

# **Fotojornalismo e memória: o retrado do Brasil proposto pelo Prêmio Esso**

Soraya Venegas Ferreira

## **Introdução**

Com seus 52 anos completados em 2007, o Prêmio Esso se firmou como o mais tradicional reconhecimento da produção jornalística brasileira. Ao observar os agraciados, é possível construir um quadro das transformações ocorridas nesse período tanto no cenário profissional como no país. Embora compostas por nomes de destaque no mercado de trabalho, as comissões julgadoras tiveram suas estruturas alteradas no decorrer das últimas cinco décadas. O mesmo aconteceu com as categorias contempladas, que passaram considerar a diversidade regional e, acompanhando tanto a evolução tecnológica quanto o amadurecimento da profissão, vislumbrar novos formatos informativos. O Prêmio Esso, que sempre representou deferência profissional; agora, devido à longevidade, começa a despertar interesse acadêmico.

Escolher avaliar as fotos premiadas representa a ampliação e o aprofundamento dos temas abordados em minha tese de doutorado, em que procurei estabelecer as principais transformações pelas quais passou a fotografia de imprensa nos jornais cariocas de elite desde 1960. Nessa pesquisa, proponho um olhar sobre o *Esso* que priorize a evolução do profissional de imagem, das técnicas e suportes fotográficos e da linguagem fotojornalística, identificando os retratos do Brasil valorados e premiados durante quase cinco décadas de premiação do fotojornalismo.

A segunda metade da década de 50 ensejou profundas alterações no fazer jornalístico brasileiro. Os anos 60 chegaram anunciando mudanças no uso da imagem fotográfica. Não por acaso, foi justamente em 1960 que o Prêmio Esso notou o potencial da foto enquanto informação jornalística e, no ano seguinte, a instituiu como categoria específica de premiação. Assim, começou a relação entre o *Esso* e a imagem fotográfica. Até hoje, por quase 80 vezes, a fotografia (em separado e em seqüência) foi premiada em sua categoria específica ou ocupando espaços como os de informação esportiva, prêmios regionais e ainda recebendo votos de louvor ou menções honrosas.

Mais de 70 repórteres fotográficos representantes de revistas, jornais e agências de quase todos os estados do país foram destacados com o *Esso*. Mas, apesar do seu prestígio, a premiação, em alguns momentos, parece não refletir a evolução do

profissional de imagem. Por exemplo, Evandro Teixeira, um dos mais festejados fotojornalistas brasileiros ainda em atividade profissional, jamais recebeu um *Esso*. Já Reginaldo Manente, recordista de premiações, está hoje longe da imprensa e se dedica à publicidade, mas em sua *homepage*,<sup>1</sup> há o reconhecimento da importância do prêmio tanto em sua foto de identificação como nos *links* para as quatro imagens premiadas. Será que o Brasil retratado durante 45 anos por Evandro Teixeira nas páginas do *JB* não corresponde à imagem de país proposta pelo *Esso*? Outros exemplos poderiam ser levantados, principalmente entre os fotojornalistas que, mesmo premiados, abandonaram a profissão ou, se continuam no ofício, não têm o devido reconhecimento no ambiente de trabalho. Esse cenário é bastante diferente daquele composto pelos profissionais agraciados nas categorias eminentemente textuais.

### **Da fotografia ao fotojornalismo – Construindo memória e fazendo história**

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 das imagens. 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. 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.

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 nele, foram criadas as regras da perspectiva central, automatizadas pela *camera obscura*. A perspectiva *artificialis*, aceita até hoje como o modo mais “realista” de representar o mundo, 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.

---

<sup>1</sup> <http://manentefotos.sites.uol.com.br/manente.htm>, acessado em 21 de março de 2008

As objetivas, inventadas ainda no século XVI, por Daniele Barbaro, deveriam refratar a informação luminosa a fim de produzir instantaneamente essa construção perspectiva e, até hoje, com diversas variações, são mantidas nas máquinas fotográficas. Segundo Arlindo Machado<sup>2</sup>, embora sejam capazes de distorcer as formas e alterar profundamente as relações espaciais não é por acaso que até hoje as lentes fotográficas continuam a ser chamadas de *objetivas*.

Contudo, para que a invenção da fotografia fosse concluída, esperou-se até o século XIX para que sua 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 sógnico e de verdade como adequação estavam em crise, a fotografia surgiu como reação à descrença generalizada nos sistemas representacionais e ganhando um *status* de objetividade que outros tipos de linguagem estavam perdendo. A partir daí, fortaleceu-se a idéia de que toda fotografia coincide com o seu referente, já que é uma emanção luminosa do próprio. Diria Barthes: “*Toda fotografia é um certificado de presença. Esse certificado é o gene novo que sua invenção introduziu na família das imagens*”.<sup>3</sup>

A fotografia foi patenteada na França por Louis Jacques Mande Daguerre em 1839, porém outras tentativas de “escrever com a luz” surgiram anteriormente em diversas partes do globo. A história tende a destacar esforços como os de Nicephore Niépce, que em 1826, com oito horas de exposição conseguia gravar a luz através de um processo denominado heliografia. No Brasil, a referência é Hercules Florence, que em 1833 propôs um processo negativo-positivo para gravar e copiar imagens, sendo a ele creditado, o registro mais antigo do uso da palavra fotografia.

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 subjetividade do fotógrafo 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.

---

<sup>2</sup> MACHADO, A. – *A Ilusão Especular – uma introdução à fotografia*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

<sup>3</sup> BARTHES, R. – *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1984, p.129

Essa liga torna-se ainda mais forte quanto a imagem é apresentada em veículos de imprensa ou documentos. Aceito como prova em processos legais, certidão de identidade e fonte história, 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 para as mídias digitais. Do grão ao pixel, o terreno para pesquisa histórica, 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>4</sup>

Percebe-se que apesar de a fotografia ser um meio de aproximação do passado, ela não reúne em si o conhecimento definitivo dele. Embora possa ser usada como fonte histórica, deve-se ter em mente que o assunto registrado mostra apenas um aspecto de uma realidade passada. Esse fragmento é o resultado final de uma seleção de possibilidades de ver, cuja decisão cabe ao fotógrafo e conta muitas vezes com a anuência do fotografado. O historiador Boris Kossoy ao analisar os limites da fotografia como fonte da pesquisa enfatiza 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. O produto final, a fotografia, é o documento que hoje temos diante de nós para estudo: ‘interpretado’ no passado a partir do próprio ato da tomada do registro e ao longo de sucessivas etapas (laboratório, edição e publicação).”*<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> (QUÉAU, 1996, p.91)

<sup>5</sup> KOSSOY, B. – *Fotografia & História - 2ª edição revista* – São Paulo, Ateliê Editorial, 2001, p.107-108

Para o historiador, o documento visual testemunha a ação do fotógrafo enquanto filtro cultural. A ele outros filtros se sucedem, principalmente no jornalismo quando precisamos considerar os contratantes do profissional que farão uso da imagem por ele produzida. As fotos inscritas no Prêmio Esso passaram pela cadeia de produção noticiosa composta por editores que zelarão pela linha editorial do veículo e projetistas gráficos que garantirão sua identidade visual, entre outros filtros que vão além das escolhas inerentes ao *click* fotográfico. Além disso, elas foram escolhidas para serem inscritas na premiação.

Desse modo, as fotografia ou seqüências de imagens premiadas pelo *Esso* nos últimos 47 anos não reconstituem os fatos passados, mas congelam fragmentos aparentemente desconectados de um instante da vida. Assim, quem se propõe a historicizar e interpretar essas imagens deve entender a fotografia enquanto informação descontínua do passado. Mesmo que as imagens estejam acompanhadas por textos verbais, sua leitura abrirá possibilidades de diferentes visões por parte do receptor, que projetará de si interpretações condizentes com seu repertório cultural, situação socioeconômica, preconceitos e ideologia, razões pelas quais as imagens apresentarão sempre uma leitura plural.

A raiz ocidental do termo fotografia propõe foto = luz e grafia = escrita; assim fotografar seria escrever com a luz, o que reforça a hipótese de que a fotografia seria uma forma de linguagem. 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>6</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>7</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.

---

<sup>6</sup> FONTES, Antônio Augusto in PAIVA, J – *Olhares Refletidos- Diálogo com 25 fotógrafos brasileiros*. Rio de Janeiro, Editora Dazibao, 1989, p.151

<sup>7</sup> VILCHES, L. – *Teoria de la Imagen Periodística*. Barcelona, Paidós, 1987

Arlindo 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 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 importância dos fatos retratados e as qualidades técnicas e estéticas do registro. Pois, como salienta Arlindo Machado:

*“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>8</sup>

A influência humana no registro fotográfico atinge as três pontas do processo: fotógrafo, fotografado e aquele que verá a foto pronta (nesse estudo, a comissão julgadora do *Essa*). 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>9</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

---

<sup>8</sup> MACHADO, A. – *A Ilusão Especular*. São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 40

<sup>9</sup> GURAN, M. **Linguagem Fotográfica e Informação**. Rio de Janeiro, Rio Fundo, 1992.

cristalizando como um recurso expressivo. Pela força de sua simples presença, o fotográfico 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.

A atividade fotojornalística começou no mundo 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 que pudessem ser impressos. Incêndios, cerimônias de assinatura de tratados e muitos retratos iniciaram uma retórica da “objetividade” fotográfica. 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>10</sup>, as fotografias, apesar demonstrarem como a guerra e a violência seriam temas privilegiados na cobertura fotojornalística, não retratam o horror e a morte. Situação bem diferente da mostrada pela imprensa atualmente e, especialmente, das fotos premiadas com o *Esso*. Boa parte delas mostra conflitos, atitudes violentas ou conseqüência de atos de força, muitos deles, com corpos ensangüentados e estendidos no chão.

Os 300 negativos que restaram da cobertura de Fenton, contudo, 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” do veículo, a fotografia publicada (e que serve de matéria prima para o julgamento do *Esso*) deve atender à demanda pela imagem conveniente 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, o marco inicial 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>11</sup>

---

<sup>10</sup> SOUSA, J. P. – *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental*. Chapecó. Ed. Argos, 2004.

<sup>11</sup> ANDRADE, J.M.F. – *História da Fotorreportagem no Brasil*. Rio de Janeiro. Campus Elsevier Editora, 2004, p.234

Mas, foi no período entre guerras que o fotojornalismo sofreu as modificações mais significativas para o entendimento das imagens premiadas. O modelo norte-americano de jornalismo e reportagem fotográfica se solidificou no Brasil influenciando as publicações fortemente a partir da década de 50. Nessa época, surgiram as revistas ilustradas como a *Life* (1936) e a *Look* (1937). A geração de fotógrafos que se formou a partir dos anos 30 exerceu forte influência na maneira como a história passou a ser contada.

Segundo a historiadora Ana Maria Mauad, esses fotojornalistas pretendiam “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”<sup>12</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, uma câmera fotográfica 35mm e dispensavam o flash para as suas tomadas a fim de valorizar o efeito de realidade.

Mesmo tendo sido o grande modelo inspirador de gerações de fotógrafos, o fotojornalismo testemunhal, no qual o fotógrafo é assemelhado a um grande caçador de “momentos decisivos” (conceito cunhado por Bresson, considerado por muitos o pai do fotojornalismo moderno) já não é a única e talvez sequer numericamente a mais relevante maneira de se fazer reportagem fotográfica. Por isso, é preciso discutir os caminhos seguidos pela fotografia de imprensa, em especial após os anos 60, a fim de avaliar a representatividade do Prêmio Esso, enquanto retrato de uma época e de uma categoria profissional.

### **Do testemunhal ao virtual – mudanças no fotojornalismo brasileiro**

Depois de um longo período em que as fotos de imprensa priorizaram a pose, o fotojornalismo entendido como uma linguagem própria e de base testemunhal começou a se desenvolver no Brasil no período da II Guerra Mundial, quando as agências internacionais enviavam suas radiofotos, que eram publicadas com destaque nos jornais brasileiros. 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.

---

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

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.

*“O Cruzeiro, nos anos 50, era uma grande família, dividida em duas correntes. A revista estava em guerra: era a luta da Leica contra a Rolleiflex. De um lado, os fotógrafos que usavam flash, mesmo no sol, e faziam fotografia posada, tipo cartão postal, com negativo 6x6. Do outro lado, os fotógrafos do instantâneo jornalístico, adeptos da luz natural, com filme de 35 milímetros. Os antigos, na linha Jean Manzon, eram liderados por Ed Keffel, um alemão que chegou ao Rio, via Porto Alegre. (...) Estavam em choque duas concepções de jornalismo: a reportagem-verdade, em que o repórter se limita a testemunhar o Real, e a reportagem produzida, em que o repórter interfere, produzindo o fato. Davi Nasser e Jean Manzon inauguraram, no Brasil, o jornalismo produzido. A maior proeza dos dois foi fotografar, de cueca e de casaca, um deputado do PTB, Barreto Pinto, o que provocou a cassação do coitado”.*<sup>13</sup>

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 instantâneo, do flagrante. Na década de 50, Samuel Wainer introduziu no jornal *Última Hora* a manchete fotográfica, com fotos que ocupavam a página inteira. Em 1952, Adolpho Bloch lançou a *Manchete*, revista ilustrada, com destaque para apresentação gráfica das fotos e; em 1961, surgiu *Fatos e Fotos*, apoiada quase que exclusivamente em fotografias.

No final dos anos 50, a reforma do *Jornal do Brasil* também privilegiou o espaço fotográfico. Segundo Ana Paula Goulart Ribeiro<sup>14</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.

---

<sup>13</sup> ANDRADE, L.- “A rainha das bancas”, revista *Imprensa*, dezembro de 1990, p.60

<sup>14</sup> RIBEIRO, A. P. G. - **Imprensa e História no Rio de Janeiro dos anos 50**. Rio de Janeiro: tese de doutorado ECO-UFRJ, 2000.

Henri Cartier-Bresson e sua agência Magnum inspiraram gerações de fotojornalistas brasileiros, que passaram a trabalhar segundo o novo modelo testemunhal. Bresson valorizava o flagrante e fazia apologia do fotógrafo-caçador, que é capaz de ficar a espreita por horas até conseguir a melhor imagem de um acontecimento – o que foi por ele denominado de “momento decisivo”.

*]“A fotografia "fabricada" ou representada não me concerne. E se faço um julgamento, será apenas de ordem psicológica e sociológica. Há os que fazem fotografia preparada de antemão e os que vão à descoberta da imagem, surpreendendo-a. A câmera fotográfica é para mim um bloco de notas, instrumento da intuição e da espontaneidade, mestre do instante que, em termos visuais, questiona e decide ao mesmo tempo. (...) Fotografar é segurar o fôlego quando todas as nossas faculdades se conjugam diante da Realidade fugidia; é quando a captura da imagem representa uma grande alegria física e intelectual. Fotografar é, num mesmo instante e numa fração de segundo, reconhecer um fato e a organização rigorosa das formas percebidas visualmente que exprimem e significam este fato. É colocar na mesma mira a cabeça, o olho e a emoção.”<sup>15</sup>*

Nesse período de valorização da imagem fotográfica, não há apenas o modelo testemunhal. A revista *Realidade*, fundada em 1966, por exemplo, apostava na integração imagem-texto. Com fotógrafos estrangeiros na equipe, a publicação preocupava-se menos com as fotos de 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 postula três categorias para a fotografia de imprensa com base na relação que o discurso fotográfico estabelece com o que é representado, tanto do ponto de vista do enunciado (conteúdos referenciais e semânticos), quanto da enunciação (suas formas de apresentação): a ilustrativa-posada, a situacional-posada e a situacional-flagrante. Para autora, a 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 e cujo conteúdo se encontra em redundância 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,

---

<sup>15</sup> CARTIER-BRESSON, H. -“A fotografia não mudou”, disponível em <http://www.photosynt.net>, acessado em 14/01/02.

não demonstra ponto de vista próprio sobre os acontecimentos. É posada na medida em que (como no tipo anterior) se baseia numa certa “cumplicidade” com o objeto fotografado, já que o personagem retratado se oferece conscientemente ao fotógrafo. Já o flagrante-situacional privilegia a situação, o “momento decisivo”, caracterizando-se por relacionar elementos de um contexto e ofertar uma narrativa, ainda que fragmentada.

Os primeiros dois tipos de fotografia por ela postulados apresentam características do modelo editorial de fotojornalismo. A fotografia editorial profissionalmente vista como “foto produzida” começou em revistas, pois nelas o fotógrafo tem mais tempo para conceber e executar uma imagem. Com a proliferação de suplementos semanais temáticos nos anos 80, esse 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 trabalho de um fotojornalista editorial é tecnicamente semelhante ao de um fotógrafo de publicidade. Na maioria das fotos desse tipo, 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. Com forte carga ilustrativa, 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 viabilidade da produção editorial nos jornais deu-se graças a alterações nos equipamentos. Se em 50, havia a disputa entre Leica e Rolleiflex; nos anos 80, câmeras monorreflex automáticas e equipamentos de estúdio eram comuns nos jornais.

*“Câmeras autofocus, filmes de alta sensibilidade e flashes com controle de exposição automática são alguns avanços que vieram para ficar e obrigam os fotógrafos a uma reciclagem para se adaptar aos novos tempos. Poucos, no entanto, se dão conta de que paralelamente a estas transformações surgem outras de cunho estético. O exemplo é a utilização crescente pelos veículos de informação jornalística de fotografias realizadas com recursos anteriormente restritos aos profissionais de publicidade. Retratos posados, flashes de estúdio, fotos produzidas, sombrinhas e rebatedores são*

---

<sup>16</sup> RIOGRÁFICA. *Fotografia Profissional*, Riográfica, 1981, p.50.

*expressões e equipamentos familiares a um número cada vez maior de fotojornalistas. Nem todos, porém, vêem com bons olhos (ou boas lentes) estas novidades. O uso de equipamentos sofisticados de iluminação que descaracterizam a luz real e o arranjo de cenas para ilustração de matérias jornalísticas são, com frequência, considerados a atualização de uma velha prática: a foto cascata. Uma espécie de armação high-tech”.*<sup>17</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” pressupõe cumplicidade entre fotógrafo e fotografado e pode ser feita por iniciativa de qualquer um deles, mas só se efetiva com a anuência do outro. Enquanto a fotografia editorial é fruto da relação entre fotógrafo e fotografado, mas não esconde sua gramática de produção, a foto “armada” busca passar uma visão naturalista, falseando o instantâneo.

A “armação”, assim como a montagem, 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 “modelo” propõe questões éticas.

*“... 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 não deu a foto. Naquele dia aprendi que a gente pode armar, mas não pode mudar a realidade”.*<sup>18</sup>

Muito encontrado em retratos jornalísticos, o uso editorial da fotografia baseia-se na foto pré-concebida a fim de ilustrar ou complementar uma matéria “fria”; estando, em oposição à foto testemunhal, desvinculada do flagrante e da suposta “invisibilidade” do fotógrafo. No modelo editorial, o fotógrafo não apenas revela a sua presença, como por vezes dirige a cena, imprimindo sua marca. Sebastião Salgado é um dos representantes desse estilo de fotojornalismo, em que se valoriza a relação de

---

<sup>17</sup> RODRIGUES, C. - “Luz de estúdio para fotojornalismo”, *Jornal Paparazzi* n.2, Arfoc – Associação dos Repórteres Fotográficos e Cinematográficos do Rio de Janeiro, janeiro de 1992, p.3.

<sup>18</sup> FIRMO, W. Depoimento a revista Programa

cumplicidade entre o fotógrafo e o seu referente. Enquanto Bresson defende a estética do “momento decisivo”; Salgado propõe o “fenômeno fotográfico”.

*“Acho que tem um lado um pouco imperialista nesse conceito dele (Bresson) de ‘momento decisivo’, segundo o qual um fotógrafo, vindo de um determinado lugar, com determinadas informações, com determinados conceitos, espera, num momento X, captar uma foto. Eu, ao contrário, acho que você tem que evoluir dentro do fenômeno fotográfico, captando todos os momentos, participando, para, no fundo, receber a foto, e não ser o grande realizador da imagem.”<sup>19</sup>*

Se para o Prêmio Esso, a julgar pelas fotos escolhidas nos últimos 46 anos, praticamente não existe fotojornalismo editorial, o que dizer do novo modelo virtual, ainda insipiente e fruto das transformações tecnológicas no suporte da imagem fotográfica? A imagem digital incorporada ao fotojornalismo brasileiro na virada do milênio nos suscita questionamentos. Pierre Lévy sabiamente evita 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 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>20</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.

*“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>21</sup>*

As câmeras digitais começaram a ser usadas em coberturas jornalísticas no início da década de 90, geralmente em viagens, principalmente por dispensar o transporte e

---

<sup>19</sup> SALGADO, S. – em entrevista à revista *Playboy*, disponível em <http://www.photosynt.net>, acessado em 15 /01/02

<sup>20</sup> LÉVY, P. *O que é virtual?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1996, p.18.

<sup>21</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, p. 42.

montagem do laboratório tradicional portátil e por acelerar a transmissão. A transformação foi rápida das imagens digitalizadas ao *Valor Econômico*; que fundado em maio de 2000, já nasceu digital, sem laboratório e com um designer como editor de fotografia. Em 2002, o departamento fotográfico de *O Globo* contava apenas com câmeras digitais. Hoje, com a qualidade, simplicidade de manuseio e custo dos equipamentos digitais compactos, repórteres de texto executam dupla função, leitores com suas câmeras do celular colaboram com a produção noticiosa, ultrapassando muitas vezes o espaço do “Eu Repórter” ou do “Click do Leitor”.

A questão do imediatismo da informação foi sobreposta à do arquivamento das imagens e ao “compromisso” dos jornais enquanto fiéis depositários da memória e da história do país. Muitos dos registros são deletados antes de chegar às redações; outros, no processo de edição. Pela vertente técnica, não há mais limite para intervenção nas imagens. Imagens forjadas e montagens fotográficas não são propriamente novidades na mídia. Os genes novos no processo são aparentemente a sua facilidade de operação, ampla utilização e ausência de pistas.

Na passagem da digitalização da fotografia para captação da imagem em meio digital, foi perdida a noção de imagem primeira, original. Tudo que foi captado pode ser deletado, alterado, completado e, com uma simples tecla, há um novo original. No início muitos equívocos foram cometidos em nome do “tratamento de imagem”. Eugênio Sávio Baptista<sup>22</sup> relembra casos como o do jornal *O Dia* que retirou a letra G do fundo de uma foto para melhorar a visibilidade da bola num treino com Ronaldinho ou de *Veja* que “apagou” Bruno Barreto de uma foto de família. Ambas foram publicadas unicamente com o crédito do fotojornalista.

A produção pré-fotográfica antes restrita a algumas matérias ou editorias e vista como fator de valorização profissional na década de 80 cedeu ao pós-fotográfico, em que os registros passam a ser apenas rascunhos de imagens 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.

### **A fotografia brasileira no prêmio Esso – Que história é essa?**

---

<sup>22</sup> BAPTISTA, E. S. L. *O fotojornalismo digital no Brasil: A imagem na imprensa da era pós fotográfica*. Tese de mestrado ECO-UFRJ, 2001.

O tradicional modelo testemunhal de jornalismo, em que o repórter-fotográfico buscava uma posição de invisibilidade e tentava a não intervenção nos acontecimentos, foi dominante no Brasil nos anos 60 e 70. O fotojornalismo testemunhal teve importante papel ético e político tanto na denúncia de abusos do regime militar, como na possibilidade de transmitir ao leitor situações vetadas no texto pelos censores, aproveitando-se da credibilidade do meio para, no cotidiano, exercitar figuras de linguagem mais marcantes no texto verbal, como a metáfora e a metonímia.

Na década de 80, esse modelo foi dividindo seu espaço com o fotojornalismo produzido. Inicialmente direcionado às revistas ou restrito aos suplementos e cadernos de cultura dos jornais, hoje essas fotografias se espalham por toda mídia impressa. A coexistência, nem sempre pacífica entre os modelos, e a preponderância de um ou outro estilo definiu não só a época; mas, por vezes, a editoria, ou mesmo, a publicação. A década de 90 ainda é fortemente marcada pelo processo de *mise en scène* nas fotos jornalísticas, mas o rápido desenvolvimento dos recursos digitais ensejou novas discussões. De uma inicial crise de credibilidade, marcada pela desconfiança e pelo uso equivocado dos recursos de tratamento de imagem, chegou-se ao novo milênio a bordo do fotojornalismo virtual, sem o conceito de original e usando o registro fotográfico como matéria prima das artes gráficas. Mas, como o Prêmio Esso refletiu essas mudanças?

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 optava por conceder menções honrosas, além dos prêmios oficiais por região. Mas, o primeiro Prêmio Esso de Fotografia só ocorreria em 1961, 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 47 anos de fotografias premiadas, foram 46 prêmios de fotografia, cinco votos de louvor, 11 menções honrosas (sendo uma delas especial, pois o profissional morreu em serviço), nove prêmios regionais, um de informação esportiva e um principal (pelo conjunto de texto e fotos de Walter Firmo sobre a Amazônia). Nesse período, as comissões que avaliaram a fotografia sofreram grandes modificações: de comissões compostas por jornalistas de texto (unicamente), por publicitários, acadêmicos, repórteres fotográficos até atingir a formação atual com júris específicos

para a fotografia que numericamente ultrapassam (e muito) a comissão julgadora principal. Emitindo parecer via internet, a comissão julgadora de fotojornalismo chegou a ter mais de 40 pessoas. Mesmo com todas as variações, o *Esso* fez uma clara escolha pelo o modelo de fotojornalismo a ser premiado: o testemunhal.

Em 1961, o primeiro *Esso* de fotografia intitulado “Não matem meu cachorro”, de Sérgio Jorge, da revista *Manchete* flagra o desespero de um menino ao ver o seu cão capturado pela carrocinha. Em 2007, no mais recente, “Mãe salva filho em Piscinão”, de Tiago Brandão, do *Jornal do Comercio de Franca*, a emoção é novamente o mote da imagem. Dessa vez, uma mulher negra “grita” em desespero enquanto um menino parece se afogar no segundo plano da imagem. O instante de desespero une as duas imagens distantes no tempo. O drama será o tom das imagens premiadas pelo *Esso*.

Outra característica da premiação diz respeito às editorias privilegiadas. Não há fotos de Cultura, mas sim de Política, Esportes, Cotidiano e, sobretudo, Polícia, em especial a partir da década de 90. O *Esso* premiou diversas fotos de futebol (e curiosamente uma tacada de golfe), dois flagrantes de faltas com fratura exposta e duas imagens metafóricas da dor exposta na derrota do Brasil na Copa de 1962 (“O rei se curva ante a dor que todo o Brasil sentiu”, de Alberto Ferreira) e 1982 (“Barcelona, 5 de julho de 1982”, de Reginaldo Manente). No país do futebol, as Copas sempre foram assuntos privilegiados. Os três prêmios concedidos à fotografia em 1963 (principal e duas menções honrosas) tratavam da participação brasileira no campeonato de 1962.

O uso da metáfora é significativo especialmente na editoria de Política. Em 1986, na foto de Carlos Menandro “Qualquer semelhança”, uma lona de circo sobrepunha-se à cúpula do senado, ridicularizando a imagem do Congresso Nacional. No ano seguinte, em “Residência ou Morte”, Luiz Luppi mostra a ação de policiais a cavalo, portando sabres, numa configuração espacial bastante semelhante ao quadro *Grito do Ipiranga*. Mas, talvez o registro mais famoso da editoria seja a foto de Jânio Quadros, feita por Erno Schneider e intitulada “Qual rumo?”, premiada em 1962 após sua renúncia. A imagem do então presidente com os pés trocados foi usada como referência em outros momentos da vida nacional, servindo de inspiração para registros semelhantes (Collor e FHC) e até mesmo de base para fotomontagens digitais, uma delas publicada pela revista *IstoÉ*, em 1992.

Em 1989, é a vez da metonímia, a “Tragédia de Volta Redonda” é mostrada por Antônio Milena através do detalhe do caixão de um operário morto em conflito com o Exército durante o período de ocupação da Companhia Siderúrgica Nacional. A capa

de *Veja* mostrou apenas a mão ferida entre flores, dando conta da totalidade das mortes. Esse modelo é pouco valorizado pela premiação, que costuma tratar com maior deferência registros menos trabalhados, mas que mostram flagrantes da “realidade nua e crua”.

A editoria de cotidiano é marcada por fotos testemunhais que abordam o insólito. O quase atropelamento de uma freira premiou Alberto Jacob em 1971. Antônio Carlos Piccino mostrou o desespero daqueles que se jogavam das janelas durante o incêndio no Edifício Joelma, em São Paulo, em 1974. José Carlos Rangel retratou em 1978 em seis fotos a seqüência da queda de soldados que faziam uma demonstração pendurados num cabo a 40 metros do chão.

Em alguns momentos, o *Esso* premiou a fotografia enquanto denúncia, tomada exatamente como prova de um crime ou farsa, como aconteceu em 1985, com os deputados “pianistas”, flagrados por Lúcio Andrade votando pelos colegas faltosos. Ou em 1990, quando Jorge William recebeu o prêmio de informação esportiva pela foto “A farsa chilena”. A imagem “provava” que o rojão jogado da arquibancada no jogo Brasil x Chile pelas eliminatórias da Copa de 1992 não atingira o goleiro Rojas, como a seleção chilena argumentara. O engano motivou ao cancelamento da partida e levou a classificação do Brasil para os tribunais da Fifa.

Se nesses mais de 40 anos, o *Esso* construiu através das imagens premiadas o país do futebol, sem cultura, mas marcado pela sátira e pelo senso crítico em relação ao cenário político, o prêmio contou ainda uma história de conflitos marcados pela oposição entre as forças militares e/ou policiais e o cidadão. Contudo, nos últimos anos, o país retratado pelo *Esso* é o país da violência e do caos urbano. A última foto da editoria de Política premiada foi em 1992. Sérgio Amaral, da Agência Estado, retratou o conflito entre policiais e manifestantes pró-impeachment em Brasília.

Daí para cá, só violência: 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 e fotografados por Léo Corrêa. 1997 – Isa Nigri mostrou um policial ensanguentado, 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, lembra uma cena de *Encouraçado Potenkim*, de Sergei

Eisenstein, com um carrinho de bebê abandonado em meio ao pânico. 2000 - 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, foi a vez de Carlos Moraes num helicóptero flagrar a execução de um homem e um adolescente por policiais no morro da Providência. 2005 - Evandro Monteiro mostrou um menino não identificado desafiando policiais num conflito com camelôs em São Paulo. 2006 - Marcelo Carnaval fotografou uma mulher que amparava o filho engenheiro morto a tiros na Zona Sul do Rio de Janeiro.

Em mais de 15 anos, a única exceção ocorreu em 2003 quando, num campeonato de Stock Car, Márcio Rodrigues flagrou o vôo de um colega jornalista para a morte após a colisão de um dos carros com os pneus de proteção. Esse foi mais um dos episódios em que uma foto alterou o rumo da história pela sua força de veracidade. Após o acidente, houve mudanças nas regras de segurança dos campeonatos de Stock Car.

Enquanto os prêmios para os jornalistas de texto costumam consagrar os profissionais e, muitos chegam a “coleccionar” *Essos*; o mesmo não acontece com a fotografia. Reginaldo Manente é uma exceção com quatro prêmios, os outros recebem o prêmio apenas uma vez, no máximo duas; o que não representa deferência profissional, como com os colegas do texto Ricardo Boechat, Jânio de Freitas ou Luiz Nassif, detentores da premiação. Os fotógrafos, no máximo, de premiados, passam a jurados; o que nem sempre acontece. Na fotografia, muitas vezes, fruto também do acaso, principalmente nos flagrantes, há fotógrafos inexperientes premiados, enquanto velhos profissionais jamais alcançaram essa deferência. Há ainda uma preponderância de prêmios entre os fotógrafos do Rio de Janeiro e São Paulo.

Se o Prêmio Esso de Fotografia não reflete a diversidade regional brasileira, mas constrói o país e, em especial o Rio de Janeiro, como o espaço da violência e do caos; não contempla os diversos modelos de produção fotojornalística, nem reconhece alguns profissionais mais dedicados à fotografia de imprensa, pelo menos em um ponto ele reflete exatamente a configuração do mercado de trabalho: quanto à participação feminina. Praticamente inexistentes nos departamentos fotográficos até o final dos anos

80 e minoria até hoje, as fotojornalistas só foram notadas no final dos anos 90. Dos mais de 70 agraciados, apenas três mulheres receberam o prêmio: em 1997 (o principal e o regional) e 2002 (principal). Todas trabalharam na editoria de polícia e elegeram o testemunhal como linguagem. As fotojornalistas Isa Nigri e Wania Corredo, ganhadoras do prêmio principal retratam flagrantes da violência, seja pela falta de policiamento, seja contra a polícia. Shirley Penaforte, vencedora da Regional Norte em 2002 com “*Contradição*”, mostrou um menino negro imobilizado por dois policiais em uma escola. No muro, está escrita a frase “A maior necessidade do homem é ser amado”.

Assim, o Prêmio Esso de Fotografia atravessa cinco décadas de transformações tecnológicas, sociais e profissionais construindo cada vez mais uma memória de violência no país e refletindo pouco as modificações técnicas e expressivas do fotojornalismo. Devido à mudança no tipo de originais inscritos, a premiação foi obrigada a contemplar a chegada da cor às fotografias de imprensa, especialmente a diária. Mas, o Esso não parece valorar especificamente a expressividade em cor. As fotos, salvo poucas exceções, valem pelo seu componente referencial, sejam elas em cor ou preto e branco. O mesmo ocorre com o advento da imagem digital. Sem negativo e com ampla possibilidade de alterações técnicas no registro inicial, as imagens digitais são premiadas segundo os mesmos critérios das analógicas. Valora-se o fato retratado, não a possibilidade expressiva do tratamento digital, nem se questiona a autenticidade do registro.

Há, contudo, numerosos exemplos de finalistas que, utilizando conscientemente os recursos técnicos da fotografia em favor de uma mensagem fotográfica clara e muitas vezes opinativa, não receberam o prêmio. No sentido de ilustrar essa argumentação, há três casos emblemáticos. Na edição de 1998, o fotojornalista Gilberto Alves, do *Jornal do Brasil*, pela “genialidade” do ângulo, da objetiva e momento escolhidos para o click mostrou o então presidente Fernando Henrique Cardoso aparentemente apalpando os seios da primeira dama dos EUA, Hillary Clinton. Mesmo sob protestos da comunidade de fotógrafos presentes na noite da premiação e que posteriormente se manifestaram em sites especializados<sup>23</sup>, perdeu para Paulo Alvadia, do *Jornal O Dia*, que apresentou com uma imagem de violência na Linha Amarela no Rio de Janeiro.

---

<sup>23</sup> Além de estar presente na noite da entrega do prêmio, a pesquisadora pode acompanhar os debates em <http://www.photosynt.net/ano2/especial/premioesso/premioesso.asp>, acessado em 20 de janeiro de 2002.

Em 2001, o flagrante do pai camuflado como soldado ameaçando e ferindo a faca o filho feito por Alberto César Araújo venceu os trabalhos de Carlos Eduardo e Dida Sampaio. O primeiro, fotojornalista da agência JB, usando recursos bastante semelhantes aos de Gilberto Alves, mostrou Jader Barbalho, no dia de sua posse na presidência do Senado como se estivesse sendo transpassado por uma espada. O segundo, do *Estado de São Paulo*, registrou o momento em que a sombra do senador Antônio Carlos Magalhães se projetava sobre a ex-diretora do Prodasen, Regina Borges. Seria o momento da acareação entre ACM e Regina, que resultou em um fato inédito no país, a renúncia de ACM. Sabiamente a foto foi inscrita com o título “A sombra do poder”.

Conclui-se, portanto, que apesar das mudanças das comissões julgadoras, compostas unicamente por jornalistas especializados em texto para o modelo atual, com mais de 40 repórteres-fotográficos, o fotojornalismo premiado pelo Esso é aquele do momento decisivo, 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”. Talvez se quisermos entender as mudanças ocorridas na fotografia de imprensa e estudar suas potencialidades como linguagem, seja preciso buscar a história escrita pelos perdedores.

SORAYA VENEGAS FERREIRA é professora titular da Universidade Estácio de Sá – RJ, tutora de Gestão da Comunicação FGV Online – RJ e doutora em Comunicação e Cultura ECO/UFRJ.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, J.M.F. – **História da Fotorreportagem no Brasil**. Rio de Janeiro. Campus Elsevier Editora, 2004.
- BAPTISTA, E. S. L. **O fotojornalismo digital no Brasil: A imagem na imprensa da era pós fotográfica**. Tese de mestrado ECO-UFRJ, 2001.
- BARTHES, R. **O Óbvio e o Obtuso**. Lisboa: Edições 70, 1982.
- \_\_\_\_\_. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- 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.
- GURAN, M. **Linguagem Fotográfica e Informação**. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.
- KOSSOY, B. – **Fotografia & História - 2º edição revista** – São Paulo, Ateliê Editorial, 2001.
- LÉVY, P. **O que é virtual?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- MACHADO, A. **A Ilusão Especular**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MEMÓRIA BRASIL. **Uma história escrita por vencedores – 50 anos do Prêmio Esso de Jornalismo**, Rio de Janeiro, Memória Brasil, 2006.
- PAIVA, J. **Olhares Refletidos- Diálogo com 25 fotógrafos brasileiros**. Rio de Janeiro, Editora Dazibao, 1989.
- QUEAU, P. “O tempo do Virtual” in **Imagem Máquina: A era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- RIBEIRO, A. P. G. **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: Editora Riográfica, 1981.
- SOUSA, J. P. **Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental**. Chapecó. Argos, 2004.
- VILCHES, L. – **Teoria de la Imagen Periodística**. Barcelona, Paidós, 1987

### Periódicos e endereços eletrônicos

- “A rainha das bancas”, reportagem publicada pela revista **Imprensa**, dezembro de 1990
- P.R., Cícero - “Luz de estúdio para fotojornalismo”, artigo publicado in **Paparazzi n°2**, janeiro de 1992.
- CARTIER-BRESSON, H.- “**O instante decisivo**”, disponível em <http://www.photosynt.net>, em 14 de janeiro de 2002.
- 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.
- <http://manentefotos.sites.uol.com.br/manente.htm>, em 21 de março de 2008
- <http://www.photosynt.net/ano2/especial/premioesso/premioesso.asp>, em 20 de janeiro de 2002.

NOTA: Uma versão preliminar desse artigo foi apresentada no VI Congresso Nacional de História da Mídia – 200 anos de mídia no Brasil – Historiografia e Tendências, realizado entre 13 e 16 de maio de 2008.