

Universidade de Coimbra  
Faculdade de Economia

CARLOS ALEXANDRE DA SILVA BARRADAS

LEITURAS E POLÍTICAS NO FOTOJORNALISMO:  
O CASO DA WORLD PRESS PHOTO

---

Dissertação de Mestrado em Sociologia  
Dezembro 2009



C

•

FEUC

FACULDADE DE ECONOMIA  
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Universidade de Coimbra  
Faculdade de Economia

CARLOS ALEXANDRE DA SILVA BARRADAS

LEITURAS E POLÍTICAS NO FOTOJORNALISMO:  
O CASO DA WORLD PRESS PHOTO

---

Dissertação de Mestrado em Sociologia  
Dezembro 2009

• U



C •

FEUC

FACULDADE DE ECONOMIA  
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

---

DISSERTAÇÃO APRESENTADA PARA CUMPRIMENTO DOS REQUISITOS  
NECESSÁRIOS À OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM SOCIOLOGIA,  
REALIZADA SOB A ORIENTAÇÃO CIENTÍFICA DO PROFESSOR DOUTOR JOÃO  
ARRISCADO NUNES

---

Para o meu pai

Costumeiramente, o tempo dedicado aos agradecimentos é aquele remanescente de todas as outras linhas que se escreveram e deram origem àquilo a que se chama dissertação. Esta não é, nesse sentido, excepção. É no entanto necessário não confundir o tempo dedicado à escrita desta parte com a importância das pessoas que aqui constam, todas elas, à sua maneira, incontornáveis.

Assim, começo por agradecer ao Prof. Doutor João Arriscado Nunes, não só a sua preciosa orientação e disponibilidade, mas também as palavras serenas e confortantes quando os dias pareciam virados para a antítese, ou para a anti-tese, diria. A sua imensa sabedoria académica só é equiparável ao seu cuidado e sensibilidade.

Em segundo lugar, e em ordem alfabética para não ferir susceptibilidades: António Farinhas Rodrigues, Bruno Sena Martins e Francisco Curate. Só me restam as palavras, e mesmo assim não as conseguirei, com certeza, dizer todas. A força, motivação, ajuda e empurrões necessários para ajudar num processo que nem sempre foi fácil. Acaba agora, e acaba bem. Obrigado.

Ao Tiago Ribeiro, cujas sugestões, humor, amizade e sacrifício desinteressado revestidos a hiperactividade só me enriquecem diariamente.

Ao Prof. Doutor Claudino Ferreira, que entre bandas sonoras agradáveis foi dando conselhos que só os anos trazem, e que só fazem sentido em quem os sabe aplicar.

Não posso também deixar de agradecer à Madalena Duarte, que entre projectos e fora deles, sempre foi uma amiga, encorajando-me na elaboração desta tese e na finalização deste mestrado.

À Élida Santos, pela disponibilidade e ajuda reveladas em momentos fundamentais. Ao António Carvalho, que, além de companhia e sugestões entre *cappuccinos*, foi uma ajuda preciosa.

À Conceição Lourenço, ou, para facilitar as coisas e a bem dos afectos que nos unem, a D. Conceição, que nos últimos anos, para além da simpatia e amizade que nos une, não perdeu uma oportunidade de me perguntar pelo mestrado que aqui apresento. Está feito, D. Conceição.

À Andreia ou, perdoa-me, a minha Andreia, cujo amor, força, motivação e, acima de tudo, paciência, me fazem avançar nos dias, particularmente nos mais difíceis. És a minha melhor metade.

À minha mãe, que com o seu amor inesgotável, o seu jeito para fazer tudo perfeito, o carinho, o sorriso e a atenção que sempre tive na minha vida, permaneçam sempre comigo, junto a mim. E preciso tanto deles.

Aos meus avós, cujo desconhecimento daquilo que faço não impede que não sofram com as minhas derrotas e rejubilem com as minhas vitórias. Os deles são saberes e conhecimentos que, felizmente, sempre considere na minha vida tão ou mais válidos que os restantes. São a outra âncora da minha vida, da minha felicidade e do meu bem-estar.

Ao meu pai, cuja fé nas ciências sociais e humanas chegou, em alguns momentos, a ser maior que a minha. Sei que, onde quer que esteja, estará orgulhoso do que aqui apresento. Não me esqueço do seu humor delicioso, do seu sorriso lindo, das suas doces palavras de conforto, amor e esperança que sempre depositou incondicionalmente em mim. Espero estar a corresponder. E tenho tantas, tantas saudades tuas, Barradinhas.

Por último, quero também agradecer a todos aqueles e aquelas que de alguma maneira me ajudaram e comigo foram generosos, enviando um artigo, dando uma opinião, refazendo uma frase ou, simplesmente, tomando um café para relaxar um pouco. O meu muito obrigado a todos e todas.



World Press Photo of the Year 2000

Foto: Lara Jo Regan

“A mãe de uma família imigrante ilegal Mexicana faz *piñatas* para se sustentar a si mesma e à sua família. A família faz parte dos milhões de americanos “não contados”, pessoas que por uma ou outra razão não constam dos censos nacionais e portanto não existem nos registos populacionais. Os registos dos censos determinam quais as áreas onde novas escolas, hospitais, bombeiros e serviços sociais básicos são necessários. Áreas como Las Colonias, onde esta família vive, sofrem portanto da ausência de várias comodidades e têm altas taxas de analfabetismo.”

Fonte, [www.worldpressphoto.org](http://www.worldpressphoto.org)

## Leitura e políticas no fotojornalismo: o caso da World Press Photo

Carlos Alexandre da Silva Barradas

**PALAVRAS-CHAVE:** Visualismo; *Media*; Fotojornalismo; World Press Photo; Apropriações.

Esta dissertação pretende reflectir acerca das leituras e apropriações que medeiam um actor cultural global como é o concurso anual de fotografia e correspondente exibição itinerante das fotografias premiadas da World Press Photo Foundation (WPPH). Dada a sua forte solicitação em Portugal e um discurso mediático que reforça essa preponderância, pretendi averiguar das várias dimensões que a caracterizam, apurando igualmente das condições sociais e culturais que proporcionaram a sua emergência.

Para tal, discuto alguns dos mecanismos e produções históricas que conduziram à prevalência do sentido da visão na configuração da experiência humana contemporânea, que actualmente se manifesta sobretudo através dos *media*, cujo desenvolvimento e disseminação no último século (com particular destaque para os *media* de cariz electrónico e marcadamente visual) lhes atribuiu novas potencialidades.

O fotojornalismo é uma consequência desse desenvolvimento, tendo ganho e tentando manter um estatuto de fiel repórter da realidade. Para tal, a reprodução de narrativas e representações dos fotojornalistas ocorrida através de instituições como a Agência Magnum, quer por discursos transmitidos por outros *media* e, no que a este trabalho concerne, o prémio da WPPH, reforçaram essa ideia.

Importava então, tomando conta da presença deste actor cultural global em Portugal, traçar uma história dessa presença no país, aferindo os diferentes locais e cidades onde é alojada, tendo presente, desde logo, que estes são profundamente divergentes entre si, tal como o são as intenções dos intermediários culturais que promovem a instalação desse evento na cidade. Por tão mediatizada, propus também saber de que modo se reproduz um imaginário da WPPH nos *media*, assim como dos próprios fotojornalistas.

Esta investigação coloca então a ênfase em dois aspectos principais e de forte complexidade na sociedade actual: o fotojornalismo e a WPPH, considerando fundamentais um conjunto de questões que se relaciona com cada um deles, tais como: quais os factores que proporcionaram uma apreensão do fotojornalismo como temos actualmente? Em que pilares se sustenta o discurso fotojornalístico? Como se reproduz esse discurso? Por outro lado, perscruto as várias dimensões, leituras e apropriações que marcam o concurso e exposição da WPPH, tentando simultaneamente entender o sucesso deste evento em Portugal.

Com esta dissertação pretendo assim abordar sociologicamente as complexidades, heterogeneidades, usos e momentos de um actor que é usado ora como promotor, ora como comprovativo, era como oportunidade para todos os segmentos da sociedade a que a ela estão ligados: a WPPH.



Introdução.....	1
Nota Metodológica.....	9
Capítulo I. Media: por um qualquer sentido.....	10
1.1 Partir da base: origem e desenvolvimento dos media.....	12
1.2 Media e Sociedade.....	14
1.3 Media visuais: a instituição.....	19
Capítulo II. Poder ver, poder Saber. Cultura Visual.....	25
2.1 Puzzle inacabado: a árvore e o gato - literacia visual.....	27
Capítulo III. Depende do contexto: fotografia e fotojornalismo.....	32
3.1 Tirando o retrato - Fotografia.....	32
3.2 Alguém em quem se possa confiar? Fotojornalimos.....	37
3.2.1 <i>Origem e história do fotojornalismo</i> .....	37
3.2.2. A fotografia tem que contar a história: ética, objectividade e manipulação no fotojornalismo.....	41
3.2.3. Surgimento de instituições de valorização do fotojornalismo.....	48
3.2.4. Transpor os limites: valorização do fotojornalismo enquanto arte ou onde o heroísmo encontra a estética.....	51
Capítulo IV. A WPPh Foundation e sua exposição - caracterização.....	61
4.1. A exposição.....	63
4.2. A exposição em Portugal – História – Locais.....	66
4.3 <i>primus inter pares</i> : a exposição vista pela imprensa.....	74
4.4. Tríades, quadraturas e afins: a exposição pelos organizadores, equipa, público e júri.....	79
4.5. Olhares enviesados: diferentes perspectivas sobre a WPPh.....	83
Conclusão.....	88
Referências bibliográficas.....	93



Na fotografia, o contexto da sua produção e recepção é tão fundamental quanto o instante em que o dedo prime o botão de disparo. Sobre esta actividade abre-se hoje um campo de infinitas ponderações e representações que, devido a uma origem heterogénea e mutável, a torna objecto de variados debates e polémicas. Se o fotojornalismo<sup>1</sup> é uma das apropriações da fotografia, baseando-se num conjunto de princípios e conceitos que o norteiam, possui também um agregado de construções determinantes na propagação de um imaginário social sobre os seus produtores, os fotojornalistas. Baseio-me na premissa de que, por um lado, o fotojornalismo e ofício de fotojornalista estão repletos de reconfigurações identitárias e culturais, e, por outro, que o extremo oposto, o público-consumidor dessas imagens, poderá da mesma maneira ser afectado pelas fotografias produzidas e imbuído de novas e diferentes percepções do seu mundo e dos mundos que o rodeiam devido ao trabalho dos primeiros.

Na sequência de algumas exposições de fotografia, e de um período significativo no meio fotojornalístico, fui compelido a reflectir sobre a profissão, a sua ética, códigos de conduta e de objectividade que sobre ela recaem. Igualmente, e na sequência da montagem dessas exposições pessoais, apercebi-me que, conforme o contexto em que estas foram sendo exibidas assim os interesses por elas suscitados foram variando<sup>2</sup>. Compreendi então que os processos que envolvem a criação e difusão da fotografia também estão, eles próprios, incutidos de valores, viciações, interesses e manipulações, não imunes às realidades que pautam a própria sociedade.

Se tal sucedia em evento de tão diminutas dimensões, tornou-se obrigatório reflectir de que maneira fotografias (e sua exposição) com um impacto e públicos globais seriam configuradas e rentabilizadas pelos intermediários culturais<sup>3</sup> que medeiam a ida das mesmas

---

<sup>1</sup> Termo cunhado por Frank Luther Mott, historiador e reitor da Escola de Jornalismo da Universidade do Missouri.

<sup>2</sup> A primeira exposição foi realizada no Castelo de Elvas e a sua reposição na Associação de Moradores da Praia da Tocha, ambas no ano de 2003.

<sup>3</sup> Nesta investigação empregarei a noção de intermediário cultural no sentido que lhe é atribuído por Claudino Ferreira (2002) quando afirma que este actor se investe de sentido “no terreno de acção dos vários tipos de profissionais da divulgação cultural e da formação-informação dos públicos (animadores culturais, animadores de património, profissionais dos serviços culturais e de acolhimento de museus e outras organizações culturais, etc.)(...) [Para mais,] trabalha na produção e difusão de bens simbólicos, sobretudo em profissões ligadas a processos comunicativos: *marketing*, publicidade, relações públicas, produtores e apresentadores de rádio e televisão,

a variados locais. Nesse sentido, tornava-se importante saber se a presença das fotografias numa exposição modificaria ou alteraria percepções e concepções da realidade nas comunidades que a elas teriam acesso. Neste contexto, o concurso anual promovido pela World Press Photo Foundation (WPPH) afigurou-se como o objecto de estudo particularmente instigante. De reconhecimento mundial, com uma exposição itinerante em locais com diferentes características e ratificada por vários actores do meio como o melhor prémio de fotojornalismo do mundo, interessava aplicar-lhe as reflexões que emergiram durante o meu próprio percurso enquanto fotojornalista e do processo de montagem e estabelecimento de uma exposição de fotografia.

Contudo, este tipo de eventos nunca teria atingido tamanha importância sem as evoluções tecnológicas e estratégicas decorridas no final do séc. XIX e todo o séc. XX que determinaram o surgimento e imposição dos *media* enquanto actores fundamentais desta globalização, na sequência de uma prolixidade das tecnologias da informação e comunicação sem precedentes. É incontornável que a importância actualmente assumida decorre de um conjunto de desenvolvimentos e momentos específicos que, de algum modo, foram semelhantes aos que catalisaram o aparecimento daquilo que Appadurai designou como *mediascapes* (1998). Esta é uma noção que se encontra fundamentada na referência a paisagens iconográficas profundamente interligadas com as experiências e imaginações de quem observa e remete para a capacidade electrónica contemporânea para produzir e disseminar informação (jornais, revistas, filmes...) com um alto índice de mediação visual. Estas paisagens, agora ao dispor de um número crescente de interesses privados e públicos em todo o mundo, são as mesmas através das quais são difundidas imagens do mundo criadas por esses meios de comunicação (1998:53), com diferentes graus de correspondência com o “real”. É no entanto inegável que o seu aspecto mais importante se relaciona com o provimento de vastos e complexos repertórios de imagens, narrativas e *etnoscapas* (*ibid.*) a espectadores de todo o mundo, em que estão profundamente misturados o mundo da mercadoria, da economia, das notícias e da política. As *mediascapes* são inclusivamente, e de acordo com este autor, utilizadas e manipuladas no sentido de assegurar o imaginário dos Estados-Nação para pacificar e manter a ordem, podendo reforçar ou contrariar as políticas adoptadas pelos seus governos.

Neste âmbito, os *media* visuais assumem uma importância inigualável. No contexto de uma cultura oculocêntrica (Jenks, 1995), as produções culturais acedidas através do

---

jornalistas, agentes da moda, agentes turísticos, etc. (Ferreira, 2002: 7-8)”. Para uma cartografia sociológica da noção de intermediário cultural vide Claudino Ferreira (2002).

sentido visual são fundamentais na percepção e apropriação de realidades. A consequência desse peso das imagens trouxe para a esfera pública debates relacionados com a sua própria natureza e interpretação. Seja na televisão, no cinema, nos jornais, revistas, livros ou manuais escolares, a presença das imagens tem vindo a aumentar sem precedentes.

No campo particular da fotografia de imprensa ou fotojornalismo, as mudanças têm sido óbvias. Apesar de se ter iniciado como um complemento ao jornalismo escrito, nos últimos anos a fotografia de imprensa adquiriu outros significados, lógicas e importâncias que são difundidas através de actores e códigos muito específicos, nomeadamente nas galerias de arte, blogues ou até na televisão, difundindo-se para além circuitos e meios de transmissão tradicionais e especializados como os jornais e as revistas. A sua entrada nos circuitos culturais e artísticos trouxe um acréscimo aos papéis que desempenha.

Contudo, essas novas pertenças não podem inviabilizar as funções da representação da verdade e de denúncia social e política na sociedade, que lhe têm conferido o mais forte reconhecimento. Julianne Newton, uma autora que será referida ao longo deste trabalho, afirmava que “o fotojornalismo pode bem ser a única fonte credível de imagens razoavelmente verdadeiras sobre a cultura mundial nas décadas que se seguem” (2001:1).

A valorização daquilo que é a “realidade” e a “verdade”<sup>4</sup> enquanto discurso veiculado não só pelos próprios fotojornalistas, mas também pelo público em geral e outras entidades intimamente ligadas ao meio jornalístico e artístico, provocaram um acréscimo de interesse e curiosidade antes inexistente sobre este uso particular da fotografia. Nesse sentido, a criação de prémios que valorizam o trabalho dos fotojornalistas e promovem a sua notoriedade foi o culminar de um processo cuja génese esteve no despertar de um novo estilo de fotografia na década de 1930.

Apesar de todas as polémicas que têm assaltado o fotojornalismo ao longo dos anos<sup>5</sup>, os valores consagrados neste campo - tais como a objectividade e valores associados, salientando-se a neutralidade, autonomia, equilíbrio e não manipulação -, constituem ainda

---

<sup>4</sup> Cf. Universos de justificação legítima desenvolvidos por Boltanski e Thévenot (1991).

<sup>5</sup> Actualmente, a integridade do fotojornalismo tem sido recorrentemente posta em causa, nomeadamente pelo advento da fotografia em formato digital e, conseqüentemente, da manipulação possibilitada pela existência de software específico. Este momento oferece, pois, outro tipo de interpretação e faz portanto surgir uma nova problemática que está no cerne de grandes polémicas da actualidade: a falsificação de imagens. A criação artificial da verdade, dos regimes da verdade, que vem colocar novas dúvidas sobre um campo que devido à sua própria concepção e história tem dificuldade em promover standards inquestionáveis, faz com que à introdução de cada inovação tecnológica se reforce o paradigma da objectividade.

o paradigma dominante, apesar dos sinais crescentes da sua vulnerabilidade. O surgimento de instituições de valorização do trabalho fotojornalístico, quer a nível da componente documental e informativa, quer a nível da componente estética - esta última ganhando uma importância inaudita na apreciação das fotografias -, têm-no feito entrar em circuitos artísticos e culturais nunca antes visitados. A WPPh será, talvez, a instituição que mais reconhecimento atingiu a nível mundial, embora possamos aqui salientar também o prémio Pulitzer.

Promovendo a excelência no fotojornalismo e a livre circulação de informação, a WPPh organiza anualmente um concurso de fotojornalismo, do qual resulta uma exposição itinerante que é visitada anualmente por mais de dois milhões de pessoas. Aqui, o fotojornalismo autonomiza-se do mundo dos *media*, ausenta-se das páginas das revistas e dos jornais, desagrega-se do texto jornalístico e apenas é acompanhado pela legenda da fotografia, onde as interpretações são remetidas para o visitante, ou consumidor, se assim o entendermos, obedecendo a uma lógica programada e expositiva.

Portugal tem contado com a presença regular desta exposição desde 1991, constituindo já um momento marcante da fotografia em geral, e do fotojornalismo em particular, neste país, onde o investimento em fotografia, particularmente em festivais, tem sido caracterizado como reduzido (exceptuando, em alguns momentos, a região de Lisboa e Vale do Tejo, naturalmente devido à presença da capital). Martinho (1999:3) disserta sobre esta questão, afirmando que apesar do “apoio representado pela imprensa, traduzido, por um lado, na visibilidade que a cobertura jornalística proporciona, e, por outro, em condições especiais no que se refere à publicidade de materiais de divulgação”, o adjectivo mais assíduo no que concerne ao apoio público e privado a festivais e exposições de fotografia é o de “fragilidade”. Esta verifica-se numa duplicidade de sentidos: tanto no sentido do “apoio institucional” como na “‘fragilidade’ resultante do ritmo contingencial em que se processa a transferência das verbas atribuídas. [Assim, a longevidade destes eventos assenta (...) mais na ultrapassagem do risco que na continuidade estável]”<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Apesar da existência ocasional de investimentos, frequentemente estes enquadram a temática do cinema e da fotografia sob o mesmo guarda-chuva institucional de apoio, pelo que variadas vezes a maior maquia se aplica ao cinema e não à fotografia. No artigo de Martinho (1999), a análise indicia também um apoio crescente por parte das autarquias. Tal não está isento de alguma ponderação, pois na ausência de grandes iniciativas, qualquer uma que surja representará, necessariamente, um investimento muito superior ao anteriormente verificado. Por outro lado, de facto, tal estratégia de risco por parte das iniciativas (não sabendo o que se situava no futuro no que se refere a apoios) não compensou, pois os Encontros de Fotografia de Coimbra, conotados como um dos grandes eventos de fotografia em Portugal, terminaram enquanto tal, surgindo em seu lugar o Centro de Artes Visuais – Encontros de Fotografia a 14 de Fevereiro de 2003, que não atinge,

A não realização do maior concurso de fotografia de imprensa em Portugal no ano de 2009 é outro sinal dessa mesma fragilidade. O prémio BES/Visão, criado em 2001 e apadrinhado pela WPPh, nomeadamente através da adopção do seu modelo de avaliação e julgamento das fotografias, não contou com o patrocínio do Banco Espírito Santo, pelo que o concurso não se realizou. Todavia, e em virtude da sua importância entre a comunidade fotojornalística em Portugal, vários fotógrafos associados a instituições e *freelancers* propuseram a sua candidatura, tal como em anos anteriores. Alguns agentes e intermediários culturais criticaram essa ausência de realização do prémio, que ilustra, dizem, um desinteresse na falta de sustentabilidade e continuidade deste tipo de iniciativas, onde tanto os sectores público como privado são de culpabilizar<sup>7</sup>.

A exposição da WPPh constitui, de facto, uma disrupção nessa letargia, seja pela continuidade, seja pelo sucesso da iniciativa. Sérgio Mah, entrevistado pelo jornal Público<sup>8</sup> aquando da inauguração da Bienal LISBOAPHOTO, revelava que esta tinha sido criada em virtude “[d]a afluência de público que se tem verificado nos últimos anos nas exposições de fotografia [e que,] no CCB, a WPPh bate todos os recordes de visitantes, o que causa alguma perplexidade. É um sítio também destinado a mostrar arte contemporânea e é uma coisa como o WPPh que bate todos os recordes...”. Efectivamente, os números de visitantes da exposição indiciam um acréscimo<sup>9</sup> contínuo ao longo dos anos, assim como a sua disseminação para outros locais, tanto fora como dentro do território português. Tal torna-se mais complexo quanto pensamos que a exposição tem lugar fora dos circuitos culturais ditos “tradicionais”, solicitada tanto pela esfera pública como pela esfera privada, nos “novos mundos da arte e da cultura” (Santos, 1994).

Poderemos questionar então: quais os vários capitais que a exposição possui para ser assim requisitada? Qual o seu valor informativo, documental, cultural, artístico,

---

contudo, o número de visitantes do antigo formato. De referir ainda que este estudo apenas compreende o período entre o ano de 1986 e 1995, pelo que em relação ao período posterior não foram encontradas referências, limitando assim o espectro de análise que se refere ao passado recente.

<sup>7</sup> Sobre a problemática das dinâmicas provisionais da cultura na sociedade portuguesa, cf., entre outras publicações, Relatório do Observatório das Actividades Culturais: «Contribuições para a formulação de políticas públicas no Horizonte 2013 relativas ao tema “Cultura, Identidades e Património”». Disponível a 13 de Dezembro de 2009 em:

<http://www.oac.pt/pdfs/Horizonte%202013.pdf>

<sup>8</sup> Jornal Público, 29 de Maio de 2003.

<sup>9</sup> A ascensão dos números (o jornal Público noticiava a 1 de Novembro de 2003 cerca de 1 milhão de visitantes a nível mundial, enquanto no presente o sítio na Internet do World Press Photo indica cerca de 2 milhões de visitantes da exposição em 2009) comprova precisamente isso.

económico, simbólico? Obviamente que a imagem de realidade, verdade e seriedade transmitida tanto pela profissão de fotojornalista, como por representações em outros quadrantes mediáticos, como o cinema, contribuem para esse sucesso. Contudo, existe um elemento adicional que interessa salientar. A veiculação, através da imprensa em geral, de uma valorização do trabalho do fotojornalista e do compromisso com a realidade e a verdade, articulada com a arte e a estética, para lá da mera fotografia documental, atribui-lhe um valor inigualável. Contudo, do ponto de vista do consumidor, do visitante, do organizador ou do proprietário do local, o interesse poderá ser manifestamente diferente.

Apesar da forte promoção da sua faceta de fundação totalmente independente<sup>10</sup>, a exposição dá-se a diferentes leituras e apropriações, quer pelos públicos a que chega, quer pelos locais que a si clamam a presença da exposição e cujos interesses são, algumas vezes, profundamente divergentes dos pretendidos pela fundação. Por um lado, encontra-se a vontade da parte da WPPh de que a exposição chegue a tantas pessoas quanto o possível, pois “acredita na sua missão<sup>11</sup>” (como um todo, ou seja, a exposição, o Joop Swart Masterclass, workshops em África onde não existe ensino formal de fotojornalismo e outras iniciativas), num verdadeiro espírito de fundação sem fins lucrativos. Por outro, interesses menos nobres do que os pretendidos pela WPPh, como sejam pressões, tendências e rendibilizações (chamemos-lhes assim, a bem da inclusão do aspecto económico) que marcam a vinda da exposição, em contextos quer públicos, quer privados, são um elemento inescapável.

Esta dissertação dará assim conta dessas realidades caleidoscópicas que rodeiam a exposição decorrente do concurso da WPPh, demonstrando que em poucos momentos aquela é vista como tal, isto é, como apenas a exposição das fotografias vencedoras de um concurso de fotojornalismo. Através de entrevistas realizadas a membros da equipa da WPPh, aos organizadores da exposição quer do sector público, quer do sector privado, a visitantes/consumidores da exposição e ainda a membros passados do júri, procurará explorar-se sociologicamente algumas controvérsias em torno de um objecto cultural que, apesar de veicular valores de sobriedade, integridade e objectividade, é lido e operacionalizado de diferentes modos.

Nesse sentido, indagar-se-á sobre os processos que rodearam a vinda da WPPh para Portugal, bem como sobre os que espoletam o seu regresso periódico. Procurar-se-á

---

<sup>10</sup>[http://www.worldpressphoto.org/index.php?option=com\\_content&task=view&id=126&Itemid=114&bandwidth=high](http://www.worldpressphoto.org/index.php?option=com_content&task=view&id=126&Itemid=114&bandwidth=high) (acedido em 22 de Setembro de 2009).

<sup>11</sup> Conforme afirmado por Maaïke Smulders, na entrevista realizada a 24 de Julho de 2009.



igualmente perceber a adesão de outros espaços, outras cidades (a demarcação é propositada) à iniciativa, e de como estes e estas concorrem entre si para a vinda desse evento. Através da análise de imprensa e literatura especializada, trataremos também de demonstrar de que modo a imagem da WPPh transmitida pelos *media* promove esse ideal de seriedade, profissionalismo e competência, e, eventualmente, da apropriação dessa imagem em benefício da própria instituição ou organismo que trata localmente da recepção da exposição.

Em primeiro lugar, tentarei então dar conta dos processos que motivam o sucesso de tal iniciativa num país onde, como atrás referido, o investimento em fotografia tem sido parco e não existe uma tradição fotográfica alicerçada. Discutirei a noção socialmente difundida segundo a qual a fotografia de imprensa é o retrato da realidade. Para tal, considerarei vários processos que motivaram essa concepção: o código de objectividade e neutralidade dos fotojornalistas; a WPPh como estandarte da configuração da fotografia de imprensa denunciando situações de desigualdade social, cultural, económica e política; a facilidade com que actualmente se pode proceder à manipulação de imagens; a exposição enquanto momento de acesso privilegiado a outros mundos e, portanto, potenciador da possibilidade de uma mudança de atitudes.

Em segundo lugar, dado o papel determinante do fotojornalismo na cultura contemporânea, e clarificando o impacto que o prémio WPPh tem na comunidade jornalística e na sociedade em geral, proponho que a exposição decorrente do prémio é alvo de diferentes apropriações e leituras, pois outros interesses se congregam na rede que promove a WPPh. Os agentes ou intermediários culturais, os “novos notáveis” (Madeira, 1999), pretendem a vinda da exposição a um local específico em função de interesses manifestos em áreas tão diversas como o turismo urbano, o financiamento de projectos para Organizações Não Governamentais, motivações políticas na área das políticas culturais, interesses económicos ou, até, por questões simplesmente altruístas. Tentarei, assim, revelar alguns destes interesses depositados na exposição e demonstrar a sua função latente.

Este trabalho está portanto repartido entre dois tópicos principais que estão directamente relacionados com as hipóteses de trabalho, dividido num total de quatro capítulos.

No primeiro capítulo, dou conta das realidades que pautam os *media* de hoje e discuto a sua função enquanto manipuladores/catalisadores de comportamentos e práticas quotidianas, exercendo uma influência significativa sobre a vivência individual do e no

mundo ao qual cada um pertence, pois interferem nas representações pessoais da verdade e da realidade. Posteriormente, e porque este trabalho foca maioritariamente o fotojornalismo, abordo os *media* visuais não só enquanto componente determinante da cultura mediática actual, devido à própria natureza “dominante” da imagem nos meios mediáticos, mas dando conta da relação entre os conteúdos propagados e a sociedade.

Para mais, se os *media* visuais assumiram esta importância naquilo a que Jameson (2002) e outros chamaram de pós-modernidade, e da qual são referentes imediatos, devemos estar conscientes do quanto alguns processos históricos manietaram a nossa percepção do mundo, e de como nessa apreensão o sentido da visão foi construído como o mais nobre e excelso de todos eles, levando-nos a conotar o real com aquilo que é apropriado pelo nosso olhar. Neste segundo capítulo abordo essa temática reflectindo sobre o “visualismo”, um dos importantes legados que a modernidade e o positivismo deixaram no Ocidente, influenciando as produções de cultura popular, da ciência, da percepção dos indivíduos sobre si mesmos e sobre os outros.

No terceiro capítulo examino o fotojornalismo enquanto prática profissional e vinculação à “sua” representação do real, analisando os discursos que veicula relativamente à manutenção dos códigos de objectividade e de ética (particularmente após a criação e difusão de software que permite a sua fácil manipulação) na profissão. Para esse fim, dou conta da origem e história do fotojornalismo até aos dias de hoje, associando alguns discursos e pressupostos culturais tidos como “tradicionais” que se verificam dentro desta comunidade.

Instigado a identificar as linhas que continuam a coser o fotojornalismo à realidade e à memória colectiva, chego à análise dos discursos que pautam a recepção da exposição da WPPh em Portugal. Traço o seu historial neste país e procuro identificar mensagens que sejam plausíveis de comprovar as diferentes leituras e apropriações da WPPh enquanto um actor cultural global, importando pois reconhecer os impactos pontuais que de algum modo tenham promovido, nomeadamente através da alteração de percepções das populações sobre o fotojornalismo ou sobre alguns dos temas sociais aí aduzidos

Em virtude da amplitude e da complexidade do objecto que é analisado neste trabalho, o modelo de análise desenvolvido privilegia uma abordagem qualitativa da realidade estudada, socorrendo-se, para tanto, de diferentes métodos e técnicas que procuram dar conta das suas diversidade e pluralidade intrínsecas.

Assim num primeiro momento, foi dada maior importância à recolha de informação relacionada com o tema de forma a conferir consistência ao quadro teórico em construção. Tal foi feito através de duas vias: a pesquisa e análise de bibliografia considerada pertinente para o desenho do estado da arte; e a segunda, a recolha de informação relevante para o tema em estudo a partir de variados recursos disponíveis na Internet. Esta direcção foi tomada considerando que, apesar da construção da problemática concreta e da sua delimitação epistemológica, os recursos teóricos necessários não se encontravam disponíveis na sua totalidade. Tal obrigou a que ao longo de todo o trabalho se fossem realizando leituras que complementavam as anteriores e assim dotavam a componente teórica de maior precisão, densidade e robustez.

Seguidamente, procedeu-se à realização de um observatório de imprensa escrita *online* com cobertura de aspectos directa e indirectamente relacionados com a WPPh. Nesse sentido, colocou-se particular ênfase nas notícias presentes em três jornais de referência em Portugal: o Jornal de Notícias (JN), Diário de Notícias (DN) e Público. Foram ainda analisadas algumas notícias de jornais de referência internacionais sobre o tema da fotografia e fotojornalismo como o El País (Espanha), The Guardian (Reino Unido), The New York Times e a revista New Yorker (EUA), a Folha Online (Brasil) e o jornal Asahi Online (Japão).

Posteriormente, esbocei o trabalho de campo a desenvolver com base na vontade de reunir um conjunto de conhecimento directamente proveniente dos/as intervenientes nas várias facetas desta realidade e que fosse de encontro aos objectivos iniciais da tese. Desse modo, privilegiei o acesso a informação primária não filtrada, o que me permitiu seleccionar um conjunto de temas considerados centrais pelas pessoas entrevistadas.

A etapa seguinte da investigação consistiu na realização de um conjunto amplo de entrevistas semi-estruturadas que, pelo seu carácter exploratório, requeriam um relativo direccionamento temático sem, no entanto, limitar o potencial dos conteúdos empíricos fornecidos pelos entrevistados. Simultaneamente, as diferentes dimensões do objecto de estudo solicitavam um mapeamento sociológico dos actores mais relevantes associados à

problemática da WPPh, o que me permitiu uma selecção mais afinada tanto dos informadores privilegiados a entrevistar como das experiências e representações a aceder e trabalhar sociologicamente. Assim, foram entrevistados, em primeiro lugar, visitantes da exposição da WPPh, que nos deram conta da sua experiência de visualização.

Posteriormente, considerando a segunda hipótese de trabalho, perscrutei o processo de organização da exposição em Portugal, que impunha a auscultação das opiniões das pessoas directamente relacionadas com este evento, quer da própria Fundação, quer daqueles responsáveis pela sua vinda a Portugal. Foram então encetados contactos com a WPPh no sentido de entrevistar um dos comissários da sua exposição a trabalhar em Portugal.

Do mesmo modo, a fim de descortinar os processos, os contactos, as leituras e percepções da exposição, foi entrevistada uma figura que constituísse a sua representante máxima a nível organizacional em cada uma das localidades nas quais a apresentação das fotografias foi colocada em Portugal continental, como o foram as cidades da Maia, Lisboa e Portimão. O interesse nas informações dali provenientes relaciona-se com a necessidade de saber quais as motivações, as propostas, os projectos pessoais e institucionais presentes e futuros decorrentes de uma actividade que se desenrola aparentemente fora do âmbito profissional.

Na sequência da transcrição integral dessas entrevistas inseridas no trabalho de campo, a análise das mesmas foi efectuada considerando como princípio teórico inspirador a análise crítica do discurso (Fairclough, 1995) a partir da qual gerei as categorias analíticas que me permitiram recompor e problematizar os conteúdos veiculados.

Apesar de em algumas áreas de investigação a palavra *media* ser algo criticada devido à sua utilização um pouco arbitrária e ao seu carácter por vezes vago, entendo aqui essa expressão enquanto concernente aos meios de comunicação escritos, áudio, visuais e audiovisuais em voga na actualidade, tais como o cinema, a televisão, a rádio, a fotografia, a Internet, os jornais e as revistas. Se o meio é a mensagem, como dizia McLuhan (1964), então essas mensagens são tão diversas quanto os contextos nas quais são fabricadas, os seus instrumentos de transporte, e as suas diferentes recepções. Não é de somenos importância considerar que a ascensão dos meios de comunicação electrónicos como actores determinantes nos vários espectros de um mundo cada vez mais globalizado lhes atribuiu uma relevância nunca antes vista. Estes novos agentes de criação, certificação ou negação da realidade enquanto tal passaram a estar intimamente relacionados com diferentes dinâmicas (a vários níveis, desde o mundial ao individual), interferindo com as biografias pessoais, criando constantemente novas narrativas, representações, vivências e modificando a percepção e concepção dos eventos quotidianos.

Aliás, o desenvolvimento e expansão das instituições modernas está directamente relacionado com o crescimento na mediação da experiência e da vivência do real que as várias formas de comunicação trouxeram consigo. Este é, de resto, um dos aspectos fundamentais na relação das narrativas pessoais com os *media*: a inversão, histórica, de deixar de pensar os *media* a partir da realidade, mas começar a pensar a realidade (e a nossa relação com esta) a partir dos *media*. Como nos diz Rogério Santos,

as pessoas vivem em contexto mediático. Os *media* fornecem uma janela sobre o mundo, medeiam ou mediatizam, seleccionam, atribuem prioridades, moldam, conforme as instituições, as tecnologias e as [suas] convenções discursivas (Santos, 2007:278).

Nesse sentido recupero um exemplo representativo. Se uma coisa se torna real – “para aqueles que estão algures, a segui-la como «notícia» - ao ser fotografada”, também muitas outras vezes “uma catástrofe que é vivida assemelhar-se-á à sua representação” (Sontag, 2003: 28). O ataque do 11 de Setembro de 2001 às Torres Gémeas em Nova Iorque caracteriza essa relação invulgar, pois foi descrita pelos sobreviventes como “irreal, surreal, como um filme” (*ibid.*). Esse embuste protagonizado pelos *media* acaba inclusivamente por se propagar para além das hiperbolizações mediáticas e penetra nas autobiografias, onde verbalizações como aquela atrás descrita não são invulgares.

Momentos particulares da vida quotidiana são umbilical e espontaneamente ligados aos *media*, onde o registo por algum desses meios (preferencialmente visual ou audiovisual) surge como a motivação última de uma vivência. Se não está arquivado, não aconteceu. Se não está gravado e projectado, não é real.

Actualmente, a vivência do presente é revestida pela necessidade de um qualquer enquadramento que traduza, com fidelidade, aquilo que se vê e que retira, portanto, densidade ao real. Resgato um satírico episódio imaginário, mas nem por isso desligado da realidade, proposto por Daniel Boorstin, intelectual americano cuja antipatia pela comunicação de massas o levou a responsabilizar estas pela “desrealização do mundo” (*apud* Fortuna, 1995: 43). Na situação por ele descrita, “ao aproximar-se da mãe que se faz acompanhar do seu filho, [um]a amiga exclama, «Mas que linda criança!», ao que a mãe replica, «Oh! Isto não é nada... Havia de ver a fotografia!» (Boorstin *apud* Fortuna, 1995: 11). Ao exagero deste episódio, contraponho a indissociabilidade actual entre realidade e *media*.

Importa então, na sequência de algumas reflexões iniciais, introduzir alguns elementos explicativos sobre a preponderância dos *media*. Afinal, quais terão sido os factores que levaram a que tenhamos actualmente este actor como parte integrante e determinante não só da nossa vida quotidiana, mas também dos grandes palcos e acontecimentos globais?

### 1.1 Partir da base: origem e desenvolvimento dos media

A hiper-frequente utilização, distribuição e divulgação dos *media* deve-se, antes de tudo, à existência de redes de comunicação disseminadas à escala global que vieram revolucionar a maneira como articulamos a realidade a partir daqueles. Estas redes de comunicação estabeleceram-se através de três momentos determinantes, que Thompson (2003: 246-259) descreve no seu trabalho sobre a globalização da comunicação.

A primeira razão apontada por este autor (2003: 247) é a instalação de cabos submarinos pelas potências imperiais europeias, durante o final do séc. XIX e início do séc. XX. Antes da instalação destes cabos, a comunicação intercontinental era um processo extremamente moroso. Uma carta enviada de Inglaterra, por volta de 1830, poderia demorar de oito meses a dois anos a chegar à Índia. Com o telégrafo, no entanto, deu-se uma verdadeira revolução na concepção da comunicação (Hopkinson e Yapp, 2006: 208), passando a poder enviar-se a mesma mensagem no tempo de um minuto. Este meio de

comunicação começou a popularizar-se de tal modo que por volta de 1860 começaram a ser testados os primeiros cabos entretanto instalados no fundo dos oceanos. Começando por ser inicialmente utilizados para fins comerciais, o seu valor estratégico veio a revelar-se tão proveitoso que a instrumentalização para os quadrantes político e militar foi apenas um passo óbvio (Thompson, 2003: 248).

O segundo factor apontado para a globalização da comunicação foi a criação de redes mediáticas gigantescas, ou seja, a disseminação das agências noticiosas e a sua divisão do mundo em esferas específicas de actuação. Estas tiveram três momentos determinantes na sua própria definição. A distribuição de zonas de cobertura entre si, o paradoxo do final de competição e da rivalidade (entrando assim num modo mais cooperativo, dividindo não só o mundo em “esferas exclusivas de operação”, mas criando assim um “olhar” efectivamente global, dividindo também o monopólio entre si) e, finalmente, o trabalho conjunto e bastante próximo destas com a imprensa – uma vez que esta dependia dos seus trabalhos, difundindo assim as notícias para uma audiência muito vasta –. Assim, “os domínios de operação” correspondiam em concreto às “esferas de influência” política e económica das maiores potências imperiais europeias (*ibid.*: 249).

---

Cada agência trabalhava proximamente com as elites políticas e comerciais do país que lhe servia de base, gozando de algum suporte político e provendo informação que era valiosa para a condução do comércio e diplomacia (*ibid.*:249).

Numa fase mais consolidada, concretamente após o final da Segunda Guerra Mundial, quatro agências possuíam praticamente o monopólio internacional da informação, e as suas posições de domínio eram exercidas tanto sobre as notícias como sobre outros tipos de informação oficial e não oficial. Ainda segundo este autor, estas quatro agências noticiosas (Reuters, AP, AFP e UPI<sup>12</sup>), ao mesmo tempo que expandiam os seus ramos de actividade, tiravam partido dos novos desenvolvimentos nas tecnologias da informação e comunicação, emergindo assim como “elementos centrais no novo mercado global para a informação e dados de vários tipos, incluindo informação relativa a transacções financeiras e comerciais” (Thompson, 2003: 250).

Por fim, o último acontecimento que conduziu ao estabelecimento da comunicação ao nível global foi uma consequência directa do grande desenvolvimento tecnológico a que o final do séc. XIX assistiu. A criação de uma forma de comunicação, o espectro

---

<sup>12</sup> AP – Associated Press; AFP – Agence France Press; UPI – United Press International.

electromagnético, que não necessitava de cabos ou de qualquer outro suporte físico, que levasse a mensagem da origem ao destino, revolucionou a forma, o modo, e o conforto da transmissão tanto da informação como do capital.

No entanto, também as diferentes frequências deste espectro electromagnético têm as suas limitações em termos de “espaço” disponível. Assim, da disponibilização desse espaço surgiu a necessidade da sua regulação, devido à quantidade de interesses que sobre ele se depositavam, entre os quais o militar, o político, o amador ou o comercial. Alcançou-se então o ponto de viragem nas políticas de gestão do espaço virtual. Criaram-se instituições de regulamentação sobre o direito e utilização de um espectro electromagnético confinado a certos limites, a nível local, nacional e global. A sobrecarga deste meio, com interesses diversificados e poderosos, precipitou a criação de um organismo que possibilitasse a sua gestão. O desenvolvimento de tecnologias que permitiram a transmissão de mensagens por via electromagnética, juntamente com a emergência das instituições referidas e a colocação dos primeiros satélites em órbita, deram o avanço decisivo na globalização da comunicação. Passou a ser possível transmitir grandes quantidades de informação eficiente e instantaneamente (Thompson, 2003:251). Tal levou a que, no sistema-mundo actual, as políticas de propaganda, mediatização, sustentação da opinião pública e representação iconográfica e mediática suscitassem reacções dos mais variados quadrantes e regiões do mundo, geridas em micro-escalas de tempo. Tal é reforçado por Pezarat Correia, ao afirmar que:

as novas tecnologias de comunicação põem toda a gente, a todo o momento, em contacto com tudo o que se passa em toda a parte. Nada hoje é indiferente a ninguém. E, por outro lado, os meios de comunicação são veículos privilegiados para se moldar [uma] imagem (...), a sua inevitabilidade, a sua necessidade, a sua vantagem para catalogar os bons e os maus, para captar apoios (2001:94).

## 1.2 Media e Sociedade

O papel que os *media* desempenham nas relações internacionais mudou radicalmente ao longo das últimas décadas. Na grande maioria das vezes, estes já não funcionam apenas como observadores ou relatores de algo, movidos por uma pura e constante demanda pela notícia, pelo “furo” jornalístico, colecta de situações que permitirão a construção de realidades e sua apresentação (ou representação) ao público. Funcionam sim, desde o final do século XX, como actores participantes e catalisadores de processos e decisões, desenvolvendo um fluxo constante de informação não só entre os



*media*, mas também entre governos, organizações e corporações, podendo promover ou minimizar padrões democráticos (Shinar, 1997). Se bem que nas primeiras décadas do séc. XX a propaganda era feita pelos *media* nacionais controlados pelos estados-nação em seu benefício (Chomsky, 2003), hoje a audiência é global e, portanto, a potencial esfera de influência é também ela global. O facto de se criarem realidades diferentes face ao mesmo acontecimento deve-se fundamentalmente à força do discurso jornalístico/mediático residir em dois princípios básicos: por um lado, o tom narrativo de quem esteve lá, viu e ouviu, ou pelo menos soube dos eventos narrados, pois teve acesso ao local, ao conteúdo daquilo que viria a proporcionar o “facto” jornalístico. Em segundo lugar, o ocultamento ou anonimato das fontes permite por vezes a desresponsabilização sobre a notícia, evento ou realidade transmitidos.

Tal leva a que a qualidade de informação oferecida a uma sociedade tenha impactos directos na sua democracia, e na maneira como as pessoas vêem o seu mundo e o mundo à volta delas. Os *media* “são [pois] absolutamente centrais para o funcionamento da democracia de hoje; e o entretenimento e outros programas dos *mass media*, no seu conjunto, têm, no geral, poderosos efeitos na sociedade” (Alger, 1998:1), tal como nos estudos de caso que Dyck e Zingales (2002) nos apresentam. Noam Chomsky coloca os *media* no topo de uma hierarquia que regula muita da nossa actividade e pensamento diários: o seu papel “na política contemporânea obriga-nos a perguntar em que espécie de mundo queremos viver e, em particular, que sentido queremos dar à democracia para que a nossa sociedade seja realmente democrática?” (2003:9). Para o demonstrar, o linguista refere como a história tem sido profícua em fornecer exemplos sobre o efeito que uma propaganda bem orquestrada e emitida pelos *media* tem sobre uma população. Coloca o foco, entre outros casos, na influência que aqueles tiveram na opinião pública americana nas décadas de 1950 e 1960 no *civil rights movement* e na guerra no Vietname como sendo expressivos desse poder.

A entrada dos meios de comunicação social na sociedade deu-se sem restrições de qualquer género. Fazem colocar, hoje, questões que se relacionam com as crenças e os actos de todo o tipo de comunidades, sendo a sua diversidade enorme e encerrando grande influência. Tanto promovem padrões de cultura, como distorcem realidades unicamente dirigidas por propósitos económicos.

---

Através de programas regulares de entretenimento tal como as notícias e espectáculos de assuntos de interesse público, as apresentações dos *media* são presenças primárias e persuasivas nas vidas das pessoas e têm impactos profundos nas suas percepções do

mundo, das imagens de líderes, noções sobre estilo e comportamento adequados, e outros aspectos básicos da nossa cultura (Alger, 1998:5).

Mesmo actualmente com questões tão fulcrais como o terrorismo, cuja instrumentalização dos *media* é fulcral na sua projecção<sup>13</sup> (Luengo, 2002), existem várias conjunturas que nos dão conta da sua enorme influência. A eficácia destes na gestão e representação na opinião pública de determinados assuntos/acontecimentos é tremendamente poderosa, tanto ao nível de intervenção política, gerando especulações ou criando celeumas, como na providência de sustentação ou debilitação da credibilidade na esfera pública. Diversificaram-se de tal modo que hoje surgem-nos não só como meios meramente informativos ou documentais, mas também como grandes agregadores de opinião, criadores de encontros e desencontros, de falácias, de sustentações públicas, de instrumentos do poder simultaneamente hegemónico e emancipatório.

Estes aspectos são, de resto, particularmente focados por Dyck e Zingales, cujo trabalho, *The Corporate Governance Role of the Media* (2002), nos oferece algumas amostras paradigmáticas de como aquela influência é decisiva sobre as estratégias de grandes empresas face, entre outros, ao comportamento dos eleitores, consumidores, ou outra qualquer identidade que esteja vincada pela ligação ao Estado ou grandes empresas. Como Ghai nos refere, a verdade é que “hoje em dia estamos submetidos à poderosa influência dos meios de comunicação social, do cinema e da publicidade internacionais, financiados por marcas e outras formas de direitos de propriedade intelectual” (2004:432).

Os *media* actuais agregam várias tendências e “têm efeitos e potencialidades muito diversas, dependendo das intenções do produtor, do conteúdo, da qualidade e do contexto no qual estão a ser utilizados” (Bondebjerg, 2005: 2). Na arena dos meios de comunicação social, a distribuição de recursos e da sua visibilidade é, apesar do advento da Internet e do seu potencial emancipatório, desigual. As grandes cadeias de informação, patrocinadas quer pelos Estados a que pertencem (*cf.* Santos, 2002: 46), quer por empresas com interesses instalados em vários campos de acção, geraram situações de monopólio ao nível mundial. O processo democrático fica, em alguns casos, profundamente distorcido, nomeadamente devido à ideia, assaz disseminada na literatura especializada, de que alguns *media* estão a gerir uma governação e regulação globais (Ó Siochrú e Girard, 2002; Thomas e Zaharo,

---

<sup>13</sup> Ver, a título exemplificativo, a polémica que se instalou devido à publicação de duas caricaturas de Maomé que o representam como um radical islâmico no jornal dinamarquês *Jyllands-Posten* em: [http://www.portugaldiario.iol.pt/noticia.php?div\\_id=291&id=642509](http://www.portugaldiario.iol.pt/noticia.php?div_id=291&id=642509), acedido a 28 de Outubro de 2009.

2004; Dyck e Zingales, 2002) – se não exclusivamente, pelo menos em parte – através de uma rede mediática global e hegemónica. Enquanto os seus propósitos poderão divergir, com influências políticas, económicas ou culturais distintas, a verdade é que, devido à enorme concentração de poder num pequeno conjunto de indivíduos e corporações detentores do grande capital que regula parte da globalização, do qual fazem parte os mecanismos de produção e transmissão de informação, esta torna-se também uma forma de manutenção do *status quo* na sociedade global e, portanto, suporte desses interesses.

Mas o terreno mediático não é só um campo de batalha, é também uma arma poderosa. As alianças que os protagonistas [das lutas emancipatórias] são capazes de forjar (Santos e Nunes, 2004: 48) com os *media* podem ser determinantes para o sucesso dessas mesmas lutas. Boaventura de Sousa Santos e João Arriscado Nunes (2004) autores ilustram essa ideia com o exemplo de Timor-Leste, cuja amplificação da luta de independência pelos *media* permitiu que uma oposição “que esteve perto de cair no esquecimento”, sob a acção amplificadora dos *media*, se tenha tornado “um dos mais notáveis exemplos de sucesso de novas formas de solidariedade internacionalista” (Santos e Nunes, 2004: 48). No processo da afirmação de Timor-Leste como um país soberano, refere-nos Pureza (2004:422) que “a pujança inacreditável que essa aliança então atingiu foi projectada globalmente pelos canais típicos da aldeia global: os *media*, as redes de informação, a sociedade civil global, etc.”.

Contudo, e com o aparecimento da World Wide Web (originalmente desenhada para fins militares<sup>14</sup>) começaram a surgir e a tornar-se mais visíveis movimentos não regidos pelas leis do mercado, mas por concepções contra-hegemónicas, resistentes ao sistema capitalista neoliberal, e, em muitos casos, com iconografias solidárias. Esta reacção, possível através de fenómenos, eventualmente residuais, que, devido à evolução tecnológica, se impuseram contra esse caos (ou desordem aparente) mediático, trouxeram um novo ponto de vista sobre os *media* e suas interpretações do real. Iniciativas como o movimento Zapatista<sup>15</sup>, Indymedia<sup>16</sup>, Media Alliance<sup>17</sup>, Radio for People<sup>18</sup>, Reclaim the Media<sup>19</sup>,

---

<sup>14</sup> Breve historial da Internet disponível em:

<http://static.publico.clix.pt/40anosinternet/> (acedido a 30 de Outubro de 2009)

<sup>15</sup> Movimento particularmente bem sucedido na enorme recolha de simpatia e onda de solidariedade internacional em boa medida através da sua rentabilização da Internet.

<sup>16</sup> Disponível a 13 de Dezembro de 2009 em: <http://www.indymedia.org>

<sup>17</sup> Disponível a 13 de Dezembro de 2009 em: <http://www.media-alliance.org/>

<sup>18</sup> Disponível a 13 de Dezembro de 2009 em: <http://www.radioforpeople.org>

<sup>19</sup> Disponível a 13 de Dezembro de 2009 em: <http://www.reclaimthemedias.org>

Prometheus Radio<sup>20</sup>, Lifegate<sup>21</sup> ou o recente fenómeno dos blogues são bem representativos desses casos, constituindo a Internet uma revolução em si mesma dado o espaço que propicia ao debate e troca de informação, único na história. A possibilidade de transmitir a informação que se deseja, instantaneamente, sem a intervenção do Estado ou de outros mecanismos de filtragem ou censura é uma inovação. Tomando em consideração que uma parte vital da democracia é afectada quando “o público tem razão para duvidar da independência e integridade da informação” (Alger, 1998: 13), talvez a única solução possível seja a criação de novos modelos de *media*, pluralistas, inclusivos, diversificados, enfim, vitais para uma democracia activa e uma cultura dinâmica.

A este novo ponto de vista chama-se democracia nos *media*. Desta perspectiva, instigam-se os indivíduos a adoptar e promover um modelo de produção e distribuição de *media* que realmente informe sem restrições ou interesses instalados, dando voz a quem a desejar, promovendo a livre circulação de informação, impulsionando os valores fundamentais da democracia. Esta abordagem é multifacetada, pois é estimulada por vários grupos sociais como académicos, activistas, jornalistas, etc., que, através de múltiplas iniciativas a nível global, algumas delas designadas por *alternative media*, colocam na agenda mediática (particularmente através da Internet), informação não filtrada, sendo secundário se isso acontece dentro ou fora dos *mass media*. Alguns dos aspectos centrais na noção de democracia nos *media* são os seguintes: “a prestação de contas e as alternativas são a essência da democracia; a diversidade e a independência de pensamento e acção na criação expressiva são vitais para uma cultura vibrante e em constantes desenvolvimento” (Alger, 1998: 225).

Surgiram marcos históricos de relações simbióticas entre eventos e sua documentação ou relato pelos *media*, numa convergência muitas vezes singular e representativa. Mas, para além destes acontecimentos pontuais, existe um sistema de trocas e de forças, um jogo de espelhos interminável, refractário, onde os sistemas sociais são diariamente afectados por determinadas imposições. O exercício de “partilhar informação e ideias através do espaço [virtual ou físico] ou, em outras palavras, saltar através de escalas, [confere] a esta escala de política de telecomunicações [a possibilidade de] altera[r] o balanço do poder nas lutas sociais” (Mamadouh, 2004:484). No contexto de um espaço-tempo veloz, a preservação da memória é um dos instrumentos fundamentais para a frágil manutenção dos mecanismos democráticos e, nesse sentido, “o jornalismo [, entre outras

---

<sup>20</sup> Disponível a 13 de Dezembro de 2009 em: <http://prometheusradio.org>

<sup>21</sup> Disponível a 13 de Dezembro de 2009 em: <http://www.lifegate.it>

possibilidades, constitui-se] como um elemento fundamental na construção da memória” (Zelizer, 2008: 385).

Torna-se então necessário saber qual a sua função e articulação numa globalização neoliberal que tudo e todos atinge, mas também quais as suas tendências e intenções presentes e futuras. Existem diferenças significativas entre os vários tipos de *media* e a “realidade” que cada um deles transmite? De que maneira influenciam a percepção dos indivíduos face aos eventos transmitidos? Estas questões continuam com uma resposta improvável dadas as duas tendências opostas verificadas actualmente neste campo, uma no sentido da emancipação, outra no sentido da regulação, conforme nos diz Boaventura de Sousa Santos (2006: 78).

As globalizações hegemónicas (Santos, 2006: 182) actuais, pautadas por uma multiplicidade e interacção de vários factores: económicos, políticos, sociais, culturais e jurídicos (Santos, 2002: 32), originaram um aumento do debate em torno de um fenómeno que abrange todas as dimensões da realidade social, e que tem gerado enormes relações e desequilíbrios de poder.

Qual é então o verdadeiro alcance dos *media*? Cumprir-se-ão as prerrogativas que estão na base de toda a imprensa? Devemos, como afirmou José Manuel Pureza, lançar “fogo sobre os *media*” (2003)? Ou, ainda segundo este autor, fomentar um novo paradigma jornalístico que possa “corrigir o desequilíbrio dos fluxos de informação que deixa os habitantes mais vulneráveis” (Pureza e Ferrándiz, 2003: 11), prevenindo também a cultura de genocídio, na definição mais abrangente do termo, abarcando não apenas pessoas, mas conceitos? Apesar de a ênfase ser colocada na vida ou morte de populações civis, “o acesso a uma informação fiável torna-se num importante instrumento de sobrevivência” (Pureza e Ferrándiz, 2003: 12). Torna-se pois necessário saber quais vão ser os próximos actores principais dos *media*: quais as suas tendências? Coloquemos, enfim, a questão: haverá alguém capaz de dominar os *media* globais (Siochrú, Girard e Mahan, 2002)?

### 1.3 Media visuais: a instituição

A História Ocidental convencionou a invenção do alfabeto fenício como o ponto liminar daquilo que se veio a instituir como a distinção entre a pré-História e a História. Esta revolução cultural atesta a maneira como a oralidade veio a ser retratada no Ocidente,

enquanto algo difuso e sem valor. Configurando outros valores no que concerne à palavra falada, Amadou Hempâté Ba recuperou um ditado popular africano que versa “cada velho que morre é uma biblioteca que arde”. Opondo-se a esta valorização contextual da tradição oral, o paradigma ocidental veio a privilegiar durante vários séculos a palavra escrita em detrimento da palavra falada, particularmente a partir da invenção da imprensa. E se, até meados do séc. XIX, esta era o referente onde se podiam encontrar as representações e caracterizações do real (Mirzoeff, 1998), com a transição da modernidade para a pós-modernidade o visual foi construído como o referente principal da vivência quotidiana. Tornou-se, assim, o veículo primordial de transmissão das mensagens, sobretudo com a invenção da fotografia e sua introdução nos *mass media* anteriormente baseados em exclusivo na palavra escrita. O livro e os *media* impressos implicaram, pois, um processo fundamental de democratização das estruturas de poder e da educação, particularmente a partir da alfabetização geral das populações, com grande impacto no séc. XIX.

Embora exista a fácil e acessível propensão para crer que um novo capítulo se abriu na “História” devido ao impacto dos *media* visuais, alguns autores crêem que não se justifica o título. Ib Bondebjerg é um deles, não concordando que, em primeiro lugar, se denomine a nossa cultura enquanto simplesmente visual, fazendo notar que não será devido apenas à soma dos *media* hoje existentes que se pode atribuir tal epíteto. É inquestionável a presença destes últimos, e que a visão está intimamente relacionada com a palavra e a linguagem, mas “difícilmente se poderá comparar esta «revolução» àquela do alfabeto e da posterior aprendizagem de imprimir textos massivamente” (Bondebjerg, 2005: 4).

Se estamos à procura de uma revolução, temos que ir procurar a outro lado, indica. Sugere então que a grande revolução, para além da compressão do espaço e do tempo, é a extensibilidade virtual do corpo. Isto significa que actualmente as nossas mentes podem, através das *mediascapes*, “ter acesso a visões, sons e sensações sem ter que estar fisicamente presentes num determinado local. Podemos-nos mover no tempo e no espaço sem termos que sair dos nossos sofás” (*ibid.*: 4). A verdadeira revolução reside então na potencialidade que os *media* oferecem de transformar a realidade em algo visível e audível o que capacita o estabelecimento de experiências sensoriais concretas e pessoais de fenómenos, distantes no tempo e no espaço em moldes que a palavra escrita não consegue.

É inevitável, contudo, tomar em consideração os rápidos desenvolvimentos tecnológicos que proporcionaram a criação e, acima de tudo, a difusão de imagens fixas e móveis que terão desbravado o caminho para o domínio hoje avassalador dos *media* de carácter visual. De facto, na pluralidade dos *media* actualmente disponíveis para consumo, a

mediação da realidade feita através de mensagens de cunho visual assume uma importância fundamental.

Este é um tema sobre o qual tem recaído uma vasta produção teórica, particularmente na forte associação entre narrativas e imagens e sua duplicação do real pelos vários componentes da cultura visual, nomeadamente pelas novas tecnologias dos *media*. Reportamo-nos sobretudo aos debates em torno da “sociedade do espectáculo” de Debord (1967), do desaparecimento do real pela produção de simulacros de Baudrillard (1991) ou da desconstrução do realismo como uma ligação estética a um princípio de manutenção da realidade ideológica de Jameson (2002), e que são frequentemente colocados nos debates em torno das discussões concernentes à pós-modernidade.

Devemos considerar, contudo, que estas discussões surgem num contexto decorrente do impacto da modernidade e do iluminismo na sociedade ocidental. Sobretudo durante o último século, o incremento do uso de imagens revelou-se fundamental numa enorme variedade de campos. Desde as políticas públicas (particularmente relacionadas com a saúde, segurança rodoviária e caridade), à vigilância de bancos e estabelecimentos comerciais de várias ordens (onde o “sorria, está a ser filmado” predomina), à quase autonomização das imagens relativamente ao jornalismo escrito, aos manuais escolares, ao cinema, à televisão, *outdoors*, maços de tabaco, em nenhum outro momento da história o visual teve tanta influência, ao ponto de Mirzoeff dizer que, “na presente intensa era visual, a vida diária é cultura visual” (Mirzoeff, 1998: 125, ênfase minha).

Se os *media*, como anteriormente constatado, têm uma influência determinante sobre as comunidades nas quais são veiculados, promovendo escolhas, vivências ou comportamentos numa base diária, os seus conteúdos propagados visualmente exercem uma importância profunda na experiência humana. Não é ainda certo, contudo, que exista algum tipo de vinculação assegurada entre a exibição de conteúdo de carácter visual e as acções ou comportamentos dos indivíduos. Ainda assim, se existe algo de seguro, é que o “lado emocional é o primeiro e mais forte a surgir quando os indivíduos são confrontados com imagens visuais” (Stivers, 2000: 30) comparando com o que acontece com textos ou sons. Este autor vai ainda mais longe ao afirmar que “se a ciência moderna providencia a super-estrutura intelectual para uma minuciosa visão materialística do mundo, as imagens visuais dos *mass media* fornecem a sua infra-estrutura emocional” (*ibid.*).



Fig. 1: Foto - Olivier Culmann

A televisão, operadora de uma mudança tremenda no quotidiano popular veio, aliás, a consolidar-se como um tipo de linguagem particular. Esta peculiaridade não esgota as possibilidades de articulação e conjugação de novas racionalidades visuais, desempenhando, de outro modo, um factor de aglutinação. Ilustrando essa possibilidade de uma rede intra-mediática, um dos prémios vencedores da edição de 2008 da WPPh foi precisamente uma foto-reportagem de Olivier Culmann que induziu o júri à atribuição do 3º prémio na categoria de “Contemporary Issues Stories”, onde reflectiu sobre o uso da televisão a nível mundial. Na legenda das fotografias, um elemento comum: “É estimado que sejam utilizados acima de 1.5 biliões de televisores a nível mundial, com pessoas em algumas partes do mundo a verem TV mais de cinquenta horas por semana<sup>22</sup>.”

---

<sup>22</sup> A série de fotografias pode ser visitada nos arquivos online da World Press Photo Foundation em:

<http://www.archive.worldpressphoto.org/search/layout/result/indeling/detailwpp/form/wpp/start/38/q/ishoofdafbeelding/true/trefwoord/year/2007?id=wpp%3Acol1%3Aadat3841>  
(acedido em 21 de Outubro de 2009)





Fig. 2: Foto – Olivier Culmann

A sua penetração no domínio doméstico gerou diferentes códigos e representações de vários assuntos do domínio do real o que, em vários casos, alterou a própria percepção das pessoas sobre o que é “verdadeiramente” a realidade. Alguns estudos e iniciativas de outro género têm demonstrado isso mesmo. O documentário *Outfoxed*, produzido por Robert Greenwald, assinala com veemência e motivação jornalísticas (no sentido de um comprometimento forte um código deontológico) essa descoincidência entre a realidade e a “realidade” veiculada através da cadeia noticiosa Fox, no EUA. Neste caso, verificou-se que os espectadores assíduos daquele canal específico de televisão tinham percepções da realidade e do mundo (particularmente nas questões políticas) substancialmente diferentes daqueles que visionavam canais não tão comprometidos politicamente. A Fox News defendia acerrimamente as políticas da administração republicana presidida por George W. Bush, recorrendo para tal a todo o tipo de artifícios que os *media* actuais permitem. Através de alguns estudos estatísticos e de entrevistas a antigos empregados daquele canal televisivo tornou-se claro que, uma vez ali colaborador, “só existe um ponto de vista, e é-se informado diariamente através de um memorando sobre qual será esse ponto de vista”. Este contrato político leva a “Fox [a] estar também no negócio do fabrico activo e explícito de notícias” (Cole, 2004: 347). O debate foi recentemente retomado durante o mandato do presidente dos EUA Barack Obama, que “declar[ou] guerra à Fox News e [re]lança [o] debate sobre liberdade de expressão<sup>23</sup>”.

---

<sup>23</sup>Alguma desta polémica poderá ser consultada em:

Já em 1978, Jerry Mander tinha verificado que “quanto mais televisão as pessoas viam, mais a sua visão do mundo correspondia à realidade televisiva” (*ibid.*: 31), verificando-se uma correlação positiva. Aliás, a presença e retirada de certos assuntos das sociedades é operada em função da atenção que os media visuais lhe dedicam (*e.g.*, a televisão). Quando existe um hiperbolização de um determinado tema, subitamente torna-se mais real que os seus pares. No entanto, assim que a atenção daquele meio é desviado para um outro tema actual, abruptamente aquele assunto deixa de ter visibilidade e, ao desaparecer do “real” transmitido mediaticamente, deixa de existir (Stivers, 2000: 31). Aliás, recentemente os *media* têm sido profícuos em colocar e retirar assuntos dos seus temas favoritos, nomeadamente no que se refere a grandes pandemias que, alegadamente<sup>24</sup>, podem dizimar 10% a 30% da população mundial. Reporto-me, naturalmente, ao caso da “gripe das aves”, do vírus H5N1 e ao caso da gripe A, o vírus H1N1. No espaço de poucos meses, desapareceu uma pandemia que poderia dizimar a população mundial e foi substituída por outra de carácter mais ou menos semelhante.

---

<http://jornal.publico.clix.pt/noticia/22-10-2009/obama-declara-guerra-a-fox-news-e-lanca-debate-sobre-liberdade-de-expressao-18063468.htm> (acedido em 22 de Outubro de 2009).

<sup>24</sup> A propósito do conceito da palavra “aleadamente”, pretendo aqui clarificar a minha posição pessoal relativamente a esta: como veremos mais adiante no capítulo dedicado à fotografia e seu código de ética, nomeadamente no que se refere ao aspecto particular da não manipulação, encaro este termo enquanto uma manipulação da informação, tão grave como a manipulação de uma fotografia.

Aludindo à crescente presença e influência da imagem no século XX, Walter Benjamin afirmava, com ironia, em 1931 (1992: 130-131): “parece estar a chegar o dia em que haverá mais revistas ilustradas que caçadores em época de caça”. Este aforismo permite-nos compreender a centralidade crescente dos consumos visuais, bem como o seu potencial substitutivo de outras modalidades sensoriais prevalecentes em sociedades tradicionais, fazendo então emergir uma cultura frutiva e descodificadora dos objectos e sentidos culturais de raiz privilegiadamente oculocêntrica.

Não se trata aqui de adiantar que, tal como se dá a prevalência da visão face aos outros sentidos, esta terá sido decorrente de uma componente histórica casual na qual resultou esta “doutrina da imaculada percepção” (Jenks, 1995) mas que, apesar de existir uma base biológica para a predominância da visão na experiência humana<sup>25</sup>, a importância que ela assume na comunicação e na informação depende dramaticamente dos contextos culturais e históricos.

Se à existência destas predisposições físicas adicionarmos processos culturais que em muito vieram consolidar a sua dignificação e rentabilização, chegamos à difusão da concepção da visão enquanto o mais nobre dos sentidos. Uma das primeiras produções culturais localizadas que depositaram forte ênfase na visão e que, devido à sua forte propagação, terá contribuído para a disseminação dessa consagração da visão, é precisamente a Bíblia Sagrada. Os seus textos, representando a vida e saúde como luz, e a morte ou a doença como trevas, aclamaram ao sentido da visão um conjunto de normas e vivências fortemente situacionais, sim, mas igualmente hegemónicas e propagadoras de uma hierarquia de sentidos bem demarcada, a visão e os outros.

O desejo e estímulo visuais encontravam-se, nessa época como hoje, omnipresentes, fruto de um processo histórico caleidoscópico, decorrente do Iluminismo que Jay (1998) designou de regimes escópicos da modernidade. Descartes teria já proposto, três séculos antes, a primeira abordagem à noção moderna de visão e do seu lugar central nas sociedades modernas, sugerindo a existência de uma maneira específica de “olhar”,

---

<sup>25</sup> Conforme Domke *et al.* “o cérebro é muito melhor a extrair informação rápida e eficientemente de imagens visuais que de texto” (2002: 149).

conjugando os processos puramente físicos da estrutura ocular com códigos representacionais (Mirzoeff, 1998: 53).

Contudo, e de uma maneira incontestável, a ascensão cultural da visão está conotada com o paradigma da modernidade que consagrou à visão duas tarefas fundamentais, tornando-a simultaneamente causa e consequência de um mesmo arquétipo: a dimensão física e, conseqüentemente visual do conhecimento, através da criação e consolidação da escrita, permitindo o seu arquivo e posterior acesso; e o estabelecimento da ciência como o principal e, *de facto*, único veículo da verdade e da realidade. Stivers aborda esta relação discorrendo sobre o próprio conceito de verdade, onde:

a imagem visual autônoma desfoca a distinção entre verdade e realidade. A verdade factual torna-se a correspondência percebida entre imagem e realidade. A ordem da verdade é reduzida à ordem da realidade numa cultura de omnipresença radical. A verdade empírica está auto-contida nesta visão; não há um sentido de um propósito transcendente (Stivers, 2000: 34).

Actualmente, é devido à “espantosa proliferação dos artefactos visuais, em relação com a lógica de disseminação transnacional capitalista e com a tecnologia electrónica, que nos é permitido dizer que hoje vivemos numa época [onde] a experiência humana é mais visual e visualizada que nunca” (Martins, 2006: 72), reflectindo aquilo que Jenks designou da “centralidade do olhar na cultura Ocidental” (Jenks, 1995). Existe uma enorme quantidade de objectos culturais que utilizam a visão enquanto sentido primordial e prioritário, como revistas, jornais, televisão e cinema, sintomáticos da “esteticização da vida social [que se refere] ao «rápido fluxo de signos e imagens que saturam a textura da vida quotidiana na sociedade contemporânea” (Nunes, 1996: 44). No fundo, o que Appadurai designou de *mediascapes*, “a capacidade de variados interesses públicos e privados ao redor do mundo produzirem e disseminarem informação do seu interesse” (2004: 54), convocando assim diferentes tipos de imagens e excertos caleidoscópicos da realidade que mudam e geram percepções sobre nós próprios e sobre os outros.

Essa transmutação perceptiva foi ainda reforçada pelo surgimento de outros aparatos que partilharam do forte desenvolvimento tecnológico no séc. XX e que não se harmonizam com a noção de *media*. Refiro-me à criação de toda uma panóplia de instrumentos reservados a um conhecimento científico especializado que entretanto se dilatou para fora dos circuitos que lhe eram tradicionalmente reservados, e que aportou re-significações do próprio corpo. Especificamente, o uso das tecnologias da visão utilizadas em contexto médico (como as ecografias a três dimensões), quando transportado para a

esfera pública, veio reacender debates e ser veículo de forte polémica ao nível da sociedade. A transposição, para o tecido social, de tecnologias de visão habitualmente remetidas para uma esfera especializada, tornou-as num instrumento de debate político e, conseqüentemente, uma tecnologia de poder. Nos EUA, o movimento de protecção do aborto legalizado dedicou-se, em vários períodos, à supressão das imagens de fetos, “sabendo que as imagens são um meio potencialmente poderoso de minar as suas próprias noções de algumas questões como a de quando começa a vida. Mas as imagens não são apenas corrosivas de ideologias. Elas são, de um modo complexo, um substituto das ideologias” (Turner, 2003: 58).

Na medida em que qualquer texto poderá ter uma atribuição política, a transformação da imagem no meio privilegiado de transporte de mensagens na cultura contemporânea levou a diferentes reconfigurações estratégicas na abordagem ao campo político. Se existem autores que afirmam actualmente serem os políticos meros objectos consumíveis, algo parece colocar-se para lá de qualquer dúvida, que neste período a que chamamos de pós-modernidade “as políticas da visão são diferentes das políticas da palavra” ou, indo mais longe, “a política contemporânea está [efectivamente] subordinada às políticas da visão” (Turner, 2003: 52/60).

## 2.1 Puzzle inacabado: a árvore e o gato - literacia visual

Se nos encontramos imbuídos de elementos de cultura material e imaterial que marcam a cadência da nossa maneira de viver algo a que por vezes chamamos de realidade, é neste último terreno movediço que elementos fundamentais da experiência humana se desenvolvem, estimulando os sentidos e, portanto, escorando o ser nos momentos em que é confrontado com escolhas. Nesses ápices de selecção ou apuramento de algo, as tentativas previamente ensaiadas (com ou sem sucesso) assumem uma importância fundamental. A aprendizagem é chamada a desempenhar uma tarefa basilar. Assim como na leitura e na escrita, na gastronomia, no tacto ou na música, a acumulação de estímulos sobre qualquer um dos sentidos dota o indivíduo de percepções sincronicamente diferentes na passagem e vivência dos momentos.

A infalibilidade da vivência numa época profundamente visual, onde esses mesmos estímulos se disseminam na vivência social e cultural, qual vírus imerso na sociedade<sup>26</sup>, relembra-nos a prolixidade da visão. A este propósito, Natharius afirma que, devido ao facto de “o sentido visual ser tão imediato, temos que ser lembrados que, tal como somos ensinados a ler e escrever, também somos ensinados a «ver»” (2004:242). Se na leitura de um texto se depositam concepções pessoais, valores, representações e noções acerca de vários aspectos, também nas imagens esse mesmo conjunto de atribuições é aplicado. De modo a ilustrar esse ponto relativo ao processo educativo de ver, recupero dois exemplos que creio demonstram essa necessidade.

Na obra “Um antropólogo em Marte”, de Oliver Sacks, é compilada uma colecção de sete ensaios que descrevem as histórias verídicas de indivíduos com algum tipo de desordem neurológica. No ensaio denominado “To see and not see<sup>27</sup>”, é narrada a história de Virgil Adamson, um indivíduo que aos 3 anos de idade perdeu completamente a visão, até que a possibilidade de uma cirurgia o leva para a mesa de operações. Ao recuperar a visão, Virgil encontra-se profundamente desorientado com essa nova realidade não sendo capaz de associar e interpretar certas imagens simples. O caso do gato e da árvore são paradigmáticos: Virgil era capaz de, no felino, identificar o nariz, a cauda, a cabeça, o corpo, mas era incapaz de “ver” um gato completo. O mesmo acontecia com uma árvore, algo que classificava como “não se parecendo com nada deste mundo” e que, apenas um mês depois da operação, foi capaz de reconhecer como uma unidade completa, pois o tronco levava aos ramos e às folhas e, portanto, formava algo unificado. O relato ganha intensidade com a experimentação da visão a que Virgil se vai forçando dia após dia, primeiro com os objectos domésticos, depois com o mundo exterior. Ainda assim, as dificuldades subsistiram, nomeadamente o arranjo especial de coisas básicas, como o tamanho e a perspectiva, aspectos em última análise fundamentais na apreensão do mundo individual e que moldam fortemente a vivência das experiências:

Still, perceptual-cognitive processes, while physiological, are also personal - it is not a world that one perceives or constructs but one's own world - and they lead to, are linked to, a perceptual self, with a will, an orientation, and a style of its own. This perceptual self may itself collapse with the collapse of perceptual systems, altering the orientation and the very identity of the individual. If this occurs, an individual not only becomes blind but ceases to

---

<sup>26</sup> Tal como William S. Burroughs postulava acerca da palavra escrita, que esta não passaria de um vírus que se propagou entre os humanos, na sua obra “A Revolução Electrónica”.

behave as a visual being, offers no report of any change in inner state, is completely oblivious of his own visuality or lack of it (Sacks, 1995).

No processo da aquisição de competências visuais, tomamos frequentemente este processo inconsciente como algo obtido sem esforço, não considerando a complexidade que tal exige do ponto de vista do arranjo neurológico, do tempo necessário, e a gestão da enorme diversidade de estímulos que a movimentação através do modo visual-espacial torna necessária. Esta organização tem inevitavelmente impacto no processo neurológico e, conseqüentemente, no processo psicológico, “no *self*, na identidade”. Virgil teve pois que aprender a processar todas as novas imagens que lhe chegavam, procurando achar o seu lugar num mundo onde a visão reina. Contudo, esse esforço foi em vão, já que Virgil acabou mesmo por cegar definitivamente.

Apesar de não serem casos recorrentes, reportamo-nos ainda a um outro um paciente, Michael May, que após cegar completamente na sequência de um acidente com químicos aos 18 meses a recuperou apenas aos 49 anos. Tendo perdido algumas das principais funções cerebrais dedicadas à visão, consegue ainda assim ver objectos, formas e cores simples, embora não seja capaz de perceber objectos tridimensionais ou complexos como as faces dos amigos e membros familiares (apenas com a ajuda da voz e do tacto). “Luta [ainda] para descobrir a diferença entre um homem e uma mulher e descreve um cubo como um quadrado com umas linhas extra<sup>28</sup>”. Devido a estas limitações, “May tem que reaprender a ver, e é possível que algumas imagens visuais possam nunca ser claras para ele devido à perda de algumas funções cerebrais que ajudariam a processar alguns sinais visuais” (Natharius, 2004:242).

Estes casos são pois importantes para entender que a literacia visual não compreende apenas a própria experimentação de diferentes estímulos entre quem consegue efectivamente “ver”, mas mesmo entre quem entra súbita e radicalmente num “mundo novo”. Esta enforma-se enquanto um conceito que pressupõe a aquisição contínua de competências visuais ao longo da vida dos indivíduos e que vai, ao longo desse processo, moldando as suas experiências de carácter visual. Quanto mais se vê, mais se sabe (Natharius, 2004). O conceito pode ser falacioso, pois a uma literacia opõe-se normalmente uma iliteracia. Não é esse o meu propósito. Quando acedo à literacia visual enquanto

---

<sup>28</sup> Mais pormenores deste caso em:

<http://www.psychology.siu.edu/courses/301/news/Restored%20sight%20CNN.html>  
(acedido em 27 de Outubro de 2009).

elemento determinante nas maneiras de ver e conhecer, pretendo apenas indicar a existência de diferentes formas de ver que diferenciam uma mesma experiência visual (como uma exposição de fotografia).

Num documentário realizado sobre o fotojornalista francês Henri Cartier-Bresson em 2001 intitulado *L'amour tout court*, o pintor e historiador de arte Avigdor Arikha reflecte precisamente acerca da necessidade de “aprender a gostar”. Diz ele que é “necessário educar o olhar a gostar, pois não se olha para o que não se gosta (...) tal como se aprende a gostar de uma pessoa, ou a deixar de gostar” (*L'amour tout court*, 2001). Reforça esse pensamento seguindo a linha de raciocínio que o leva a atestar que “é preciso aprender a olhar” e “olhar é amar”. Embora me situe na concepção idílica do acto de olhar por si veiculado, na sociedade do espectáculo pode-se também amar sem a necessidade de olhar. Um dos trunfos do visualismo é precisamente o da dispensabilidade desse “olhar” atento e reflectido. “Alguém que olha sem renunciar à intencionalidade, a todos os preconceitos e pensamentos, não irá ver nada”, conclui. Neste sentido, a televisão é ubíqua.

O entendimento da educação do olhar (patente na linguagem portuguesa em expressões relativas à visão como esgar, observar, contemplar, relance, admirar, olhadela, apreciar) empreende esta tarefa em redor do sentido da visão. Se o tempo está, como podemos verificar pelos exemplos aqui colocados, associado a cada uma das formas de utilizar a visão, a vivência de cada uma delas e a aplicação do seu uso mediante o contexto constitui um aspecto fundamental da existência diária.

Como alvitado na introdução, subjazem raízes históricas diversas à(s) maneira(s) de ver que cunham a nossa maneira de estar no mundo. À noção indiscutida de que à nascença todas as pessoas são uma *tabula rasa* visual há que acrescentar a ideia de que também se aprende a ver, dependendo do contexto ou da experiência que estamos prestes a ter. Da mesma maneira, tem que se aprender a “ler” fotografias. Um editor de fotografia, um curador de museu, um júri de um concurso, tem que seleccionar a abordagem à fotografia, as cores, a composição, o estilo e, se me é permitido adicionar, o argumento que preside à sua criação.

Por último, mas não menos importante, é determinante aludir à relação entre imagens e emoções. Neste sentido, baseio-me na premissa de que a visão, em algumas circunstâncias, está fortemente associada às emoções, algo já analisado ao nível das ciências sociais e humanas. Contudo, e em nome de uma sustentação mais ampla, recorro aqui a um estudo da área das neurociências que demonstra precisamente essa ligação, através de um estudo comparativo realizado entre pacientes que eram capazes de ver e outros que eram



incapacitados desse sentido. Foram “mostradas” fotografias de entes queridos e familiares no formato tradicional a pessoas que viam e fotografias dos mesmos sob um formato que era a transformação das informações presentes nessas fotografias em estímulos tácteis (num sistema denominado de TVSS, sigla para Tactile-Visual Substitution System), uma outra forma de “visão”, portanto. Algumas das conclusões a que esse estudo chegou foi que para aqueles que eram capazes de ver, “algumas experiências têm certamente uma qualidade afectiva. Esta qualidade afectiva foi dada como ausente em pacientes com experiências de quase visualização através do sistema TVSS” a tal ponto que, por exemplo, a alguns deles “faltava o sentimento normal de emoção e familiaridade quando olhando para a fotografia de um ente querido, ou a carga erótica que pode ser entregue através de certas imagens em receptores *normais*”. A justificação para esta diferença é atribuída, segundo os autores, ao facto de “a visão táctil não se encontra[r] totalmente dominada, o que significa que não está totalmente integrada num sistema de aptidões sensorio-motoras. Uma consequência directa desta estranheza é o facto de que os modos dos indivíduos lidarem com as pessoas que lhes são mais queridas não foram mediadas pelo exercício de capacidades sensorio-motoras relevantes” (O’Regan e Noë, 2001: 973).

Resumindo, para a existência de literacia visual exige-se um conjunto de aquisições ao longo do tempo, tanto culturais como físicas, que operam em igualdade de circunstâncias e que dotam os indivíduos de capacidades críticas, analíticas e operacionais em relação ao que são capazes de “ver”. Como comprovado, a falta de um desses elementos incapacita o indivíduo do sentido da visão na sua acepção mais abrangente: por um lado, a ausência ou inutilização de uma determinada estrutura neurológica anula essa possibilidade embora, mesmo nos indivíduos em que houve um ganho da visão num estágio de vida mais avançado após a sua perda, os códigos e sinais visuais não sejam de fácil deciframento. Em segundo lugar, tais configurações influenciarão inegavelmente as percepções do mundo pelos indivíduos, mas também o *seu* próprio mundo, afectando a sua identidade. Neste sentido, verificou-se igualmente uma forte associação da visualização de imagens a algum impacto emocional, aportando assim concepções acerca do modo como os humanos experienciam vivências de carácter profundamente visual como o cinema, a televisão ou exposições de fotografia enquanto algo diferenciado entre si, mas partilhando um elemento comum: a facilitação de processos ancorados em emoções. Este é um discurso que molda muitas percepções acerca de exposições de fotojornalismo e, em particular, da WPPh, que frequentemente recebe o cunho de relatora dos males do mundo.

### 3.1 Tirando o retrato - Fotografia

Desde a sua génese, a fixação de uma imagem numa placa metálica por Daguerre em 1839, que o propósito da fotografia foi a “exploração da sociedade” (Becker, 1974:3) pois, fruto de alguma “preocupação” sobre a sociedade, foi apropriado como um instrumento que poderia desempenhar um papel activo em algum tipo de mudança social, considerando os seus efeitos uma vez fomentada a sua disseminação.

E de facto, com o aparecimento da imagem fotográfica na cultura Ocidental esta foi confrontada, numa fase inicial, com a prova concreta da experiência imediata das pessoas e dos eventos, particularmente aquelas mais distantes e aos quais não havia a possibilidade de aceder. Posteriormente, os interesses e usos diversificados focaram-se no processo de fotografar o familiar, o quotidiano, a realidade social e cultural na qual o fotógrafo estava posicionado. O desenvolvimento e multiplicidade de adaptações da fotografia projectaram-na para usos comerciais, período durante o qual emergiu o fotojornalismo enquanto estilo fotográfico, e se assistiu ao crescimento de revistas profundamente visuais que encorajaram e reforçaram a dependência psicológica da sociedade na comunicação visual.

Eventualmente, “o projecto de tornar a vida uma obra de arte” (Nunes, 1996: 44), criou novos sujeitos e padrões de relação e mediação entre a obra, o seu produtor e os seus públicos. Do ponto de vista da sociologia, a fotografia enquanto meio de estudo da realidade ou de acesso a diferentes lógicas e facetas da investigação tem sido historicamente arredada dos circuitos académicos “válidos”.

Não obstante, no início do séc. XXI, a fotografia tem um impacto tremendo na sociedade, e é tão inconsciente quanto perigoso subestimar o seu potencial como geradora de mitos, realidades, novos conceitos e discursos. Encontra-se estreitamente ligada à sociedade de consumo, através da “panóplia” (no sentido com que Baudrillard tratou a palavra) de meios de carácter visual através dos quais se divulgam os objectos ao consumidor, como “a montra, o anúncio publicitário, a firma produtora (...) a marca” (Baudrillard, 2007: 17) ou a TV, que “veicula a ideia (a ideologia) de um mundo visualizável e seleccionável à vontade, que é possível ler em imagens, emancipadas da *realidade*.”

Veicula a ideologia da onnipotência de um sistema de leitura do mundo transformado em sistema de signos” (*ibid.*: 130). Aliás, Baudrillard refere-nos ainda que “a

publicidade revela-se talvez como o mais notável sistema de comunicação de massas da nossa época” (ibid.: 131), precisamente devido às novas interpretações e significações da imagem. É através desta que se performatiza a “«operação-consenso», da comunicação e da permuta de valores através da qual toda uma sociedade se torna homogénea por meio de incessante aculturação à lógica, silenciosa e espectacular, da moda.” (ibid.: 176)

A fotografia tem então vindo a desempenhar um papel fundamental na perpetuação de concepções e valores que permitem produzir um discurso (hegemónico ou não), assumindo-se simultaneamente como um instrumento que, através da sua “performance de poder” (Frosh, 2001), pode contribuir para uma emancipação social, desafiadora dos cânones impostos por um sistema que perpetua e fomenta relações de desigualdade<sup>29</sup>. A sua capacidade quer emancipadora, quer reguladora, é instigante e socialmente disputada.

A imagem fotográfica é possuidora de um carácter único que instala, regula e perpetua mas também revoluciona, questiona e provoca. É nesse sentido que aqui se reflecte sobre os conceitos e impactos que exerce sobre os vários espectros da sociedade, observando a dialéctica entre a realidade e seus domínios de representação. É um fenómeno que tem vindo a provocar reacções e promover novas e estranhas relações de poder, tendo-se desenvolvido maioritariamente através de dois eixos. Por um lado, a panóplia de descobertas científicas e tecnológicas que se deram ao longo da história tendo como base a descoberta da óptica por matemáticos na Grécia antiga. Por outro, o progresso que as tecnologias de comunicação tiveram no último século, tornando o visionamento e partilha de registos fotográficos uma tarefa acessível em pouco tempo, nomeadamente através das *mediascapes* (Appadurai, 2004). Actualmente, o visual entretém e informa, pressiona e impressiona, em ambos os sentidos, é uma inescapável constante.

Desde logo, porque insinua a suspensão do tempo, na medida em que ao visionar uma fotografia, somos transportados para um outro tempo, imóvel, para uma outra realidade. Tudo está em reticência, “o futuro e a morte, ou até a nova vida, residem ainda no porvir” (Zemel, 2000: 196). Entre outras aplicações, a fotografia quando aplicada nas ciências sociais, por exemplo, constitui um meio de documentar contextos sociais, celebrar

---

<sup>29</sup> A título de exemplo, a Drik Picture Library, uma agência mediática e simultaneamente centro de activismo localizada no Bangladesh, pretende precisamente refutar os cânones hegemónicos presentes no campo da fotografia. “Focam-se assim nos elementos mais positivos e permitem aos seus sujeitos contar a sua própria história de perseverança, algo que é crucial para os fotógrafos colaboradores da Drik (...) sem menosprezar as fotografias que representam o desempoderamento, as suas fotografias das linhas da frente das desigualdades sociais e guerras ‘dos tempos de paz’ poderão estar mais habilitadas a provocar alguma reflexão que uma qualquer imagem estereotipada das últimas atrocidades no espectáculo mediático”. (Hoek, 2005: 333-336).

formas de cultura e cultivar a memória, nomeadamente através do “distanciamento que pauta a análise sociológica e antropológica da fotografia” (Barthes, 1981; 20:21). Aclama estilos de vida e reúne padrões culturais e sociais. Constrói, reproduz ou destrói preconceitos. Porque a memória é, também, da sua responsabilidade.

As fotografias precedem a memória, são a realidade parada de luz. As fotografias evoluem como os olhos, entre reformulações e malogros. As fotografias não amarelecem, queimam, não se enchem de pó mas de granizo. As fotografias duram mais que a memória, mas não muito mais (Mexia, 2000: 23).

No seu papel de mediadora da realidade, os poderes da fotografia reclamam nas pessoas uma interpretação diferente do real. Aliás, fazem mais que isso. Para Susan Sontag, algumas imagens “são efectivamente capazes de usurpar a realidade, (...) [não só porque] a fotografia não é só uma imagem, uma interpretação do real; é também um traço, [um esquisso,] algo directamente decalcado do real” (Sontag, 1979: 154). A realidade como a conhecemos é redefinida “como um item para exibição”, até ao limite em que “a exploração e duplicação fotográficas do mundo o fragmentam (...), providenciando possibilidades de controlo que nunca poderiam ser sonhados sob o anterior sistema de gravação de informação: a escrita” (*ibid.*: 158).

Mais, em alguns casos a fotografia constrói a memória dos factos, faz história, produzindo activamente acontecimentos que nunca tiveram lugar, nomeadamente através da sua manipulação. A título ilustrativo, a conhecida operação estalinista de apagamento de Léon Trotsky de uma fotografia consagrada – condicionando as percepções populares sobre os verdadeiros heróis soviéticos e sobre «quem» fez a revolução – constitui um caso trivial, mas paradigmático. Salientando uma abordagem crítica pós-moderna dos textos e objectos culturais, J. A. Nunes (1996: 61) aponta uma reversibilidade que permite identificar sob o texto que se “lê”, o texto sobre o qual este foi escrito. Ora, se a fotografia é, em última instância, um texto, importa igualmente que esta

não se confin[e] às tecnologias de produção estética e às tecnologias materiais, mas se estend[a] à dimensão institucional e às formas de poder e relações sociais que a configuram, de modo a permitir a emergência de formas institucionais diferentes e inovadoras, e a potenciar transformações nos mundos da cultura que reforcem o [seu] potencial emancipador (Nunes, 1996: 62).

Daí que a sua função seja facilmente enquadrada e parte fundamental num mecanismo de produção de poder, independentemente das ideologias que lhe subjazem. As relações de comunicação são, de modo inseparável, sempre relações de poder que

dependem, na forma e no conteúdo, do poder material ou simbólico acumulado pelos agentes (ou pelas instituições) envolvidos nessas relações e que [...] podem permitir acumular poder simbólico. É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os «sistemas simbólicos» cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação de uma classe sobre a outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim [...] para a «domesticação dos dominados» (Bourdieu, 1989: 11).

O próprio paradigma da eficácia das imagens modificou-se, já que “a noção primitiva da [sua] eficácia presume que (...) possuem a qualidade das coisas reais, mas a nossa inclinação é para atribuir às coisas reais as qualidades de uma imagem” (Sontag, 1979: 158), assim como já não é puramente o carácter documental que determina o quão importante estas são, mas também a estética a elas associadas. Permite, através do seu visionamento, lembrar, mostrar, demonstrar o que aconteceu, fortalecendo ou resgatando raízes de um passado distante no tempo e no espaço. Pode salientar a nostalgia da impossibilidade do retorno, já que nela se encontram “mundos de imagens que residem num mínimo, suficientemente visível e oculto para ter encontrado refúgio num sonhar acordado” (Benjamin, 1992: 119). As próprias relações sociais também se alteraram, já que “com o advento [...] da fotografia [...] entrámos numa fase inteiramente nova das relações de vizinhança, mesmo daqueles que estão muito distantes de nós” (Appadurai, 2004: 45). Constitui, quanto utilizada em contexto de movimentos populacionais, como o turismo ou processos migratórios, um elemento fulcral na identificação ou estabelecimento de relação com o local de destino ou acolhimento, mas também um qualquer momento vivido no local de origem que, na forma de papel, estabelece uma relação com o passado, o presente e o futuro. O modo como se olha para uma fotografia pode suscitar um balanço, uma memória ou uma expectativa. Pode surgir como um veículo de referência: de histórias, de narrativas, de uma memória que dificulta um estado de amnésia histórica e cultural dos indivíduos ou de comunidades de dimensões variáveis.

No seu ensaio sobre a história da fotografia, Benjamin (1992) salienta que é o facto de achar que a fotografia é o espaço de múltiplas relações entre a imagem, a sua reprodução, a perda, o esquecimento e a mimese, que a define como objecto inevitavelmente apaixonante. A história não é só o movimento das coisas mas também a sua captura por vários meios. A fotografia, tal como a história, torna-se uma clausura, um “fragmento temporal no qual projecta as constelações dialécticas do passado e do futuro

onde o tempo se esvazia e desaparece, sendo que é nos momentos de maior perigo, insegurança, nostalgia que se tenta resgatar a memória como referente último” (Benjamin, 1969: 255).

Sabemos, contudo, que “é o contexto político e social da sua utilização que irá determinar se (...) [irá] apontar no sentido do reforço da regulação ligada às instituições existentes ou no sentido da realização do seu potencial para a emancipação” (Nunes, 1996: 62). Diferentes leituras poder-se-ão extrapolar mediante os contextos em que se encontra. Esta questão remete-nos para o poder simbólico sobre o qual Bourdieu reflectiu e que é predicado da fotografia. Sendo que “os «sistemas simbólicos», como instrumentos de conhecimento e de comunicação, só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados” (Bourdieu, 1989: 9),

os símbolos [então] produzidos são os instrumentos por excelência da «integração social»: enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação (...), tornam possível o *consensus* acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social: a integração «lógica» é a condição da integração «moral» (Bourdieu, 1989: 10).

O poder desequilibrado e a ausência de *standards* inquestionáveis são a norma na fotografia. Quando colocado à frente de uma máquina fotográfica, Barthes dizia que a “fotografia representa esse momento deveras subtil em que, a bem dizer, não [era] nem sujeito nem objecto, mas essencialmente um sujeito que sente que se transforma em objecto [e que, uma vez chegado a esta condição] não luta” (Barthes, 1981: 13). Efectivamente, apesar de existir a tentação de olhar para um elemento como a identidade representada na fotografia como algo estático, Hall diz-nos que

ao invés de [a] pensar [...] como um facto já cumprido, que as [...] práticas culturais representam, devíamos pensar [...] na identidade como uma ‘produção’ que nunca está completa, em permanente mutação, e sempre constituída não de uma representação externa, mas interna. Esta visão problematiza [...] a própria autoridade e autenticidade na qual o termo ‘identidade cultural’ recai (Hall, 2000: 21).

Todavia, a fotografia não promove apenas a identidade, a memória, a pertença e a consolidação. A “retórica da imagem” (Barthes, 1998: 70-73) tem o potencial de interferir na apreciação de eventos, indivíduos e instituições, des/agregando opiniões, criando encontros e desencontros, falácias, constituindo um instrumento de poder simultaneamente hegemónico e emancipatório.

A fotografia sempre se constituiu baseada na construção e aceitação de um poder discursivo e autoritário do fotógrafo sobre o sujeito fotografado e no controlo posterior

“sobre a produção, distribuição e iconografia das imagens” (Frosh, 2001: 46). Como assume McClintock, “com a fotografia, o conhecimento Ocidental e a autoridade Ocidental tornaram-se sinónimos do real” (1995: 123).

Assim, a fotografia, cuja utilização e divulgação se tornou global, constitui uma das principais influências não-textuais da actualidade e apesar da superação de alguns complexos históricos ser ainda tabu, pode ter papéis bivalentes.

## 3.2 Alguém em quem se possa confiar? Fotojornalimos

I believe in equality for everyone, except reporters and photographers.  
Mohandas Karamchand Gandhi

### 3.2.1 Origem e história do fotojornalismo

I want my work to become part of our visual history, to enter our collective memory and our collective conscience. I hope it will serve to remind us that history's deepest tragedies concern not the great protagonists who set events in motion but the countless ordinary people who are caught up in those events and torn apart by their remorseless fury. I have been a witness, and these pictures are my testimony. The events I have recorded should not be forgotten and must not be repeated.

James Nachtwey<sup>30</sup>

Neste capítulo, seguiremos de perto Julianne Newton (2001), dada a sua abrangente incidência analítica sobre o fotojornalismo, desde o enquadramento social e cultural, aos próprios dilemas que este enfrenta num período de mudança não só dos *media* em geral, mas igualmente da natureza e eficácia das imagens. Segundo aquela autora, existem vários momentos aos quais se pode atribuir a origem do fotojornalismo. Podemos reportar-nos a um essencialismo técnico e, nesse sentido, considerar que o fotojornalismo surge numa data relativamente próxima à da invenção da máquina fotográfica; ou podemos, por outro lado, encarar o fotojornalismo como sendo já tão distante quanto as primeiras pinturas representando cenas da vida comum em locais arqueológicos como as grutas de Lascaux, em França. De qualquer modo, e independentemente das épocas em que terá surgido, algo

---

<sup>30</sup> Disponível a 13 de Dezembro de 2009 em:

<http://www.time.com/time/daily/special/photo/inferno/exhibit.html>

é incontestável: o grande *boom* do fotojornalismo deu-se com a popularização das máquinas fotográficas portáteis, cerca dos anos 1920, com particular destaque para a Leica, (marca de máquinas fotográficas posta ao serviço de nomes tão destacados quanto Henri Cartier-Bresson ou Robert Capa) e até pelo papel desempenhado por alguns “amadores semi-profissionais”, classe onde a marca Kodak era por sua vez predominante (Murray, 2008: 151).

Num artigo do *New York Times* de 1990, Andy Grundberg escrevia que o fotojornalismo americano “se baseou em antecedentes europeus<sup>31</sup>”, pelo menos até à criação da revista *Life*, onde o uso da imagem constituía o elemento central, ou mais tarde à *TIME* ou à *Picture Post* em Inglaterra, enquanto precursoras de um estilo de fotografia que se cumpriria como um meio de análise social, contando com nomes como Robert Capa, W. Eugene Smith, Walker Evans e Margaret Bourke-White. Mais tarde, as internacionalmente famosas fotografias de Dorothea Lange tiradas para a *Farm Security Administration* (FSA), por ocasião da Grande Depressão nos Estados Unidos da América, influenciaram de maneira decisiva a história da fotografia e do fotojornalismo, trazendo para o grande público a humanização e individualização de uma problemática específica, atribuindo-lhe relevo e assim focando parte da sociedade em redor desse tema. O estilo de fotografia comprometida com causas humanitárias e de solidariedade valeram-lhe uma carreira extremamente bem sucedida, mas pontuada também por várias censuras sobre o seu trabalho. Por vezes, as suas fotografias exibiam elementos da cultura americana que não se pretendiam visíveis, tal como aconteceu com um trabalho sobre os campos onde eram alojados (uma detenção mimetizada) nipo-americanos<sup>32</sup>, documentando prisões de indivíduos sem que qualquer tipo de acusação lhes fosse atribuída, uma realidade que era incómoda ao exército e governo dos EUA.

Apesar da produção maciça de registos fotográficos destinados à intervenção social desde o início da fotografia e particularmente desde os anos 20 do séc. XX, a literatura existente sobre os impactos da divulgação de imagens criadas com o propósito de produzir algum tipo de denúncia social ou política junto do público é ainda escassa (Perlmutter,

---

<sup>31</sup> Jornal *The New York Times*, 6 de Julho de 1990.

<sup>32</sup> Em 1941, Lange foi laureada com o Guggenheim Fellowship pela excelência na fotografia. No entanto, posteriormente à atribuição dessa bolsa, abdicou da mesma e documentou a evacuação forçada de nipo-americanos para campos de realojamento, por ordem do governo dos EUA. A fotógrafa documentou a instalação forçada destas populações nesses campos, produzindo fotografias que ainda actualmente são incómodas para o governo dos EUA, nomeadamente a de algumas crianças prestando juramento à bandeira americana momentos antes de serem enviadas para esses locais de detenção.



2002; Joffe, 2008; Domke *et al.*, 2002). Para esta tão marcada ausência de produção científica apontam-se, entre outros motivos, o desinteresse que a investigação na área das ciências sociais e humanas (e em particular no campo da sociologia) confere ao estudo da cultura visual e, especificamente, à fotografia (Becker, 1974).

A adaptação para diferentes usos originou uma separação de “estilos” na fotografia, apesar do descrédito mencionado. A existência de uma tríade fotojornalismo – fotografia documental – sociologia visual analisada por Becker (1974) remete, segundo este, para uma multiplicidade de discursos e representações em torno de cada um desses estilos, construções sociais e questões contextuais. Para a construção social do “ser” fotojornalista e da profissão, são fornecidas várias representações através dos meios mediáticos, que abordaremos ainda neste capítulo.

É comumente aceite que o fotojornalismo, frequentemente encarado como o relator das más notícias (na medida em que “as boas foram de férias, permanentemente”(Goldberg *apud* Kim e Smith, 2005: 308), desempenha uma tarefa fundamental na sociedade de hoje. Constituindo uma via referencial de acesso a imagens apresentadas como descritores da realidade, como, de resto, é constatado no início deste trabalho, é precisamente das notícias “más” e de “desgraça” que poderá advir o potencial de denúncia, de remedeio e de prevenção de relações de iniquidade social, económica e/ou política. Do ponto de vista do sujeito do fotojornalismo, é verdade que “ser fotografado pode ser uma experiência invasiva, é certo, mas também pode ser uma oportunidade para comunicar com o mundo” (Newton, 2008: 18). Nancy Scheper-Hughes reforça essa noção, indicando que o contrário, não relatar essas informações, poderá ser moralmente indefensável, pois as “más notícias” podem frequentemente constituir uma oportunidade única a quem é dada visibilidade:

Penso em alguns dos meus sujeitos antropológicos... para quem a antropologia não é um ‘olhar hostil’ mas sim uma oportunidade para a expressão individual. Ver [...] e gravar podem ser, se feitos com cuidado e sensibilidade, actos de solidariedade. Sobretudo [...] são um trabalho de reconhecimento. Não olhar [...] e não gravar podem ser actos hostis, um acto de indiferença e de virar as costas (1995: 418).

As palavras de Cláudia Lobo, directora-adjunta da Revista Visão e responsável pela produção e organização da exposição da WPPh em Lisboa, vão no mesmo sentido, asseverando que se as notícias são más, é porque o fotojornalismo está a cumprir correctamente a sua função, pois esta é a sua essência, nomeadamente através da WPPh:

No jornalismo há aquela máxima de que a gente só fala das coisas más, como as pessoas dizem. Só falam das coisas más, nunca falam das histórias boas, só falam das histórias más. As histórias más são isso, ou seja, o jornalismo tem a obrigação de denunciar o que é a injustiça, o que está mal, o que é corrupto, isso também faz parte, não é? Portanto, é uma posição política, é. Mas tudo o que fazemos na vida é político. Nesse sentido da palavra responsável que está a usar [fotografia responsável], isso é o jornalismo, portanto, sendo o WPPH um prémio de jornalismo, não é? ... Essa preocupação é óbvio que tem que lá estar. Acho que ela nem lá está, nem precisa de lá estar, porque essa é (...) a essência do jornalismo. (...) Agora, o WPPH acho que não. Acho que o que tem, disso que está a dizer, é uma função do trabalho do fotojornalista. (Cláudia Lobo)

Ainda assim, aquilo que mais frequentemente é referido quando se alude ao fotojornalismo comprometido é a facilidade com que cria um impacto devido à sua relação simbiótica com a emoção, conforme anteriormente apontado (Joffe, 2008: 84; Stivers, 2000: 30; Gombrich, 1972).

Não se construiu, portanto, apenas uma ideia do que é o fotojornalismo, mas os próprios fotojornalistas têm tido uma imagem construída através de representações e narrativas transmitidas mediaticamente, como por exemplo as produções cinematográficas. Estas imiscuem-se na propagação de itens culturais nas *mediascapes* de Appadurai, moldando assim a percepção social do fotojornalista, tal como afirma Becker (2007). Este autor aponta a existência, no contexto americano, de três grandes estereótipos aos quais se associa esta profissão.

Our image of the photojournalist, insofar as it is based on historical figures, consists of one part Weegee, sleeping in his car, typing his stories on the typewriter stored in its trunk, smoking cigars, chasing car wrecks and fires, and photographing criminals for a New York tabloid; he said of his work "Murders and fires, my two best sellers, my bread and butter." A second part is Robert Capa, rushing into the midst of a war, a battle, to get a closeup shot of death and destruction (his watchword was "If your pictures aren't good enough, you aren't close enough" (quoted in Capa 1968) for the news magazines. The final part of the stereotype is Margaret Bourke-White in aviator's gear, camera in one hand, helmet in the other, an airplane wing and propellor behind her, flying around the world producing classic photoessays in the Life style. Contemporary versions of the stereotype appear in Hollywood films: Nick Nolte, standing on the hood of a tank as it lumbers into battle through enemy fire, making images of war as he risks his life... (2007: 188)

Contudo, e embora possam, por vezes, corresponder à verdade, estes estereótipos não passam de uma mitificação difundida através de outras produções mediáticas, como o cinema (Ehrlich, 2006; McDaniel, 2007). As produções fílmicas, aliás, são a extensa parte de uma memória cultural que reproduz os principais estereótipos do ofício de fotojornalista. Comprovando estas narrativas, está, nos últimos anos, a produção de bastantes documentários sobre fotojornalismo, sendo que alguns deles adquiriram o estatuto de referência quando se reflecte sobre esta profissão, nomeadamente no que toca a

dilemas morais, estereótipos e sua destruição, abordagens ou vínculos. São exemplos desta vaga os dois documentários sobre Henri Cartier-Bresson, “The Impassioned Eye”, de 2003 e realizado por Heinz Bütler; “L’amour tout court”, de 2001 realizado pelo canal *ARTE*; o documentário “War Photographer”, sobre James Nachtwey, realizado por Christian Frei; ou outros mais generalistas, como é o caso de “The war in Iraq, through photographers’ eyes” realizado pela PBS em 2006. Este último documenta a criação de uma agência de fotografia denominada “VII” no pós 11 de Setembro, a qual tem sido, desde então, uma agência responsável pela documentação de algumas das mais turbulentas imagens do início do séc. XXI.

Contudo, é frequente confundir uma parte do fotojornalismo com o seu todo. Os fotojornalistas não são um grupo profissional constituído por indivíduos excepcionais, com equipamento excepcional em ocasiões excepcionais. A outra face do fotojornalismo inclui órgãos de informação regionais e locais, onde a desvalorização da qualidade técnica da imagem é constante e o esforço empregue na procura de algo icónico não é valorizado. Aliás, conforme refere ironicamente Jorge Luís Borges, “a realidade não tem a mínima obrigação de ser interessante” (1998: 123). Becker está de acordo. Para além dessa não-obrigação, a realidade é também “menos heróica. O fotojornalismo é o que seja possível ser, dada a própria natureza do meio jornalístico” (Becker, 2007:188).

Tentarei assim não só aceder às comunidades interpretativas (Zelizer, 1993:33) dos fotojornalistas, tentando descortinar elementos que são constitutivos das suas práticas profissionais como a ética, objectividade e não manipulação, mas igualmente perceber, ainda que brevemente, qual a relação entre o fotojornalismo, a perpetuação e a distinção do seu paradigma em confronto com o de outros profissionais do ramo dos *media*, como sejam os jornalistas de texto ou da televisão.

Se o fotojornalismo viveu em paz consigo próprio durante quase um século, também é certo que esse século começou tendo a certeza de que o que se via na fotografia era verdade, e acabou com a certeza das dúvidas sobre a veracidade da imagem.

---

3.2.2. A fotografia tem que contar a história: ética, objectividade e manipulação no fotojornalismo

When they called me that night, Colin [Crawford, the Times director of photo] said, “Give me an excuse. Tell me it was a satellite transmission problem. Say something.” I said, “No, I did it. I combined the two pictures”.

Brian Walski

Na cerimónia de atribuição do 7º prémio de Fotojornalismo Visão/BES, MaryAnne Golon, directora de fotografia da revista *Time*, afirmava que “o trabalho do fotojornalista é fruto de integridade, inteligência e de anos de luta e compreensão da condição humana<sup>33</sup>”. Encontram-se condensadas neste excerto de discurso algumas das características que continuam a marcar o imaginário interior e exterior do fotojornalismo actual, com particular ênfase na objectividade, neutralidade e ética. Considerados como uma construção social e cultural, estes valores profissionais foram criados e propagados “dentro de um quadro cultural apropriado, permitindo-nos verificar que [fazem parte de um conjunto] de estratégias comunicativas empregadas pelos [foto]jornalistas” (Schwartz, 1992: 95). Parte dessa estratégia é a insistência na objectividade ao mesmo tempo que se tenta demonstrar a sua maestria profissional. Segundo Carlson, “nos EUA, o paradigma dominante do fotojornalismo tem sido a objectividade e os seus valores concomitantes – equilíbrio, distância, neutralidade e autonomia” (2009: 128). Michael Schudson (2001) reflecte acerca do processo histórico que conduziu ao estabelecimento da norma da objectividade no fotojornalismo, argumentando que a sua concepção actual nos EUA (um modelo posteriormente disseminado) está ancorada no final do séc. XIX, onde se reforçou a sua construção enquanto ideologia a manter. Nessa época de intensa propaganda ideológica transmitida pelos *media*, os fotojornalistas pretendiam “asseverar a sua integridade colectiva” e evitar acusações e conflitos legais, vindo assim a instituir-se como um “código moral” (Schudson, 2001: 162-163). A objectividade como norma teve, portanto, uma função bivalente, funcionando ora como defesa, ora como reforço. Contudo, na Europa, a noção de objectividade importada dos EUA foi recebida com menos fervor. Esta diferenciação de apropriação baseia-se no diferente contexto social e político europeu, regido por um conjunto de normas e valores culturais que não era coadunável com o preceito americano. Esta diferenciação não obsta à objectividade neste continente. Pelo contrário, pode apenas indiciar uma concepção e modelo de objectividade diferentes do americano que, no entanto, veio a ser hegemónico. Actualmente, a objectividade é inseparável de um conjunto de normas que norteiam o fotojornalismo, com destaque para

---

<sup>33</sup> JN, 28.03.2007

países e órgãos de informação onde existe uma forte tradição de liberdade de imprensa e livre circulação de informação.

Na confluência de produção notícias de foro visual, a ética constitui igualmente um valor consagrado e fortemente respeitado pela classe, pese embora alguns episódios mais polémicos. No documentário “War Photographer”, James Nachtwey confessa que quando confrontado com uma situação-limite em particular, divergia entre duas acções motivadas pelo que estava a presenciar: “I did not want to see this. Would I cut and run, or would I deal with the responsibility of being there with a camera?”. A centralidade que a “fotografia responsável” assume neste trabalho é, pois, incontornável, tal como o é a controvérsia que o próprio conceito gera. No jogo entre a propaganda e o profissionalismo, é certo que “não se pode ser neutro” (Evans, 2004: 38):

Isso é muito discutido, até que ponto os fotógrafos depois não se aproveitam da desgraça alheia para depois ganharem dinheiro com isso. Essa é a velha questão. E depois cada vez está mais difícil fotografar. Porque o direito à imagem também torna o trabalho dos fotojornalistas hoje mais difícil. Mas, primeira coisa, tem que haver respeito por quem se fotografa. Tem que se ter respeito por aquilo que se mostra, isso é uma coisa fundamental. E depois aquilo que se mostra, o que é que a partir de certa altura faz com que uma pessoa já não veja. (Cláudia Lobo)

Numa época em que se discute a validade e a efectividade de fotografia comprometida em despertar a consciência social, tentaremos seguir a linha de Sliwinski, que argumenta neste mesmo sentido, baseando-se na articulação com aquilo que Roland Barthes descreve como o “doloroso trabalho” de responder ao outro fotográfico – “um encontro que ilumina o limite da aptidão do espectador para responder. As fotografias providenciam uma ocasião para registar este limite que alargam as noções tradicionais de responsabilidade de um conjunto de deveres morais no sentido do questionamento da relação ética” (Sliwinski, 2004: 150).

Tocar no tema da manipulação de fotografias poderá ser, igualmente, dos tabus mais rigorosamente cumpridos que a classe fotojornalística mantém. O compromisso herdado do perspectivismo cartesiano em que aquilo que se vê constitui efectivamente a verdade, tornou-se num paradigma inviolável para os fotojornalistas. Na abordagem à realidade, são duas as maneiras como esta se nos pode afigurar:

ajustada ou manipulada. Esta última é mais vantajosa para o interesse particular de alguém que a primeira, porque é uma expressão do poder sobre a realidade, o poder de criar realidade. A verdade torna-se, então, num sucesso sob um formato pseudo-ético

relativamente à realidade. As implicações de tudo isto são que tanto a tecnologia como as imagens visuais dos *media* nos permitem simular ou criar a realidade (Stivers, 2000: 34).

A inviolabilidade deste código é algo premente nas comunidades interpretativas dos fotojornalistas, no sentido em que Zelizer definiu o conceito. Esta prerrogativa, acreditava-se, seria colocada em causa por vias já esperadas em virtude das mudanças operadas na tecnologia, métodos e técnicas fotojornalísticas, em particular a fotografia digital. Contudo, o paradigma que compila estas características enquanto algo a manter não se alterou, quando muito ter-se-á fortalecido. A manutenção deste arquétipo pela classe profissional fotojornalística é conseguida através da atribuição de características episódicas, incidentes que se querem, produzem e constroem como pontuais, na medida em que é importante demonstrar que quem viola esse código o faz em nome próprio e, portanto, não alinha num conjunto de pressupostos que norteia os fotojornalistas. A manutenção deste paradigma ou, segundo Carlson, a preservação da credibilidade através da “reparação do paradigma” (2009: 130) é baseada nuns quantos despedimentos pontuais ou comunicados evidentes que simbolizam a emissão de uma mensagem: não manipulem fotografias.

Carlson baseou-se num caso específico, de Brian Walski, fotojornalista que trabalhava para o *Los Angeles Times* (*LA Times*) e que tinha sido destacado para o Iraque na altura da invasão americana, em 2003, tendo tirado duas fotografias separadas por apenas alguns segundos, mas que divergiam em poucos elementos. O fotojornalista juntou então as duas anteriores, criando assim uma imagem com maior impacto, surgindo, no entanto, a repetição de um indivíduo.



Fig.3: Fotos – Brian Walski

A junção das duas fotografias da esquerda formou a que se encontra do lado direito. Atente-se na repetição dos dois indivíduos mais à esquerda da fotografia final

Depois de a fotografia ter surgido nas primeiras páginas do jornal para o qual trabalhava e outros do grupo empresarial que detinha o *LA Times* e se ter descoberto a manipulação, Walski foi imediatamente despedido. O *LA Times* emitiu quase de imediato uma declaração dizendo que o que ele tinha feito “estava totalmente errado e inaceitável”, rematando com um contundente “*It’s a no-brainer*”. Este caso obteve grande mediaticidade porque recolocou na comunidade fotojornalística em particular, e na sociedade em geral, o tema da objectividade e da manipulação numa era em que o digital se tornou hegemónico. Ao mesmo tempo, a sensibilidade da comunidade internacional para a *reprodução* fotográfica da *autenticidade* da guerra – contribuindo para a sua própria re-significação – conferiu-lhe uma importância sem precedentes, alinhando o trabalho fotojornalístico com a guerrilha narrativa e semiótica que contesta ou legitima uma intervenção militar controversa. O fotojornalismo não escapa, assim, à polarização. A problemática da objectividade enquanto princípio geral e abstracto da respectiva deontologia profissional sucumbe agora aos imperativos de uma nova economia moral: a quem serve *objectivamente* a fotografia?

Ora, Carlson crê que a declaração do *Los Angeles Times*, tal como em outros casos onde a manipulação se torna evidente, teve a intenção de separar os “jornalistas objectivos dos jornalistas não-objectivos, para si mesmos e para a sociedade, definindo assim as

fronteiras da comunidade a toda a linha” (*ibid.*, 128). Este processo de ostracização do indivíduo que acossa a comunidade faz parte de uma intenção mais ampla, um projecto mais amplo: o de retomar as práticas conforme as regras anteriores. Este método afigura-se, ainda segundo Carlson, como tripartido, pois em primeiro lugar “a comunidade *corta* com valores ameaçadores; em segundo lugar, reafirma as rotinas fotojornalísticas; e, por último, minimiza o indivíduo e a sua mensagem [de manipulação para atingir fins censuráveis]” (*ibid.*:128).

Contudo, esta prática de ostracização de quem manipula fotografias não se cinge actualmente apenas ao fotojornalismo. A recente polémica que envolveu um fotógrafo português, Edgar Martins, é igualmente exemplificativa do quanto a fotografia artística pode partilhar códigos de ética com o fotojornalismo. Depois de ter ganho um prémio do consagrado *New York Times* com o trabalho “Ruins of the Second Gilded Age” afirmando que não recorria à manipulação digital de imagens, o site especializado em fotografia “Photo District News” encontrou provas de manipulação digital no trabalho do fotógrafo português. De imediato o prémio de Edgar Martins foi anulado, tendo inclusivamente o seu trabalho sido retirado do *site* do jornal<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Mais informações sobre esta história em:

<http://www.pdnpulse.com/2009/07/new-york-times-magazine-withdraws-possibly-altered-photo-essay.html> (acedido em 27 de Outubro de 2009) e

[http://www.publico.clix.pt/Media/edgar-martins-sabia-que-ia-desafiar-as-convencoes-do-jornalismo\\_1391273](http://www.publico.clix.pt/Media/edgar-martins-sabia-que-ia-desafiar-as-convencoes-do-jornalismo_1391273) (acedido em 27 de Outubro de 2009).



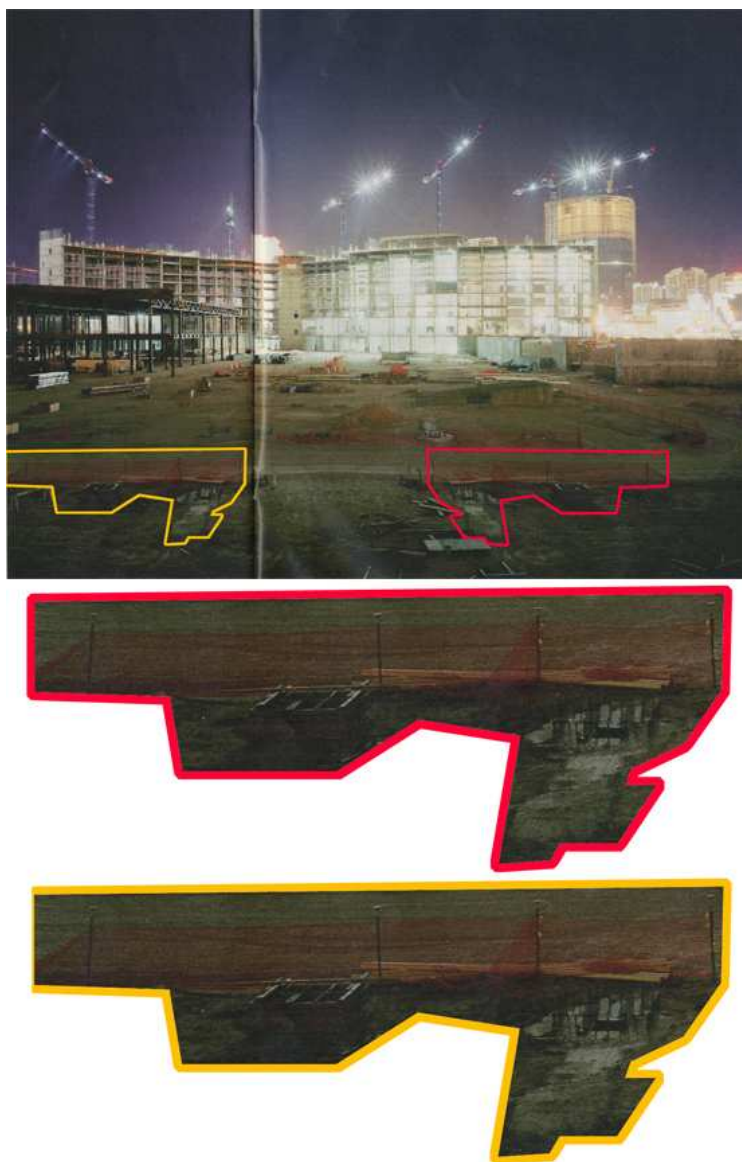


Fig. 4: Foto – Edgar Martins

Se é característico e singular o comprometimento dos fotojornalistas com a objectividade e a ética, tal torna-se tanto mais bizarro quando fazemos contrastar a necessidade da conservação deste modelo do fotojornalismo com o do jornalismo escrito<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup>Julianne Newton prefere a designação jornalismo visual, substituindo então fotojornalismo por este termo. Não concordo, todavia, com essa modificação, pois apesar de também ser jornalismo visual, a televisão não aparece anexada a códigos tão específicos quanto os fotojornalistas. A esse propósito, Cláudia Lobo afirma que enquanto na fotografia é preciso reagir àquilo que se está a ver, há que interpretar de imediato, coisa que “não acontece na parte escrita, em que consegu[em] ir para casa pensar sobre o assunto, na fotografia depois não há nada a fazer. Quer dizer, pode reenquadrar, pode cortar um bocadinho de um lado ou do outro, mas não pode fazer mais nada. (...) E a televisão, por exemplo, já não tem isso. Porque a televisão depois monta-se, põe-se o texto por cima e não sei quê. A fotografia continua a ser única nisso, quer dizer, há realmente ali aquele momento único, não só para quem o vê, mas para quem nos traz isso”.

Cláudia Lobo reforça essa diferença quando refere que o fotojornalista tem um compromisso com a verdade maior do que o do jornalista escrito. Esta diferenciação entre a menor responsabilidade de quem escreve as notícias face a quem as fotografa, é um aspecto problemático, uma vez que tanto uns como outros partilham do mesmo código deontológico<sup>36</sup>, de onde advém tal diferencial? A história, até certo ponto divergente, entre os fotojornalistas e os profissionais do jornalismo escrito não poderá ser o único motivo justificativo de tamanha discrepância. Peter Golding afirma que a única razão que sustenta a manutenção de tamanha discrepância no que se refere à manipulação do facto jornalístico, quer visual quer textualmente, é a facilidade com que na fotografia se identifica a manipulação (como o ilustra o caso de Brian Walski).

Os meios mudaram, evoluíram (a manipulação não é um fenómeno novo, existe desde os primórdios da fotografia, mas com o digital tornou-se mais simples), mas a nossa crença, inconsciente ou involuntária, de que o que é fotografado é real – e não mediado – ainda não maturou (Newton, 1998:5). Paradoxalmente, segundo Newton, os profissionais salientam os aspectos positivos do digital como maiores *standards* de ética, maior velocidade e eficiência e comunicação interna melhorada. Mas é indubitável que o início do séc. XXI vem acompanhado pela dúvida colocada sobre a fotografia, o “cepticismo visual” (Newton, 1998:4-6).

Contudo, uma das maiores marcas do fotojornalismo continua a ser precisamente o seu compromisso com a objectividade. E historicamente, tal é o aspecto fundamental na profissão, como afirma Becker: “What is photojournalism commonly supposed to be? Unbiased. Factual. Complete. Attention-getting, storytelling, courageous” (2007:188).

---

### 3.2.3. Surgimento de instituições de valorização do fotojornalismo

A preponderância crescente do fotojornalismo na esfera pública e sua influência ao longo do século XX<sup>37</sup> conduziu à autonomização da profissão de fotógrafo de imprensa, assim como a que esta classe profissional se revisse na valorização que algumas instituições

---

<sup>36</sup> Código deontológico dos jornalistas em Portugal em:

<http://www.jornalistas.online.pt/noticia.asp?id=24&idselect=369&idCanal=369&p=368> (acedido em 23 de Setembro de 2009).

<sup>37</sup> Popularizada através de revistas como a *Life Magazine* e da reputação gerada em torno de uma grande geração de fotógrafos de imprensa como Henri Cartier-Bresson, Robert Capa ou David “Chim” Seymour.

entretanto criadas lhe atribuíam. Alguns prémios, como o Pulitzer<sup>38</sup> ou a WPPh têm a sua génese na década de 1950 e surgiram com o intuito de dignificar o trabalho fotojornalístico (no caso do primeiro, o trabalho jornalístico enquanto um todo). Esse propósito foi amplamente atingido, nomeadamente pela forte divulgação do/a vencedor/a do prémio na imprensa. Para além disso, a valorização social dos prémios de fotojornalismo permitiu o reforço e validação de uma “comunidade” fotojornalística. Tal reconhecimento decorre da “fama que se ergue largamente através da publicidade e pela aprovação dos cognoscentes. Algumas pessoas têm o poder de atribuir níveis de importância a imagens ou eventos. Estas são as fotos que vencem (...) prémios. Elas tornam-se itens de importância política e são reverencialmente tratadas como *objets d’art*” (Perlmutter *apud* Kim e Smith, 2005: 307).

Tal é reforçado por Cláudia Lobo, ao afirmar que o facto de participar no concurso da WPPh já é, por si só, unificador entre os concorrentes, reflectindo igualmente sobre o peso institucional da fundação e do prémio:

Porque quer dizer, esta coisa do WPPh não é de agora. É uma coisa muito antiga [desde] quando havia as agências[e estas] eram muito fortes. Ainda são, mas a AP e a Reuters, (...) acho que aquilo ainda tinha um peso maior. Depois há uma coisa importante que eu acho que eles fazem muito bem, que é, qualquer fotógrafo que concorre recebe o catálogo. E sente, quer dizer, as pessoas gostam de... eu acho que da parte dos [foto]jornalistas não é só a ideia de que aquilo é importante, não é? Para o seu trabalho, (...) também há esse sentimento que é uma coisa importante. Não interessa se ganham ou não, mas (...) que aquilo é um bocado um farol, ou seja, a ideia de que há ali uma coisa sólida e que apoia o trabalho das pessoas, apoia a profissão, [congrega um pouco as coisas]. E portanto, além disso, no WPPh, depois há esta coisa de eles concorrerem e terem direito ao catálogo, ao terem o nome. Portanto, quase que já entra no currículo ter concorrido ao WPPh. Num outro nível. Depois há o nível dos tops. (Cláudia Lobo)

Esta noção de que a WPPh assume uma função de validação e certificação da existência de uma comunidade fotojornalística é também reificada por João Neves dos Santos. Este intermediário cultural, funcionário da Câmara Municipal de Portimão e membro da Associação Cultural Música XXI (ACMXXI), é um dos principais responsáveis pela exposição nesta cidade. Refere então que a WPPh:

[não é só um concurso, é um] concurso mais uma série de coisas que fazem. E aquilo basicamente é uma família muito grande, porque são os maiores e os menores fotojornalistas do mundo. Porque todos eles, de uma forma ou de outra, se têm ligado, e têm algum contacto com a WPPh. (João Neves dos Santos)

<sup>38</sup> Prémio criado na sequência do desejo de Joseph Pulitzer (1847-1911), deixado em testamento, de promover um prémio que valorizasse a excelência no jornalismo (<http://www.pulitzer.org>, acedido em 27 de Outubro de 2009).

Também Pedro Rodrigues, funcionário da Divisão das Relações Internacionais e Cooperação Económica da Câmara Municipal da Maia e co-organizador da exposição naquela cidade, partilha da opinião dos dois interlocutores anteriores, embora indique que a WPPh, dentro de um certo quadrante de fotojornalistas, já não adquire a mesma importância que para os restantes:

Sim, a WPPh quase que é a Ordem dos Fotógrafos, não é? Há a Ordem dos Advogados, há a Ordem dos Engenheiros, e a dos fotógrafos será mais ou menos a WPPh. Mas acho que cada vez menos, sim, porque tornou-se nos últimos anos também demasiado comercial. A própria Fundação WPPh acabou por levar a que isso acontecesse, ao permitir que a exposição fosse...mas com uma certa missão também nisso, porque se o objectivo é difundir, é divulgar, acaba por ser importante fazer isso dessa maneira. Com o senão de a tornar demasiado comercial. E ao tornar a exposição demasiado comercial, acredito inclusive que muitos fotógrafos nem sequer concorram ao WPPh. Já não têm interesse em concorrer. São hoje reconhecidos porque foram premiados na WPPh no passado mas já não precisam da WPPh hoje. Já não vemos o Nachtwey. Já não manda nada. E muitos outros que já não precisam, já têm os clientes certos, o National Geographic, os grandes jornais de Nova Iorque, Londres e Paris, que lhes compram o material que eles têm. Pronto, já não entram nesse caminho. Mas como promotora do trabalho dos fotógrafos, não haja dúvida. Para a carreira deles é muito bom, é do melhor, claro. Então se forem premiados, tanto melhor.

O reconhecimento destas instituições enquanto mecanismo de validação do ofício não está alheio à própria origem, trajecto e representações do fotojornalismo enquanto “relator da verdade” que, tal como nos diz João Neves dos Santos ao ver a exposição, as pessoas “[vêem] a realidade, tal qual como ela é”. Essa idealização das fotografias de imprensa como a “verdade”, pese embora todas as suspeitas que hoje lhe recaem, particularmente devido à facilidade da manipulação de imagens; e o imaginário do fotojornalista como o intrépido indivíduo com altos valores morais que se sacrifica e corre riscos para que a sociedade possa ter acesso a algo, continua a ser, do meu ponto de vista, o garante de sucesso e validade dos prémios, exposições e operadores profissionais do fotojornalismo na sociedade.

John Street é um dos autores que mais tem trabalhado na temática das políticas culturais dos prémios artísticos (2005). Na sua pesquisa, identificou elementos fundamentais e necessários para a compreensão da função cultural que estes desempenham. À tríade de interesses económicos-estéticos-políticos que estão na origem da criação de *prémios*, o autor avança a hipótese de que, para conhecermos a fundo este actor, temos que o encarar enquanto um *medium* específico que é “construído através das

acções de patrocinadores, instituições mediáticas e indústrias culturais e posteriormente depositadas na construção e marketing de artefactos culturais” (2005: 820).

Este é, aliás, um ponto interessante. Na medida em que os prémios artísticos começaram a ganhar visibilidade, os patrocinadores corporativos quiseram entrar no jogo. Tal aconteceu com o prémio que é analisado com detalhe neste trabalho e que Pedro Rodrigues afirma ser o primeiro, o melhor de todos.

Afirma este autor que com uma mensagem coerente, alguns prémios se tornam verdadeiras instituições culturais, o que vai de acordo com o constatado quanto à WPPH e que analisaremos adiante com mais detalhe.

Mas a existência de prémios não é algo que só traga consequências positivas. A visibilidade atribuída pelos prémios condiciona outros nexos e possibilidade que posteriormente comentaremos.

#### 3.2.4. Transpor os limites: valorização do fotojornalismo enquanto arte ou onde o heroísmo encontra a estética

Nas últimas décadas tem-se assistido à reinvenção do fotojornalismo em virtude da alteração dos agentes tradicionais que solicitam a criação de foto-reportagens (como jornais e revistas). Actualmente, estas são requeridas e produzidas com base em apoios, incentivos e bolsas de instituições de apoio à criação artística ou relativas ao estudo de comunicação, *media* ou fotografia. Por outro lado, a introdução do fotojornalismo em galerias de arte, veio redefinir o conceito de fotojornalismo e consequentemente atribuir outra visibilidade a esta prática, reclamando um lugar no espaço tradicionalmente dedicado às artes.

Contudo, esta apropriação para um novo contexto poderá estar relacionada com a transição da proposição dos trabalhos fotojornalísticos do âmbito mediático para o âmbito pessoal. O primeiro motivo para que tal aconteça baseia-se na crescente dissociação entre a palavra fotojornalista e os *media* para os quais estes mais frequentemente contribuíam, os jornais e revistas, nomeadamente por questões estritamente relacionadas com o mercado profissional. Tal como Cláudia Lobo indica:

Hoje as coisas que se estão a fazer em jornalismo, estes trabalhos mais documentais, ou mais de fundo, são sobretudo financiados por bolsas de estudo e por fundações. Já não são pelos jornais e pelas revistas como eram. Quer dizer, o mercado encolheu brutalmente, e nós cá [em Portugal,] nunca tivemos esse mercado. (Cláudia Lobo)

É certo que a última frase desta citação remete para a dimensão de mercado e, também, demográfica de Portugal, onde, para além da ausência de uma tradição que fundamente as iniciativas e apreciações estéticas no que respeita à fotografia, nomeadamente a nível de públicos<sup>39</sup>, são parcos os meios de comunicação e o espectro de notícias disponíveis. Esta tendência é contrária ao que se verifica em países de maiores dimensões onde as próprias agências noticiosas poderão, precisamente devido a um público potencial mais vasto, ter mais alvos noticiosos e, conseqüentemente, mais pessoal e ângulos necessários para os “relatar”. Reforçando esta situação, o mercado mediático atravessa actualmente um período conturbado (e, particularmente, na imprensa escrita) em Portugal. No espaço de poucos anos, imensos despedimentos ocorreram em virtude de cortes orçamentais e “ajustes necessários”<sup>40</sup>. Quando questionada sobre as razões subjacentes a essa mudança de paradigma, Cláudia Lobo afirmou que esse é um problema estrutural dos media e não algo aplicável especificamente à profissão fotojornalística:

---

Os jornalistas e os jornais andam a discutir há imenso tempo, qual é a saída para isto tudo. Mas isso já não tem nada a ver com a fotografia, tem a ver com a indústria dos *media*, e isso (...) é realmente um problema muito grande. (Cláudia Lobo)

A indústria dos *media* surge como o grande motivo da diminuição de fotojornalistas vinculados profissionalmente a órgãos de informação. Não desvalorizando a singularidade da situação portuguesa, deve dizer-se que também no final da década de 1980 nos EUA se verificou o mesmo fenómeno. O encerramento da *Life Magazine* – o grande referente do fotojornalismo – enquanto semanário, para mais tarde passar ao formato mensal (constituindo actualmente um suplemento de jornal), foi um sinal do quanto o fotojornalismo estava a mudar. O “Novo Fotojornalismo”, nas palavras de Andy Grundberg<sup>41</sup>, decorria da insatisfação de fotógrafos americanos que empregavam os pressupostos profissionais clássicos do fotojornalismo, herdados de nomes como Robert

---

<sup>39</sup> Esta temática irá ser abordada mais adiante, quando verificarmos que certas iniciativas (tais como exposições) ajudam igualmente à promoção, consolidação e apropriação de tipos de “arte” por parte de populações de segmentos e locais específicos, gerando uma “tradição” ou, se quisermos revisitar o segundo capítulo, dotar de literacia visual.

<sup>40</sup> Foram enviados vários e-mails para o sindicato dos jornalistas solicitando informação sobre quais os números de despedimentos de fotojornalistas nos últimos anos em Portugal. No entanto, e até ao momento da redacção deste trabalho, não foi obtida nenhuma resposta.

<sup>41</sup>

<http://www.nytimes.com/1987/04/12/arts/art-photojournalism-lays-claim-to-the-realm-of-aesthetics.html> (acedido em 17 de Outubro de 2009).

Capa ou W. Eugene Smith, pretendendo, ao invés, inserir sentidos mais complexos e sofisticados nos seus registos e serem conseqüentemente reconhecidos enquanto “fotógrafos criativos”. Esta vontade de encerrar um capítulo onde as imagens eram directas, fáceis de mastigar e digerir, e o trabalho de interpretação do público/consumidor era próximo da nulidade, afastou as publicações tradicionais que pretendiam um estilo de fotojornalismo costumeiro, imediato e, portanto, desinteressante do ponto de vista do fotógrafo enquanto agente criador e artístico. Uma das características mais marcantes do Novo Fotojornalismo foi então o facto de se poder aceder às suas produções nos circuitos mediáticos tradicionais com a mesma facilidade que em livros e exposições itinerantes (Grundberg, 1987).

Embora não creia que se possa falar de uma mudança de paradigma no fotojornalismo, é inegável que se deu uma adaptação do mesmo (particularmente ao nível do processo criativo), decorrente da possibilidade de ser mostrado nas galerias de arte. Fotografias que outrora apareceram em órgãos noticiosos estão hoje enquadradas em molduras e penduradas nos corredores de museus e galerias, ganhando com isso um novo estatuto cultural. Sem surpresa, a complexificação de abordagens a assuntos e eventos simples provocou uma gravitação (*ibid.*, 1987) do trabalho dos fotojornalistas em torno do formato livresco. A pressão que actualmente os fotojornalistas sofrem em termos de tempo e disponibilidade física e mental dá azo a trabalhos onde a abordagem pessoal está frequentemente ausente e as pressões são constantes (Carlson, 2009). Ao possibilitar uma publicação em livro e conseqüente exposição, o fotógrafo adquire o total domínio sobre o tema inscrito e pode seleccionar o meio em que a sua mensagem será difundida e potenciada. As suas dúvidas, certezas, angústias, propriedade e gosto podem ser irradiadas para o público em geral, algo difícil de concretizar quando os trabalhos são orientados sob o formato tradicional.

Não obstante a redução de repórteres fotográficos associados a órgãos mediáticos, surgem iniciativas individuais que acabam por contrariar a tendência de abatimento e se revestem de uma enorme importância mediática, política, cultural e artística. Os sinais deste Novo Fotojornalismo foram sentidos em Portugal num caso muito específico, o de Sebastião Salgado:

Mas isto para dizer que uma coisa são os Cartier-Bresson (...) Porque a ideia que as pessoas têm é, e isso é verdade num certo sentido, [que] realmente a fotografia de jornal chegou às galerias de arte. E estou a falar de 2009. Mas se recuarmos dez ou vinte anos, aquilo que está a dizer é absolutamente certo, a fotografia jornalística teve uma exposição como nunca teve. Com o aparecimento da agência Magnum, sobretudo. Portanto, [de]

peças que começaram a trabalhar nos seus próprios projectos e etc., o expoente máximo é o Salgado<sup>42</sup>. O Salgado ficou rico com uma fotografia que fez (...) de uma tentativa de assassinato do Reagan. Depois a Newsweek publica e (...) ele ganha imenso dinheiro com aquilo. Não sei quantas pessoas teve a exposição do Salgado no CCB, mas teve seguramente uns 60 mil. Quer dizer, ele vende dez mil livros em Portugal a cem euros. É brutal.

Isso é verdade. Há uma apetência, e isso é uma coisa que se discute muito. É que os jornais estão a dar cada vez coisas mais cor-de-rosa e há a corrente que diz que as pessoas querem e continuam a querer informação. Mas é verdade, isso. A fotografia chegou às galerias de arte. (Cláudia Lobo)

Neste excerto, Cláudia Lobo refere dois elementos fundamentais que contribuíram para a entrada do fotojornalismo nas galerias de arte. Em primeiro lugar, o aparecimento da agência *Magnum*, considerada por muitos como a mais prestigiosa agência fotográfica mundial e como o “mais influente e prestigioso consórcio de fotojornalistas” (Sontag, 2003: 40) e, o segundo, as criações de âmbito mais pessoal, provenientes de *free-lancers*. Criada em 1947 por quatro importantes fotógrafos, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger e David “Chim” Seymour é, ainda hoje, propriedade dos membros que a integram. Segundo o sítio da agência *Magnum* na Internet, os fundadores “ficaram fortemente marcados pelo conflito e foram motivados tanto por um sentimento de alívio, ao constatarem que o mundo tinha de alguma maneira sobrevivido, mas também por alguma curiosidade, ao notar que este ainda existia. Criaram[-na] (...) para reflectir as suas naturezas independentes tanto como pessoas como fotógrafos – uma mistura idiossincrática de repórter e artista que continua a definir a Magnum, enfatizando não só o que se vê, mas também a maneira como se vê. (...) Com uma poderosa visão individual, os fotógrafos da Magnum fazem a crónica do mundo e interpretam os seus povos, eventos, temas e personalidades<sup>43</sup>”.

Susan Sontag afirma que o “regulamento da Magnum (...) definiu uma vasta missão, eticamente pesada, para os fotojornalistas: fazerem a crónica da sua época, fosse ela de guerra ou de paz, como testemunhas imparciais, isentas de preconceitos chauvinistas” (Sontag, 2003: 40), um elemento que atesta a singularidade pessoal e profissional dos membros desta agência, e que reforça os princípios anteriormente analisados da ética e objectividade como pressupostos da “boa” fotografia.

---

<sup>42</sup> Salgado refere-se a Sebastião Salgado, fotojornalista brasileiro que atingiu enorme notoriedade a nível mundial, com diversas exposições e a publicação de vários livros de fotografia, entre os quais se poderão destacar “Trabalho” (1996), “Êxodos” (2000) ou “África” (2007).

<sup>43</sup> <http://agency.magnumphotos.com/about/history> (acedido em 14 de Outubro de 2009).



Podemos estabelecer um paralelismo entre esta agência de fotografia e o concurso da WPPh pois, em primeiro lugar, as duas fizeram da fotografia uma empresa mundial (a WPPh surge, numa época saturada de *media* visuais, como um ponto de referência de qualidade e excelência fotojornalística) e, em segundo lugar, para ambas “a nacionalidade do fotógrafo e a filiação jornalística nacional eram em princípio, irrelevantes. O fotógrafo podia ser de qualquer parte. E o campo de acção era «o mundo». O fotógrafo era um vagabundo, tendo como destino favorito as guerras de interesse especial” (Sontag, 2003: 41-42).

Foi assim com estes fotógrafos, e particularmente Henri Cartier-Bresson, através das suas composições exímias, quase retiradas de compêndios de arte visual, que a componente artística do fotojornalismo deu um salto qualitativo. Num documentário sobre a vida e obra de Henri Cartier-Bresson um entrevistado não tem qualquer relutância em afirmar que “Henri matou o fotojornalismo”(L’amour tout court, 2001). Esta ideia epitomiza aquilo em que se veio a tornar o fotojornalismo: depois da crónica, da notícia, da documentação, eis a arte. Naturalmente que esta visão da “contaminação” do fotojornalismo pela arte arrasta toda uma pletora de reflexões sobre os interesses subjacentes à criação fotojornalística. Aos episódios hipotéticos em que surgem como opções possíveis a ajuda a alguém em necessidade ou a fotografia dessa mesma pessoa, ou mesmo a presença da câmara enquanto catalisadora de violência (Evans, 2004), juntam-se posteriores considerações, em jeito de tríade, acerca do proveito próprio do fotógrafo, do seu dever profissional, e da sua humanidade. Neste âmbito, a arte deverá assumir um *mea culpa?*

No extremo oposto ao criador da fotografia, também as galerias de arte se aperceberam do potencial cultural, artístico e económico que este tipo de fotografia possui, possivelmente devido à “apetência do público”, conforme indica Cláudia Lobo. É igualmente importante o facto de esta intermediária da exposição da WPPh em Lisboa – na medida em que é uma das responsáveis pela sua recepção naquela cidade - se eximir de fazer distinções entre fotojornalismo e fotografia documental. Apesar de Becker (2007: 186) indicar que na maioria das vezes essa diferença se situa apenas no contexto, ao referir-se especificamente à fotografia documental, a directora-adjunta da *Revista Visão* acredita que o elemento qualitativo da fotografia não é desvalorizado, pois quando se fala em galerias de arte, fala-se em excelência da fotografia:

---

Mas como é que a fotografia jornalística chegou ao ponto onde chegou? É porque realmente também o mercado das galerias se abriu imenso. Houve uma altura em que o

documental ganhou imenso espaço. Aqui e em todo o lado ganhou um reconhecimento enorme. É um jornalismo de maior profundidade. É a excelência do jornalismo num certo sentido. (...) Mas é engraçado ver como a fotografia chegou a esse ponto de excelência. Porquê, não faço ideia, não lhe sei explicar esse fenómeno. Que realmente coisas como o WPPH contribuíram para que isso acontecesse num certo sentido, contribuíram. Se isso acontece por razões de mercado, no sentido em que as galerias de arte percebem que de repente há ali uma coisa para explorar. Se acontece é porque há público. Quer dizer, é notório que acontece porque havia público e porque havia uma apetência do público por isso. Isso é verdade. E depois porque realmente, vamos lá a ver uma coisa, estes tipos e essas pessoas que chegam a esse grau de excelência, são como um cirurgião que se especializa em operar a aorta, muitas vezes estamos a falar de pessoas que chegaram a um grau de apuramento daquilo que fazem que é extraordinário. São coisas já de uma qualidade enorme. (Cláudia Lobo)

À vinculação e, por conseguinte, consagração de um determinado objecto ao mundo da arte tornando-se, portanto, arte em si, subjaz a atribuição de uma multiplicidade de economias culturais, simbólicas e políticas. Esse processo de conferência está manietado por razões e tradições históricas no campo artístico aos quais consagraremos agora atenção.

Não são escassas as definições de arte, tal como não são diminutas as definições de cultura. Sendo certo que na própria natureza de cada um destes conceitos residem todos os motivos para essa utopia que é encontrar as palavras certas para definir aquilo que não o é, a missão esgota-se no imediato. Se um objecto, um item cultural pode ser classificado como arte, é porque deverá reunir em si um certo conjunto de características que provoca alguma metamorfose no extremo receptor (Graham, 1997: 150).

No limite, para tornar algo uma obra de arte bastaria que o artista atribuísse essa designação a um objecto, como o fez seminalmente Marcel Duchamp. Querendo nós ser mais específicos na categorização daquele “algo difuso” a que se chama arte, recorremos a Paul di Maggio e à sua elaboração de um sistema de classificação artística ou da arte (SCA) que define, através de quatro momentos, o processo que certifica algo enquanto arte. Num primeiro momento, “as sociedades variam na medida em que a sua arte é diferenciada entre géneros institucionalmente demarcados”; em segundo lugar “estas variam na medida em que os géneros são classificados hierarquicamente através do prestígio”; Num terceiro momento, “os sistemas variam na medida em que as classificações são universais ou diferem entre subgrupos dos seus membros” e, por último, os SCA variam na medida sobre que fronteiras entre os géneros serão ritualizadas” (DiMaggio, 1987: 441). Estes momentos são determinantes devido ao facto de as classificações artísticas terem que ser permanentemente estabelecidas e reforçadas nos mundos da arte para serem duráveis, cada um deles tendo obrigatoriamente que possuir uma componente cognitiva e uma componente organizacional.

Para a idealização da exposição da WPPh, não podemos descurar a sua íntima ligação aos meios culturais e artísticos, que progressivamente têm vindo a prestar cada vez mais atenção (e, concomitantemente, a investir) ao fotojornalismo.

Nas galerias de arte surgem fotografias que poderiam ser facilmente incorporadas no género de fotografia documental ou fotojornalismo, não o sendo simplesmente porque há algo que as distingue daqueles géneros – o facto de não fornecerem as legendas, informação que permita ao leitor localizar o evento no tempo, espaço, situação social e política. Na galeria, diz Becker, o espaço deixado para a interpretação do público consumidor é mais amplo, particularmente de um “ponto de vista analítico” (1974:10). Ainda assim, esta questão marca precisamente a importância das legendas no caso da WPPh não sendo, este, um facto absoluto. Ou seja, a (in)existência de legendas não é o que distingue automaticamente o estilo fotojornalístico ou documental de um estilo que não pertença a nenhuma dessas categorias. Inclusivamente, as legendas são, para Susan Sontag, algo revestido de toda ou nenhuma importância, pois tradicionalmente “a legenda de uma fotografia é (...) neutra, informativa: uma data, um local, nomes.” (Sontag, 2003: 52). No entanto, quando as fotografias incluem alguma noção directa ou indirecta de sofrimento, as legendas adquirem significados mais intensos e desafiadores:

As frases expressivas escritas por baixo de cada imagem são um comentário sobre essa provocação. Enquanto a imagem, como toda a imagem, é um convite a olhar, a legenda, as mais das vezes, insiste na dificuldade de o fazer. Uma voz, presumivelmente a do artista, atormenta o espectador: és capaz de olhar para isto? (*ibid.*)

Outra faceta que importa explorar quando falamos do fotojornalismo enquanto arte reporta-se ao seu valor comercial nesse mercado específico. Se, através do enquadramento daquele estilo de fotografia nos museus e galerias, se facilita a sua associação à arte, importa igualmente saber o seu peso económico. Naquele que foi considerado um ano negro para a fotografia, em virtude da morte de três dos mais famosos fotógrafos de todos os tempos (Richard Avedon; Henri Cartier-Bresson e Helmut Newton), houve uma reflexão acerca de como iria reagir o mercado a estes acontecimentos. E ainda que a directora de fotografia da casa de leilões Sotheby's em Nova Iorque, Denise Bethel, tenha afirmado, a certo ponto, que não acreditava que “as suas mortes tivessem afectado o mercado”, num artigo do *New York Times* de 5 de Dezembro de 2004<sup>44</sup> o tempo veio a retirar-lhe a razão, pois verificaram-

se sinais de que os preços estavam de facto a subir devido ao desaparecimento dos fotógrafos. O director internacional de fotografia da Christie's afirmou que a "morte não pode ser contemplada numa estimativa (...) pois é intangível. O mercado leva os preços até onde eles forem". E, de facto, de acordo com o gráfico que se segue, entre as imensas variáveis que se conjugam no mercado da arte, os preços do fotojornalismo têm indubitavelmente vindo a crescer sem paralelo.



Fig. 5: Valorização do fotojornalismo no mercado da arte<sup>45</sup>

Apesar da flutuação na concepção do fotojornalismo entre representação do real e arte ser algo que estará permanentemente sujeito a avaliações de carácter subjectivo, existe, segundo Cláudia Lobo, uma linha que não se cruza. Os limites nem sempre claros entre o divertimento, a preocupação e o consumo, postos em causa por comercializações e apropriações variadas, encontram sempre "a verdade" como a derradeira e insuperável barreira:

Há uma linha que não se cruza, há uma linha que não se passa que é (...), há um compromisso com a verdade, que um jornalista tem que ter, e que um fotojornalista ainda mais, não é? Há um compromisso com a verdade que não se ultrapassa. Depois pode é haver um olhar artístico sobre isso. Mas esse artístico, não é no sentido da criação. Esse compromisso com a verdade está lá subjacente. E isso realmente, hoje, nesta áreas de fronteira, como é a fotografia, ou como é aquilo a que se chama o jornalismo narrativo, que num certo ponto se confunde com a literatura, como a fotografia jornalística num certo ponto se poderia confundir com a fotografia artística e com as artes plásticas, o documental se poderia confundir com as artes plásticas, essa linha não se cruza. Não se ultrapassa. E

<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=990CE3DA113EF936A35751C1A9629C8B63>, acessido a 17 de Outubro de 2009

<sup>45</sup>

<http://web.artprice.com/AMI/AMI.aspx?id=NDY4Njg0MDE1NjUyODk=>, acessido em 26 de Outubro de 2009

isso faz toda a diferença. (...) O documental não pode distorcer a verdade, pode ter um olhar, tem o seu olhar sobre a verdade, mas não pode distorcer aquela verdade porque tem esse compromisso de não (...) pintar o senhor de verde porque fica mais giro na imagem. (Cláudia Lobo)

A entrada do fotojornalismo nas galerias de arte e a consequente atribuição do estatuto de artista ao fotojornalista não encontra eco quando se trata de uma definição de artista que comporta o “passar da linha” para o campo artístico, ou seja, onde o compromisso com a verdade se esgotou e as convenções aplicáveis à profissão deixaram de fazer efeito:

É um artista pode fazer isso. Pode agarrar e pôr o puxador da porta onde quiser, porque ele não tem esse compromisso com quem está a ver. O documental tem. Ele pode enquadrar, e iluminar e tal, mas há ali esse momento, essa linha ele não a pode cruzar. Essa questão artística, claro que isso é importante. Isso é o que estávamos a falar há bocadinho, quer dizer, a capacidade extraordinária que um fotógrafo tem de ter para estar a ver, interpretar – e o interpretar aqui também é a forma como ele mostra. Quer dizer, as coisas do Nachtwey, por exemplo, aquelas fotografias de guerra (...) Aquilo ter uma máquina em cima, fotografar (...), é uma coisa horrível. Tem que haver [um compromisso], na forma como se mostra, como também na forma como se escreve alguma coisa, estou sempre a fazer a comparação para a escrita, é mais fácil. (Cláudia Lobo)

Com a denúncia de situações de desigualdade social e política e documentação da realidade social como contexto de criação, a fotografia é um dos meios de representação mais respeitados na actualidade. As novas possibilidades oferecidas pela tecnologia, que auguravam o passo final do fotojornalismo como o conhecemos, tiveram, possivelmente, um efeito contrário ao esperado. Ao invés de uma facilitação de processos, reforçou-se o pacto de não agressão aos valores que consagram a classe, mantendo-se fortemente vigiado, e reparado quando disso há necessidade. As inovações técnicas têm sido uma das características da fotografia durante os finais do séc. XIX e todo o séc. XX. E, apesar de a cada uma dessas mudanças se gerar um repensar da profissão, as normas têm-se mantido e, conforme Julianne Newton afirma, “It is as if each new level of capability for producing images has heightened our awareness of the human capacity for molding what we perceive to be real. The need for good reportage has not lessened – it has increased” (2008: 180). Essa constante necessidade de “registos fiáveis do real” continua a marcar a contemporaneidade, bem como a sua visualização fora dos *media* tradicionais, os mesmos que reproduzem discursos e narrativas acerca dos próprios fotojornalistas e que poderá ajudar à consolidação de alguns imaginários.

Com a autonomização da profissão, a criação de prémios por iniciativa de alguns membros da comunidade trouxe, para lá do debate inerente à subjectividade de indicar qual é a “melhor” fotografia do ano, melhorias na qualidade geral do fotojornalismo e a

afirmação, no campo cultural contemporâneo, deste tipo de reconhecimento, que não passou despercebido ao mundo da arte, quer nos processos de produção, quer nos de consumo. Apesar da valorização da componente artística, o documental, o cerne informativo, nunca está colocado em questão.

Os próprios prémios tornaram-se *media* específicos, apresentando variadas vezes conteúdos que não chegam a surgir nos demais. Configurando-se num permanente e delicado equilíbrio entre o documental e o artístico, o fotojornalismo ainda se auto-representa como a alternativa mais válida e fiel de representação do “real”. Neste sentido, reporto-me de seguida ao objecto de estudo específico deste trabalho, a WPPh.

O sucesso da iniciativa em Portugal, conjuntamente com uma reputabilidade sem igual e uma forte disseminação da imprensa são argumentos de interesse sociológico suficiente para estudar a sua construção e constatação das constelações de práticas, valores e usos que proporciona.

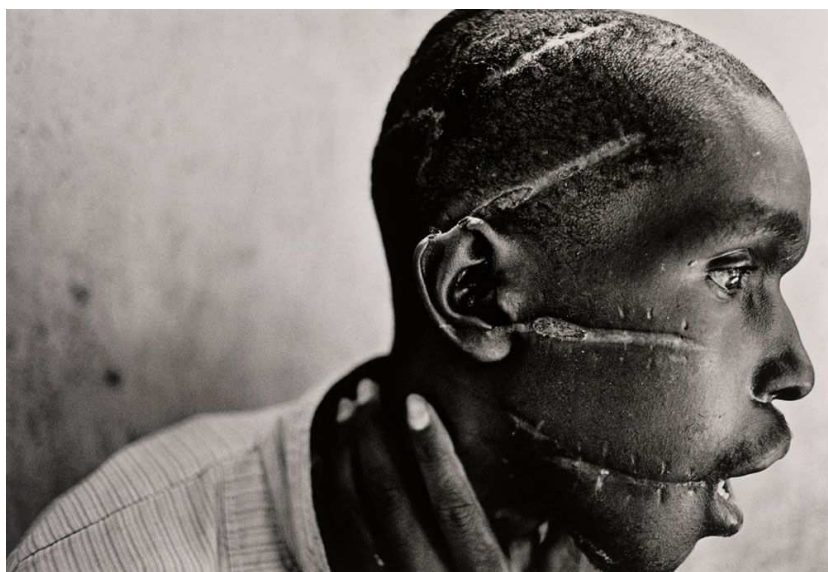


Fig. 6: World Press Photo of the Year 1994  
(Homem Hutu mutilado aquando do genocídio no Ruanda)  
Foto – James Nachtwey

O concurso de fotojornalismo da WPPh surgiu em 1955, e desde então várias fotografias vencedoras do concurso se tornaram parte da memória colectiva, vindo a converter-se em verdadeiros ícones imagéticos. Ao longo de mais de quatro décadas, as fotografias vencedoras dos prémios nas mais variadas categorias fixaram “modas”, tendências, e novos padrões na fotografia de imprensa.

O prémio foi criado pelo sindicato holandês de fotojornalistas que pretendia melhorar a qualidade geral do fotojornalismo no seu país, estabelecendo assim uma competição internacional como um complemento a um prémio de âmbito nacional já existente, esperando com isto “beneficiar da exposição do trabalho dos seus colegas internacionais<sup>46</sup>”. Esta dimensão é de extrema importância pois verifica-se que, desde o início da WPPh, a sua identidade ficou marcada não apenas por um concurso, um prémio, e uma exposição, mas também pelo seu papel educativo, comunicativo e, também, agregador de uma comunidade.

---

<sup>46</sup> Disponível a 29 de Outubro de 2009 em:

[http://www.worldpressphoto.org/index.php?option=com\\_content&task=view&id=126&Itemid=114](http://www.worldpressphoto.org/index.php?option=com_content&task=view&id=126&Itemid=114)

Decorreram também, na sequência da criação do prémio, várias reflexões marcantes que demonstram as especificidades do fotojornalismo, como os debates em torno da ética, objectivo, conduta e percepções dos próprios fotojornalistas sobre o seu trabalho e, inclusivamente, a questão da liberdade de imprensa. A controvérsia política esteve igualmente presente desde o início, nomeadamente durante a “Guerra Fria”.

Este foi, inclusivamente, um desenvolvimento contínuo. A base da organização actual provém desde os anos 1960, segundo o sítio da fundação WPPh, onde se pode constatar que a popularidade do concurso e exposição decorrente cresceu de uma maneira estável ao longo dos anos 1970, sendo que na década posterior se internacionalizou ainda mais. Este terá sido o ponto de viragem para a dimensão que atinge actualmente, essa forte amplitude global. Foi necessário profissionalizar a organização, empregando pessoas e “constituindo um gabinete que pudesse providenciar uma base sólida para o âmbito internacional do concurso e da exposição<sup>47</sup>”. Este facto deu origem a que, em 1987, os primeiros patrocinadores corporativos entrassem na organização, pois era necessária uma “estrutura financeira forte”. Esses patrocinadores são hoje a Canon, a TNT e a Lotaria Holandesa. No sítio da Internet reforça-se o carácter independente da organização mediante este modelo de financiamento. Assim, a “WPPh é gerida como uma organização independente e sem fins lucrativos, cuja sede é em Amesterdão, na Holanda, local da sua fundação. É controlada tanto por uma direcção executiva e por uma direcção de supervisão, empregando vinte e cinco pessoas. A sede age como um interface de uma rede de contactos profissionais por todo o mundo, a mesma rede que possibilita a organização do concurso, as exposições e as outras actividades em tão larga escala” (*ibid.*). Entre as suas actividades, e de acordo com a entrevista a Maaïke Smulders, comissária da exposição WPPh em Portugal em 2008 e 2009, destaca-se o:

Joop Swart Masterclass [um curso para jovens fotógrafos promissores e talentosos, marcando anualmente o nível para o qual se remete a excelência na profissão], e uns projectos em África que começaram recentemente. Trabalhamos em conjunto com várias ONGs, e o nosso trabalho desenvolve-se em torno do fotojornalismo, jornalismo escrito e radiofónico. Por isso temos ONGs de diferentes campos e especialidades que trabalham em conjunto. E vamos aproveitar o Campeonato do Mundo da FIFA [na África do Sul, em 2010] para publicar artigos [e assegurar a publicação dos trabalhos das pessoas que frequentam esses cursos e workshops]. Assim, fotógrafos africanos podem-se inscrever. Os melhores fotógrafos farão parte do dream team e eventualmente irão ao Campeonato do

---

47

[http://www.worldpressphoto.org/index.php?option=com\\_content&task=view&id=126&Itemid=114&bandwidth=high](http://www.worldpressphoto.org/index.php?option=com_content&task=view&id=126&Itemid=114&bandwidth=high), acedido em 24 de Novembro de 2009.



Mundo em Junho fazer diferentes reportagens sobre o Mundial. Mas não é que estejamos especialmente interessados em África. Porque também temos workshops na região do Médio Oriente e Norte de África, por isso queremos fazer pesquisas por regiões e países onde não existe (...) educação formal [de fotografia ou fotojornalismo] e gostaríamos de ajudar a começar. Mas é [sempre] pelo mesmo objectivo, promover a fotografia de imprensa e promover a liberdade de imprensa e um fluxo livre de informação. Sim, [estamos a tentar atingir essa excelência do fotojornalismo também em África], mas também já o fizemos na Arménia. (Maaïke Smulders)

Apesar de todas as outras actividades, a WPPh é conhecida pela organização do maior e mais prestigiado concurso de fotojornalismo do mundo, cujas fotografias vencedoras são agregadas e divulgadas numa exposição.

Assim, para dar uma perspectiva histórica comparativa, podemos constatar que, entre 1955 e 2006, passaram-se de 301 fotografias a concurso para 83044; de 42 fotógrafos de 9 países para 4448 fotógrafos de 122 países. No que concerne à exposição, esta é actualmente acolhida em cerca de 90 locais, distribuídos por 40 países e tem mais de dois milhões de visitantes, sendo que o seu catálogo é disponibilizado em sete idiomas e o seu website teve 1.2 milhões de visitantes na primeira metade de 2006. Desde 1990 realizaram-se mais de 60 workshops em mais de 60 países; 430 fotógrafos vindos de 60 países diferentes usufruíram dos programas educativos; lançou-se uma revista electrónica (*Enter*<sup>48</sup>); tem 3 institutos estabelecidos no Bangladesh, Peru e Turquia e é parceira de três organizações, na Arménia, Colômbia e Egipto.

#### 4.1. A exposição

Quando falamos sobre uma exposição de fotografia de imprensa, somos instados a pensar que as imagens ali presentes poderão ser de interpretação imediata e sem sentido secundário, segundo o antigo paradigma do fotojornalismo, não obstante a constatação de que o fotojornalista actual é alguém mais complexo, atento (no sentido auditivo, escrito e visual, claro) e informado que nunca, o que confere desde logo à observação da exposição um carácter mais complexo. Quando um visitante/consumidor chega à exposição, é-lhe pedido tão-só que “veja, na sua acepção mais literal, respondendo a tudo o que se encontra na fotografia” (Becker, 1974: 7). Contudo, apontámos que a literacia visual fornece aos indivíduos repertórios de diferentes modos de vivência a estímulos visuais. Variando a

---

<sup>48</sup> Disponível a 29 de Outubro de 2009 em: <http://www.enterworldpressphoto.org/>

atitude e o comportamento conforme a experiência que estamos prestes a ter, seja ela “ver televisão, uma ida ao cinema, ou a uma exposição de arte” (Mirzoeff, 1998: 7), naturalmente as exposições da WPPh estarão aqui inseridas e gozarão, portanto, de um desses modos de prática. Devido a essas diferentes acedências ao contexto em que nos estamos prestes a inserir, a propensão para um determinado evento provocará necessariamente alterações de ordem consciente, mas também cognitiva. Domke *et al.* referem que “os estímulos congruentes com os esquemas mentais individuais recebem mais atenção, são processados mais rapidamente e são passíveis de ficarem guardados na memória e recuperados algum tempo mais tarde” (2002: 134), o que indicia que quanto mais as imagens os aparecem como provocadoras, mais provável é permanecerem na memória pessoal e serem potenciais agentes de mudança individual. Se os indivíduos podem ser persuadidos pelo conteúdo das imagens, tal sugere a possibilidade de este último interagir com as considerações individuais de mudança, provocando reacções afectivas e cognitivas que podem ajudar a modelar o processamento de informação e as tomadas de decisão (*ibid.*:149).

Mas, se quando a passividade profissional dos fotojornalistas é criticada, e tal pode também constituir, como adiantámos, motivo de controvérsia devido à ambiguidade que se joga no objecto/sujeito fotografável e interactividade com o mesmo, que deverá ser dito acerca da experiência de visualização de uma exposição baseada em fotografias tiradas, muito frequentemente, sob a égide desses dilemas?

Na visita a uma exposição, qualquer exposição, mas particularmente uma do carácter da WPPh, retomamos a noção da experiência de cidadania, mas também a ideia do “olhar panóptico” que é, segundo McClintock, o olhar “dos que se encontram em posições privilegiadas na estrutura social, para quem o mundo se afigura como um espectáculo, um palco, uma performance”. Uma observação de um ponto superior ao terreno (tanto no seu sentido físico como imaterial), uma espécie de supervisão sobre a experiência, já que, na modernidade, “a experiência tomou o carácter de espectáculo, e a principal tecnologia utilizada para a vigilância panóptica foi a fotografia” (McClintock, 1995: 122). Este é, pois, uma das implicações de visitar a exposição da WPPh, sendo que será abordado no último ponto deste trabalho.

Ainda assim, visitar a exposição da WPPh é um modo de contornar a dificuldade de acesso a trabalhos de fotojornalistas que poderão (embora tal seja improvável) nunca ter sido colocados em destaque nos *media* impressos tradicionais, como jornais e revistas. Esta

é, aliás, uma tendência recente, segundo Cláudia Lobo, e que remete para o jogo que se desenrola na concepção, equilíbrio e escolhas editoriais desses *media*:

Acho que eles têm insistido um bocado nessa tecla de, neste momento, comecem-se a confrontar com uma coisa interessante que, pronto, não tem graça nenhuma. Que é, os trabalhos que não são publicados. Quer dizer, eles acham que o WPPH também é uma forma de [ver] o trabalho que a imprensa não publica, de haver ali a possibilidade de se ver coisas que a imprensa normalmente não publica. Porque às vezes a lógica dos jornais ou das revistas é exactamente a de não cansar o público. Portanto, o espaço que se dá a isso que estava há pouco a chamar de denúncia é cada vez mais reduzido, não é? Os assuntos mais cor-de-rosa, digamos assim, os assuntos que têm mais a ver com questões de comportamento, etc., tomaram mais conta, ganharam mais espaço e mais importância nas televisões, nos jornais, nas revistas, enfim, na informação de uma forma geral. (Cláudia Lobo)

Cláudia Lobo chama então a atenção para o facto do trabalho vencedor do concurso WPPH de 2008 não ter sido publicado na revista *TIME*, mas apenas no *site* da mesma e foi apenas após a atribuição do prémio que essa reportagem ganhou destaque.

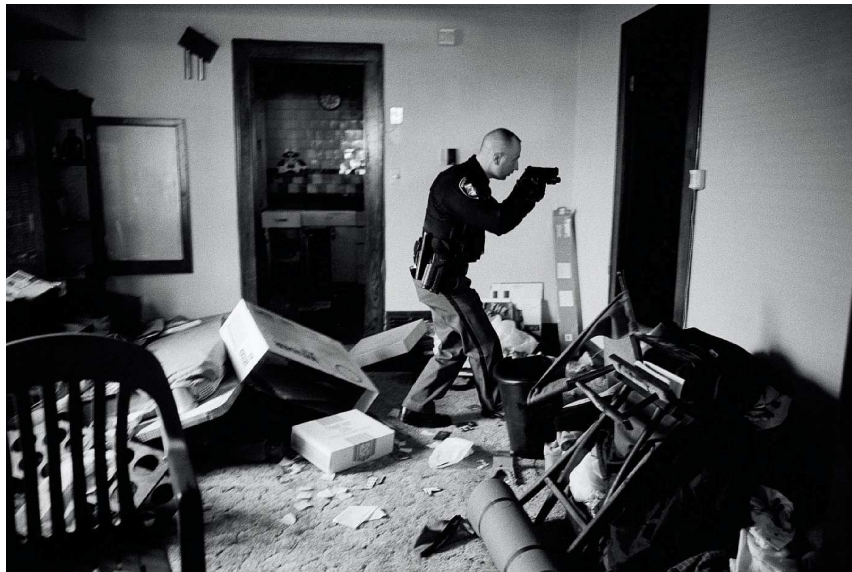


Fig.7: World Press Photo of the Year 2008  
Foto – Anthony Suau

A exposição constitui-se então como um outro *medium*, como indicou John Street (2005), conferindo visibilidade ao trabalho do fotógrafo, ao tema, ao próprio fotógrafo e demonstra simultaneamente a filtragem que se faz nos *media* impressos:

E portanto, o que acontece é que a fotografia que ganhou o WPPH este ano é uma fotografia que não foi publicada, e é um trabalho que a Time encomendou e depois não a publicou. Acho que só a publicou *online* e não na revista. Era uma coisa sobre a crise económica nos EUA. E isso é realmente sintomático de alguma coisa. Eu acho que o papel deles é muito importante, nisso. Porque eles realmente permitem... não permitem porque o

WPPh é um prémio, portanto, aquilo nem sequer financia o trabalho dos fotojornalistas. Mas dá exposição a fotografias que se calhar de outra forma nem saíam dos jornais. (Cláudia Lobo)

Este papel é, naturalmente fundamental. Se a exposição é efectivamente o “retrato da realidade” como atrás sugerido, a constatação de mensagens alternativas disseminada por um agente cultural global terá necessariamente impactos diversificados, tanto junto de públicos, como nos próprios agentes e intermediários culturais. Seguiremos, para essa finalidade, o percurso e impacto da exposição em território português.

#### 4.2. A exposição em Portugal – História – Locais

A primeira exposição do WPPh realizou-se em Portugal em 1991 no Palácio da Foz, no Porto, e o patrocinador oficial foi a ERU<sup>49</sup> portuguesa, empresa que apenas nessa ocasião teve algum laço com aquela fundação que não foi possível desvelar<sup>50</sup>. No ano seguinte, a exposição foi patrocinada e organizada pela Kodak e pela embaixada holandesa. A primeira, representada através de Afonso Perestrelo, Manager de Relações Públicas da Kodak e a segunda, pela embaixadora Theda van Royen. Entre 1993 e 1994 a exposição não se realizou. De 1995 a 2006 a exposição foi acolhida pelo Centro Cultural de Belém, sendo que no período de tempo que esses anos delimitam, a exposição esteve presente noutros locais. Em 1999 deu-se a inauguração da primeira exposição da WPPh em Portimão e, dois anos depois, em 2001, aquela chega à cidade da Maia, no distrito do Porto. Em 2004 e 2005 a exposição esteve patente em Ponta Delgada na Ilha de S. Miguel dos Açores. Ainda no âmbito insular, a exposição visita anualmente e desde 2007 a cidade do Funchal, no arquipélago da Madeira. A título excepcional, em 2004 foi a cidade de Seia que acolheu a exposição na Casa Municipal da Cultura.

Devido à manifesta diversidade de características das cidades e locais que acolheram a exposição, achei pertinente indagar, em primeiro lugar, sobre que princípios se fundamentam essa diversidade, nomeadamente sobre a “suposta improbabilidade” de a alojarem locais sem qualquer tipo de tradição no que concerne a grandes eventos culturais;

---

<sup>49</sup> A Royal ERU Kaasfabriek B.V ([www.eru.com](http://www.eru.com)) é uma empresa holandesa cujo principal produto é queijo fundido, conhecido como queijo QUERU (Goudkuipje), que rapidamente se tornou líder de mercado dos queijos fundidos.

<sup>50</sup> Apesar de ter entrado em contacto, via e-mail, com Jellard Koers, na altura representante da empresa ERU em Portugal e co-organizador da exposição em Portugal, não obtive qualquer resposta.

e, em segundo lugar, sobre quais as leituras que cada um dos intervenientes responsáveis na vinda da exposição ao local que representa tinha sobre ela. Neste caso, mais do que pretender analisar o impacto particular de cada uma das fotografias vencedoras junto dos públicos, entrelaçando-me pois no emaranhado novelo das recepções pessoais de produtos culturais intensamente simbólicos, retiro-me de uma arena fortemente subjectiva da análise do impacto particular de cada uma das fotografias vencedoras junto dos públicos, para me centrar num evento cuja função instrumental poderá ser a sua razão de ser, num contexto de crescente competição cultural inter-cidades (Peixoto, 2000).

Ao seleccionar este ângulo de análise, acedo às tendências existentes nos “novos mundos da arte e da cultura” que Maria de Lurdes dos Santos divide em três categorias: em primeiro lugar, “o alargamento e diversificação de audiências”; de seguida, “o recurso a novos apoios (empresas, governos)”; e, por fim, “a profissionalização da produção e difusão cultural mesmo em organizações do sector não mediático (orquestras, museus, companhias de teatro e dança [entre outras])” (Santos, 1994: 426).

Adicionaria alguns elementos que me parecem estar a faltar a esta enumeração. Em primeiro lugar, e seguindo a linha da primeira categoria, actualmente verifica-se um alargamento e diversificação de audiências, sim, mas porque os locais onde eventos de cariz cultural com dimensões globais são exibidos têm sido mais diversificados, albergados em locais sem tradição nessa área, ou fora dos circuitos artísticos e culturais frequentes. O facto da exposição de fotografia da WPPh ter dimensões globais, ser altamente popular em Portugal, e derivar de uma Fundação, resulta num interesse da maior propagação possível ao nível local. Consequentemente, torna-a um evento apetecível para os actores políticos tanto do ponto de vista da promoção da vitalidade urbana ou turística, como numa óptica económica. Em simultâneo, constitui uma oportunidade inédita – outrora improvável – de oferecer a uma população periferizada algo de que costumeiramente está privada devido, entre outros factores, às constricções de ordem geográfica.

Em segundo lugar, adicionaria um elemento que, na alusão ao caso particular da exposição da WPPh, não consta da tipologia estabelecida por Maria de Lurdes dos Santos. Refiro-me à componente individual, com todo o hibridismo e rentabilização de redes sociais e profissionais que tal comporta. Esta disponibilidade por parte de agentes e mediadores culturais, com interesses próprios (que podem confluir entre a esfera social, política ou económica) e “actividades em diferentes sectores, [que] adoptam frequentemente as técnicas, a retórica e a estratégia usada nos *media*” (Santos, 1994: 419), conjugada com a simplificação de processos que caracteriza a requisição da exposição da

WPPh, remete para uma nova convergência de elementos que não se encontram comumente em eventos desta dimensão ou, como Becker o diria, nos “Art Worlds<sup>51</sup>” tradicionais. Este poderá ser, paradoxalmente, um dos maiores riscos e mais-valias que a exposição da WPPh acarreta, pois se as recepções por parte do público/consumidor poderão variar de contexto para contexto, não é menos verdade que os propósitos dos intervenientes pertencentes aos *art worlds* envolvidos poderão não estar de acordo com as leituras que a própria Fundação faz da sua exposição.

Na exacta medida em que o visual é actualmente dominante, a última observação que pretendo fazer concerne ao meio sobre o qual reflectimos. A fotografia constitui um elemento inescapável na configuração do que é hoje o social e o cultural, participando intensamente nos mecanismos de memória desses campos. Seja com interesses e usos exclusivamente pessoais, como meio de documentação de um local, de umas férias, de um rito de passagem ou de eventos sociais, e com uma propagação sem precedentes na vida quotidiana<sup>52</sup>, é actualmente um dos meios de expressão mais utilizados, porque acessível ao público em geral. Esta utilização vai a par e passo com o recurso a mecanismos de valorização da fotografia, particularmente na Internet, onde sítios como [www.olhares.com](http://www.olhares.com), [www.flickr.com](http://www.flickr.com) e [www.picasaweb.com](http://www.picasaweb.com) são verdadeiros repositórios de memórias pessoais e colectivas.

Quando analisamos os discursos que aludem às razões subjacentes à escolha dos locais onde a exposição da WPPh é recepcionada, recupera-se como explicação determinante o facto de as cidades terem o interesse em serem as primeiras a acolher a exposição não devido à proximidade temporal com os eventos que aparecem nas fotografias, pela “frescura dos temas”, mas devido a um certo simbolismo, tal como Cláudia Lobo indica. Este concede, assim, uma certa aura de distinção à cidade ou organismo público ou privado ao terem sido a preferência da própria WPPh. É neste sentido que vão as palavras de João Neves dos Santos, ao afirmar que, quando a própria

---

<sup>51</sup> Segundo Howard Becker, um “*art world* reúne os indivíduos e as organizações cujas actividades conduzem à produção de acontecimentos e objectivos que o mesmo mundo considera artísticos (...) A criação artística é uma criação colectiva e o aparecimento ou desaparecimento de um *art world* depende da eficácia da actividade de cooperação em que assenta” (Santos, 1994: 420).

<sup>52</sup> Neste âmbito, Cláudia Lobo faz uma referência ao fenómeno que constitui o site [www.olhares.com](http://www.olhares.com) enquanto repositório de fotografias tiradas por amadores, semi-profissionais e profissionais.

WPPH falou da eventualidade de Portimão ser a primeira cidade a receber a exposição em virtude de uma polémica no Centro Cultural de Belém, em Lisboa<sup>53</sup>, responderam:

claro que sim, que temos todo o interesse em ser os primeiros”. E eles na altura estavam a encetar contactos, acho eu, com a Maia (...) então a Femke<sup>54</sup> disse-me “não, diz-me tu qual é a data que vocês gostariam”. E eu disse, bom, já que isto está a ter a dimensão que está, vou propor que isto passe a acontecer no Verão, e num sítio onde maior afluência de pessoas houver. Já que isto é gratuito e etc., que se consiga projectar a exposição o mais possível. E com isso obviamente a câmara também, não é? E assim se fez, assim começou aqui. Eles (Edimpresa) voltaram atrás, depois, em Março, a dizer “ah, mas afinal nós já conseguimos encaixar a exposição, e queremos e blá, blá, blá” e a Femke, simpaticamente mandou-lhes um e-mail com o meu conhecimento (...) a dizer “sim senhor, depois de Portimão”. Ou seja, vocês agora, por retaliação, levam”. Porque eu contei-lhe a história, expliquei-lhe porque é que eles tinham decidido. E ela acreditou em mim. Aliás, eu e ela sempre tivemos muito boa relação, tanto que ela antes de se ir embora da WPPH, no último ano, fez questão de nos ir conhecer a Portimão, e o espaço onde a exposição era efectivamente, e adorou o museu, (...) e eu gostei imenso de a conhecer pessoalmente. Mas pronto, são histórias dentro da história da WPPH.

E as coisas têm acontecido assim. Depois mais à frente, mais uma vez por pressões da Visão e assim, e a Femke foi-se embora da WPPH, eles conseguiram voltar a ser os primeiros em Portugal. (João Neves dos Santos)

<sup>53</sup> Apesar de carecer de outro testemunho para além do próprio (inclusivamente após entrevista á própria Cláudia Lobo), este episódio é relatado por João Neves dos Santos do seguinte modo: “mas ali há outras forças, e outros interesses e ali sim, à la portuga, são muito sujeitos a pressões. De tal forma que, só um último exemplo, isto foi na sequência de Portugal, na altura do dr. Durão Barroso enquanto Primeiro-Ministro, ter apoiado a iniciativa de Portugal, ou o governo português ter apoiado a iniciativa dos Estados Unidos, do presidente Bush, de ter invadido o Afeganistão e posteriormente o Iraque e que, claro, eles fizeram as contas. Isto na altura era o CCB/Revista Visão, Edimpresa, entenda-se.

(...) Foi inclusivamente a Visão e a Edimpresa que pegaram e fizeram a exposição lá, porque antes era no Museu da Electricidade, que depois entretanto voltou para lá, curiosamente. Desvincularam-se do CCB, estava uma rede de interesses e motivações outras. A verdade é esta, que na altura eles tiveram a informação de que enfim, devem ter feito as contas e aperceberam-se de que “espera aí, a WPPH tem imagens que remetem para o ano anterior. Espera aí, nós vamos ter a exposição em Abril, o ano a seguir a este evento agora”, não sei se se recorda, mas nós genericamente estávamos contra aquilo e não sei quê, pouca gente apoiou, a verdade é que sujeita a pressões e interesses, a Visão, na altura com o BES, e o CCB, enviaram um e-mail, ao qual eu tive acesso e que a Femke Rotteveel, na altura a coordenadora mundial, simpaticamente me mandou pelo menos uma parte desse e-mail, e disseram-lhe que por alteração das políticas e não sei quê, que o CCB e a revista Visão não estavam interessados em continuar a parceria porque a exposição não era actualmente, a política de gestão de exposições e não sei o quê para o espaço. Isto acho que foi uma conversa para aí em Novembro ou Dezembro. E lá para Março voltaram atrás. A Femke mandou-me um e-mail a dizer “olha, vê este e-mail. Como é? Vocês estão interessados em ter a *première* da inauguração da exposição em Portugal?”. E eu disse, “claro que sim, qual é a data que vocês sugerem, que eu proponho isso à câmara?”. Isto já foi há uns cinco ou seis anos [o ano da invasão do Iraque]”. (João Neves dos Santos)

<sup>54</sup> Refere-se a Femke Rotteveel, na altura comissária da exposição WPPH em Portugal.

Cláudia Lobo indica que a única motivação para esse interesse na estreia da exposição é a sua proximidade com os eventos, pois quanto mais “frescos” estes estiverem na memória do público, mais interesse despertará junto daquele:

A exposição refere-se ao ano anterior. Quanto mais frescos estiverem na memória das pessoas esses acontecimentos, mais relevante e maior interesse a exposição desperta. Se as pessoas vão ver em Dezembro de 2009 aquilo que se passou em Janeiro de 2008, é uma coisa já muito longínqua. Portanto, quanto mais fresco, melhor nesse sentido, porque as pessoas ainda têm uma empatia com aqueles assuntos, aquilo ainda lhes causa emoção. Quanto mais próximo no tempo, para nós parece-nos mais interessante para o público. E daí termos tentado ser um dos primeiros. Porque ao princípio era para aí em Novembro ou Dezembro, e apesar de a exposição ter imenso público na mesma, nós achávamos que era mais importante as coisas estarem mais frescas. (Cláudia Lobo)

Este testemunho indica-nos pois que são efectivamente os agentes e mediadores culturais que ganham uma importância avultada quando se trata de algo tão simbólico como a estreia da exposição em Portugal. Devido aos novos modos de estruturação dos mundos da arte e da cultura, interessa abordar quais os interesses, confluências, pressões para receber uma exposição de carácter mundial. Porquê o interesse nesta exposição? João Neves dos Santos acedeu a que houve um conjunto de interesses subjacentes à vinda da exposição a Portimão, confluindo razões de três campos principais:

Exactamente [conjugaram-se interesses de ordem pessoal, política e cultural]. Se bem que a prioridade, mais do que propriamente política, na altura, eu tenho perfeita noção disso, não foram esses os motivos explícitos. (...) Na altura foi mais mesmo pela dimensão e importância que a exposição tinha que fez apostar em trazê-la cá. (...) Também [uma perspectiva altruísta]. E que, claro, em última instância, acreditando que poderia trazer, o impacto que iria ter, ou que se previa que tivesse, depois nas mais-valias. No caso, aqui para a câmara de Portimão. (João Neves dos Santos)

Ainda que os elementos presentes no trecho da entrevista remetam para uma eventual concorrência entre cidades, individualidades ou organizações, Cláudia Lobo discorda dessa opinião, classificando a importância depositada na organização da exposição como secundária, pois existem componentes mais determinantes que não estariam inicialmente contemplados e que determinam uma certa vertente contingencial:

[os locais onde a WPPH vai são] casuísticos, aleatórios, quem quiser traz. (...) O que eles fazem é alugar a exposição. A exposição tem um *fee* (...), se não me engano são 12 mil euros por três semanas de exposição. Portanto, quem quiser aluga a exposição por aquilo. Quer dizer, se alguém em Lisboa quiser neste momento não pode porque nós temos um acordo com eles. Mas a Maia, deve acontecer a mesma coisa. (...) Porque se calhar, às vezes estas coisas dependem muito mais da vontade individual do que aquilo que parece. Basta que haja uma pessoa...que seja um tipo que está à frente do CCB há vinte anos atrás,



e que gostava de fotografia e tal, e que se lembrou de trazer a exposição. Às vezes é muito mais aleatório e casuístico do que parece. Acho que não há nenhuma estratégia, nem da parte deles, acho eu, há essa estratégia. Claro que eles têm cuidado com o sítio onde expõem, onde fazem exposições, etc., a promoção. (Cláudia Lobo)

O testemunho seguinte ilustra essa confluência de diversos factores e interesses em várias esferas que determinaram a presença da exposição no Fórum da Maia a partir do ano de 2001. Pedro Rodrigues narra esse processo:

O projecto part[iu] muito de determinados sectores da Câmara Municipal da Maia, dos conhecimentos que as pessoas têm fora do contexto de trabalho. E as pessoas que na altura estavam aqui era eu e a Marta. Eu já conhecia a exposição, visitámos a exposição em Lisboa. E tivemos interesse, isso em 2001.(...) Sim, 2001. Visitámos a exposição e achámos que se podia tentar trazê-la para aqui. E fizemos os contactos normais. Comprámos o catálogo, vimos lá o contacto, o *site* da fundação. Ao ver o *site* chegámos ao contacto de e-mail. Através do contacto de e-mail conseguimos o telefone. Falámos com as pessoas e chegámos a um acordo. Uma surpresa também porque o preço não era tão caro quanto julgávamos. Na altura eram dez mil euros, agora catorze. Portanto, a inflação tem pesado, aqui...

Mas estávamos convencidos que custava para aí trinta ou quarenta mil [euros] e era bastante mais barata. E foi assim, a exposição teve esse início. Depois propusemos logicamente isso aqui à Câmara Municipal, na altura ainda era o Prof. Vieira de Carvalho o presidente. Aceitou logicamente a ideia, até porque também certamente conhecia a exposição. Ele recordou-se na altura que a tinha visto em Paris, ou numa cidade qualquer estrangeira. (Pedro Rodrigues)

Apesar deste não ser um elemento que Pedro Rodrigues tenha referido (talvez pelo facto de a exposição ser alojada na Maia num período já posterior quer a Lisboa, quer a Portimão), estou em crer que o desejo de ter a estreia da exposição em território nacional é revestida de uma particular importância e, especificamente, no caso de cidades que não competem no mesmo tabuleiro como, no caso, Lisboa e Portimão. Quando verificamos os relatos da imprensa acerca das várias inaugurações da exposição em Portugal, é atribuída ênfase ao facto de se ser a primeira cidade portuguesa a receber, conforme se pode verificar por várias notícias:

“Portimão vê primeiro World Press Photo” (JN, 19.06.2009)

“Portimão volta, assim, a ser a primeira cidade portuguesa a estrear a exposição do mais importante prémio internacional de fotojornalismo” (JN, 25.05.2005)

“Portimão estreia World Press Photo” (JN, 07.07.2006)

“Funchal é primeira cidade portuguesa a ver maior exposição mundial de fotojornalismo” (JN, 08.06.2007)

Lever e Turok (1999) indicam que actualmente muitas das disponibilizações de bens e serviços das cidades são produtos decorrentes da “cooperação entre os sectores público e privado, e algumas vezes com o envolvimento do terceiro sector” (1999: 791), o que se enquadra na realidade da vinda da exposição da WPPh a Portimão. Também neste sentido, no seu ensaio sobre a “Gestão estratégica das imagens das cidades”, Paulo Peixoto (2000) argumenta que face à competição que actualmente se sente entre as cidades, a afirmação do seu potencial

passa cada vez mais por políticas de concepção e de gestão de imagens que sejam capazes de revelar as oportunidades que a imagem é capaz de oferecer. É assim que constatamos o reforço da tendência para que as cidades se anunciem, se exibam, se apresentem e entrem no palco encenação. O que parece estar em causa é uma necessidade de singularização e de afirmação de especificidades que lhes permitam posicionar-se no jogo da competição simbólica nacional e internacional. Desse modo, a vontade de sair do anonimato manifesta-se por opções de fabricação da imagem, no sentido em que as cidades (e quem as governa) procuram multiplicar as ocasiões que lhes garantam o acesso aos palcos mediáticos, (...) instrumentalizando e criando símbolos (Peixoto, 2000: 102-103).

o que poderá levar à obtenção de um novo estatuto. Aliás, no caso da Maia já “houve muitas, muitas [pressões para abdicar da exposição por parte de outras cidades] (...) Não me lembro de todas. Aqui há uns tempos atrás, Viana do Castelo. Falou-nos Gondomar, também há pouco tempo” (Pedro Rodrigues).

Assim, a gestão da requisição da exposição pode pois dar-se através de diferentes canais. Como nos indica João Neves dos Santos acerca dos processos que culminaram no acolhimento da exposição em Portimão e sua continuidade, salienta-se particularmente a eficaz articulação entre agentes de vária ordem, dimensões pessoais, profissionais e políticas que se entrecruzaram, gerando colaborações profícuas. Segundo o próprio, foram estes os passos

na altura, há doze anos, foi apresentado o projecto ao vice-presidente da câmara e vereador da cultura de Faro. Foi-lhe proposto trazer o WPPh para o Algarve, através da ACMXXI. (...) Portanto, eu já tinha ligação com a Música XXI e a ideia era obviamente fazê-la passar pela associação, porque em termos logísticos, e de apoios e não sei quê, é muito mais fácil se for através da associação do que se for individualmente. (...) A proposta foi feita pessoalmente por mim e pelo Nuno Aires (...) O engenheiro Nuno Mergulhão, que era o presidente da câmara de Portimão, (...) gostou logo imenso da hipótese de conseguirmos trazer o WPPh. (...) Entretanto, remeteu-nos para falar com o sr. Manuel da Luz que era na altura vice-presidente e vereador da cultura, e [que] subiu a presidente com o falecimento do eng. Nuno Mergulhão. O resultado é que o Dr. Manuel da Luz abraçou aquilo logo desde a primeira instância e disse “claro que sim, vamos arranjar o que é necessário”.

(...) Em última instância, pediram-nos para falar com o prof. Gameiro, que é neste momento director do Museu Municipal (...). Na altura a proposta era fazermos a

exposição, para tentar rentabilizar também, o apoio que a câmara gentilmente nos deu. Era por altura do dia da cidade que era, se não estou em erro, a 5 ou 7 de Dezembro. Portanto, uma altura em que estaria a chover. (João Neves dos Santos)

Estou também convencido de que a presença, local, de um evento que circula e tem um impacto a nível global pode dotar as comunidades locais de uma nova sensibilidade ou, se assim o pretendermos, desenvolver a literacia visual dessas mesmas populações, assistindo-se a uma apropriação da exposição pelos locais. Em função do impacto mundial que aquela possui, a logística institucional que permite a circulação da exposição acaba por despertar um interesse particular pelo fenómeno. Seria interessante estudar em que campos se situa esse impacto.

Esta suposição baseia-se na assumption de que o contacto frequente de uma população com um determinado tipo de eventos de carácter mais ou menos marcado e num campo de acção específico pode provocar mudanças na percepção desses mesmos fenómenos a curto, médio e longo prazo. Poderemos atestar deste facto nas localidades onde a exposição da WPPh esteve alojada em Portugal até ao momento, e que foi comprovado por João Neves dos Santos, ao afirmar que, no início da presença regular em Portimão,

há 11 anos [em 1998], as pessoas não tinham qualquer sensibilidade, ou muito pouca sensibilidade para qualquer exposição que houvesse aqui(...) [o contexto era totalmente diferente], Completamente. Completamente. Nem dá para explicar o quão diferente era. Só quem na altura viveu isto. A verdade é que isto tem corrido muito bem, tem sido uma aposta ganha desde sempre pela câmara de Portimão e naturalmente a ideia é dar continuidade a isto. Aliás, vamos assinar um contrato-programa para mais 3 anos, e com um número de visitantes que chega a ser 3 vezes mais o de Lisboa. (João Neves dos Santos)

Num local onde o público tem a oportunidade de assistir à exposição, a população que a ela acede/vê/assiste/consome, tornará a sua visão do mundo substancialmente diferente de quem não o fez.

A memória colectiva, ainda que de locais específicos, é também considerada neste trabalho. As fotografias de imprensa premiadas pela WPPh atingiram, da mesma maneira, o ícone de cultura de massas, imagens que foram apropriadas e fazem hoje parte da *memorabilia*. Tal como nos afirma Susan Sontag,

imagens contínuas (televisão, vídeo, cinema) rodeiam-nos incessantemente, mas quando se trata de nos lembrarmos, a fotografia morde mais fundo. A memória congela as suas imagens; a sua unidade de base é a imagem individual. Numa era se sobrecarga de

informação, a fotografia aparece como um meio rápido de apreender uma coisa e uma forma compacta de memorização. A fotografia é como uma citação, uma máxima ou um provérbio. Todos nós armazenamos mentalmente centenas de fotografias, disponíveis para serem lembradas instantaneamente (Sontag, 2003: 29).

#### 4.3 *primus inter pares*: a exposição vista pela imprensa

No plano mediático, a exposição a WPPh goza de imensa popularidade, chegando ao jornalismo escrito, rádio e televisão com um impacto semelhante. Conforme nos afirmou Pedro Rodrigues, responsável pela organização da exposição na cidade da Maia, aquela é extremamente popular, algo confirmado pela enorme afluência de *media* nos primeiros anos da WPPh na cidade: “[houve] mesmo muita [imprensa], (...) todos os canais de TV que havia, esteve cá o Público, o JN várias vezes, jornais espanhóis, por aí fora.” (Pedro Rodrigues). Contudo, tal não é específico da cidade da Maia, pois acontece em todos os locais onde a exposição é recebida. cremos que tal sucede por vários motivos, sendo que neste ponto passaremos a enumerar alguns que motivam esse forte reconhecimento na sociedade. Para tal, e como anteriormente referido, recorreremos a notícias provenientes dos sítios da internet de três jornais de referência em Portugal, sendo estes os diários Público, JN e DN, e ainda a algumas recensões críticas sobre o concurso e notícias de outros jornais internacionais online, como o New York Times ou o El País.

Para além da tendência generalizada para considerar (resta saber os casos em que tal se deve a investigação jornalística ou apenas ao *press kit* fornecido pela fundação) a WPPh o concurso de fotojornalismo mais prestigiado do mundo, destacando-se por elementos como a excelência, integridade ou violência das imagens, a sua presença nos restantes *media* é relativamente cíclica. Tal poderá dever-se claramente à solidariedade e auto-promoção dentro da própria classe jornalística, no sentido mais abrangente do termo, ou, mais especificamente, no sentido da apreciação social da valorização do trabalho do fotojornalista, que já foi aqui analisado. Dois momentos sobressaem associados às caracterizações encontradas nos *media* em Portugal: o primeiro, quando é divulgado o vencedor do concurso desse ano e, o segundo, quando uma exposição da organização é inaugurada em Portugal. Indico aqui dois exemplos para cada um desses momentos que revestem esta análise. O primeiro, a divulgação do vencedor do prémio:

---

O maremoto que matou 300 mil pessoas e deixou milhões na pobreza, em Dezembro do ano passado, a maior catástrofe natural de que há memória, teria de marcar a mais prestigiada exposição de fotojornalismo do mundo, a World Press Photo (JN, 08.07.2005)

O americano Anthony Suau é o vencedor do Prémio World Press Photo 2008, por uma fotografia que ilustra a crise do subprime nos Estados Unidos, anunciou hoje em Amsterdão a organização do prestigiado prémio de fotojornalismo (Público, 13.02.2009)

E o segundo, quanto à inauguração das exposições:

O Centro Cultural de Belém (CCB), em Lisboa, acolhe a partir de hoje a mostra anual da World Press Photo. Uma oportunidade única para ver ao vivo os vencedores do concurso mais prestigiado do fotojornalismo mundial (Público, 10.10.2003)

Um exemplo disso [das fotografias que dominam a arte de contar histórias] é o trabalho vencedor da edição deste ano do World Press Photo (...) que acabou por ser galardoado com o maior prémio de fotografia a nível mundial (JN, 10.05.2008)

World Press Photo é o nome do principal concurso de fotojornalismo do planeta (JN, 12.02.2007)

Confere-se assim uma unanimidade inelutável ao considerar o concurso, bem como a sua presença, um “êxito junto do público português<sup>55</sup>”, existindo a propensão generalizada para o designar de concurso de fotojornalismo mais reputado a nível mundial.

Estes exemplos são, simultânea e paradoxalmente, apanágios de uma dificuldade encontrada na análise da imprensa, encontrar discursos divergentes sobre a presença da exposição. Avanço como justificação dois factores: a falta de reflexões críticas quer sobre o fotojornalismo em geral, quer sobre este prémio em particular, e as notícias referentes à exposição decorrerem muitas vezes da agência noticiosa portuguesa *LUSA*. Tal ajuda à construção dessa narrativa homogeneizada quanto à presença da exposição decorrente deste prémio em Portugal. No entanto, quando se procede à pesquisa de jornais estrangeiros *online*, como no *El País* de Espanha, a *Folha Online* do Brasil, ou o *Asahi*, o jornal com a segunda maior tiragem do Japão, a mensagem mantém-se semelhante, o que atesta uma verdadeira dimensão global de reconhecimento e excelência deste prémio:

La tradicional visita a Vitoria de las obras premiadas en el World Press Photo, el certamen de fotoperiodismo más importante del mundo, se ha convertido en el reclamo para convocar la cita con la imagen informativa en la capital vasca (El País, 22.10.2009)<sup>56</sup>

A 50ª edição do prémio de maior prestígio do fotojornalismo mundial, o World Press Photo, consagrou o americano Spencer Platt, da Getty Images, com a fotografia de um

<sup>55</sup> DN, 17.08.2007

<sup>56</sup> Disponível a 09.12.2009 em:

[http://www.elpais.com/articulo/pais/vasco/Belleza/fuerza/documental/elpepiesppvs/20091022elpvas\\_13/Tes](http://www.elpais.com/articulo/pais/vasco/Belleza/fuerza/documental/elpepiesppvs/20091022elpvas_13/Tes)

grupo de jovens libaneses passeando em um bairro arrasado no sul de Beirute após o conflito entre Israel e o Hizbollah (Folha Online, 09.02.2007)<sup>57</sup>

The World Press Photo contest, from which the images in this exhibition are selected, is a top-tier photo competition that attracts work from photojournalists throughout the world (Asahi, 03.07.2009)<sup>58</sup>

No plano individual, reforçam-se os testemunhos dos intermediários culturais entrevistados e constatados previamente, que indicam ser a WPPh um elemento agregador de uma comunidade, e altamente valorativo de quem o vence ou com ele está ou esteve alguma vez relacionado. Assim, em 2007, tendo o fotojornalista português Miguel Barreira vencido o 3º prémio da categoria de Sports Action da WPPh, constatou-se que esta conquista teve de imediato eco na imprensa portuguesa, algo que reforça essa consagração pessoal, profissional e, inclusivamente, nacional perante tão reconhecido prémio:

Repórter português triunfa no World Press Photo: Miguel Barreira foi o único português distinguido no prémio mais importante do mundo para os repórteres, com a imagem de um 'bodyboarder' numa onda gigante no mar da Nazaré (DN, 09.02.2008)

O repórter fotográfico Miguel Lopes Barreira, do jornal Record, foi hoje distinguido com um prémio World Press Photo 2007, com a imagem do desportista Jaime Jesus numa competição de bodyboard na Nazaré (RTP online<sup>59</sup>, 08.02.2008)

Para além desta consagração uniforme na classe jornalística, e da amplitude noticiosa devotada, a WPPh pode também surgir de forma associada e dotar algo ou outrem de reputação e reconhecimento. Isto significa que, quando uma notícia se refere a outros prémios, actividades, iniciativas ou pessoas na área do fotojornalismo e que tenham, de modo directo ou indirecto, contacto com a WPPh, esse evento, personalidade ou entidade ganhará credibilidade. Entre as valorizações mais comuns a nível pessoal, estão o facto de ter ganho um prémio na WPPh ou ter feito parte do júri. Estes elementos frequentemente trazem um reconhecimento e visibilidade antes inexistente ou pouco "autenticado", e dão consistência a um determinado trabalho, a nível individual:

---

<sup>57</sup> Disponível a 09.12.2009 em:

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u104526.shtml>

<sup>58</sup> Disponível a 09.12.2009 em:

<http://www.asahi.com/english/Herald-asahi/TKY200907030068.html>

<sup>59</sup> Disponível a 08.12.2009 em:

<http://tv1.rtp.pt/noticias/?article=164304&visual=3&layout=10>

O repórter de guerra João Silva expõe na galeria do DN, na Av. da Liberdade, em Lisboa (...) Premiado no World Press Photo (DN, 17.07.2008)

“Mas à medida que ia ganhando [prêmios] cada vez mais importantes, tipo World Press Photo, foram-se calando”, ironiza Eduardo Gageiro (DN, 18.02.2007)

Witold Krassowski, fotógrafo, nasceu na Polónia em 1956. Trabalha como free-lancer, publicando em órgãos como o Libération, Globe, Stern, Der Spiegel, New Yorker, Forbes e em 1999 fez parte do júri do World Press Photo, onde, em 1992, ganhou um prémio (DN, 13.02.2006)

Ou a nível colectivo, como no caso da ACMXXI (a um nível local) e da Getty Images (a um nível global), a WPPh é de novo garante de qualidade de trabalho e de grande valia:

Com actividades de visibilidade e consolidadas como a World Press Photo no Algarve, (...) A passagem por Portimão da maior exposição de fotojornalismo do mundo tem desde a primeira hora a assinatura da associação (JN, 21.08.2005)

A Getty [Images] trabalha com mais de três mil fotógrafos em todo o mundo e tem a sua estrutura ligada à France-Presse, desde 2003, pertencendo-lhes, por exemplo, a imagem do bombardeamento israelita contra o Líbano, vencedora do World Press Photo do ano passado (DN, 17.03.2008)

No caso da Maia, Pedro Rodrigues revelou que uma “exposição destas traz [sempre] protagonismo”, algo que é corroborado pela notícia do DN de 05.11.2005:

A presença da WPPh na Maia é a repetição de uma fórmula que, no entender da edilidade maiaita, constitui um investimento com retorno garantido. “A exposição da WPPh já se tornou uma referência da programação cultural da Maia e da zona envolvente”, salienta o vereador da Cultura, Mário Nuno Neves.

Existe, contudo, um factor em particular que importa aqui salientar e que influencia inquestionavelmente a percepção do que o prémio WPPh significa, que é o porquê de algumas das suas fotos ficarem naquilo a que se designou a “memória cultural” da população em geral e que, indubitavelmente, poderá ser configurada enquanto “memória social” em algumas categorias socioprofissionais específicas. Esta iconicidade dos prémios vencedores da WPPh é, concomitantemente aos outros aspectos até agora referidos, reforçada ao longo dos anos. Pedro Rodrigues afirmou que tem “muitas imagens da WPPh, que, tenho ali aquela foto há cinco anos, aquele tipo morto, às vezes lembro-me dele. E as pessoas ficam com isso na cabeça, e acabam por ter alguma consciência, também”. Na imprensa, esse discurso e presença são reforçados. Nos seguintes excertos, um deles refere-se ao prémio de 2005 e o seguinte ao ano de 2006:

O World Press Photo foi criado em 1955 pela União de Fotojornalistas Holandeses (...) e tornou-se rapidamente conhecido em todo o mundo, com a distinção de imagens que marcam a actualidade. Como exemplos figuram (...) o monge budista a imolar-se pelo fogo e o homem sozinho que enfrentava os tanques na praça de Tiananmen, em Pequim (DN, 11.02.2006)



Fig.8: World Press Photo of the Year 1989  
Foto – Charlie Cole

Um dos prémios [da World Press Photo] que ficou na história foi o atribuído à foto da criança queimada a correr numa estrada durante a guerra do Vietname (JN, 10.02.2007)



Fig.9: World Press Photo of the Year 1972  
Foto – Nick Ut

Poderemos, deste ponto de vista, afirmar que tal se deve, seguindo Erll (2008: 389), a uma “retórica da memória colectiva intra-medial” alcançada através das “dinâmicas inter-mediais”. Isto é, o modo como se articulam e instrumentalizam os vários *media*



concorrentes dentro de, entre e à volta de si, culminando na constituição de um evento, personalidade ou facto como sendo reproduzível em vários contextos. Esta “retórica da memória colectiva” é, aliás, um elemento distintivo do jornalismo (Erl, 2008: 392).

Esta noção poderá ajudar a entender a maneira como certas fotografias vencedoras do prémio WPPh se poderão constituir enquanto imagens icónicas de um determinado evento. A sua reprodução através de outros *media*, nomeadamente o jornalismo escrito, a televisão ou a rádio, transforma a WPPh num lugar poderoso da memória, no sentido em que lhe são conferidas as qualidades de visionamento sobre o mundo que existiu durante o período de um ano.

#### 4.4. Tríades, quadraturas e afins: a exposição pelos organizadores, equipa, público e júri

A consagração que a WPPh atingiu, primeiro, entre a comunidade jornalística (e que ajudou a solidificar) e, posteriormente, no público em geral, não impede que as leituras feitas sobre a exposição sejam diversas, como constatámos acerca dos processos e operacionalizações que circundam a organização deste evento. Contudo, quando analisamos o teor da mesma, distanciando-nos da função instrumental por si cumprida, revela-se a retoma do discurso relativamente homogéneo acerca da verdade, do mundo numa sala, da WPPh como o garante da revelação das problemáticas da humanidade. João Neves dos Santos reflecte acerca das fotografias presentes na exposição de 2009 da WPPh em Portimão, indicando que

Claro. Quer dizer, se nós pensarmos que aquilo é um retrato do mundo, não é? Um retrato do mundo naturalmente que me passaria logo pela cabeça que é natural que isto esteja susceptível a pressões de qualquer lado, e verdadeiramente tem, não é? (João Neves dos Santos)

Quando confrontadas com um actor cultural global como é a WPPh, as suas apropriações poderão variar consideravelmente, em função de elementos tão distintos como o contexto local, a receptividade (activa ou passiva) da população, a constância de contacto com iniciativas culturais de diferentes géneros, a concorrência com outros actores culturais globais – refiro-me aos *art worlds* tradicionalmente ancorados em cidades específicas, como Lisboa e Porto, no caso português, com ênfase específico na primeira –. Naturalmente que, como um público, uma audiência social, as interpretações que os

indivíduos fazem está afectado/condicionado pelas suas biografias pessoais, as narrativas que consideram mais importantes, as suas especificidades culturais, os seus quadros históricos e panoramas ideológicos de referência.

Apesar de ter evitado, neste estudo, abordar as especificidades dos modos de recepção do público relativamente às fotografias do concurso, precisamente devido a essa diversidade individual de recepção, apropriação e interpretação, é um facto de que quando entrevistadas à saída da exposição, a fotografia favorita, ou a que remetia para uma problemática social ou cultural mais evidente e que permanecia na sua memória imediata, não era a fotografia vencedora do concurso. Aliás, este facto pode sugerir que as fotografias de que mais nos lembramos são aquelas estão mais fortemente vinculadas a temáticas que assumem grande importância nas nossas narrativas pessoais.

Se estas memórias irão despoletar algum tipo de acção futura, é algo difícil de analisar. Tal pesquisa teria que ser fortemente preservada durante um longo período de tempo, e histórias de vida deveriam ser anotadas e acompanhadas em número significativo de forma a desenvolver uma noção sociologicamente viável sobre o impacto da exposição. A ausência de evidência não significa, contudo, a evidência de ausência. Embora seja tarefa árdua empreender tal estudo, é necessário ter em conta que no campo cultural, “as audiências não são totalmente passivas. É que as audiências atingem um patamar, ainda que ambíguo, de interpretação crítica.” Por isso, apresenta um domínio intermédio entre público e audiência, um terceiro termo – cidadania ou actividade cívica (Livingstone *apud* Santos, 2007: 278).

Tal indicia que haverá certamente momentos onde se cruzam a experiência, o enquadramento social e cultural, a memória e o estímulo para a acção. Ainda que a quantificação seja certamente abstracta, não esqueçamos a forte ligação que a fotografia possui com a emoção e, conseqüentemente, com algum tipo de acção. Este impelir para a acção levou a que em Malta, por exemplo, se desse a criação de um grupo denominado PHOS, composto por fotógrafos amadores e promotores de arte entusiastas naquele país e cujo desejo de acção os levou a ali organizar a exposição da WPPh.

Neste sentido, quis a organização rentabilizar a presença de tão conotada exposição para descortinar algumas das perguntas recorrentes nesta temática, promovendo uma pesquisa informal. Foram colocadas quatro questões (não é mencionado o número de pessoas entrevistadas) e à primeira questão: “acredita que o registo fotográfico de guerras, conflito e sofrimento poderá, de alguma maneira, ajudar a solucionar esses problemas?”, cerca de 90% das pessoas responderam “acreditar que os registos fotográficos poderão

contribuir para a resolução de problemas tais como guerras ou injustiça social. Os participantes referiram que o registo dos conflitos existe devido ao direito de acesso à informação pelo público em geral. Exposições como a da WPPh poderão influenciar as opiniões das pessoas e torná-las mais alertas e conscientes” (PHOS, 2007), tendo sido igualmente vinculado que as altas esferas do poder (i.e., a classe política) deveriam tomar consciência do registo fotográfico para agir no sentido de uma mudança efectiva.

Este é, pois, um elemento curioso. A determinação de alguns elementos da sociedade em fazer ver à classe política o registo de situações de desigualdades sociais e políticas profundas faz emergir a noção de que, mesmo dentro dessa classe hierarquicamente superior no que pertence ao poder, tomar contacto visual com essas fotografias gerará algum tipo de acção.

Na concepção do espaço e adequação da exposição ao mesmo, certos elementos são actualmente tidos em consideração. Conquanto se considere um fiel retrato do mundo, a diversidade de estilos de fotojornalismo presentes na exposição é, para além de um elemento óbvio, um elemento também problemático, particularmente em certos contextos.

A apropriação local de um actor cultural global é, constatámos, sujeita a uma multifactorialidade complexa e, a tempos, incompatibilizando essa interacção global/local. Esta incompatibilidade ou, pelo menos, antipatia, verifica-se no carácter amiúde violento (no sentido de violência física clara, e não simbólica) de algumas das fotografias e que gera desconforto entre os agentes envolvidos na montagem da exposição. Às fotografias “belas” contrapõem-se as horríveis, a partir dos quais surge essa reacção de desconforto. A WPPh continua, no entanto, a

[ter] essa aliciante, para as pessoas. Que é verem coisas horríveis, horríveis ou no outro extremo, coisas demasiado belas. Fundos marinhos, acções na área do desporto, mas como outras que existem, e as pessoas gostam disso. Mas é mais a questão dos extremos. A exposição que mais visitantes teve, até hoje, foi a que sucedeu aos atentados de 11 de Setembro [de 2001], porque toda a gente vinha à exposição. Tivemos centenas de pessoas a perguntar se tinham fotografia do atentado. Portanto, as pessoas queriam era ver isso, queria era ver o drama. E havia para aí trinta fotografias que toda a gente queria ver o drama, e queria ver a aflicção. A WPPh é marcada sobretudo por isso. (Pedro Rodrigues)

No caso de Portimão, por exemplo, João Neves dos Santos afirma que uma reorganização do espaço foi necessária, de modo a “proteger” as pessoas de imagens mais impetuosas, embora seja discordante a opinião pessoal e institucional da do público visitante:

Agora, na minha opinião, na do prof. Gameiro, na da câmara de Portimão, nada justifica que não se continue a apresentar nua e cruamente a exposição como ela é. (...) Este ano tive o cuidado de pedir à Maaïke [representante da WPPh] que tentássemos de alguma forma resguardar um bocadinho mais do que aquilo que faz habitualmente, as imagens mais cruéis, de forma a deixar a opção em aberto, enfim, da forma mais sustentada, digamos, para que as pessoas decidam. Se quiserem entrar para aquele quadrado onde estão as imagens mais impressionantes [tudo bem]. E eu vou ter o cuidado de na inauguração, se calhar, falar nisso mesmo, para que, pronto, eu tenho que fazer pressão, não é? Há imagens ali brutais. [falando de uma imagem em particular, de um homicídio numa favela, encontrando-se o corpo no chão e alguns locais em seu redor que se riem]. (...) Onde é que está o valor da vida? (João Neves dos Santos)

Creio que uma das razões pela qual a exposição é assim reconfigurada prende-se com a natureza do local e do período em que aquela está presente em Portimão, no geral abrangendo a última semana de Julho e as duas primeiras semanas de Agosto, o mês em que todas as unidades de turismo de Portimão ficam ou esgotadas, ou próximas disso. Nestas semanas, já chegaram a ser mais de cinquenta mil pessoas a visitar o espaço, bem pictorizada por João Neves dos Santos:

E então já chegámos a ter mais de cinquenta mil, ou perto de cinquenta e um mil visitantes. Hoje, na inauguração não é hábito [ter muita gente], até porque isto abrir ao público abre amanhã, mas se vier aqui num dia de Agosto, nos primeiros dias de Agosto, e chegar ali às onze da noite tem aquilo pejado de gente por todo o lado. Impressionante. Ao ponto de eles não conseguirem contabilizar o número de pessoas, porque há tanta gente a entrar e a sair... (João Neves dos Santos)

Esta hipótese baseia-se no seu carácter de cidade de veraneio, sendo um dos elementos fundamentais a estada familiar. Nesse sentido, são talvez mais que o normal, muitas as crianças que acedem à exposição acompanhadas pelos pais, surgindo aí a constatação da intensidade das fotografias:

E depois a gente tem visto pelo número de reclamações que aparecem a dizer que as imagens deveriam ter uma indicação à entrada, isto são coisas que eu, eu e a WPPh, ainda ontem conversava com a Maaïke acerca disso, em lado nenhum do mundo se pôs um letreiro a dizer “cuidado que isto são imagens perigosas”. Isto é a realidade, tal qual como ela é, e às vezes uma pessoa não tem a noção do que é a realidade. (João Neves dos Santos)

Também na Maia já saíram “pessoas da exposição, algumas a chorar, como já aconteceu, até, e chocados com algumas coisas que viram”, segundo Pedro Rodrigues. Contudo, esta nova disposição obriga, necessariamente, a uma constatação: a leitura da exposição far-se-á de um modo substancialmente diferente, ou seja, “a leitura e produção de sentido” dos visitantes poderá processar-se através de uma “percepção selectiva”, levada a cabo de um modo negociado e mediada pelo “horizonte pré-existente de interpretações,

mas não exactamente da maneira que o produtor preferia ou pretendia” (Wang, 2009: 313), sugerindo assim um desfasamento que se pode traduzir em múltiplas interpretações do evento. No fundo, esta descoincidência é algo a que já Michel de Certeau (1984) se tinha referido ao indicar que frequentemente os processos de produção não coincidem com os processos de consumo. Neste sentido, e apesar das pessoas se encontrarem num espaço organizado e pressionante numa determinada direcção, não se poderá atestar com toda a clareza qual o uso que farão do processo de consumo no qual estão inseridas. Contudo, esta exposição, pese embora todas as críticas que a possam eventualmente rodear, tem-se caracterizado por um facto: a sua qualidade inegável e hegemonia sobre os outros prémios de fotojornalismo:

Acho que conseguiram criar um colectivo de fotojornalismo ímpar, que mais ninguém conseguiu criar, apesar de haver outras excelentes exposições colectivas de fotografia. Acho que eles conseguiram fazer isso e conseguiram, mais do que tudo, estar no topo desde sempre. E esse é que é o grande mérito que eles têm, que é, nunca passam para segundo, estão sempre em primeiro. E isso é bom. (Pedro Rodrigues)

#### 4.5. Olhares enviesados: diferentes perspectivas sobre a WPPh

Quando a produção e reprodução de imagens é controlada e delineada por um grupo de profissionais e empresas embrenhados nos valores dos consumidores ocidentais, os resultados tendem a reproduzir ou reforçar as expectativas políticas ou sociais dessa sociedade. Isto é, “sendo dominantes no plano económico e político, fazem assentar essa dominação na produção e difusão global de objectos culturais e das tecnologias culturais adequadas a esses objectos” (Nunes, 1996: 62). Poderá, assim, não constituir propriamente uma surpresa que a esmagadora maioria de vencedores da WPPh sejam homens, brancos e americanos, com uma pequena percentagem de europeus. Não se pode igualmente negar que a maioria dos meios de produção e difusão deste produto cultural se encontra no Norte global devido à desigualdade económica e social provocada por um modelo neoliberal, onde o capitalismo tem negado o acesso de vários milhões de pessoas a esses mesmos meios, mas importa da mesma maneira considerar outras dimensões.

Um dos vértices da WPPh, o estímulo à liberdade de informação e livre circulação de informação assume da mesma maneira uma centralidade inescapável. Apesar da dificuldade que por vezes alguns fotógrafos assumem sobre as pressões que incidem sobre o seu trabalho (de ordem social, política, cultural ou religiosa), tais coacções são

imensamente superiores em países onde existe forte censura sobre a imprensa e sobre a livre circulação de informação. Nesse sentido, quando observamos as fotografias vencedoras do prémio WPPh, não podemos negligenciar seja a quantidade de fotografias que ficou pelo caminho no processo de avaliação em nome de princípios e valores que variam de júri para júri, seja as fotografias que nunca puderam chegar ao júri precisamente porque ou foram censuradas na origem (em vários constrangimentos, entraves e barreiras colocadas à liberdade de imprensa) ou no processo de transmissão (nomeadamente através do bloqueio de servidores – como aconteceu na China, durante os Jogos Olímpicos de Pequim<sup>60</sup>, ou durante as manifestações em Burma<sup>61</sup> -, na negação de meios que possibilitem o envio, tornando a Internet mais numa Intranet, para prevenir as influências negativas do “exterior”). É verdade que a qualidade das fotografias, uma vez chegada ao processo de avaliação, é profundamente democrática. Qualquer fotojornalista com um trabalho de qualidade, independentemente da localização ou do tema, tem legítimas aspirações em ganhar o reconhecimento da instituição. Mas, de facto, embora tais dificuldades não se coloquem aos trabalhos que conseguiram efectivamente chegar a Amesterdão, alguns não atingiram essa meta. Precisamente para demonstrar a inviolabilidade do código de neutralidade veiculada pela WPPh, qualquer vencedor é chamado a presenciar a cerimónia de atribuição do seu prémio naquela cidade holandesa.

A este propósito, Cláudia Lobo indica que o episódio remetendo para a fotografia “A Madonna de Bentalha<sup>62</sup>” é importante de ser contado. Durante um massacre na cidade argelina de Bentalha a 23 de Setembro de 1997<sup>63</sup>, um fotógrafo da Agence France-Presse,

---

<sup>60</sup> Durante os Jogos Olímpicos de Pequim deram-se inúmeras detenções de jornalistas, activistas de direitos humanos e bloggers que, por se terem manifestado publicamente, dado entrevistas a *media* estrangeiros ou publicado online artigos e opiniões em redor da temática dos direitos humanos naquele país. Disponível a 17 de Outubro de 2009 em:

[http://www.rsf.org/en-petition34043-Olympic\\_prisoners.html](http://www.rsf.org/en-petition34043-Olympic_prisoners.html)

<sup>61</sup> A Burma é, segundo a organização Reporters Sans Frontières, classificada como sendo um dos doze países inimigos da Internet a nível mundial. Disponível a 17 de Outubro de 2009 em: <http://www.rsf.org/en-ennemi26126-Burma.html>. Na 52ª edição da WPPh foi também premiada uma reportagem sobre as consequências de um ciclone naquele país, pois foi das poucas fotografias conhecidas sobre este tema, um aspecto que também foi tido em conta para a atribuição do prémio, conforme o DN de 20.06.2009

<sup>62</sup> No discurso de Adrian Monshouwer, esta fotografia é descrita como a “Weeping Madonna”, embora em países francófonos seja descrita como a “Madonna de Bentalha”.

<sup>63</sup> Os massacres e ataques à bomba Argélia foram muito comuns na Argélia durante a década de 90, e foram atribuídos a grupos fundamentalistas islâmicos, embora algumas fontes apontem também algumas culpas ao governo militar. Tal deve-se ao facto de estes últimos terem anulado as eleições de 1992, onde a vitória caberia ao partido fundamentalista Frente de Salvação

cuja identidade foi protegida ao ser-lhe atribuída a alcunha de Hocine, tira uma fotografia a uma mulher que chora e é confortada por outra no exterior do hospital Zmirli, para onde tinham sido levados os mortos e feridos desse occídio. Desde o momento da sua publicação que esta imagem se tornou polémica e obteve enorme impacto, em particular devido à forte repressão e censura sobre os *media* naquele país governado por militares, mas também porque houve acusações de encenação da fotografia.



Fig. 9: World Press Photo of the Year 1997  
(A “Madonna de Bentalha”)  
Foto de: Hocine

A história é notável, pois Hocine tentou posteriormente localizar esta mulher durante vários meses, sem sucesso. Até esta fotografia vencer o prémio máximo da WPPH. Passados poucos dias, a “Madonna de Bentalha” aparece na televisão nacional argelina, afirmando que os seus filhos e família se encontravam todos de boa saúde. Ficou desde então associado, e este facto é assinalado por Adrian Monshouwer no seu discurso de apresentação do prémio de 2005, que a atribuição do mesmo foi incómoda para o governo argelino devido à atenção internacional que se depositou sobre os massacres e crimes horrendos que ali ocorreram em larga escala.

---

Islâmica. São apontadas entre 60 mil e oitenta mil mortes durante esse período. Disponível a 17 de Outubro de 2009 em:

<http://news.bbc.co.uk/2/hi/44278.stm>

O massacre de Bentalha, desenrolado durante a noite de 22 para 23 de Setembro de 1997, terá dado origem a cerca de 200 a 400 mortes.

A repressão e a censura fazem ainda parte do quotidiano dos jornalistas que trabalham na Argélia, facto assinalado pelo *Reporters Sans Frontières*, e entre os milhares de civis brutalmente assassinados encontravam-se vários jornalistas que tentavam contar ao público o que estava ali a suceder. Atribuindo assim o prémio àquele jornalista, o júri colocou o tema da Argélia, os assassinios e a censura, na ordem do dia, para que todo o mundo tomasse conhecimento daquele contexto e esperando que essa visibilidade melhorasse a situação naquele país.

Quanto à fotografia em si, o júri mencionou as suas qualidades artísticas e de maestria, de algum modo aludindo às representações bíblicas da Madonna, algo que é muito interessante pois pode ser um dos elementos inconscientes de valorização da imagem. Adrian Monshouwer suspeita que

uma das razões pelas quais fotógrafos europeus e norte-americanos costumam ganhar o concurso (apesar da crescente participação de fotógrafos de outros continentes) é o facto de que a fotografia tem a suas raízes na realidade e na representação realística da realidade, no realismo visual. E a cultura cristã ocidental tem uma tradição longa e rica no que concerne ao realismo, fortemente ancorada à visualização da Bíblia. Mas à parte desta explicação para o domínio ocidental sobre a WPPh, existe uma razão editorial: o jornalismo sério só pode florescer num ambiente onde a livre expressão e liberdade de imprensa sejam totalmente respeitadas; onde os jornalistas possam praticar uma atitude crítica e inquisitiva. E também nesta área o Ocidente tem algo semelhante a uma tradição. (Monshouwer, 2005)

Este facto, interessante do ponto de vista da literacia e tradição visuais, mas também do ponto de vista da liberdade de imprensa e da sua importância na qualidade fotojornalística, lança alguma consideração sobre aquilo que se poderá considerar uma pequena subversão. Isto é, ao vencer um concurso de fotojornalismo uma fotografia de estética não realista, tal representa uma pequena subversão à estética dominante no fotojornalismo. Poderá ser verdade que existam diferentes tradições visuais relativamente circunscritas a círculos de influência. Se à tradição visualista ocidental, baseada no perspectivismo cartesiano, que coloca na visão a representação do real epitomizada na ciência ocidental moderna é atribuída esta característica de tradição visual, outros paradigmas poderão coexistir, pese embora a hegemonia ocidental. Aliás, a pós-modernidade possui essa particularidade. A concomitância de macro e micro narrativas que, longe de se anularem, conseguem permanecer em campos de acção distintos e, conseqüentemente, não se anulando, marcam esta época.

Conforme indica Newton (1998:9), precisamos assim de repensar “a natureza das fotografias que ganham prémios de topo em função dos “tipos de realidades” que encorajam os fotojornalistas a procurar e o tipo de notícias visuais que estes medeiam”.



Contudo, o prêmio da WPPh que contraria precisamente a noção de que os prêmios de topo atingem um ponto de equilíbrio, onde os elementos documentais e estéticos são valorizados do mesmo modo de ano para ano. Para tal, não só se evitam repetições de júris, mas também se modificam as valorizações de cada um desses elementos com o propósito de evitar repetir conjugações repetidas nas fotografias vencedoras. Assim, relativamente ao júri do prêmio WPPh de 2009, este manifestou o seu desagrado com os trabalhos entregues pois não ofereciam abordagens novas. No discurso de atribuição dos prêmios em 2009, Pieter Broertjes, representante da organização da WPPh, reconheceu a existência de uma tendência negativa assinalada pelo júri:

Yet in the process of recognizing the best of the year's press photography, some members of the jury identified another trend. So much of what they saw was disappointingly familiar, as though the photographers were blindly mimicking stories that had been seen before. So many stories were retold copies in style and content of things that we have already seen. Telling us what we already know seems like the very opposite of good journalism, leaving the jury puzzled as to why so many photographers would invest time, energy and money to only repeat someone else's investigation, creating hollow stories without the creative drive or curiosity that marks original work. The information industry is undergoing seismic change, opening so many new opportunities for communication and yet too many people are taking refuge in the familiarity of what has gone before. (Broertjes, 2009)

Tendo sempre presentes estas interpelações no que concerne à WPPh, este é um elemento central na criação e propagação de uma memória colectiva imagética muito forte. Conforme analisado anteriormente, apesar da propagação das fotografias vencedoras como fundamentando-se em guerras, crimes ou violência de qualquer género, não só vencem também fotografias que rompem com essa estética, mas também são estas que ajudam a consolidar memórias colectivas e a difundir certas preocupações (para além das estéticas) sociais e políticas na geografia mundial e que podem não ser concordantes com as percepções sociais e políticas dos indivíduos que as visitam. Por outro lado, a “um nível individual, as representações mediáticas providenciam os esquemas e guiões que nos permitem criar nas nossas mentes determinadas imagens do passado e que podem até modificar a nossa experiência e memórias autobiográficas” (Erll, 2008: 397).

Photographers do not create facts - but they do create viewpoints.  
Adrian Monshouwer



Fig. 10: World Press Photo of the Year 2006  
Foto – Spencer Platt

Um grupo de jovens libaneses conduz por uma rua em Haret Hreik, um bairro bombardeado na zona sul de Beirute. Ao longo de aproximadamente cinco semanas Israel apontou para aquela parte da cidade e outras cidades no sul do Líbano numa campanha contra os militantes do Hezbollah. No período posterior ao cessar-fogo de 14 de Agosto, milhares de Libaneses começaram a voltar para as suas casas. De acordo com o governo Libanês, cerca de 15 mil habitações e 900 estabelecimentos comerciais foram destruídos. Esta fotografia tornou-se numa das mais polémicas dos últimos vencedores da WPPh, pois transmitia a ideia da existência de um turismo de guerra, quando na verdade eram jovens que viam e gravavam o estado em que tinham ficado as casas onde viviam.

Informações sobre este episódio disponíveis a 15 de Dezembro de 2009 em:  
[http://dn.sapo.pt/Inicio/interior.aspx?content\\_id=655508](http://dn.sapo.pt/Inicio/interior.aspx?content_id=655508).

É indubitável que o fotojornalismo é assumido actualmente como um “agente-chave” na preservação da memória, continuando a “funcionar como uma das maiores instituições da sociedade a nível da inscrição e da recordação” (Zelizer, 2008: 386). Para tal contribuem vários factores que o preservam e sustentam enquanto prática respeitada e válida na sociedade contemporânea, onde a visão é o sentido reinante e metáfora dominante da representação.

Uma dimensão fulcral prende-se com o facto de estarmos inseridos numa época em que os *media* visuais ou audiovisuais são hegemónicos, com regras de jogo nem sempre claras. O fotojornalismo continua a ser guiado por um paradigma que, pese embora toda a polémica em torno de manipulações fotográficas e afins, oferece ainda garantias de representação da “verdade” e do “real” – de facto, nenhum outro meio de comunicação social baseado na visão o consegue igualar. Este aspecto é comprovado tanto pela literatura existente como pelas entrevistas levadas a cabo no âmbito desta dissertação, que indiciam uma inviolabilidade e preservação dos códigos deontológicos.

A reprodução do arquétipo que guia esta classe profissional é, como verificado através da análise empírica, mantido a custo da rejeição de certas situações e membros dessa comunidade simbólica, privilegiando-se a manutenção de certos valores como a ética, a objectividade e não manipulação, funcionando como um sinal tanto interior como para o ambiente exterior à comunidade. Para mais, essa diferenciação é fundamental, pois regista-se a representação social do fotojornalista como alguém a quem é conferido o poder e a missão de denunciar situações de desigualdade social e política, devendo promover uma fotografia socialmente “responsável”.

Estes valores, conjuntamente com a noção socialmente difundida da bravura e coragem dos fotojornalistas, investidos da capacidade de trazer o mundo até nós, fortalecem a sua reputação enquanto sujeitos dotados da capacidade técnica e da obrigação profissional de traduzir a realidade em imagens. A polissemia e a complexidade do conceito de *tradução* farão, neste contexto, toda a diferença quanto às funções fotojornalísticas exercidas, expectadas e desejadas.

Numa época de consolidação do fotojornalismo enquanto autónomo face aos restantes *media*, o surgimento de instituições de valorização desta profissão, particularmente através de concursos, veio consagrar, fundamentalmente, aqueles que se destacavam do comum na abordagem, dedicação e excelência profissional. É neste contexto que a WPPH é hoje unanimemente considerada como o mais prestigiado e prestigioso dos prémios de fotojornalismo. Este consenso é reforçado não só pelos intermediários culturais, entrevistados no âmbito deste estudo, mas também pela própria imprensa, que anualmente, aquando da inauguração da exposição em Portugal, claramente valoriza este evento. É notório, aliás, que frequentemente o jornalismo exerce “campanha” pelo fotojornalismo, o que faz aumentar a atracção e curiosidade pelos prémios concedidos, numa lógica de valorização interna e externa da profissão.

Estes quatro elementos constituem, segundo Street (2005:831) a quadratura que desenha um evento específico que, pretende-se, transmita a ideia de qualidade: os organizadores do prémio, os patrocinadores, as indústrias culturais e os *mass media*, cúmplices na atribuição de um selo que articule os valores culturais que se ambiciona que a iniciativa apresente.

Nesse sentido, era importante saber quais os critérios que norteiam a atribuição de prémios na WPPh. Devido à natureza heterogénea e anualmente distinta da composição do júri, a valorização dos diferentes aspectos que constituem as fotografias vencedoras é diferente de ano para ano. A composição do júri será, desde logo, um dos primeiros indicadores sociológicos dos mecanismos de instanciação pericial da validade e da qualidade fotojornalística. Para além disso, os critérios daqueles que são seleccionados para avaliar as fotografias não se encontram igualmente imunes às suas concepções pessoais, ideológicas, culturais e políticas, pelo que é possível afirmar a relativa variabilidade da linha deliberativa que prevalece na apreciação da fotografia jornalística, dentro de um quadro de referência relativamente estável e hegemónico.

Por outro lado, pese embora a retórica oficial do concurso de fotojornalismo, desdobrado na dinamização de exposições itinerantes e desenvolvendo actividades educativas, ficou claro que a WPPh cumpre um conjunto mais amplo de funções latentes, nas quais se incluem a celebração, congregação e fortalecimento da comunidade fotojornalística enquanto identidade social, cultural e profissional. Não são apenas valorizados os vencedores, cujo mérito é doravante asseverado, mas também os restantes participantes/concorrentes, cujo nome surge no catálogo anual, garantindo-se, assim, a sua inscrição simbólica na comunidade e antecipando ou consolidando a sua pertença identitária e profissional. Já as funções deliberativas representadas pelo júri seleccionado, sinalizando a confiança pericial que lhe é depositada, constituem um marcador sociológico da respectiva consagração no campo (Bourdieu, 1986), robustecendo o percurso curricular e biográfico de que é detentor.

Foi perscrutada também a trajectória da exposição da WPPh em Portugal e a sua repercussão nos *media*; foram entrevistados alguns intermediários culturais com responsabilidade na atracção da exposição para os locais onde esta iria ser acolhida. No que concerne especificamente este estudo, optou-se pelas cidades da Maia, Lisboa e Portimão. As características sociais e urbanas destas localidades atribuíram uma nova camada de complexidade a este trabalho, na medida em que, à excepção de Lisboa, nenhuma destas cidades faz parte dos circuitos tradicionais culturais, ou dos “*art worlds*” convencionais.

A investigação sobre a diversidade de locais revelou também a diversidade de processos e interesses que subjazem à organização da exposição nestas cidades. Com agentes e intermediários culturais heterogéneos, revelaram-se processos, intenções e leituras diversas sobre a exposição. Se esta pode representar uma mais-valia para uma cidade no sentido de lhe proporcionar meios inovadores de projecção, de lhe alimentar um certo imaginário cosmopolita e de a colocar, de alguma forma, nos circuitos culturais globais – captando com isso fluxos turísticos de pendor cultural –, poderá igualmente constituir uma via renovada de responder a défices provisionais de índole cultural, ganhando assim contornos, ainda que particulares, de política pública, num sistema de governação local que articula diferentes actores na concepção e execução do projecto.

Nesse sentido, se o próprio concurso autentica e consolida carreiras fotojornalísticas, a organização e o acolhimento da exposição também visibiliza, certifica e reforça grupos sociais, instituições locais e indivíduos na *cena* cultural, dotando-os de maior credibilidade e apresentando-os como autoridades “válidas” e “competentes” nas funções que desempenham. Esta presença terá, forçosamente, impacto nas experiências, identidades e vivências dos seus espectadores e consumidores, nomeadamente ao nível da sua literacia visual. Ao entrarem na exposição, terão necessariamente que adaptar o seu “olhar” à especificidade do local onde se encontram. As comunidades poderão, assim, desenvolver maiores competências visuais e adoptar diferentes respostas, trabalhando atitudes que estarão fortemente associadas à sua “visão sobre o mundo”.

Se “uma fotografia for feita de forma profissional não é preciso outra linguagem além da linguagem visual do fotojornalista. Há um entendimento universal<sup>64</sup>”. O fotojornalista esteve no terreno presencialmente e, portanto, cumpre um papel fundamental na sociedade, o de informar e transportar outras realidades, traduzindo a sua experiência pessoal em material jornalístico. Ao atribuir prémios e, conseqüentemente, visibilidade a fotojornalistas e trabalhos que não tinham sido publicados nos *media* convencionais (tal como o trabalho sobre a crise imobiliária nos EUA), a WPPh está, ainda que não abertamente, a tornar-se num *medium* autónomo gerador de uma realidade previamente irreal, pois não mediatizada e, portanto, não visível, pelo que acaba por assumir uma dimensão ontológica.

É também incontornável que a WPPh pode, devido ao seu carácter global e privilegiando a livre circulação de informação e a liberdade de imprensa, tornar-se um

---

<sup>64</sup> MaryAnne Golon *in* JN, 28.03.2007

agente político, ainda que mantendo a bandeira dos princípios da autonomia e independência. Por um lado, a atribuição de prémios a fotojornalistas que desenvolvem a sua actividade onde os dois valores referidos anteriormente são praticamente inexistentes, transmite uma forte mensagem de convocação e atribui visibilidade a um tema que até então poderia estar relativamente despercebido, fazendo sobre ele incidir os interesses da comunidade internacional. Ao colocar esses assuntos na agenda mediática, a sua entrada na esfera política é facilitada, pois a exposição da WPPh processa-se a um nível global. Seria interessante aprofundar, neste sentido, de que maneira as populações de locais mais periféricos recebem e apropriam a exposição da WPPh, que usos lhe atribuem, quer enquanto fenómeno cultural global, quer enquanto exposição de fotojornalismo, quer enquanto forma de criação de novas sensibilidades estéticas e políticas.

Por outro lado, e sublinhando o supramencionado, os membros do júri não se encontram impermeáveis às tensões experimentadas ao seu redor. Apesar da forte integridade moral e política que alegadamente os caracteriza, algo que foi explorado através do trabalho empírico, tem-se verificado que cada vez mais o concurso serve como um guia não só para a prática profissional do fotojornalismo, mas também, e principalmente, para dar conta de problemáticas que vincam desigualdades nos quotidianos de alhures.

Se existem alguns que arriscam tudo para que nós possamos ver e, portanto, conhecer (Newton, 2001: V), deveremos ser igualmente críticos e disponíveis para essa linguagem específica. “A «visão» dos [foto]jornalistas é sempre pessoal, ainda que possa ser expressa em termos muito objectivos” (Barry, 1995: 54). Consagrar e divulgar os fotojornalistas que se movem segundo estes padrões, significa, como procurei comprovar, que a WPPh, enquanto institucionalidade canonizadora, se desmultiplica nas suas variadas funções latentes, onde o pragmatismo da promoção, competição e afirmação de diferentes actores culturais e políticos não será, de todo, ideia peregrina.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALGER, Dean (1998), *Megamedia: How giant corporations dominate mass media, distort competition, and endanger democracy*. Maryland: Roman and Littlefield Publishers, Inc.

APPADURAI, Arjun 1998, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

BARTHES, Roland (1998), “Rhetoric of the Image” in Mirzoeff, Nicholas (org.), *The Visual Culture Reader*. Londres e Nova Iorque, Routledge, 70-73.

BARTHES, Roland (1981), *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.

BAUDRILLARD, Jean (2007), *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70.

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

BECKER, H.S. (2007), *Telling about society*. Chicago: The University of Chicago Press.

BECKER, H. S. (1974), “Photography and Sociology”, *Studies in the Anthropology of Visual Communication* n°1, 3-26.

BENJAMIN, Walter (1992), *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio de Água.

BENJAMIN, Walter (1969), *Illuminations: Walter Benjamin, Essays and Reflections*. Nova Iorque : Schocken Books.

BOLTANSKI, Luc e THÉVENOT, Laurent (1991), *De la Justification: les économies de la grandeur*. Paris: Gallimard.

BONDEBJERG, Ib (2005), “Visual Media in Culture: A Historical Look at the Present”, disponível a 29 de Outubro de 2009 em:

[http://www.nordicom.gu.se/common/publ\\_pdf/41\\_Bondebj.pdf](http://www.nordicom.gu.se/common/publ_pdf/41_Bondebj.pdf)

BORGES, Jorge Luis (1998), *Ficções*. Lisboa: Teorema.

BOURDIEU, Pierre (1986), *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Nova Iorque: Routledge.

BOURDIEU, Pierre (1989), *O poder simbólico*. Lisboa: Difel.

BURROUGHS, William (1994), *A Revolução Electrónica*. Lisboa: Veja.

CARLSON, Matt (2009), “The Reality of a Fake Image: News norms, photojournalistic craft, and Brian Walski's fabricated photograph”, *Journalism Practice*, Vol. 3, N°2: 125-139.

COLE, C. L. (2004), “Running in 2004”, *Journal of Sport and Social Issues*, Vol. 28, n° 4: 347-348.

CORREIA, Pedro Pezarat (2001), *Manuel de geopolítica e geoestratégia vol. II - análise geoestratégica de um mundo em conflitos*. Coimbra: Quarteto.

DEBORD, Guy (1967), *Société du spectacle*. Paris: Editions Gallimard.

DiMAGGIO, Paul (1987), “Classification in Art”, *American Sociological Review*, Vol. 52, N° 4: 440-455.

DOMKE, David, PERLMUTTER, David e SPRATT, Meg (2002), “The primes of our times? An examination of the ‘power’ of visual images”, *Journalism*, Vol. 3, N° 2: 131-159.

DYCK, Alexander e ZINGALES, Luigi (2002), “The Corporate Governance Role of the Media”. Disponível a 18 de Agosto de 2008 em:

<http://faculty.chicagosb.edu/finance/papers/corporate%20governance.pdf>

EHRlich, Matthew C. (2006), “Facts, truth and bad journalists in the movies”, *Journalism*, Vol. 7, N°4: 501-519



ERLL, Astrid (2008), “Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory” in Erll, Astrid e Nünning, Ansgar (ed.), *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin: Walter de Gruyter, 389-398.

EVANS, Harold (2004), “Propaganda versus Professionalism”, *British Journalism Review*, Vol. 15, N° 1, 35-42.

FABIAN, Johannes (2002), *Time and the Other: how anthropology makes its object*. Nova Iorque: Columbia University Press.

FAIRCLOUGH, Norman (1995), *Critical Discourse Analysis. The Critical Study of Language*. London: Longman.

FERREIRA, Claudino (2002), “Intermediação cultural e grandes eventos. Notas para um programa de investigação sobre a difusão das culturas urbanas”. *Oficina do CES*, N° 167.

FORTUNA, Carlos (1995), “Turismo, Autenticidade e Cultura Urbana: percurso teórico, com paragens breves em Évora e Coimbra”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, N°43: 11-45.

FROSH, Paul (2001), “The Public Eye and the Citizen-Voyeur: Photography as a Performance of Power”, *Social Semiotics*, Vol.11, n°1, 43-59. Disponível a 26 de Julho de 2007 em:

<http://mcs.sagepub.com/cgi/content/abstract/23/5/625>

GHAI, Yash (2004), “Globalização, Multiculturalismo e Direito”, in Santos, Boaventura de Sousa (org.), *Reconhecer para libertar: os caminhos do cosmopolitismo multicultural*. Porto: Afrontamento.

GRAHAM, Gordon (1997), *Philosophy of the Arts: An Introduction to Aesthetics*. Londres: Routledge.

HALL, Stuart (2000), “Cultural Identity and Diaspora” in Mirzoeff, Nicholas (org.), *Diaspora and Visual Culture: Representing Africans and Jews*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 21-33.

HOEK, Lotte (2005), “The Drik Picture Library: images for change”, *Visual Communication*, Vol. 4, N° 3: 333-336.

HOPKINSON, Amanda e YAPP, Nick (1998), *Photojournalism*. Londres: Könemann.

JAGUARIBE, Beatriz (2005), “The Shock of the Real: Realist Aesthetics in the Media and the Urban Experience”, *Space and Culture*, Vol. 8, N°1: 66-82.

JAMESON, Fredric (2002), *Pós-Modernismo - A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática.

JAY, Martin (1998), “Scopic Regimes of Modernity” in Mirzoeff, Nicholas (org.), *The Visual Culture Reader*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 66-69.

JENKS, Chris (1995), “Introduction: The Centrality of the Eye in Western Culture”, in Chris Jenks (org.), *Visual Culture*. Londres: Routledge.

JOFFE, Helène (2008), “The Power of Visual Material: Persuasion, Emotion and Identification”, *Diogenes*, N° 217: 84–93.

KIM, Hun Shik e SMITH, C. Zoe (2005), “Sixty Years of Showing the World to America: Pulitzer Prize-Winning Photographs, 1942-2002”, *Gazette: The International Journal for Communication Studies*, Vol. 67, N°4: 307-323.

LEVER, William F. e TUROK, Ivan (1999), “Competitive Cities: Introduction to the Review”, *Urban Studies*, Vol. 36, N° 5-6: 791-793.

LUENGO, Óscar García (2002), “Los médios de comunicación y las nuevas tendencias del terrorismo internacional”, *Revista Internacional de Sociología*, Vol. 3, N° 33: 99-113).

MADEIRA, Cláudia (1999), *Novos notáveis. Os programadores culturais*. Lisboa: ISCTE (Dissertação de Mestrado).

MAMADOUH, Virginie (2004), “Internet, Scale and the Global Grassroots: Geographies of the Indymedia Network of Independent Media Centres”, *Economische en Sociale Geografie*, Vol. 95, N° 5: 482-497.

MARTINHO, Teresa (1999), “O campo da fotografia em Portugal: de 1985 a 1997”, *OBS*, n°5: 11-16.

MARTINS, Bruno Sena (2006), «*E se eu fosse cego?*»: *Narrativas silenciadas da deficiência*. Porto: Afrontamento.

McCLINTOCK, Anne (1995), *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in The Colonial Contest*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

McDANIEL, Kyle Ross, (2007), *Reviewing the image of the photojournalist in film: how ethical dilemmas shape stereotypes of the on-screen press photographer in motion pictures from 1954 to 2006*. University of Missouri-Columbia (Dissertação de mestrado).

McLUHAN, M. (1964), *Understanding media: The extensions of man*. Nova Iorque: Signet Books.

MEXIA, Pedro (2000), *Em memória*. Lisboa: Gótica.

MIRZOEFF, Nicholas (1998), “What is Visual Culture?”, in Mirzoeff, Nicholas (org.), *The Visual Culture Reader*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 3-13.

MURRAY, Susan (2008), “Digital Images, Photo-Sharing, and Our Shifting Notions of Everyday Aesthetics”, *Journal of Visual Culture*, Vol. 7, N° 2: 147: 163.

NATHARIUS, D. (2004), “The more we know, the more we see: The role of visibility in media literacy”, *American Behavioral Scientist*, Vol. 48, N° 2: 238-247.

NEWTON, Julianne H. (2001), *The Burden of Visual Truth: The Role of Photojournalism in Mediating Reality*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

NEWTON, Julianne H. (1998), “The burden of visual truth: The role of photojournalism in mediating reality”, *Visual Communication Quarterly*, Vol. 5, N° 4: 4-9.

NUNES, João Arriscado (1996), “Fronteiras, hibridismo e mediatização”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº45: 35-71.

PEIXOTO, Paulo (2000), “Gestão estratégica das imagens das cidades”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, N° 56: 99-122.

PUREZA, José Manuel (2002), “Para um Internacionalismo Pós-vestefaliano” in Santos, Boaventura de Sousa (org.), *Globalização: Fatalidade ou Utopia?*. Porto: Afrontamento.

PUREZA, José Manuel e FERRÁNDIZ, Francisco (2003), “Media e Conflitos Armados: Três Debates e Outras Tantas Ambivalências” in PUREZA, José Manuel e FERRÁNDIZ, Francisco (orgs.), *Fogo Sobre os Media*. Coimbra: Quarteto, 9-14.

PUREZA, José Manuel (2004), “Quem salvou Timor Leste?: novas referências para o internacionalismo solidário” in Santos, Boaventura de Sousa (org.), *Reconhecer para libertar: os caminhos do cosmopolitismo multicultural*. Porto: Afrontamento.

PUREZA, José Manuel (2003), “International Law, Conflict Prevention and the Media” in AGUIRRE, Mariano, FERRÁNDIZ, Francisco e PUREZA, José Manuel (orgs.), *Before Emergency: Conflict Prevention and The Media*. Bilbao: Universidad de Deusto.

QUIVY, Raymond e CAMPENHOUDT, Luc Van (1998), “Manual de Investigação em Ciências Sociais”. Lisboa: Gradiva.

SANTOS, Boaventura de Sousa (2002), “Os Processos de Globalização: Introdução”, in Santos, Boaventura de Sousa (org.), *Globalização: Fatalidade ou Utopia?*. Porto: Afrontamento.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula; NUNES, João Arriscado (2004), “Introdução: Para ampliar o cânone da ciência: a diversidade epistemológica do mundo” in Santos, Boaventura de Sousa (org.), *Semear outras soluções: Os caminhos da biodiversidade e dos conhecimentos rivais*. Porto: Afrontamento, 23-101.

SANTOS, Boaventura de Sousa (2006), *A Gramática do Tempo: para uma nova cultura política*. Porto: Afrontamento.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos (1994), “Deambulação pelos novos mundos da arte e da cultura”, *Análise Social*, Vol. XXIX, N° 125-126: 417-439.

SANTOS, Rogério (2007), *Indústrias Culturais. Imagens, valores e consumos*. Lisboa: Edições 70.

SCHEPER-HUGHES, Nancy (1995), “The Primacy of the Ethical: Propositions for a Militant Anthropology”, *Current Anthropology*, Vol.36, nº3: 409-20.

SCHUDSON, Michael (2001), “The objectivity norm in American journalism”, *Journalism*, Vol. 2, N° 2: 149-170.

SCHWARTZ, Donna (1992), “To Tell the Truth: Codes of Objectivity in Photojournalism”, *Communication*, Vol. 13, N°2: 95-109.

SHINAR, Dov, 1997, “La guerra y la paz como noticia: el caso del Medio Oriente”. Disponível a 20 de Agosto de 2008 em:

[http://fcom.altavoz.net/prontus\\_fcom/site/artic/20050424/pags/20050424165814.html](http://fcom.altavoz.net/prontus_fcom/site/artic/20050424/pags/20050424165814.html)

SLIWINSKI, Sharon (2004), “A painful labour: responsibility and photography”, *Visual Studies*, Vol. 19, nº2: 150-162.

SONTAG, Susan (2003), *Olhando o Sofrimento dos Outros*. Lisboa: Gótica.

SONTAG, Susan (1979), *On Photography*. Londres: Penguin Books.

STIVERS, Richard (2000), “Visual Morality and Tradition: Society’s New Norms”, *Bulletin of Science Technology Society*, Vol. 20, N° 1: 29-34.

STREET, John (2005), “Showbusiness of a serious kind: a cultural politics of the arts prize”, *Media, Culture & Society*, Vol. 27, N° 6:819-840.

THOMPSON, John, (2003), “The Globalization of Communication” in HELD, David e MCGREW, Anthony, 2003 (org.), *The Global Transformations Reader*. Cambridge: Polity Press, 246-259.

TURNER, Stephen (2003), “The Politics of the Word and the Politics of the Eye”, *Thesis Eleven*, N° 73: 51-69.

WANG, Ting (2009), “Understanding local reception of globalized cultural products in the context of the international cultural economy: A case study on the Hero and Daggers in China”, *International Journal of Cultural Studies*, Vol. 12, N° 4: 299-318.

ZELIZER, Barbie (2008), “Journalism’s Memory Work” in Erll, Astrid e Nünning, Ansgar (ed.), *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin: Walter de Gruyter, 379-388.

ZELIZER, Barbie (1993), “Journalists as Interpretive Communities”, *Critical Studies in Mass Communication*, N°10: 219-37.

ZEMEL, Carol (2000), “Imaging The Shtetl: Diaspora Culture, Photography and Eastern European Jews” in Mirzoeff, Nicholas (org.), *Diaspora and Visual Culture: Representing Africans and Jews*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 193-206.