos de fotografias premiadas, as comissões que as avaliaram sofreram grandes modificações: de comissões compostas por jornalistas de texto (unicamente), por publicitários, acadêmicos e repórteres fotográficos, até atingir a formação atual com júris específicos para a fotografia que numericamente ultrapassam (e muito) a comissão julgadora principal. Mesmo com todas as variações, o *Esso* parece ter feito clara escolha pelo gênero de fotojornalismo a ser premiado: o testemunhal.

Outra característica da premiação diz respeito às editoriais privilegiadas. Quase não há fotos de Cultura, mas sim de Política, Esportes, Cotidiano e, em especial, Polícia. A partir da década de 90, a imagem de país premiada pelo *Esso* é o da violência e do caos urbano<sup>25</sup> mas, Alba Zaluar alerta para a dificuldade em definir violência, termo polifônico em sua etimologia.

---

<sup>25</sup> 1993 - Luiz Morier retratou um assalto na Floresta da Tijuca (do qual o fotojornalista também foi vítima, salvando apenas o filme). 1994 - Seqüestro do arcebispo D. Aloísio Lorscheider, fotografado por Luciano Arruda em Fortaleza. 1995 - flagrante de tiroteio na Linha Vermelha, no Rio de Janeiro, por Michel Filho. 1996 - corpos expostos de maneira “macabra” em favela carioca fotografados por Léo Corrêa. 1997 - Isa Nigri mostrou um policial ensangüentado, momentos após ter sido atingido por um tiro durante rebelião da polícia mineira. 1998 - Linha Amarela em pé de guerra, por Paulo Alvadia. 1999 - o tiroteio na praia do Leblon, por Marco Terranova, 2000 -

*“Violência vem do latim violentia, que remete a vis (força, vigor, emprego de força física ou os recursos do corpo em exercer a sua força vital). Esta força torna-se violência quando ultrapassa um limite ou perturba acordos tácitos e regras que ordenam relações, adquirindo carga negativa ou maléfica. É, portanto, a percepção do limite e da perturbação (e do sofrimento que provoca) que vai caracterizar um ato como violento, percepção esta que varia cultural e historicamente. As sensibilidades mais ou menos aguçadas para o excesso no uso da força corporal ou de um instrumento de força, o conhecimento maior ou menor dos seus efeitos maléficos, seja em termos do sofrimento pessoal ou dos prejuízos à coletividade, dão o sentido e o foco para a ação violenta. Além de polifônica no significado, ela é também múltipla nas suas manifestações.”<sup>26</sup>*

Segundo o estudo desenvolvido por Silvia Ramos e Anabela Paiva<sup>27</sup>, o Brasil é um dos países mais violentos do mundo, visto que entre 1980 e 2002, 695 mil brasileiros foram mortos. Para as autoras, enquanto os números se referiam aos moradores de periferia e grupos menos favorecidos, mídia e sociedade pareciam não se sensibilizar. Mas, a partir dos anos 90, atos violentos chegaram cada vez mais perto dos mais favorecidos. Aí tanto os órgãos de imprensa como organizações governamentais e não governamentais começaram a se mobilizar. Os jornais alteraram suas estratégias de cobertura, em busca da reportagem mais qualificada e, como em reconhecimento, o Prêmio Esso passou a premiar quase que exclusivamente a imagens de violência.

Atendendo aos critérios de noticiabilidade cotidianos, atos de força ganham visibilidade na mídia. A noticiabilidade, como explica Antônio Hohlfeldt<sup>28</sup>, é regrada por valores-notícia, formados por um conjunto de elementos e princípios através dos quais os fatos são avaliados pelos profissionais dos meios de comunicação em sua potencialidade de produção de resultados e novos eventos quando transformados em notícia. Percebe-se, que o fotojornalismo premiado pelo *Esso* também se baseia nos critérios de noticiabilidade, privilegiando o “momento decisivo”, que reconcilia a fotografia com o modelo ideal de emanação do referente, no qual o fotógrafo é a

---

Zulmair Rocha mostrou um policial em movimento e armado fazendo respiração boca a boca em uma criança, devido ao uso de gás lacrimogêneo, durante conflito entre policiais e moradores de favela no Rio de Janeiro. 2001 - Alberto Cesar Araújo flagrou um pai camuflado como soldado que ameaçava e feria com uma faca seu filho de pouco mais de um ano. 2002 - Wania Corredo fotografou numa seqüência de três imagens um assassinato a tiros a luz do dia numa rua em Benfica. Em 2004, Carlos Moraes num helicóptero flagrou a execução de um homem e um adolescente por policiais no morro da Providência. 2005 - Evandro Monteiro mostrou um menino desafiando policiais num conflito com camelôs em São Paulo. 2006 - Marcelo Carnaval fotografou uma mulher que amparava o filho morto a tiros na Zona Sul do Rio de Janeiro. 2008 – o fotógrafo Clóvis Miranda ganhou o prêmio com o trabalho “Martírio no Presídio”, feito na rebelião no Instituto Penal Antônio Trindade em Manaus.

<sup>26</sup> ZALUAR, A. *Um debate disperso: violência e crime no Brasil da redemocratização*, disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88391999000300002&script=sci\\_arttext&tlng=en](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88391999000300002&script=sci_arttext&tlng=en), acessado em 03 de abril de 2009

<sup>27</sup> PAIVA, A. e RAMOS, S. *Mídia e Violência: Como os jornais retratam a violência e a segurança pública no Brasil*, disponível em [http://www.ucamcesec.com.br/pb\\_txt\\_dwn.php](http://www.ucamcesec.com.br/pb_txt_dwn.php), acessado em 02 de abril de 2009

<sup>28</sup> HOHLFELDT, A. *Teorias da Comunicação*, Rio de Janeiro Vozes, 2001.



“testemunha ocular da história” ou apenas o homem com a câmera “no lugar certo e na hora certa”.

Contudo, o historiador Boris Kossoy analisa os limites da fotografia como fonte enfatizando o papel do fotógrafo e dos editores (no caso da fotografia de imprensa), na construção do documento histórico.

*“O alto grau de iconicidade que é característico do registro fotográfico não deixa de ser uma faca de dois gumes. Não raramente essa semelhança ‘acentuada’ entre a representação e o assunto torna-se ‘incômoda’, dependendo dos fins a que se destina, razão porque ela é objeto de manipulação, afastando-se da verdadeira aparência física ou natural do seu referente. As possibilidades de o fotógrafo interferir na imagem – e portanto na configuração própria do assunto no contexto da realidade – existem desde a invenção da fotografia. Dramatizando ou valorizando esteticamente os cenários, deformando a aparência dos seus retratados, alterando o realismo físico da natureza e das coisas, omitindo ou introduzindo detalhes, elaborando a composição ou incursionando na própria linguagem do meio, o fotógrafo sempre manipulou seus temas de alguma forma: técnica, estética ou ideologicamente”<sup>29</sup>*

Daí a importância de estudar as imagens premiadas pelo *Esso* à luz das teorias do jornalismo. Além da reincidência temática e da opção pela postura testemunhal, talvez existam outros elementos em comum às imagens destacadas a partir da década de 90. Essa observação torna-se necessária para construir a noção de gênero ou formato de fotojornalismo que seja “premiável”. Conforme proposto por Felipe Pena<sup>30</sup>, é preciso partir do pressuposto de que a notícia não se reduz a uma mera técnica de captação de informações, nem, muito menos, é o espelho da realidade. A imagem que acompanha o relato jornalístico está inserida no mesmo processo de construção noticiosa. Assim como trabalho jornalístico tem dimensão simbólica, é preciso encarar a fotografia de imprensa como construção de um relato e, como construção discursiva deve ser premiada.

### **Referências bibliográficas**

- ANDRADE, Joaquim Marçal. – *História da Fotorreportagem no Brasil*. RJ: Elsevier, 2004.
- BAPTISTA, Eugênio Sávio. *O fotojornalismo digital no Brasil: A imagem na imprensa da era pós-fotográfica*. Dissertação de mestrado ECO-UFRJ, 2001.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. RJ: Nova Fronteira, 1990.
- BELOCH, I. *Uma história escrita por vencedores – 50 anos do Prêmio Esso de Jornalismo*, RJ: Memória Brasil, 2006.

<sup>29</sup> KOSSOY, B. *Fotografia e História* 2001, p.107-108

<sup>30</sup> PENA, F. *Teorias do Jornalismo*, SP Contexto, 2005



COUCHOT, Edmond. “Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração” in *Imagem Máquina: A era das tecnologias do virtual*. RJ: Editora 34, 1996.

FERREIRA, Soraya – *Do testemunhal ao Virtual – 40 anos de Fotografia Carioca*, tese de Doutorado, Escola de comunicação da UFRJ, 2002

\_\_\_\_\_. *Retratos do Brasil – O Prêmio Esso e a construção da memória do fotojornalismo brasileiro*, Rede Alcar, 2008

GURAN, Milton. *Linguagem Fotográfica e Informação*. RJ: Gama Filho, 2002.

JOST, François. *Seis lições sobre televisão*, Porto Alegre, Sulina, 2004

HOHLFELDT, Antônio. *Teorias da Comunicação*, RJ: Vozes, 2001.

LÉVY, Pierre. *O que é virtual?* RJ: Editora 34, 1996.

MARCONDES FILHO, Ciro. *Comunicação e jornalismo: a saga dos cães perdidos*. SP: Hacker 2000.

MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Especular*. São Paulo: Brasiliense, 1984

PAIVA, Joaquim. *Olhares Refletidos-Diálogo com 25 fotógrafos brasileiros*. RJ, Dazibao, 1989.

PENA, Felipe. *Teoria do Jornalismo*. S.P. Contexto. 2005.

PINTO, Milton. *Comunicação e Discurso: introdução a análise de discursos*. SP: Hacker 1999.

QUEAU, Philippe. “O tempo do Virtual” in *Imagem Máquina: A era das tecnologias do virtual*. RJ: Editora 34, 1996.

RIBEIRO, Ana Paula. *Imprensa e História no Rio de Janeiro dos anos 50*. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado ECO-UFRJ, 2000.

RIOGRÁFICA *Curso Completo de Fotografia*. Rio de Janeiro: Riográfica, 1981.

SOUSA, Jorge Pedro. *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental*. Chapecó. Argos, 2004.

VÉRON, Eliseo. “Quand lire c'est faire: l'énonciation dans le discours de la presse écrite” in *Semiotique II*. Paris: IREP, 1983.

VILCHES, Lorenzo. – *Teoria de la Imagen Periodística*. Barcelona, Paidós, 1987

#### **Periódicos e endereços eletrônicos**

MAUAD, Ana Maria. - *O olho da história: fotojornalismo e história contemporânea*, disponível em <http://www.comciencia.br/reportagens/memoria/12.shtml>, em 30/03/2008

ZALUAR, Alba. *Um debate disperso: violência e crime no Brasil da redemocratização*, disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102->, acessado em 03 /04/2009

PAIVA, A. e RAMOS, S. *Mídia e Violência: Como os jornais retratam a violência e a segurança pública no Brasil*, disponível em [http://www.ucamcesec.com.br/pb\\_txt\\_dwn.php](http://www.ucamcesec.com.br/pb_txt_dwn.php), acessado em 02/04/2009

<http://manentefotos.sites.uol.com.br/manente.htm>, em 21/03/2008