

O DISCURSO DA VIOLÊNCIA E DO SENSACIONALISMO NO TEXTO FOTOJORNALÍSTICO

Alexandre Huady*

Resumo: O texto imagético, a cada dia, ganha mais espaço na sociedade, e, entre essa manifestação textual, encontra-se a fotografia, descoberta há mais de 150 anos. A humanidade sempre conviveu com a violência, e esta adentrou na fotografia, que, durante sua história, transitou por várias áreas e temas. Traz-se, neste texto, a discussão do discurso da violência nos textos fotográficos e, a partir desse ponto, a forma como essa violência é tratada e quem realmente é o responsável por esse fato.

Palavras-chave: texto fotojornalístico; violência; sensacionalismo.

■ **M**uitos pensadores dedicaram-se e dedicam-se ao estudo da violência. Entretanto, quando se anseia buscar, entre suas pesquisas, uma definição de violência, o que se encontra é um longo *corpus* enleado de disposições e óticas distintas sobre o tema.

Alguns a tratam sob um prisma social, sob um prisma econômico, outros, sob um prisma político, abrindo-se, assim, um leque de possibilidades que aponta à esfera institucional, histórica, filosófica, militar, terrorista, educacional, entre tantos outros haveres.

Todavia, a partir desses mesmos estudiosos, pode-se entender violência como algo que pode se expressar através do ataque ou da defesa, e, em geral, mas não sempre, alicerçada pelo emprego da força, que ou impõe ou vai contra uma pressão, um excesso calcado na ausência – contrária à razão e à justiça – da liberdade, gerando danos, os quais podem ser físicos e/ou morais, que se representem nas posses ou nos planos simbólicos e culturais de um homem, de um grupo, de uma sociedade, de uma ou várias nações.

* Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). Diretor do Centro de Comunicação e Letras e professor adjunto do Programa de Pós-Graduação em Letras, ambos da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM) – São Paulo – SP – Brasil. E-mail: huady@mackenzie.br.

Ana Rosa Ferreira Dias (1996), na década de 1990, defendeu sua tese de doutorado na Universidade de São Paulo a partir do *corpus* do jornal *Diário Popular*. Dessa pesquisa, surgiu o livro *O discurso da violência: as marcas da oralidade no jornalismo popular*, o qual é apresentado por Dino Preti (1996, p. 11) que revela:

Os meios de comunicação de massa denunciam, sem cessar, os fatos violentos da vida diária, apenas os mais exacerbados, quando não os insólitos, porque já não mais é possível dar conta de todos os acontecimentos criminais que assolam os centros urbanos brasileiros. Se é certo que rádio, televisão e jornal devem cumprir seu papel informativo, revelando para seu público esses acontecimentos, seria possível questionar a forma como o fazem e as reais intenções que presidem a apresentação do noticiário violento, às vezes, mais eloquente nos pormenores do que nos fatos em si.

A utilização da violência pela imprensa acaba por trazer à tona a questão do sensacionalismo, e, ao se pensar na comunicação de massa, o tema torna-se polêmico, principalmente quando o tópico de destaque é a violência (DIAS, 1996).

Danilo Angrimani (1995), em seu livro *Espreme que sai sangue: um estudo do sensacionalismo na imprensa*, pretende entender a circunstância em que ocorre o sensacionalismo; sua necessidade, que é atendida por um determinado gênero jornalístico; e os mecanismos que levam ao processo de atração e compra do sensacional.

Dentre três divisões, a primeira, que ora compete, aborda o “Sensacionalismo na comunicação”, definindo de imediato, baseado no *Novo dicionário da língua portuguesa*, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, os termos: sensacional, sensacionalismo e sensacionalista.

A partir da análise das palavras, o autor conclui:

Não importa qual seja o contexto, sempre que se quer acusar um veículo de comunicação, ou um jornalista, usa-se de forma abrangente – e nem sempre exata – a adjetivação “sensacionalista”. Por ser totalitário, o termo leva à imprecisão (ANGRIMANI, 1995, p. 13).

Por conseguinte, analisa o termo através das palavras de Frank Luther Mott, em *A history of newspapers in the United States through 250 years*; Rosa Nivea Pedroso, em *A produção do discurso de informação num jornal sensacionalista*; e Ciro Marcondes Filho, em *O capital da notícia*.

Ao tecer a relação entre as palavras dos autores e valendo-se um pouco de cada uma delas, formula a sua definição:

Sensacionalismo é tornar sensacional um fato jornalístico que, em outras circunstâncias editoriais, não mereceria esse tratamento. Como o adjetivo indica, trata-se de sensacionalizar aquilo que não é necessariamente sensacional, utilizando-se para isso de um tom escandaloso, espalhafatoso. Sensacionalismo é a produção de noticiário que extrapola o real, que superdimensiona o fato. Em casos mais específicos, inexistente a relação com qualquer fato e a “notícia” é elaborada como um mero exercício ficcional. O termo “sensacionalista” é pejorativo e convoca a uma visão negativa do meio que o tenha adotado. Um noticiário sensacionalista tem credibilidade discutível. A inadequação entre manchete e texto – ou ainda, manchete e foto; texto e foto; manchete, texto e foto – é outra

característica da publicação sensacionalista, o que pode reforçar a posição de descrédito do leitor perante o veículo (ANGRIMANI, 1995, p. 16).

Inúmeras fotografias que compuseram a história do fotojornalismo e do foto-documentarismo baseiam-se em eventos violentos e, por muitas vezes, podem suscitar discussões que as envolvem na esfera sensacionalista.

Se se pensar apenas no século XX, Malcolm Browne, em 1965, fotografou nas ruas de Saigon, Vietnã, um monge ateando fogo às suas próprias vestes em protesto à perseguição do governo vietnamita aos budistas. O editor do *The New York Times*, à época desse evento, impediu a publicação dessa imagem em virtude da declaração do sofrimento humano.

Em 1968, Eddie Adams captou por meio de sua lente a morte à queima-roupa do prisioneiro vietcongue, levado ao chefe de polícia Nguyen Ngoc Loan, que atirou em sua cabeça. Esse instante repercutiu na mudança de opinião ocidental, que tomou outro posicionamento, sobre a guerra que ali se fazia. A fotografia de Eddie Adams foi eleita pela World Press Photo Foundation a fotografia do ano.

As imagens do início da década de 1970, de McCullin, trouxeram aos olhos do mundo as crianças Ibo esqueléticas e suas mães, em Biafra, desnutridas em consequência da guerra civil, da qual a Nigéria saiu-se vitoriosa.

A questão do sensacionalismo nesses textos imagéticos é, em verdade, excluída, pois, ao se buscar Ramos (1994, p. 27), observa-se que:

Embora o sensacionalismo explore a imagem obscena¹, essa nem sempre é sensacionalista. A imagem pode emergir em sua obscenidade para além da curvatura forçada que lhe imprime o sensacionalismo. A imagem obscena remete-nos à intensidade limite do que ocorreu na circunstância da tomada para a sensibilidade e para a posição do espectador. O sensacionalismo é como uma forma já preparada e que reduz ao mesmo denominador comum elementos diversos.

O mesmo fato vigora em fotografias como a de Eugene Smith que viveu dois anos em Minamata, no Japão, e lá captou o momento em que a menina Tomoko, vítima da poluição das águas por mercúrio, foi banhada por sua mãe em 1972. Nessa imagem comovente, é imediata a relação que o leitor faz com Pietá, uma vez que se observa a forma triangular em que a mãe sustenta sua filha estática em seus braços.

O mesmo ano marcou o fotojornalismo com a fotografia, agraciada também com o prêmio de fotografia do ano, de Nick Ut que na Estrada Um congelou o momento em que a menina de nove anos Phan Thi Kim Phuc corre nua após arrancar suas roupas que pegaram fogo em virtude da explosão de napalm.

Essas imagens, entre um enorme universo, sustentam em seu âmago a profunda mágoa em relação a alguns fatos humanos, a indispensável discussão de fatos históricos, sociais e culturais, o despertar de conhecimento, a retidão e a probidade que são essencialmente necessários ao formar da cidadania.

John le Carré, ao analisar o trabalho de Donald McCullin, no qual se grafa a mão de uma criança órfã estendida a sua mãe recém-enviuada com o intuito de dar e receber consolo, “chegou a dizer que preferia assistir a horas e horas de televisão a ser forçado a folhear os álbuns de McCullin sobre o sofrimento humano” (EVANS, 1981, p. 7).

¹ Lê-se no texto que Ramos (1994) toma emprestado o termo *imagem obscena* do crítico francês André Bazin, como a tensão entre o representado e sua forma de representação, ou, ao tratar da morte, que é única, como uma “contradição ontológica”.

Tal comparação, entre televisão e fotografia, dá-se em virtude da primeira, assim como o cinema, ou qualquer imagem em movimento, paralisar-se ou valer-se da diminuição da velocidade de projeção, *slow motion*, com a intenção de que o leitor tenha mais tempo de captar e compreender o exposto: “A própria vida parece estar suspensa; e para nós é mais fácil absorver e recordar esse momento isolado que uma sucessão de imagens” (EVANS, 1981, p. 7).

De qualquer forma, deve-se trazer à memória o fato de que a recorrência das imagens violentas contribui para a sua banalização, transformando-as em uma normalidade que habita o cotidiano do leitor (MICHAUD, 1989), feito também invitado pela professora Francisca Eleodora Santos Severino (2001, p. 10) em sua tese de doutorado: “atualmente banalizadas pela recorrência na mídia”.

Seguindo esse prisma, Eugênio Bucci (1994, p. 68), em artigo à revista *Imagem*, define notícia: “É bom lembrar que, a despeito de qualquer outra definição, notícia é aquilo que atrai a atenção do público. Uma informação pode ser crucial: se ninguém ligar para ela, não será notícia”.

Sob esse arrimo, busca-se Ramos (1994, p. 22), já proveitoso na questão do sensacionalismo:

É também nesse campo que devemos situar a discussão da utilização da imagem intensa/traumática pela mídia contemporânea, pois essa intensidade vem constituir um espaço de fruição do espectador que deve ser tematizado em seu aspecto ético. Falamos de fruição “sádica” da indeterminação (exponenciada em trauma) dessa imagem, qual Bonitzer², lembrando-se de Bazin, menciona como “complexo de Nero”: “Não basta mais ver caçar o leão, é necessário que ele coma os caçadores”. Digamos que há toda uma parcela da mídia nacional e internacional que se dedica a explorar o gosto pelo estampar da intensidade com tonalidades macabras, constelada nas formas da imagem-câmera como sensacionalismo.

Manifesto é que:

Quando se fala da imprensa jornalística, fala-se de um amplo aparato multidimensional englobando fatos que vêm antes, depois ou fora da notícia, tais como a infraestrutura de produção, equipamentos, tecnologia de aparelhos informacionais, redações, financiamentos, anunciantes, contexto político-social, reações dos eleitores, crítica, etc. O jornal é apenas uma parte nisso tudo e nele a fotografia, que acompanha a notícia, é apenas um fragmento, um subproduto, constituído a partir de uma determinada montagem, na qual pode-se identificar seu caráter jornalístico ou pertencente ao discurso referencial. Entretanto, este caráter fragmentário não desqualifica seu papel e sua importância como registro documental e meio de comunicação (SEVERINO, 2001, p. 11-12).

E esta, obviamente, encontra um paralelo entre seu público:

O consumidor, cada vez mais exigente, quer que o que lhe é oferecido seja cada vez melhor. Esta premissa do mundo capitalista vale para produtos e serviços. Vale também, é claro, para o fotojornalismo. A concorrência entre jornais e revistas pela preferência do consumidor exige que, a cada dia, eles ofereçam serviços mais especializados e produtos mais bem acabados. Na esteira desse processo, o fotojornalismo pode, tanto quanto outros aspectos do jornalismo, ser um importante diferencial (BONI, 2000, p. 246).

2 Cf. Bonitzer (1987).

Todavia, em virtude da controvérsia da presença ou não da violência no fotojornalismo, a World Press Photo Foundation chegou a um consenso a respeito do assunto.

O mote da discussão foi a fotografia do monge que, em protesto à perseguição dos budistas em Saigon, ateou fogo a suas vestes. Ampliada a discussão para a Sociedade Americana de Editores de Jornais, um editor de Syracuse “disse que um editor que não usasse aquela imagem não teria publicado uma fotografia de Jesus crucificado” (EVANS, 1981, p. 8).

Em Angrimani (1995, p. 152), descobre-se um caminho explicativo para essa polêmica:

O veículo informativo comum – é preciso deixar claro – só adota o sensacionalismo em casos excepcionais, quando há interesse do publisher em dar uma conotação “emocional” a um acontecimento [...] a linguagem sónica demarca um distanciamento entre o sujeito e o objeto. Os meios de comunicação não sensacionalistas utilizam principalmente a linguagem sónica para passar seu conteúdo informativo, podendo ocorrer em alguns casos isolados “derrapagens” que conduzem a “contaminações” pelo clichê. Já o veículo sensacionalista opera principalmente com a linguagem-clichê e é esta a característica primordial que o distingue do informativo comum.

Entretanto, é ainda o consumidor que pode delimitar essas “derrapagens”, pois:

Hoje não se estampa simplesmente a imagem obscena. De per se, em sua gratuidade, ela incomoda. Embora o gosto popular assimile sem traumas, a boa consciência de classe média progressista desenvolve algo como um colchão para amaciar o choque de sua crueza. Choque duplo, no entanto, de difícil e instável elaboração, que lida simultaneamente com a justificativa do fator mercado (essa imagem, antes de tudo, vende bem e, portanto, realiza o valor de mercadoria do jornal) e a justificativa ética do traço grotesco-obsceno. Justificativa tão necessária quanto o fato de que, por sua intensidade, essa imagem pode provocar reações também instáveis no público a que se destina. No ponto máximo de intensidade, o ponto de insignificância traumática a que se referia Barthes³, o espectador é deslocado de sua posição espectral e atingido em sua posição de fruição da imagem, retirando-se do campo do princípio do prazer em que está imerso. [...]

É a atração do espectador pela intensidade que a câmera propicia ao se remeter à tomada que irá nos permitir tematizar de uma maneira fértil a questão do sensacionalismo. Questão que surge como central, dentro da difusão midiática da imagem, na medida em que esta imagem é constituída, de forma dominante, através da máquina-câmera, principalmente se levarmos em consideração uma mídia cada vez mais voltada para o que poderia ser chamado fetichismo da intensidade e do extraordinário (RAMOS, 1994, p. 23-26).

Embora muito conhecido, e talvez não tanto pelo espírito jornalístico, Sebastião Salgado em entrevista à revista *Bravo* (ano 3, n. 31, abr. 2000) comentou a chegada de sua mostra fotográfica *Êxodos* à cidade de São Paulo, afirmando que se há algum mérito em seu trabalho, é justamente pelo seu valor documental”.

3 À página 20, Ramos (1994) cita Barthes: “O trauma é precisamente aquilo que interrompe a linguagem e bloqueia a significação [...] o trauma é, na verdade, a consequência da certeza de que a cena realmente aconteceu: o fotógrafo tinha que estar lá”.

E é justamente pela sua temática de documentação que Salgado recebe inúmeras críticas:

A mais recorrente das críticas a Sebastião Salgado é que ele estetiza a miséria – seria, acusam, uma espécie de profiteur das tragédias humanas. Daí, dizem, a insistência no preto-e-branco sombrio de suas fotos, numa época radiosa do technicolor padrão Hollywood. Salgado tem a resposta na ponta da língua, de tanto que já teve de desembainhá-la. “A miséria não é glamourosa”, diz. “Só quem não a conhece é capaz de pensar que é possível glamourizá-la” (BEIRÃO, 2000, p. 29).

Ao produzir o registro visual de 20 anos de história, a partir de 1956, através de 238 fotografias, feitas por fotógrafos de 21 países, a World Press Photo Foundation acordou em três questões que compendiam essa problemática:

O acontecimento retratado é de tal significação social ou histórica a ponto de justificar o choque que se recebe ao contemplá-lo? O detalhe violento é necessário para uma compreensão adequada do acontecimento? A foto é necessária para a confirmação do evento? (EVANS, 1981, p. 8).

Destarte, é forçoso que se compreenda que o público consome a violência, ele a faz proliferar à medida que lhe convém, à medida que considera suportável, pois, se um jornal atravessar a suave fronteira requerida por seus leitores, estes serão os primeiros a cobrá-lo.

O explícito nem sempre é o mais chocante, assim como o sensacionalismo não é a melhor maneira de se evidenciar a violência. Manguel (2001, p. 103-104), falando sobre Modotti, explicita esse raciocínio:

As fotos que ela tirou [...] nos mostram uma realidade que contém o seu próprio comentário. Modotti não tem nenhuma necessidade da brutalidade com que certos fotógrafos documentais solicitam a solidariedade do espectador ou “reforçam” uma posição moral. É a serena precisão das observações de Modotti que as faz convincentes, apaixonantes, eloquentes.

O crítico americano Geoffrey Hartman⁴, ao comentar recentemente o excesso de imagens brutais nos noticiários de tevê, adverte sobre os perigos de sermos entretidos por “violência vã” (uma expressão cunhada pelo romancista italiano Primo Levi, para definir a brutalidade nazista). Para Hartman, o imaginário hiper-realista com que a cultura popular nos bombardeia “não apenas dificulta o pensamento crítico” como também fomenta e ao mesmo tempo demole uma ilusão: “essa realidade podia ser um objeto do desejo em vez de uma aversão dominada”.

A banalização pode ser posta de lado. Para tanto, um fator é fundamental – a relevância:

Mais de sessenta anos depois que foi pintado (depois da Segunda Guerra Mundial, depois da Coreia, depois do Vietnã, depois da Guerra das Malvinas, depois do Afeganistão, depois de Kosovo), Guernica se tornou a principal imagem (ousará alguém dizer banalizada?) contra a guerra, e a mulher em prantos agarrando o filho é o seu detalhe mais memorável, talvez essencial (MANGUEL, 2001, p. 210).

4 Cf. Hartman (2000).

Por conseguinte, a fotografia retratou, intensamente, a violência. Sabe-se que, em 1855, Roger Fenton, com sua câmera fotográfica, cobriu a Guerra da Crimeia, inaugurando, por assim dizer, a possibilidade de informação por meio da fotografia. Contudo, não se pode dizer que seu intento tenha trazido mais que um retrato parcial do ocorrido, já que a ele haviam sido encomendadas fotografias que não mostrassem os verdadeiros horrores da guerra.

Em contrapartida, Matthew B. Brady, durante os anos de 1861 a 1865, fotografou, por conta própria, a Guerra de Secessão americana. Suas imagens e as de alguns colaboradores, como evidenciado em *Fotografia: usos e funções no século XIX*, organizado por Annateresa Fabris, e, também, na tese de doutorado de Paulo César Boni (2000), exibem o horror concretamente.

As guerras tornaram-se um vasto campo de pesquisa do fotojornalismo:

As sucessivas guerras iriam se caracterizando como um laboratório do fotojornalismo. Primeiro porque elas rendiam fotografias diferentes e de maior impacto que as tomadas nas ruas. Segundo porque as guerras eram assuntos de interesse permanente da população, ansiosa por acompanhar seus desdobramentos. Assim foi também durante a guerra franco-prussiana, de 1870, e mais tarde com a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) (BONI, 2000, p. 202-203).

Percebe-se, em uma nota de rodapé de *La fotografa. Illusione o rivelazione?* (ALINOVI; MARRA, 1981, p. 16), o seguinte dizer:

[...] o primeiro verdadeiro livro fotográfico da história é Record of the Deathbed of C. M. W., a documentação fotográfica dos últimos momentos da vida de uma mulher, Catherine M. Walter, realizado por Talbot, no início de 1844, alguns meses antes de The Pencil of Nature. Tratava-se de um pequeno livreto de 33 páginas, que trazia no frontispício, também, uma fotografia captada pelo primeiro assistente de Talbot, Nichole Hennerman⁵.

Cabe, conseqüentemente, ao público, ao receptor, o papel definitivo no consentimento da publicação das fotografias calcadas no discurso da violência e do sensacionalismo, entretanto não se pode perder de vista que, conforme Arnheim (2000), entender pelos olhos ainda é, em grande parte da população, uma tarefa adormecida e que deve ser despertada.

REFERÊNCIAS

ALINOVI, F.; MARRA, C. *La fotografia. Illusione o rivelazione?* Bologna: Società Editrice il Mulino, 1981.

ANGRIMANI, D. *Espreme que sai sangue: um estudo do sensacionalismo na imprensa*. São Paulo: Summus, 1995. (Novas buscas em comunicação, 47).

ARNHEIM, R. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. 13. ed. São Paulo: Pioneira, 2000. (Biblioteca Pioneira de Arte, Arquitetura e Urbanismo).

BEIRÃO, N. O estrangeiro. *Bravo*, São Paulo, v. 3, n. 31, p. 27-34, abr. 2000.

BONI, P. C. *O discurso fotográfico: a intencionalidade de comunicação no fotojornalismo*. 2000. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação)–Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

⁵ "[...] il primo vero libro fotografico della storia è stato Record of the Deathbed of C. M. W., la documentazione fotografica degli ultimi istanti di vita di una donna, Catherine M. Walter, realizzata sempre da Talbot agli inizi Del 1844, alcuni mezzi prima di The Pencil of Nature. Si trattava di un piccolo libriccino di 33 pagine, che recava nel frontespizio anche una foto scattata dal primo assistente di Talbot, Nichole Hennerman".

- BONITZER, P. Le grain de réel. In: BONITZER, P. *Peinture et cinema – décadares*. Paris: L'Étoile, Cahiers du Cinema, 1987.
- BUCCI, E. O fator Leo Minosa ou uma das possibilidades de violência nos meios de comunicação. *Imagens*, Campinas, v. 1, n. 2, p. 62-67, 1994.
- DIAS, A. R. F. *O discurso da violência: as marcas da oralidade no jornalismo popular*. São Paulo: Educ, Cortez, 1996.
- EVANS, H. Testemunha ocular: as fotos que fizeram história. In: EVANS, H. *Testemunha ocular: 25 anos através das melhores fotos jornalísticas*. São Paulo: Circulo do Livro, 1981.
- FABRIS, A. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998. (Texto & Arte, 3).
- FERREIRA, A. B. de H. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 4. ed. São Paulo: Positivo, 2009.
- HARTMAN, G. Memory.com: tele-suffering and testimony in the dot com era. *Raritan*, v. 19, n. 3, 2000.
- MANGUEL, A. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MICHAUD, Y. *A violência*. São Paulo: Ática, 1989. (Princípios, 57).
- PRETI, D. Apresentação. In: DIAS, A. R. F. *O discurso da violência: as marcas da oralidade no jornalismo popular*. São Paulo: Educ, Cortez, 1996.
- RAMOS, F. P. Imagem traumática e sensacionalismo: a intensidade da imagem-câmera em sua adesão ao transcorrer e sua tematização ética. *Imagens*, Campinas, v. 1, n. 2, p. 18-27, 1994.
- SEVERINO, F. E. S. *Fotos jornalísticas: a imagem da violência como espelhamento das metamorfoses da sociedade brasileira em processo de globalização*. 2001. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação)–Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

HUADY, A. The discourse of violence and sensationalism in the photojournalistic text. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 108-115, 2013.

Abstract: Day by day, the imagery text has gain more space inside the society. Among this textual expanding, there is the photograph, created for more than a hundred fifty years ago. The humanity has always lived along with violence that came to be reflected inside the photograph, which has been moving through many subjects and themes during its history. This text brings a discussion about the necessity of violence in the photographic texts, and from this point, the identification of who promotes the violence and how it is treated.

Keywords: photojournalistic text; violence; sensationalism.

Recebido em janeiro de 2013.
Aprovado em janeiro de 2013.