



Violência Premiada: a Valorização da Imagem do Flagrante como Critério de Excelência no Prêmio Esso de Fotografia¹

Soraya Venegas FERREIRA²

Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Universidade Federal Fluminense
Comunicação Social – Universidade Estácio de Sá

RESUMO

Nos últimos 50 anos, a fotografia e os veículos de imprensa passaram por profundas transformações estruturais, técnicas e de rotinas de produção, mas as comissões julgadoras do Prêmio Esso de Fotografia, especialmente nos últimos 16 anos, parecem apenas valorizar a violência nas cidades como imperativo noticioso para premiação dos repórteres fotográficos. Frente aos dados que indicam o crescimento da violência urbana no Brasil a partir dos anos 90 e do estudo dos critérios de noticiabilidade praticados pela imprensa brasileira, chega-se a hipótese de que o prêmio está mais ligado ao impacto do acontecimento retratado do que às estratégias discursivas e às técnicas pré-pensadas. Isso se deve ao fato de que as imagens que se afastam da noção fundadora do fotojornalismo, baseada no flagrante e no testemunho, ou que indicam uma “leitura” mais contextualizada de editoriais que não sejam as de Cidade e/ou Polícia, mesmo quando finalistas, tendem a ser descartadas na premiação final.

PALAVRAS-CHAVE: Teorias do jornalismo; Produção de notícias; Critérios de noticiabilidade, Modelos de Cobertura Jornalística, Prêmio Esso de Fotografia

Introdução

“Uma característica fundamental do Prêmio Esso é o fato de ser um prêmio atribuído a jornalistas por jornalistas” (<http://www.photosynt.net>, acesso em 20 de maio de 2009). É o que afirma Ruy Portilho, coordenador do Prêmio Esso em entrevista ao fotojornalista Flávio Rodrigues. Essa afirmação inspira a análise das imagens premiadas num contexto em que o *ethos* jornalístico estabelece-se como norteador dos critérios de avaliação de qualidade da fotografia de imprensa. Em seus 53 anos de existência, mesmo com o surgimento de novas categorias, alterações nas comissões julgadoras e na sistemática de avaliação das peças inscritas, as características do prêmio se mantêm. Concedido pela primeira vez em 1956, o Prêmio Esso de Jornalismo só contemplou a fotografia jornalística como categoria em 1961. Atribuído apenas a trabalhos veiculados pelos *massmedia*, atualmente o prêmio destina-se a onze categorias de mídia impressa, sendo que, em 2009, pelo 9º ano consecutivo, julgar-se-á o Prêmio Esso de Telejornalismo.

¹ Trabalho apresentado no GP Teorias do Jornalismo, IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutora em Comunicação e Cultura pela ECO-UFRJ. Professora titular da Universidade Estácio de Sá, onde por oito anos foi coordenadora de Comunicação Social. Desenvolve estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense – UFF, sob orientação do Prof. Dr. Felipe Pena de Oliveira.



Segundo dados disponíveis no site oficial, durante a sua história, já concorreram ao Prêmio mais de 20 mil trabalhos. Embora a premiação não esteja isenta de críticas quanto aos seus critérios de seleção e julgamento, o fato de obter um Prêmio Esso ainda é visto como distinção entre os pares. Percebe-se que, em relação ao Esso bem como a outras premiações, cresce e se institucionaliza no cotidiano das redações a cultura do “vai dar prêmio”, prêmio este que muitas vezes traduz-se pelo reconhecimento profissional que chega acompanhado por uma recompensa em dinheiro.

Ao observar as imagens vencedoras do Prêmio Esso de Fotografia a partir da década de 90, percebe-se presença significativa de imagens de violência urbana em detrimento de outros temas retratados nas fotos finalistas. Nota-se ainda predomínio de imagens que nem sempre primam pela qualidade técnica ou rebuscado trabalho de enunciação, mas sim por uma estética visual marcada pela noção de flagrante. Desse modo, aprofundando os questionamentos do doutorado, esse artigo visa discutir como os critérios noticiosos guiam a seleção e o julgamento das imagens de imprensa, avaliando se existiriam gêneros ou formatos mais “premiáveis” que outros. Estes teriam, mais que valor técnico ou estético, uma “força de premiação” obtida através do tema retratado (no caso a violência urbana) e da ligação ontológica entre fotografia e referente, demonstrando a vinculação entre o fotojornalismo de inspiração testemunhal (FERREIRA, 2002), os valores-notícia (WOLF, 1987) e o ideal de objetividade inerente à prática jornalística.

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. Naquele momento, 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 na 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*. Mas, em que medida os mais de 70 repórteres fotográficos de revistas, jornais e agências de quase todos os estados do país agraciados com o Esso (prêmio principal, menção honrosa e outros destaques) representam essas modificações? Apesar de seu prestígio, em alguns momentos, mais do que representar a evolução do profissional de imagem, o Esso parece ater-se a idéia de mostrar um país marcado pelos altos índices de violência urbana.



A Violência como Valor-notícia

A primeira dificuldade que se coloca em relação à abordagem do tema diz respeito à definição de violência e, por conseguinte, sua delimitação como violência urbana. A violência é um fenômeno que varia em suas formas de expressão de uma cultura para outra, de um período histórico para outro em uma mesma sociedade, assim como adquire significados diferentes em cada grupo social que a vivencia. Segundo a antropóloga Alba Zaluar, o termo violência já é polifônico em sua etimologia:

“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.”(ZALUAR, A. <http://www.scielo.br>, acesso em 03 de abril de 2009)

Segundo Silvia Ramos e Anabela Paiva (2007), o Brasil é um dos países mais violentos do mundo, onde cerca de 50 mil pessoas são assassinadas a cada ano. A taxa de homicídios do país aumentou 77% em 20 anos, passando de 15,2 homicídios por 100 mil habitantes em 1984 para 26,9 homicídios em 2004. Para as autoras, enquanto os números se referiam aos moradores de periferia e aos grupos social e economicamente menos favorecidos, mídia e sociedade pareciam não se sensibilizar. Mas, a partir dos anos 90, os atos violentos chegaram cada vez mais perto das classes altas. A partir daí tanto os órgãos de imprensa como organizações governamentais e não governamentais começaram a se mobilizar.

Os jornais alteraram suas estratégias de cobertura visando reportagens mais qualificadas, através diminuição de velhas práticas, entre elas a troca de favores com as fontes policiais. As autoras pontuam que, aos poucos, as matérias sensacionalistas tendem a perder espaço para assuntos relacionados à segurança pública e aos direitos humanos. E, como consequência, os jornalistas que cobrem a área, geralmente ligados às editorias de reportagem local, encontram maior reconhecimento entre os colegas, o que pode ser percebido nos textos e fotos agraciados pelo Prêmio Esso de Jornalismo. Entre as hipóteses que buscam entender porque as notícias são como são, está a do *news-making*, que destacada por WOLF (1987), ocupa-se do potencial dos acontecimentos para

serem transformados em notícia. Ele centra os seus estudos no emissor, ou seja, no jornalista enquanto intermediário entre o acontecimento e sua narratividade. Nesse contexto, HOHLFELDT (2001) aponta que a cultura profissional do jornalista funciona como um emaranhado de retóricas e táticas, códigos, estereótipos e símbolos relativos aos *massmedia*, e que são capazes de criar e manter paradigmas profissionais e auto-imagem.

As convenções de organização dessa atividade profissional são justamente o que vai determinar e definir o que é notícia, legitimando seu processo produtivo e constituindo o conceito de noticiabilidade, definida como: “aptidão potencial de um fato para se tornar notícia”, “conjunto de requisitos que se exige de um acontecimento para que ele adquira existência enquanto notícia”, ou ainda “o conjunto de critérios que operacionalizam instrumentos segundo os quais os meios de comunicação de massa escolhem, dentre os múltiplos fatos, aqueles que adquirirão o status de noticiabilidade” (HOHLFELDT, 2001, p.208). Nesse sentido, pode-se dizer que notícia é aquilo que os jornalistas e as empresas jornalísticas definem como tal e nota-se que o tema violência possui várias das qualidades inerentes ao potencial de noticiabilidade, tanto para chegar às páginas dos jornais e revistas, quanto ao palco da premiação do Esso.

Visto que o Esso é um prêmio atribuído por jornalistas para jornalistas, é importante entender como essa “comunidade interpretativa” (TRAQUINA, 2008) define o que é ou não é notícia. As fotografias que disputam o Esso passaram por sucessivos crivos jornalísticos: foram publicadas pelos veículos noticiosos, selecionadas no interior das redações para inscrição, pré-selecionadas por uma comissão julgadora normalmente composta por editores experientes e premiada por outra comissão com características semelhantes.

Para Nelson Traquina, os jornalistas têm maneiras de agir, falar e ver que lhes são específicas e que estão ligadas à noção de valores-notícia, sejam eles de construção ou de seleção. Os jornalistas têm símbolos, cultos e valores claros o suficiente para adquirir “uma dimensão mitológica dentro e fora da ‘tribo’ e de uma panóplia de ideologias justificáveis em que é claramente esboçada uma identidade profissional, isto é, um *ethos*, uma definição da maneira como se deve ser (jornalista)/estar (no jornalismo)” (TRAQUINA, 2008, p.37). Já Pierre Bourdieu acrescenta que “os jornalistas têm os seus óculos particulares através dos quais vêem certas coisas e não outras e vêem de uma certa maneira aquilo que vêem. Operam uma seleção e construção daquilo que é selecionado” (BOURDIEU, 1997, p.12).

Para TRAQUINA (2008, p.69), a primeira tentativa sistemática de identificar os valores-notícia foi feita em 1965, por Johan Galtung e Mari Holmboe Ruge. Para responder como os acontecimentos se tornam notícia, os autores chegaram a doze valores-notícia, a saber: frequência, significância, amplitude do evento, clareza ou falta de ambigüidade, inesperado, continuidade, composição, referência a nações de elite, consonância, personalização, proeminência do ator do acontecimento e negatividade. A partir daí, muitos autores tentaram listar e classificar os valores-notícia, entre eles WOLF (1987), que faz a distinção entre valores-notícia de seleção e construção. Os de seleção, que dizem respeito à seleção e descarte dos acontecimentos de acordo com o seu potencial de serem noticiados, são divididos em critérios substantivos (avaliação direta em termos de importância do acontecimento) e contextuais (ligados ao cenário de produção da notícia). Já os critérios de construção são entendidos como os que são internos ao acontecimento e dignos de serem incluídos na elaboração da notícia.

Mário ERBOLATO (1991, p.60), ao estudar a imprensa no contexto nacional, apresenta em seu clássico *Técnicas de Codificação em Jornalismo* várias características inerentes ao processo de construção noticiosa e ao acontecimento para que ele adquira o status de notícia, a saber: proximidade, marco geográfico, impacto, proeminência ou celebridade, culto de heróis, aventura e conflito, conseqüências, raridade, progresso, sexo e idade, interesse pessoal, interesse humano, importância, rivalidade, utilidade, política editoria do jornal, humor, oportunidade, expectativa ou suspense, descobertas e invenções, originalidade, repercussão e confidências.

Levando em conta que os repórteres fotográficos fazem parte da “tribo dos jornalistas” e que concebem a fotografia enquanto informação visual; sejam eles concorrentes ao Esso ou façam parte da comissão julgadora, estão sujeitos aos valores-notícia como critérios de seleção e valoração. Nesse sentido, TRAQUINA (2008), em sua abordagem sobre o conceito de noticiabilidade, apóia-se em vários autores para também apresentar sua lista de valores que determinam quais fatos têm o potencial noticioso para ganhar visibilidade nos veículos midiáticos. Entre eles, nos interessam sobretudo os que estão diretamente ligados à violência, que podem representar a ruptura da ordem social.

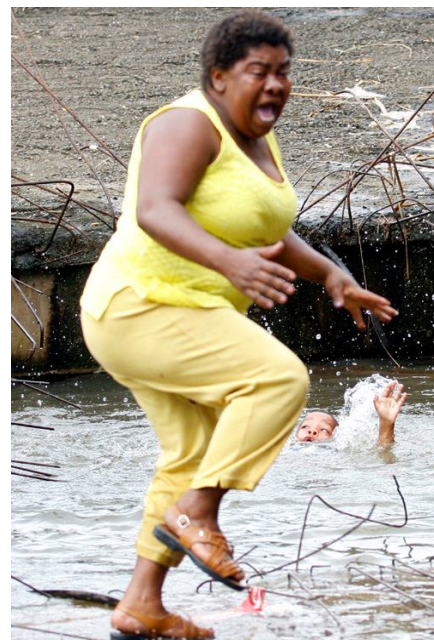
Para Traquina, o uso da violência marca a distinção entre os que são fundamentalmente da sociedade e os que estão fora dela. O critério por ele denominado *infração* se refere à violação, à transgressão de regras, o que nos possibilita perceber a importância do crime como notícia. Embora seja noticiado de forma rotineira, por ser percebido

como fenômeno permanente e recorrente, o crime pode receber tratamento de mais destaque: “um crime mais violento, com um maior número de vítimas, equivale à maior noticiabilidade para esse crime. Qualquer crime pode ficar com maior valor notícia se a violência lhe estiver associada” (TRAQUINA, 2008, p.85). Isso pode ser percebido especialmente nas fotografias premiadas nos últimos 16 anos, mas em seus 48 anos de existência, o Prêmio Esso de Fotografia pouco destacou a editoria de Cultura, por exemplo, mas concentrou-se em premiar imagens ligadas à Política, Esportes, Cotidiano e, em especial, à Polícia. A partir da década de 90, a imagem de país premiada pelo Esso não se restringe a momentos violentos, mas são valorizadas as fotos ligadas à violência urbana. No Prêmio Esso de Fotografia de 1992, embora a fotografia vencedora pertença à editoria de Política, ela mostra um momento de conflito entre a polícia e um manifestante pró-impeachment de Fernando Collor de Mello.

Na tabela, constata-se a quase exclusividade da Editoria de Polícia e a violência como imperativo noticioso para as fotos premiadas. Desse quadro composto pelas 16 premiações mais recentes, é possível relativizar apenas os prêmios de 2003 e 2007. O primeiro por estar relacionado à editoria de Esportes e o segundo por representar o drama, mas não o ato violento. Contudo, as duas imagens tratam da morte, seja como consequência ou como iminência.



Vôo para morte –2003



Mãe salva filho em Piscinão –2007



Ano	Fotojornalista	Título/Acontecimento retratado	Veículo noticioso/ Estado
1993	Luiz Morier	Inferno no paraíso - Assalto na Floresta da Tijuca	<i>Jornal do Brasil</i> - RJ
1994	Luciano Arruda	Seqüestro do Arcebispo D. Aloísio Lorscheider	<i>Diário do Nordeste</i> - CE
1995	Michel Filho	Manifestação e tiroteio na Linha Vermelha	<i>Jornal do Brasil</i> - RJ
1996	Leo Correa	Exposição macabra na Favela - Chacina	<i>A Notícia</i> - RJ
1997	Isa Nigri	Rebelião da Polícia Militar Mineira. Cabo atingido por tiros	<i>O Tempo</i> - MG
1998	Paulo Alvadia	Em pé de guerra – confronto na Linha Amarela	<i>O Dia</i> - RJ
1999	Marco Terranova	Domingo de pavor – tiroteio no calçadão da praia do Leblon	<i>Jornal do Brasil</i> - RJ
2000	Zulmair Rocha	Boca a boca – Operação policial na favela do Jacarezinho - RJ	<i>Folha de São Paulo</i> - SP
2001	Alberto Cesar Araújo	Horas de Tensão – Seqüestro de crianças ameaçadas com faca	<i>A Crítica</i> - AM
2002	Wania Corredo	Execução em uma rua de Benfica	<i>Extra</i> - RJ
2003	Marcio Rodrigues	Vôo para a morte – Repórter-fotográfico atingido por um carro de corrida	<i>Agência Fotocom</i>
2004	Carlos Moraes	Ataque a helicóptero: reação, fuga e execução	<i>O Dia</i> - RJ
2005	Evandro Monteiro	Guerra no centro – conflito de polícia e camelôs	<i>Diário do Comercio</i> - SP
2006	Marcelo Carnaval	Engenheiro é morto no centro	<i>O Globo</i> - RJ
2007	Thiago Brandão	Mãe salva filho em Piscinão	<i>Comercio da Franca</i> - SP
2008	Clovis Miranda	Martírio no presídio	<i>A Crítica</i> - AM

Em algumas fotos, além do crime, há explicitação visual da violência, seja pela apresentação de corpos mutilados, presença de sangue ou por abordar visualmente a morte. Traquina aponta a morte como um valor-notícia substantivo de seleção: “Onde há morte, há jornalistas. A morte é um valor-notícia fundamental para essa comunidade interpretativa e uma razão que explica o negativismo do mundo jornalístico que é apresentado diariamente nas páginas do jornal” (TRAQUINA, 2008, p.79).

Outro valor notícia fundamental para o entendimento das fotos premiadas é o *conflito* ou a *controvérsia*, que pode ser explicitada de forma violenta em termos físicos ou simbólicos. Percebe-se que a presença da violência física (como retratado na maior parte das fotos listadas), fornece mais noticiabilidade. Outro critério relevante para de-

finir as fotos premiadas pelo Esso é o de *notabilidade*. A fotografia caracterizada pelo seu aspecto visual se faz notar em sua concretude para cobertura de acontecimentos. Ela, assim como boa parte do discurso jornalístico, trata melhor da cobertura de fatos do que de problemáticas.

Já outros valores-notícia não são tão determinantes para a premiação, como é o caso da notoriedade. Esse critério não é o que confere o caráter premiável às fotos de violência. No passado, algumas das fotos premiadas eram de pessoas conhecidas (os presidentes Jânio Quadros e João Figueiredo, o jogador Roberto Dinamite ou o físico Herman Kahn, por exemplo), ao contrário dos atuais personagens retratados, que são anônimos até o momento em que adquirem o status de noticiáveis e com isso alcançam alguma visibilidade midiática. Percebe-se ainda que nas fotos finalistas, há políticos e personagens notórios, mas essas imagens não chegam a ser premiadas. O mesmo ocorre com aspectos ligados ao humor, como podemos perceber nas fotos finalistas apresentadas a seguir:



Foto de Gilberto Alves - Finalista 1998



Foto de Carlos Eduardo, finalista 2001

Desde a criação da categoria fotografia, as comissões que a avaliaram sofreram grandes alterações: de comissões compostas por jornalistas de texto (unicamente), por publicitários, acadêmicos e repórteres fotográficos, até atingir os júris específicos para a fotografia que numericamente ultrapassam (e muito) a comissão julgadora principal. Mesmo com todas as variações, o Esso parece ter adotado dois grandes critérios de excelência para premiação: a valorização do tema violência urbana da editoria de Cidade e a opção pelo estilo testemunhal como forma de fotojornalismo a ser premiada. Assim, além de se basear nos valores-notícia apresentados, o Prêmio Esso de Fotografia privilegia as imagens do “momento decisivo” (conceito cunhado por Henri Cartier-Bresson,

considerado por muitos o pai do fotojornalismo moderno). Nesse sentido Ruy Portilho acrescenta:

“O Prêmio Esso tem se revelado por premiar, por distinguir fotos que registrem aquele momento único, mas um momento de ação. Quase sempre a hard foto, quase sempre. Eu acho que só na ausência da hard foto é que o Prêmio Esso se volta para premiar outros estilos, mas sempre com um sentido jornalístico muito aguçado, porque sempre foi um prêmio de profissionais de jornalismo para profissionais de jornalismo”. (<http://www.photosynt.net>, acesso em 20 de maio de 2009)

Assim, parece-nos oportuno avaliar o papel da fotografia enquanto informação jornalística e sua ligação ontológica com os conceitos privilegiados pelo *ethos* profissional, que se afirma ideologicamente pelo seu compromisso com a verdade, objetividade e isenção.

A fotografia jornalística e o certificado de presença

A raiz ocidental do termo fotografia vislumbra seu potencial enquanto linguagem: foto = luz e grafia = escrita. Mas, se buscarmos a raiz oriental da palavra, o termo *shashin* quer dizer imagem real (FONTES, A. in PAIVA, J., 1989). 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’ (VILCHES, L., 1987, P.19)

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 agora 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 *artificialis*, é um objeto privilegiado na produção do sentido. Para MACHADO (1984), ela é um instrumento semiótico, assim como a linguagem oral ou escrita, mas coube à ideologia dominante 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.

O autor pontua que 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 eficaz. No sentido de reproduzi-la automaticamente, foram inventadas as objetivas, que até hoje integram o equipamento fotográfico. Embora capazes de distorcer as formas e alterar profundamente as relações espaciais, não parece ser por acaso que as lentes fotográficas continuam até hoje a ser chamadas de *objetivas*.

No século XIX, quando se estabeleceu a base química para invenção da fotografia, as noções de representação no seu sentido sógnico e de verdade como adequação estavam em crise, e ela 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.

Essa mística da objetividade fotográfica, em que se priorizam os aspectos físicos e químicos do processo, praticamente negando a 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, que se tornou muito adequada à prática jornalística.

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 SOUSA (2004), as fotografias, apesar de demonstrarem que guerra e violência seriam temas privilegiados na cobertura fotojornalística, não retratavam o horror e a morte. Os 300 negativos que restaram da cobertura de Fenton demonstram que, seja devido à autocensura, veto político, pressão econômica, “jornalismo patriótico” ou adequação à “linha gráfico-editorial”, para ser publicada a fotografia tem que se adequar 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 rotineira. No Brasil, um dos marcos foi a foto da comemoração dos 400 anos do descobrimento, publicada pela *Revista da Semana*. Para



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” (ANDRADE, J.M. 2004, p.234)

Mas, foi entre 1930 e 50 que a fotografia de imprensa sofreu as modificações mais importante para que se entenda o uso do flagrante como estratégia testemunhal. 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 *Life* (1936) e *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.

Algumas evoluções tecnológicas permitiram o estabelecimento da fotografia 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. Contudo, a transição em termos de equipamento e linguagem não foi pacífica. Nas redações brasileiras, alguns profissionais se opunham ao uso das câmaras de pequeno formato, devido à perda de qualidade na imagem e muitos editores exigiam fotos a partir de negativos 6x6.

Deste embate nasceu uma nova proposta estética para o fotojornalismo nacional. 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 na *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 fim dos anos 50, a reforma do *Jornal do Brasil* também privilegiou a fotografia. Segundo RIBEIRO (2000), 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 recebiam destaque, sendo às vezes publicadas na primeira página na forma de foto-manchete.

Para MAUAD, os fotojornalistas dos anos 30/50 buscavam “expressar, 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” (<http://www.comciencia.br>, acesso em 30 de março de 2008). Esse foi um dos motivos pelos quais, em 1947, Henri Cartier-Bresson, Robert Capa e outros 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 “momentos decisivos”.

Considerado por muitos como o “verdadeiro” fotojornalismo e 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 uma reportagem fotográfica. Quando se inicia a valorização da imagem fotográfica já não há apenas o gênero testemunhal. A revista *Realidade*, nos anos 60, por exemplo, já 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. Com a diversidade da produção fotográfica e com as modificações ensejadas pelo uso de suportes digitais, tornou-se cada vez mais premente as tentativas de classificação da fotografia e boa parte delas busca desenvolver a relação entre fotojornalista, referente e leitor.

Mesmo no “modelo testemunhal” (FERREIRA, 2002), é necessário perceber que a subjetividade perpassa o registro fotográfico nas três pontas do processo, segundo a terminologia de Roland Barthes (1990): *Operator* (fotógrafo), *Spectrum* (fotografado) e *Spectator* (aquele que verá a foto). Entre eles se estabelece uma relação de comunicação, na qual a construção do sentido no jornalismo será norteadada pela noção de eficiência na transmissão de uma determinada informação. GURAN (2002) lembra 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 também não permanece impassível diante do processo fotográfico, como uma presa a ser capturada. BARTHES (1990) diria que a pose é a arma do referente, que pode demonstrar a 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 sua câmera, carrega o poder de conferir a tão sonhada ou execrada visibilidade midiática.

Baseado na experiência como fotógrafo e analista de imagens, CARCINEL (2002), ao avaliar a relação fotógrafo-fotografado, propõe cinco tipos de fotografia: “foto negociada”, “foto consentida”, “foto não-consentida”, “foto-denúncia” e “foto predatória”. Para o autor, a “foto negociada” é aquela mais produzida e tem como objetivo ser observada. A “foto consentida” e a “não consentida” se diferenciam pelo olhar do fotografado. No primeiro tipo, o fotografado percebe a existência do fotógrafo, encara a câmera e se deixa fotografar. No segundo, a presença do profissional não é sequer percebida. Essa característica se mantém nas fotos “predatórias” e de “denúncia”, pois nos exemplos apresentados pelo autor, os referentes estavam dormindo, o que garante a impossibilidade de pose.

FERREIRA (2002) propõe três modelos de cobertura para avaliar a produção fotojornalística. Eles estão ligados tanto a questões técnicas quanto às possibilidades de intervenção pré-fotográfica, fotográfica e pós-fotográfica. Assim, são definidas as posturas “editorial”, “testemunhal” e “virtual”. A fotografia editorial vista como “foto produzida” começou em revistas, pois nelas há mais tempo para conceber e executar uma imagem. Com a proliferação de suplementos semanais temáticos nos anos 80, o modelo 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.

O “testemunhal” baseia-se no fotográfico (momento do clique) e na postura de “invisibilidade” do fotógrafo, na escolha do “momento decisivo” e na busca pelo flagrante, que por sua força de testemunho deve impactar o leitor. O modelo pressupõe ainda que o fotógrafo capte a imagem síntese de um acontecimento, quase unicamente através do uso dos recursos de seu equipamento e de posicionamento, com mínima (ou nenhuma) relação de cumplicidade com o referente.

O “modelo virtual” está diretamente ligado ao uso da tecnologia digital e aos programas de “tratamento” de imagem e é inicialmente aplicado à fotografia com fins estéticos. Com foco no pós-fotográfico, no fim dos anos 80, as imagens eram digitalizadas e alteradas de modo criativo. Nesse momento, os recursos digitais

facilitavam a montagem, mas não deixavam dúvidas sobre suas intenções. Não havia como questionar que algum “truque” fora usado para “enganar o leitor”. Mas, com a tecnologia à disposição, os veículos não se limitaram à estética, o que levou à discussão sobre a veracidade da fotografia e tanto da validade editorial como estética das alterações digitais, o que só foi possível porque naquele momento a captação das imagens ainda era feita de maneira analógica. Com a captação digital, perdeu-se a noção de imagem original e, ao encontrarmos imagens dissonantes de um mesmo clique, tende-se a questionar a veracidade de ambos.

RIBEIRO (2000) também busca classificar a 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) propondo três tipos de fotos: a “ilustrativa-posada”, a “situacional-posada” e a “situacional-flagrante”. Para autora, a “situacional-flagrante” refere-se ao que FERREIRA (2002) denomina “testemunhal”, ou seja, o modelo que privilegia o “momento decisivo”, caracterizando-se por relacionar elementos de um contexto e ofertar uma narrativa, ainda que fragmentada. A foto “ilustrativa-posada”, para Ribeiro, 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.

Seja qual for o autor, ou denominação escolhida, o Prêmio Esso valorizou, a partir de 1993, em 100% das fotos a noção de flagrante, que reconcilia a fotografia com o modelo ideal de emanção do referente, no qual o fotógrafo é a “testemunha ocular da história” ou apenas o homem com a câmera “no lugar certo e na hora certa”. SONTAG (2003) indica um caminho para o entendimento desse fenômeno.

“Nas fotografias de atrocidades, as pessoas querem o peso de testemunho sem a nódoa do talento artístico, tido como equivalente à insinceridade ou à mera trapaça. Fotos de acontecimentos infernais parecem mais autênticas quando não dão a impressão de terem sido “corretamente” iluminadas e compostas porque o fotógrafo era um amador ou – o que é igualmente aproveitável – adotou um dos diversos estilos sabidamente antiartísticos. Ao voarem baixo, em termos artísticos, essas fotos são julgadas menos manipuladoras” (SONTAG, 2003, p.26).



Nesse sentido, é preciso aprofundar o levantamento de dados e as análises para entender tanto as fotos premiadas, quanto aquelas que foram descartadas, contemplando os momentos em que as fotos finalistas (após o advento da internet) foram submetidas a outros fóruns de julgamento em que pessoas sem os óculos do *ethos* jornalístico demonstraram diferentes critérios para avaliação do que seria excelência da informação fotojornalística.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Joaquim Marçal. – *História da Fotorreportagem no Brasil*. RJ: Elsevier, 2004.
- 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.
- ERBOLATO, Mário. *Técnicas de Codificação em Jornalismo*. São Paulo, Ática, 1991
- FERREIRA, Soraya – *Do testemunhal ao Virtual – 40 anos de Fotojornalismo 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.
- HOHLFELDT, Antônio. *Teorias da Comunicação*, RJ: Vozes, 2001.
- MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Especular*. São Paulo: Brasiliense, 1984
- PAIVA, Joaquim. *Olhares Refletidos-Diálogo com 25 fotógrafos brasileiros*. RJ, Dazibao, 1989.
- RAMOS, Sílvia e PAIVA, Anabela. *Mídia e violência: tendências na cobertura de criminalidade e segurança no Brasil*. Rio de Janeiro, IUPERJ, 2007.
- RIBEIRO, Ana Paula. *Imprensa e História no Rio de Janeiro dos anos 50*. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado ECO-UFRJ, 2000.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos Outros*. São Paulo. Companhia das Letras. 2003
- SOUSA, Jorge Pedro. *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental*. Chapecó. Argos, 2004.
- TRAQUINA, Nelson. *Teorias do Jornalismo – Volume II*. Santa Catarina. Insular, 2008
- VILCHES, Lorenzo. – *Teoria de la Imagen Periodística*. Barcelona, Paidós, 1987
- WOLF, Mauro. *Teorias da Comunicação*. Lisboa: Presença, 1987

Periódicos e endereços eletrônicos

- CARNICEL, Amarildo. *Fotografia e inquietação: uma leitura vertical da imagem a partir da relação fotógrafo-fotografado*, disponível em http://intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP15_carnicel.pdf, acessado em 15/05/2009
- MAUAD, Ana Maria. - *O olho da história: fotojornalismo e história contemporânea*, disponível em <http://www.comciencia.br/reportagens/memoria/12.shtml>
- ZALUAR, Alba. *Um debate disperso: violência e crime no Brasil da redemocratização*, disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102->
http://fotosite.terra.com.br/especiais_arquivo/esso2001.htm
http://www.photosynt.net/ano2/palco&pop_up.htm