

## Denúncia e esquecimento da violência no fotojornalismo

### *Complaint and forgetfulness of violence in photojournalism*

Sergio MARI JR.<sup>1</sup>

#### Resumo

O final do século XX marca uma mudança de papel para a fotografia. De documento e testemunho direto do real, ela passa aceitar a expressividade autoral, agindo de maneira icônica e indireta na representação do mundo. Este artigo analisa, por meio da desconstrução analítica, as fotografias vencedoras do Prêmio Esso de Fotografia nos anos de 2005 e 2006, buscando identificar traços de subjetividade e intencionalidade de seus autores. Conclui que a presença desta expressão autoral e da tendência ao registro de imagens da violência mascara e distorce a realidade retratada.

**Palavras-chave:** Fotojornalismo. Fotografia. Violência. Prêmio Esso de Fotografia.

#### Abstract

The end of the 20th century marks a change of role for photography. Document and direct witness of the real, it passes accept authorial expressivity, acting iconic and indirectly in the representation of the world. This article analyzes, through analytical deconstruction, the winning photographs of the Esso Photographic Award in 2005 and 2006, seeking to identify traces of subjectivity and intention of their authors. We conclude that the presence of this authorial expression and tendency to mask the violence of image registration and distorts the reality portrayed.

**Keywords:** Photojournalism. Photographic. Violence. Esso Photographic Award.

#### Introdução

Desde seu advento na metade do século XIX, a fotografia tem demonstrado adequação para o registro e testemunho das transformações experimentadas pela sociedade industrial. Seu papel então se firmou, dentre outros, como aquele de realizar a

---

<sup>1</sup> Mestre em Comunicação Visual e Especialista em Comunicação com o Mercado pela Universidade Estadual de Londrina - UEL. E-mail: sergio@cedilha.com.br

documentação do mundo e isso demanda um estreito vínculo com a realidade fotografada e a incessante busca pela invisibilidade e isenção de seus autores. Desde o início do século XX, no entanto, a fotografia tem mudado de papel ou, no mínimo, aceitado uma nova maneira de registro – que a distancia do documento isento e a aproxima da expressão autoral. Nos últimos anos, mais do que congelar recortes espaço-temporais do mundo real, a fotografia passou a ser aceita como agente de transformação e até mesmo de construção de novas realidades.

Ao analisar as imagens vencedoras do Prêmio Esso de Fotografia nos anos de 2005 e 2006, este artigo busca descrever a presença desta expressividade autoral nas fotografias jornalísticas, discutindo a tendência para a retratação de temas ligados à violência urbana e à tragédias humanas. Embora este recorte seja de apenas dois anos, um breve olhar sobre os vencedores do mesmo prêmio nas últimas duas décadas, já muito analisado em outros estudos, demonstra esta tendência para a violência.

A abordagem aqui presente busca identificar como a subjetividade e expressividade autoral, presentes na narrativa da violência pelo fotojornalismo, criam novas realidades ou provocam interpretações e distorções do real. Para isso utiliza como método de análise e leitura a decomposição da imagem nos elementos técnicos e da linguagem fotográfica, a fim de levantar as intencionalidades de seu autor na construção de mensagens visuais.

A desconstrução analítica dessas imagens permite demonstrar que, tendo a violência como objeto a ser retratado, o autor constrói uma narrativa a partir de suas próprias ideologias e acaba provocando dramatizações e interpretações muito particulares da realidade. Esta coincidência ou esta reincidência do tema da violência nas principais fotografias jornalísticas dos últimos anos, além de demonstrar o protagonismo dos fotógrafos na denúncia desta temática, acaba por evidenciar também uma consequência inevitável desta saturação: o seu esvaziamento.

## **1 Foto-documento e foto-expressão**

Tratada historicamente como rastro ou indício de uma realidade concreta, a fotografia é documento e testemunha do mundo moderno. Tanto que a busca por um elo cada vez mais legítimo com a chamada “realidade fotográfica” foi, durante muito

tempo, a tônica das discussões sobre a imagem e o seu papel social. “Da metade do Século XIX aos dias que se seguiram à Segunda Guerra Mundial, o valor documental da fotografia (...) vai estabelecer-se nos mecanismos, nas práticas e nas formas de ‘fotografia-documento’”. (ROUILLÉ, 2009, p. 65)

Segundo esta máxima, a fotografia ideal é incondicionalmente isenta e imparcial. É aquela que torna o fotógrafo invisível, evitando representar e buscando registrar. Tradicionalmente, portanto, as imagens como foto-documento buscam uma narrativa direta da realidade retratada, sem intermediários, em forçar interpretações.

O advento da fotografia, portanto, aproximou as imagens capturadas daquilo que se convencionava chamar de realidade. Enquanto as imagens produzidas artesanalmente pressupunham a tradução do visual a partir das limitações corporais do artista, como sua mão trêmula, e das limitações do material utilizado, como pinceis e pigmentos, a imagem fotográfica registra o real por meio de processos mecânicos (câmera fotográfica), físicos (óptica) e químicos (sais de prata), independentemente da interferência do fotógrafo. “Enquanto as imagens manuais emanam dos artistas, longe do real, as imagens fotográficas – que são impressões luminosas, associam o real à imagem, longe do operador” (ROUILLÉ, 2009, p.34). A fotografia então, como registro direto e isento da realidade ocorrida, é documento, o que significa que é aceita como o próprio fato ou objeto, podendo inclusive ser tomada como seu substituto, retratado sem distorções ou interpretações particulares.

Na passagem da sociedade pré-industrial do século XIX para a sociedade industrial de fato do século XX, ainda segundo Rouillé, a fotografia deixou de ser suficiente para documentar as profundas e aceleradas transformações a que o mundo está sujeito. A sociedade que agora se organiza em redes, produz, transforma, observa e registra muito mais conhecimento do que em qualquer tempo histórico anterior, provocando uma transformação intelectual que recoloca o autor, seus critérios subjetivos e sua expressividade particular em evidência. A fotografia passa, então, por uma transição que lhe confere o patamar de expressão autoral e representação não apenas do fato em sua pureza, mas da subjetividade de seu observador, o fotógrafo. Assim, a foto-expressão busca uma narrativa indireta da realidade retratada, intermediada e interpretada por seu autor.

A classificação entre foto-documento e foto-expressão, contudo, não contrapõe simplesmente estes dois termos e não os colocam como antagônicos ou incompatíveis. Conforme pode ser observado na Tabela 1, a prática do fotojornalismo revela a possibilidade de hibridação entre documento e expressão na mesma imagem. Ao mesmo tempo em que narram, denunciam, e ilustram a realidade, imprimem interpretações e pontos de vista particulares que corroboram para a compreensão do mundo.

**Tabela 1** – Papel da fotografia na compreensão do mundo

<b>Tipo de fotografia</b>	<b>Relação com o Real</b>	<b>Papel da Fotografia</b>
Foto-documento	Direta	Substituto do real
Foto-expressão	Indireta	Material para a expressão
Fotojornalismo	Mista	Apoio para a compreensão do mundo

**Fonte:** adaptado de ROUILLÉ (2009).

Embora as imagens que serão analisadas neste artigo sejam classificadas como fotojornalismo e, por isso, tenham como prerrogativa a função de foto-documento, carregam também em si a interpretação e expressividade de seus autores. São ao mesmo tempo narrativas diretas da violência urbana, denunciando sua magnitude e abrindo nossos olhos para uma realidade profunda e desconhecida, e narrativas indiretas das consequentes tragédias humanas que a violência provoca. Neste último caso, as imagens jornalísticas da violência são utilizadas por seus autores não como simples indício (rastros) do fato retratado, mas como exemplos icônicos (generalistas) de suas consequências.

## **2 Denúncia e esquecimento da violência no fotojornalismo**

A violência, sobretudo aquela evidente nos centros urbanos, embora sempre muito bem retratada pela mídia, nem sempre consegue se tornar evidente aos nossos olhos. É como se estivéssemos anestesiados ou predispostos a não compreender a importância real das cenas de violência corriqueiramente observadas nas cidades. No

Brasil, especialmente, é comum a alegação de que somos um país pacato, avesso a guerras e conflitos armados. Contudo, mesmo sem guerras, não somos uma nação em paz. Outros tipos de violência e outros tipos de tragédia social nos afligem, provocando mortes em número muitas vezes superior às verificadas em conflitos armados.

O fotojornalismo acaba assumindo a tarefa de tornar esta violência não declarada um pouco mais evidente, tentando romper a barreira da banalização e buscando sensibilizar a sociedade para a realidade dos fatos. Apresentar dramaticamente imagens desta violência tornada comum parece ter se tornado tendência para a fotografia urbana. Desta maneira as fotografias jornalísticas se situam tanto quando foto-documento quanto como foto-expressão. Mais do que simplesmente documentar o mundo, elas são instrumentos para que seus autores expressem a sua relação particular com o mundo, conclamando a outros a estabelecerem relações semelhantes.

Instrumento de comunicação entre as pessoas, a imagem também pode servir de instrumento de intercessão entre o homem e o próprio mundo. No caso, a imagem não é tão considerada em seu aspecto de comunicação quando “como produção humana que visa estabelecer uma relação com o mundo”. (JOLY, 2000 p.59)

É, no entanto, fundamental fazer uma distinção entre a busca legítima do fotojornalismo pela denúncia da violência e a simples reprodução viciada da temática violência. Enquanto se concentra em captar imagens das tragédias urbanas em instantes decisivos e fazer aparecer realidades ocultas pela inércia social, mesmo que com a possibilidade de expressão e interpretação autoral, é imperioso que se mantenham os fatos em suas reais proporções, sob o risco da criação de simulacros que já não têm qualquer vínculo com a realidade ocorrida, mas que somente servem de prolixidade visual e passem a colaborar não mais com a denúncia, mas sim com o esquecimento e ocultação da violência.

Embora o contexto seja diferente, uma vez que sua reflexão se dá em relação a lógicas figurativas, ou seja, a métodos de representação imagética, Edmond Couchot faz uma importante contribuição para a distinção entre o emprego legítimo da foto-expressão no fotojornalismo e o simulacro criado pela repetição da temática violência carregada de impressões autorais. Assim temos o método da representação, compatível com as artes e com a foto-expressão, e o método da simulação, compatível com a

distorção da realidade provocada pela inversão de valores entre registrar e expressar-se sobre o fato ocorrido.

Se a Representação buscava, ao penetrar na natureza para além das aparências, remontar até o inteligível para, por sua vez, torná-lo visível, a Simulação só pode tornar visível o que de antemão é inteligível. Ela não tolera opacidade alguma, nenhum mistério. No momento em que o virtual se substitui ao real, a Simulação exclui toda comunhão entre o real e o artista. (COUCHOT, 1999, p.46)

Assim, ao exacerbar o caráter de foto-expressão, o fotojornalismo cria um paradoxo em relação ao papel de seu autor. Conforme pode ser observado na Tabela 2, ao registrar sua expressividade espera-se que o autor seja evidenciado, porém, quando esta expressividade é que passa a ser o objeto retratado – o que é causado, em parte, pela repetição da temática – o autor se esvazia e a sua expressão passa a simulação que toma o lugar do real.

**Tabela 2 -** Relações da expressão do autor com a realidade fotográfica

<b>Tipo de fotografia</b>	<b>Método de significação</b>	<b>Papel da Expressão do Autor</b>
Fotojornalismo com foto-documento predominante	Representação	Vai além das aparências, tornando o real inteligível e depois visível
Fotojornalismo com foto-expressão predominante	Simulação	Exclui a comunhão entre o real e o artista, criando uma nova realidade

**Fonte:** adaptado de ROUILLE (2009) e COUCHOT (1999).

O que se observa nas imagens jornalísticas premiadas nas últimas décadas é que, ao tentar evitar que o tema da violência caia no esquecimento por meio de sua banalização, o fotojornalismo tornou comum as imagens de tragédias. Temos então um ciclo entrópico em que o que se retrata já não é mais a história única de cada tragédia, documentada, registrada e narrada por meio da fotografia, mas sim a banalidade da própria repetição de tragédias ou a expressividade autoral excessivamente empregada

em seu registro. A repetição das imagens de violência, carregadas de expressão e interpretação particular, colabora para o esmaecimento da própria violência. “O esquecimento da exterminação faz parte da exterminação, pois o é também da memória, da história, do social, etc. Esse esquecimento é tão essencial como o acontecimento, de qualquer modo impossível de encontrar para nós, inacessível na sua verdade.” (BAUDRILLARD, 1991, p.67)

Assim, a repetição e consequente banalização da violência como objeto fotografado, associada à hibridação de foto-documento e foto-expressão nas imagens jornalísticas, tornando mais indiretas as narrativas das tragédias humanas, contribuem para que o fotojornalismo urbano perca contato com o mundo real, deixando de registrá-lo e passando a utilizá-lo como material para alertas e conclamações particulares.

Nas imagens analisadas a seguir é possível identificar, embora não cronologicamente, todos estes estágios. Partindo da retratação da realidade buscando denunciá-la, passando a distorcê-la para aumentar a dramaticidade e, por fim, retratando apenas sua própria banalização, rompendo completamente com seu objetivo denunciata inicial.

#### **4 Metodologia e análise do corpus**

As fotografias vencedoras do Prêmio Esso de Fotografia nos anos de 2005 e 2006 serão analisadas pelo viés da perda de contato com o mundo real, causadora das consequências já mencionadas. Embora o recorte seja pequeno, para esta reflexão ele é suficiente, uma vez que com estas duas fotografias já é possível aplicar a análise aqui proposta e revelar o que também é sabido por meio de outros estudos: que esta mesma temática, ligada à violência urbana e tragédias humanas, é recorrente nas duas últimas décadas.

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. (FERREIRA, 2009, p.3)

O que será analisado aqui é a maneira como a interpretação do autor sobre a violência sobressai como mensagem em detrimento da própria realidade capturada. De acordo com Boni (2003, p.166), ao registrar uma imagem, o fotógrafo busca, por meio de recursos técnicos, apresentar o seu ponto de vista particular sobre o acontecimento. Discute-se o limite em que este “ponto de vista particular” deixa-se evidenciar como tal passando a ser o próprio objeto retratado, ou seja, um simulacro que já não mantém relação íntima com a realidade fotografada.

Alguns recursos técnicos e uma série de elementos que compõe a linguagem fotográfica, mesmo não codificados, são largamente utilizados pelos fotógrafos, em particular o repórter fotográfico, para auxiliarem a manifestação do seu pensar. Ele lança mão desses elementos para “descrever” o seu ponto de vista sobre o que fotografou. Diante de um fato, portanto, primeiro constrói o seu ponto de vista particular do acontecimento para só depois lançar mão de seu arsenal técnico e dos elementos constitutivos da linguagem fotográfica para traduzi-lo aos leitores. (BONI, 2003, p.166)

As imagens selecionadas serão analisadas a partir desta perspectiva, ou seja, buscando identificar a maneira como os elementos técnicos escolhidos pelo fotógrafo, tais como plano de tomada, ângulo, foco, cor e iluminação, colaboram para a sua expressão autoral que, por sua vez, conflita com a realidade retratada.

A Figura 1 retrata uma cena do conflito entre a Guarda Civil Metropolitana e vendedores ambulantes no centro da cidade de São Paulo. Nela aparecem em primeiro plano, de costas, três guardas civis em posição de defesa e, em um plano mais distante, os vendedores ambulantes. Entre eles, um garoto desafia a autoridade dos guardas, adotando uma postura tipicamente de demonstração de força, contraindo os músculos e inflando os pulmões. Uma frágil criança instintivamente tentando demonstrar superioridade física diante de guardas armados com escudos e cassetetes. Esta fotografia de Evandro Monteiro, vencedora do Prêmio Esso de Fotografia no ano de 2005 registra uma destas cenas que, certamente, seria esquecida em poucos dias caso não tivesse sido capturada desta maneira.

**Figura 1** – Guerra no centro.



**Fonte:** Diário do Comércio (SP), vencedora do Prêmio Esso de Fotojornalismo 2005.

Sendo assim, analisando as decisões técnicas tomadas pelo fotógrafo na captura desta imagem é possível pontuar algumas de suas intenções e algumas características do seu “ponto de vista particular” sobre esta cena.

Em plano geral, a fotografia busca retratar toda a cena, enquadrando todos os personagens envolvidos no conflito, colocando de um lado os guardas, de outro os ambulantes e ao centro a criança que tenta, pela demonstração de força física, inibir a ação dos agentes. “Neste enquadramento o ambiente (...) e passa a dividir espaço com os elementos móveis e vivos, mas continua prevalecendo (...). O Plano Geral é normalmente usado para identificar ou referenciar o local onde transcorre determinada ação” (BONI, 2003, p.172).

A composição da cena é feita por uma combinação de planos e perspectiva. Embora em ângulo linear, a narrativa é feita em profundidade, enquadrando em um plano mais próximo ao fotógrafo os guardas e, num plano mais distante, os camelôs.

Diretamente atrelada à forma, a composição é considerada um misto de técnica e arte. É o ato de compor, de coordenar a disposição dos elementos num determinado espaço, visando garantir um melhor equilíbrio visual. Ela é tão importante para a imagem como as palavras, orações e frases bem escolhidas, construídas e articuladas o são para o texto. (BONI, 2003, p. 175)

Por isso também foi utilizado ampla profundidade de campo, permitindo que somente os elementos mais distantes ficassem menos nítidos. Estes três planos obedecem certa relação com a regra dos terços, uma vez que, os ambulantes ficam posicionados no primeiro terço horizontal da imagem, a criança no segundo e os agentes no terceiro. Fazendo a mesma divisão em terços no sentido vertical, percebe-se que a criança foi enquadrada em um centro tridimensional perceptível na imagem, o que ajuda a valorizar sua atitude, que certamente passaria despercebido, como algo comum do cotidiano dos centros urbanos.

Interessante observar que a posição do fotógrafo na cena é a posição dos guardas. Mesmo que não intencionalmente, ele está do lado dos guardas municipais. Ou seja, seu ponto de vista é o dos provocadores da violência. Este ângulo de tomada coloca em evidência a ação dos ambulantes coagidos em detrimento à ação dos guardas opressores. Foi justamente este posicionamento que permitiu a captura da postura de resistência do garoto, pois estava de frente a ele.

As cores da imagem também parecem mudar de um plano para o outro, ajudando a compor o cenário de um conflito entre a ordem e a desordem. No plano mais próximo, há o predomínio da ordem, do uniforme, do azul do fardamento dos guardas. No plano mais afastado, onde se encontra a população coagida, não há qualquer padrão ou qualquer uniformidade, mas sim várias cores e várias tonalidades.

Ao narrar o fato pelo ponto de vista do poder, ou seja, daqueles que tentam estabelecer a ordem, esta imagem termina por supervalorizar a ação dos vendedores ambulantes, mascarando e distorcendo a violência, revestindo-a com o signo do “uso necessário da força”, ou da “manutenção da ordem”. Assim, ao mesmo tempo em que busca retratar a violência e torná-la evidente aos olhos da sociedade, também a faz desaparecer, contribuindo com sua banalização.

A Figura 2 é uma fotografia de Marcelo Carnaval, vencedora do Prêmio Esso de Fotografia no ano de 2006. Assim como a imagem anterior, esta retrata uma face da violência urbana. Registra a mãe amparando o filho assassinado no centro do Rio de

Janeiro. Embora prevaleça aqui o senso de flagrante em detrimento da qualidade técnica, é possível perceber que algumas opções operacionais tomadas pelo fotógrafo corroboram para a identificação de sua expressividade e intencionalidade na imagem.

**Figura 2** – Engenheiro é morto no centro.



**Fonte:** O Globo (RJ), vencedora do Prêmio Esso de Fotografia 2006.

Percebe-se que o fotógrafo abaixou-se para registrar o drama da mãe em ângulo linear. “O ângulo linear é o que melhor reproduz o sujeito. Ao olhar a fotografia de um sujeito fotografado com este ponto de vista (ângulo), tem-se a impressão (...) que o está olhando firmemente nos olhos” (BONI, 2003, p.179). Sua composição parece tentar chamar a atenção para a violência por meio de sua humanização, ou seja, não mostra a violência propriamente dita, mas sim sua consequência mais imediata: o sofrimento humano. A morte e o sangue do filho morto, embora presentes na fotografia, ficam menos pesadas que o sofrimento da mãe. As cores ajudam a acentuar este sofrimento, com a predominância do amarelo e do aspecto sombrio.

O que está retratado nesta imagem? O assassinato do engenheiro ou a resignação da mãe? O fotógrafo teve a intenção de documentar mais uma morte causada pela violência urbana ou quis, por meio da composição e do instante que escolheu fotografar, fazer o seu protesto particular sobre a invisibilidade que este tipo de cena tem tido em nossas cidades?

Como foto-documento e como relação indicial direta com a realidade, a imagem apresenta a morte violenta do engenheiro e a impotência de sua mãe diante do corrido. Porém a mensagem indireta, carregada de expressividade autoral, remete inclusive para outro referencial, fazendo lembrar a célebre escultura Pietá, de Michelangelo, com seu conteúdo de impotência e resignação. Neste sentido, a mensagem se generaliza, passando a ser ícone da violência urbana e sua relação com resignação e impotência da sociedade.

Embora admita que nem sempre o fotógrafo consegue manter o controle do significado e do sentido que será apreendido pelo leitor, pois sua interpretação está sujeita ao repertório de significados que cada indivíduo predispõe, Boni (2000) narra a maneira como o autor pode selecionar elementos técnicos e de significação para tentar provocar determinadas interpretações.

O fotógrafo, antes de congelar um cenário numa fração de segundo, pode prepará-lo (empobrecê-lo ou enriquecê-lo) com elementos de significação para que seu registro induza o leitor ao significado por ele projetado e pretendido. Apesar de cada registro fotográfico render incontáveis interpretações, o fotógrafo (principalmente o de imprensa) geralmente acredita que os leitores irão proceder a mesma leitura que ele procedeu do cenário. E, para auxiliar os leitores a enxergarem exatamente o que ele enxergou quando congelou um fragmento do real, utiliza-se, em muitos casos, dos elementos de significação. (BONI, 2000, p.27)

A respeito desta perda de contato com o mundo real retratado, Baudrillard enumera quatro fases sucessivas para o papel da imagem na representação das realidades que tenta retratar. Parece ser exatamente este processo que estamos presenciando em relação à temática da violência no fotojornalismo:

- Seriam estas as fases sucessivas da imagem:
- ela é o reflexo de uma realidade profunda
  - ela mascara e deforma uma realidade profunda
  - ela mascara a ausência de realidade profunda
  - ela não tem relação com qualquer realidade... (Baudrillard, 1991, p.13)

Estas fases devem então estar presentes nas imagens analisadas acima, uma vez que nelas é possível observar que, mais do que o caráter foto-documento, isento e imparcial, está presente o caráter foto-expressão, em certo ponto exacerbado.

## 5 Fotografia e realidade na representação da violência urbana

Este exagero na expressividade autoral acaba por desencadear este processo em que a imagem deixa de refletir a realidade observada para perder completamente seu vínculo com a verdade e retratar de forma mais evidente a interpretação que se quer que ela tenha. Paradoxalmente, esta perda do referencial documental e a migração para a caracterização dos valores do autor, acabam excluindo a comunhão entre o real e o artista, criando uma nova realidade. E esta nova realidade, simulacro, passa a ser elemento central da imagem. A Tabela 3 apresenta as correlações entre as fotografias e suas relações com a representação do real de acordo com as fases enumeradas por Baudrillard.

**Tabela 3** – Relações da fotografia com a realidade

<b>Tipo de fotografia</b>	<b>Relação com o real</b>
Foto-documento	Reflexo de uma realidade profunda
Fotojornalismo com predominância documental	Mascara e deforma uma realidade profunda
Foto-expressão	Mascara a ausência de uma realidade profunda
Fotojornalismo com predominância de expressão	Não tem relação com qualquer realidade

**Fonte:** adaptado de ROUILLE (2009) e BAUDRILLARD (1991).

A foto-documento, predominante do advento da fotografia até o início do século XX, surgiu considerada como uma forma de secularização da arte. A reprodutibilidade mecânica que a imagem fotográfica passou a permitir se contrapunha à dinâmica da arte então predominante. A proximidade entre estes dois eixos imagéticos, arte e fotografia, concedeu a uma e a outra papéis complementares. Enquanto que a arte representava o mundo sem compromisso com a realidade, a partir da perspectiva dos seus autores, a

fotografia se tornou o lugar do registro visual preciso, histórico, inquestionável. Assim, a imagem fotográfica situava-se o mais próximo possível da primeira fase apontada por Baudrillard, mantendo-se como reflexo de uma realidade profunda.

O fotojornalismo em sua essência mantém íntima relação com esta finalidade documental da fotografia. Ao associar a imagem a um discurso, muitas vezes atrelado a ideologias de veículos de comunicação, deixa de ser isento imparcial, tendendo a provocar interpretações em um ou outro sentido. Assim, a imagem jornalística, mesmo com caráter predominantemente documental, pode mascarar e deformar a realidade em benefício do discurso para o qual corrobora.

Já no século XX, a foto-expressão, por sua vez, resgata o papel da imagem para as artes, mantendo uma relação indireta com a realidade. Segundo Rouillé (2009), esta tendência nasce em um momento histórico em que a foto-documento deixa de ser capaz de registrar, denunciar, informar e ilustrar as transformações do mundo. Neste sentido, historicamente, a foto-expressão dá fôlego à fotografia mantendo sua utilidade mesmo diante da ausência de realidades fotográficas. A foto-expressão, portanto, sem seu contexto histórico, mascara a ausência de uma realidade profunda.

A discussão, porém, fica por conta do fotojornalismo com clara preponderância de expressividade autoral. Neste caso, a imagem associa de maneira perigosa seu caráter documental e os valores de seu autor. Dependendo do contexto em que essa imagem se apresenta, como é o caso da recorrência dos temas ligados à violência, a expressão autoral na imagem jornalística pode substituir a realidade retratada, passando a ser compreendida como tal. Aqui a fotografia pode, então, não ter relação com qualquer realidade, reproduzindo apenas intencionalidades e abstendo-se de objetos e fatos reais.

## **Considerações finais**

Uma imagem ou um fotógrafo, sozinhos, não são capazes de provocar a substituição do real por um simulacro criado a partir das intenções do autor. O Prêmio Eosso de Fotografia, ao privilegiar por mais de duas décadas imagens de violência urbana e tragédias humanas atua como catalisador, fornecendo o contexto que irá unir estas imagens e produzir as distorções da realidade aqui enunciadas.

A fotografia com função jornalística é, por excelência, documental, mas também é canal para o registro de impressões particulares e para a expressão de crenças, valores e princípios de seus autores. O fotógrafo combina recursos técnicos com elementos de significação para promover interpretações que revelem suas inquietações e acaba por utilizar a imagem como plataforma para seus alertas, denúncias e resignações.

O fotojornalismo é, portanto, o eixo que funde documento e expressão, discurso direto e discurso indireto, objetividade e subjetividade de conteúdos. Quando algum fator contextual anula estas contraposições ou faz um de seus pólos sobressair, as imagens componentes deste contexto passam a reproduzir-lo, afastando-se da realidade de fato.

## Referências

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

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

\_\_\_\_\_. **Linguagem fotográfica**: objetividade e subjetividade na mensagem fotográfica. *Formas & Linguagens*, Ijuí, ano 2, n.5, p.165-187, jan/jun. 2003

COUCHOT, Edmond. **Da representação à simulação**: evolução das técnicas e das artes da figuração. *In*: André Parente (Org.). *Imagem Máquina*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1999.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. 3.ed. Campinas: Papirus, 2000.

FERREIRA, Soraya Venegas. (2009). **Violência Premiada**: a Valorização da Imagem do Flagrante como Critério de Excelência no Prêmio Esso de Fotografia. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-0841-1.pdf>> Acesso em: 16 de jun. 2010.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: SENAC. 2009.