

Pietà Árabe: O Contributo Discursivo do World Press Photo (2012) para a Estetização da Informação

Andreia Cruz
 Maria José Mata
 Isabel Simões-Ferreira
 Escola Superior de Comunicação Social (IPL)
 andreiacruz@netcabo.pt
 mmata@escs.ipl.pt
 iferreira@escs.ipl.pt

Resumo

A *World Press Photo* (WPP) é um dos mais emblemáticos e prestigiados concursos de fotojornalismo, que conta com milhares de participações anuais. As fotografias selecionadas são notáveis pelos assuntos que tratam, mas são especialmente admiráveis pela forma como representam esses acontecimentos. O presente estudo visa, por isso, analisar a fotografia vencedora da WPP (2012) respeitante a um episódio da revolução da Primavera Árabe, da autoria do fotojornalista catalão, Samuel Aranda. Partindo de uma revisão teórica sobre a dimensão estética do fotojornalismo e o construtivismo das imagens produzidas, este artigo explora, por isso, o poder da voz do visual no campo jornalístico, tendo presente a multifuncionalidade do discurso imagético a vários níveis: ideacional, interpessoal e textual.

Palavras-chave: *Estética, Discurso, Fotojornalismo, World Press Photo, Primavera Árabe, Pietà*

Introdução

Apesar de ainda serem encaradas pelo público em geral como representações que espelham o mundo, as fotografias jornalísticas estão muito longe de ser reproduções exatas dos acontecimentos. É redutor encarar os fotógrafos como indivíduos que se limitam a registar os eventos, visto que o momento da captura fotográfica é marcado por múltiplas escolhas subjetivas, que condicionam o resultado final. Os fotojornalistas ao optarem por utilizar certas técnicas e por excluir ou incluir certos elementos, estão a produzir imagens com uma determinada forma e sentido, que acabam por influenciar a perceção e reação dos indivíduos perante os acontecimentos.

Note-se que as fotografias, inclusivamente as jornalísticas, também são compostas por dimensões artísticas e narrativas, à semelhança da pintura e das artes em geral.

Especialmente hoje, num mundo cada vez mais saturado de imagens, as fotografias jornalísticas para captarem a atenção dos observadores devem apresentar uma forte componente visual e narrativa. As imagens belas e portadoras de histórias cativam o olhar dos indivíduos e interpelam os observadores a envolverem-se com os motivos retratados.

1. Fotografia – entre a técnica e a arte

A relação da fotografia com o campo artístico sempre foi bastante tensa e atribulada. Pouco depois da sua criação, a imagem fotográfica viu vedado o acesso ao estatuto de obra de arte, essencialmente devido às suas especificidades técnicas. Ao contrário da pintura, a fotografia não depende inteiramente da ação do homem, estando numa “[...] encruzilhada de dois processos absolutamente distintos: um, de ordem química, a ação da luz sobre certas substâncias; o outro, de ordem física, a formação da imagem através de um dispositivo óptico” (Barthes, 2012: 18).

No início do século XIX, imperava a ideia de que a imagem fotográfica era uma forma de representação bastante particular e totalmente distinta da pintura, como lembra Philippe Dubois, em *O Acto Fotográfico*: “[A fotografia] possui esta capacidade mimética [...] pela sua própria natureza técnica, pelo seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira ‘automática’, ‘objectiva’, quase ‘natural’ [...] sem que intervenha directamente a mão do artista. E é nisto que se opõe esta imagem *acheiropoiete* (*sine manufacta*, como o véu de Verónica) à obra de arte, produto do trabalho, do génio e do talento manual do artista” (1992: 21).

A fotografia era encarada como um espelho que refletia o real, uma imagem objetiva, fruto de um trabalho mecânico, em oposição à pintura que era produzida por alguém dotado de criatividade e habilidade manual. Em suma, a fotografia enquanto imagem automática pertencia à indústria; a pintura, por exigir grande dedicação e talento, entrava no campo da arte (Dubois, 1992: 23).

Por permitir um registo fiel do real, a fotografia apresentava-se como um instrumento útil nas investigações desenvolvidas por cientistas naturais e sociais. Também os artistas recorriam às fotografias para pintar locais e monumentos longínquos. Os investigadores e pintores reconheciam a importância e a utilidade da fotografia, no entanto consideravam que esta simplesmente desempenhava um papel secundário e auxiliar, estando, por isso, impossibilitada de penetrar no panorama artístico (Dubois, 1992: 23).

Mas, na sociedade do século XIX, nem todos partilhavam esta opinião acerca da fotografia. Movidos pela vontade

de tornar a fotografia numa arte, um grupo de fotógrafos encabeçou, um movimento denominado pictorialismo, caracterizado por dispensar a componente objetiva e documental da fotografia e por aproximá-la da pintura. Nas palavras de Jorge Pedro Sousa: “os pictorialistas consideravam que se a fotografia queria ser reconhecida como arte tinha de se fazer pintura, pelo que exploravam fotograficamente os efeitos da atmosfera, do clima (névoa, chuva, neve...) e da luz (crepúsculo, contra-luz...)” (1998: s.p.). Estes fotógrafos faziam ainda uso de múltiplas técnicas da pintura, a saber: efeitos de esbatimento, composição do tema e retoques dos negativos com pincéis e lápis (Dubois, 1992: 27). Esta foi a primeira tentativa de elevar a fotografia à categoria de arte, levando-a a adotar certas características das artes plásticas.

Também Alfred Stieglitz, no início do século XX, enalteceu a componente estética e criativa da imagem fotográfica. Todavia, demarcou-se da corrente pictorialista, ao promover a chamada *straight photography*, “[...] a fotografia ‘pura’ que recorria unicamente aos meios fotográficos (enquadramento, luz...) para gerar sentido recusando os procedimentos ‘artísticos’ - como os pictóricos - avaliados como supérfluos” (Sousa, 1998: s.p.). As suas fotografias apesar de serem realistas apresentam um cunho artístico, estando “[...] ‘carregadas’ de intenção estética, particularmente na escolha dos temas e no modo de pensar a composição” (Bauret, 2011: 88).

Estes dois exemplos, o pictorialismo e a *straight photography*, são esclarecedores de como a dimensão artística também está presente na imagem fotográfica. Apesar de se tratar de uma imagem formada a partir do mundo real, a fotografia também apresenta uma componente estética e criativa, à semelhança da pintura. Susan Sontag frisa, inclusivamente, que a dimensão artística, não deve ser encarada simplesmente como uma característica da fotografia, mas como um elemento inevitável à prática fotográfica: “mesmo quando os fotógrafos se propõem sobretudo reflectir a realidade, estão ainda contrangidos por imperativos tácitos de gosto e de consciência. [...] as fotografias são tanto uma interpretação do mundo como as pinturas ou os desenhos” (2012: 14-15).

Em resumo, conclui-se que os fotógrafos também podem produzir imagens belas e artísticas, fazendo determinadas opções técnicas e criativas, aquando do registo fotográfico: “As escolhas composicionais são escolhas estéticas e afectam a forma – e consequentemente o significado – da fotografia final” (Howells & Negreiros, 2012: 36).

2. A dimensão estética do fotojornalismo

As fotografias jornalísticas apresentam-se como imagens objetivas, mas nem mesmo elas estão imunes às preocupações estéticas dos fotógrafos, sendo imagens que documentam o mundo de acordo com padrões de beleza (Sontag, 2012: 106-107).

O estilo *Magnum* dá-nos conta dessa combinação entre a componente estética e a documental. Lembramos que no ano de 1947, alguns fotógrafos, entre eles, Robert Capa, David Seymour e Henri Cartier-Bresson, uniram-se e criaram a Agência *Magnum* (Ritchin, 1994: 598), revolucionando a história do fotojornalismo, ao implementarem uma abordagem fotojornalística inovadora. Nesta agência, os seus fotógrafos eram encarados como “[...] uma mistura idiossincrática de repórter e artista”, que realizavam “crónicas do Mundo”, interpretando os assuntos e os acontecimentos (Magnum Photos, 2013: s.p.).

Henri Cartier-Bresson talvez seja a personificação do estilo *Magnum*, visto que para este repórter uma fotografia deve ser um contrabalanço da dimensão estética com aquilo que é significativo num acontecimento: “Henri Cartier-Bresson procura sempre este equilíbrio que deve reinar entre os dois: não existe estética sem conteúdo nem o inverso. Cada elemento deve encontrar o seu lugar e o seu sentido na composição, é solidário dos outros e do conjunto. Foi assim que ele contribuiu para impor a ideia de que a fotografia é a expressão do comprometimento do seu autor” (Bauret, 2011: 46).

Para Cartier-Bresson, como expressa Margarita Ledo, o fotógrafo deve exibir uma atitude muito clara aquando da captura de uma imagem: conjugar a ideia, o olho e o coração; introduzir a forma na significação da imagem e fazer com que o facto expresse simplicidade, pregnância e emoção (1998: 89).

A partir do caso da *Magnum*, entende-se que os fotojornalistas não se limitam a elaborar um registo espontâneo e irrefletido dos eventos, mostrando também preocupações em relação à forma como os acontecimentos são captados. As fotografias jornalísticas dão-nos conta dos acontecimentos, geralmente, a partir de enquadramentos atrativos. Barbie Zelizer considera mesmo, que “o impulso para as imagens estéticas, dramáticas, agradáveis ou chocantes tem feito parte da prática fotográfica no jornalismo, sendo exemplificado por imagens que tipicamente ganham prémios e são aclamadas pelos profissionais” (2004: 121). Athanasia Batziou também realça esta tendência do fotojornalismo, ao evidenciar que “a retórica visual da fotografia documental é caracterizada pela standardização e pela estetização” A entrada no circuito artístico e a participação

em exposições, repare-se no caso do *World Press Photo*¹ (WPP), são alguns dos motivos apontados pela autora para justificar a transformação do fotojornalismo numa “mercadoria artística” (2011: 21).

Se nos centrarmos no WPP, um dos concursos mais prestigiados de fotojornalismo, em particular na seleção das imagens vencedoras que são exibidas nas exposições itinerantes, concluímos que a dimensão artística das imagens é um critério fundamental durante a avaliação das fotografias. Na primeira fase da seleção, como explica Aidan Sullivan, líder do júri do WPP em 2012, “tem de haver um estímulo emocional com as imagens” (*World Press Photo*, 2013: s.p.). O jurado revela que, se não houver uma reação imediata à imagem, isto é, se esta não significar nada em termos visuais e emocionais para os elementos do júri, é excluída.

É importante esclarecer que na primeira etapa da seleção, devido ao elevado volume de fotografias, a apresentação das imagens é muito rápida e por isso os jurados contactam com cada fotografia apenas por alguns segundos (*World Press Photo*, 2013). Nesta fase, as imagens são exibidas sem legendas, o que impede os jurados de contactarem com as circunstâncias em que se realizaram os registos, o que estimula, como revelam Adam Broomberg e Oliver Chanarin, o desenvolvimento de uma avaliação estética. Para estes dois fotógrafos, que pertenceram ao júri do WPP 2008, “[...] sem nomes, datas, locais ou entrevistas com os fotógrafos, o processo de tomada de decisão regride ao realizarem-se apenas considerações formais, [em termos de] composição, iluminação e foco” (2008, s.p.).

Normalmente, durante a avaliação das imagens, as opiniões entre os jurados divergem e as escolhas nem sempre são unânimes. Stephen, secretário do júri do concurso, entre 2004 e 2009, reforça que o processo de votação é “imprevisível” e que a eleição é motivada por padrões individuais de “gosto” (Mayes, 2013: s.p.). Mas, apesar de se tratar de uma decisão pessoal, os jurados geralmente avaliam as imagens, como já mencionámos anteriormente, com base em parâmetros estéticos e também em critérios jornalísticos. Adriaan Monshouwer, secretária do júri do WPP durante 12 anos, revela que a seleção realizada pelos jurados se processa a partir de um conjunto de opções: “[...] os valores relacionados com as artes visuais (que lidam primeiramente com os elementos visuais - a estética - da fotografia) e os valores jornalísticos que se focam no conteúdo. A imagem tem uma estrutura clara e uma composição forte? O corte e o uso das cores é adequado? [...] o olhar é seduzido pela beleza ou por outra qualidade visual? E relativo ao jornalismo: a mensagem é clara e relevante? [...] Para alguns a qualidade visual

é mais importante que a jornalística, para outros é o inverso” (Campbell, 2008: s.p.).

3. A dimensão narrativa e emocional do fotojornalismo

Embora a principal finalidade do fotojornalismo seja informar (Sousa, 2002: 8), muitas fotografias jornalísticas são também, como ficou subentendido, imagens visualmente agradáveis e apelativas. Na verdade, os elementos estéticos das imagens contribuem para fixar a atenção dos espectadores e, consequentemente, levá-los a refletir acerca dos eventos retratados. As fotografias, de modo a demarcarem-se dos restantes conteúdos informativos, “precisam de nos envolver quase visceralmente” (Grundberg, 1999: 191). Note-se que estas conquistam os observadores, apelando à visão, a partir de opções artísticas, mas também narrando histórias, por outras palavras, funcionando visualmente e emocionalmente (Grundberg, 1999: 191).

Devemos realçar que o jornalismo, no qual o fotojornalismo se encontra inserido, poderá também ser entendido à luz da narratologia, isto é, produção de histórias tradicionais. No entender de vários autores, é redutor encarar as notícias como informações sobre eventos de interesse público. Estas são formas de contar histórias, bastante semelhantes aos mitos e às narrativas antigas que povoam o imaginário humano desde os primórdios (Bird & Dardenne, 1993; Lule, 2001; Roeh, 1989; Motta, 2003). Tal como realça Lule, as notícias e os mitos, “[...] são apresentados como tendo semelhanças sociais. Oferecem e repetem histórias. Criam histórias a partir da vida real. Contam histórias que apresentam assuntos sobre a vida social e pública. E usam estas histórias para instruir e informar. São contos morais” (2001: 21).

Os jornalistas, à semelhança dos contadores de histórias e de mitos, recorrem ao “rico tesouro de histórias arquetípicas e dão sentido ao mundo” (Lule, 2001: 18), são *bricoleurs* que “constroem e reconstróem incessantemente o edifício simbólico das representações culturais, usando padrões narrativos, figuras, valores e códigos disponíveis no seu ambiente cultural” (Coman, 2005: 117). Jack Lule constatou que as notícias muitas vezes não só assumem a forma de mitos clássicos, como também apresentam os indivíduos envolvidos nos acontecimentos enquanto figuras arquetípicas. Assume-se relevante esclarecer que arquétipos são: “padrões, imagens, motivos e personagens extraídos e moldados a partir da experiência humana, que ajudam a estruturar e a dar forma a histórias em diferentes culturas e eras. São fundamentalmente figuras e forças, como heróis, cheias, vilões, pragas, patriarcas, párias, grandes mães e vigaristas” (2001: 15).

Estas histórias “oferecem modelos exemplares”, ao

¹ A partir daqui, referir-nos-emos ao *World Press Photo* na sua versão abreviada, WPP.

retrataram exemplos do bem e do mal, do certo e do errado, da bravura e da cobardia (Lule, 2001: 15). Também Gonzaga Motta partilha esta ideia, enfatizando que muitas das histórias apresentadas pelas notícias “dotam os acontecimentos de sentidos de passado e de futuro, do bem e do mal, do bonito e do feio, do que pode e do que não pode” (2003: 9). Depreende-se, desta forma, que ao adotarem formas míticas, as notícias assumem outras funções que transcendem as informativas, pois enquanto “construções de sentido, [...] procuram, como todas as narrativas, estabelecer um significado moral” (Roeh, 1989: 165).

Por outras palavras, as notícias, de uma forma geral, oferecem histórias que definem valores e realçam ou excluem crenças e ideias acerca da realidade social (Lule, 2001: 21). No entanto, estas, ao apresentarem interpretações consensuais daquilo que é certo ou errado, podem levar o público a não desenvolver uma reflexão sobre os assuntos sociais (Ettema and Glasser *apud* Bird & Dardenne, 2009: 208) e a encarar aquilo que é transmitido como uma verdade absoluta e incontestável. Por outro lado, ao apresentarem uma estrutura narrativa, as notícias apelam à emoção e ao envolvimento do público: “como costuma ocorrer com as tragédias narradas pela ficção, pela literatura ou pelo teatro, as tragédias do quotidiano narradas pela imprensa ou pela televisão [...] provocam diariamente a comoção, a compaixão, o prazer, desejos e ódios” (Motta, 2003: 19). As narrativas são caracterizadas por atribuir papéis aos principais atores das histórias, por identificarem o problema e por revelarem os responsáveis pela sua ocorrência, o que contribui para a dramatização e para o apelo emocional das notícias (van Gorp, 2010: 87). De acordo com um estudo realizado por Donohew, as notícias que adotam um estilo narrativo geram maior interesse junto do público, levando inclusivamente a alterações de humor (*apud* Bird & Dardenne, 1993: 272).

Assim sendo, as notícias, ao divulgarem os acontecimentos a partir de estruturas arquetípicas, levam a uma adesão emocional e atraem mais facilmente a atenção do público para os eventos noticiados, muitas vezes, dramas sociais.

4. A Pietà árabe

A “Foto do Ano” do WPP 2012, que retrata uma mãe a segurar o filho, durante protestos no Iémen, no contexto da Primavera Árabe, é um exemplo de fotografia jornalística atravessada por uma componente artística/visual e por uma dimensão narrativa/emocional. Samuel Aranda, fotógrafo catalão, captou o momento em que Zayed, um jovem de 18 anos em sofrimento, está a ser confortado pela mãe, Fatima al-Qaws, após um ataque com gás lacrimogénico nas ruas de Sana, capital do Iémen.

A fotografia vencedora, para além de representar um acontecimento com um elevado valor jornalístico, apresenta-se como um belo retrato que mostra as consequências de um conflito. Muito sumariamente, trata-se de um conflito que eclodiu na Tunísia em dezembro de 2011 e rapidamente se propagou pelo Norte de África e Médio Oriente. As populações desses países, insatisfeitas com as restrições de liberdade, as precárias condições de vida e a incerteza no futuro, invadiram ruas e praças das principais cidades para reclamarem uma sociedade mais justa e igualitária. Os protestos foram, contudo, fortemente reprimidos pelas forças afetas aos regimes, gerando centenas de mortos (Gelvin, 2012; Noueihed & Warren, 2012).

Imagem 1: Fotografia vencedora do World Press Photo 2012



O tema da imagem e a composição da foto, ou seja, o modo como os elementos estão dispostos no plano (Sousa, 2002: 80), permitem-nos identificar, à semelhança de uma pintura renascentista, a presença de uma figura geométrica, formada pela união dos corpos das personagens: um triângulo. Para além disso, o modo como mãe e filho se relacionam remete o observador para a emblemática representação da *Pietà*, típica não só da arte renascentista, mas de toda a iconografia cristã. É quase inevitável a associação da fotografia vencedora com a clássica imagem de Maria, sofredora, com o filho, Jesus, morto nos seus braços, como evidencia Vasco Graça Moura, numa crónica no jornal *Diário de Notícias*: “E se é certo que um episódio ocorrido no Iémen não tem nada a ver com a morte do nazareno, também é certo que nós não conseguimos lê-lo sem esse referente iconológico fortíssimo da tradição ocidental. Os clássicos ajudam-nos a interpretar o mundo” (Moura, 2012: s.p.).

No entanto, é importante realçar que esta não é a primeira vez que a imagem da *Pietà* entra no campo do fotojornalismo. Tal como aponta Susan Sontag, na

sua obra *Ensaio sobre Fotografia*, ao observar-se uma fotografia de Eugene Smith, captada na aldeia piscatória de Minamata que ficou contaminada por mercúrio, é impossível não reparar nas parecenças com a composição da *Pietà* (2012: 106-107). Na imagem fotográfica surge representada uma jovem deformada em agonia, ao colo da sua mãe, num momento de compaixão muito semelhante àquele protagonizado por Maria e Jesus.

Nem mesmo no seio do concurso do WPP a presença da *Pietà* se afigura como algo de novo. A fotografia de Georges Méryllon, que venceu a edição do concurso em 1990, mostra familiares e vizinhos, em torno do cadáver de um jovem kosovar, a lamentarem a sua morte, e por isso ficou conhecida como a *Pietà do Kosovo*. Sete anos depois, a fotografia vencedora do WPP voltava a remeter para esse tema da iconografia cristã. A fotografia que mostra uma mulher argelina em sofrimento, tirada por Hocine Zaourar, adquiriu a designação de *Pietà* ou *Madonna de Bentalha*, pois a dor e melancolia espelhadas no rosto desta figura feminina, assim como o véu que cobre a sua cabeça, faziam lembrar a *Madonna*, um ícone da religião cristã (Seabra, 2012: s.p.).

A “Foto do Ano” (2012) apresenta, pois, um tema e uma composição recorrentes na história do fotojornalismo e na história de arte, o que desde logo mais facilmente a acomoda ao campo do olhar – “*the field of gaze*” (Howells & Negreiros, 2012: 106) - dos observadores ocidentais. Vejamos que aquilo que mais liga esta fotografia à representação judaico-cristã, reproduzida por inúmeros autores, entre eles Miguel Ângelo, é a nudez da figura masculina, bem como as pregas das vestes femininas, a pose protetora e o forte sentimento de compaixão, manifestado pela mãe perante o filho moribundo.

Se atendermos aos outros aspetos composicionais que interpelam o nosso olhar, é ainda possível identificar um contraste cromático entre o preto e os tons beges. Atente-se no tom negro das vestes femininas: este contrasta não só com a parede, que serve de fundo à fotografia, como também com a pele da personagem masculina. O traje preto surge ainda em oposição às luvas quase brancas, que cobrem as mãos femininas.

Outro contraste que marca esta imagem é a nudez masculina *versus* a presença de um corpo feminino totalmente coberto por uma *burka*. Quem observa a fotografia contacta com o corpo frágil de Zayed, ao passo que não consegue aceder diretamente ao corpo de Fatima. Ambas as personagens encontram-se, no entanto, igualmente bem iluminadas.

É de notar que a luminosidade também é um elemento que confere beleza e dramatismo a esta imagem. A luz recai essencialmente sobre as duas figuras, permitindo que se veja com clareza a forte e emotiva ligação maternal entre a personagem feminina e a masculina. A orientação

e a intensidade da luz dão origem a suaves sombras, que lembram a técnica do esbatimento aplicada por pintores de inúmeras correntes artísticas. As sombras indiciam que Fatima e Zayed não estavam sozinhos aquando do registo fotográfico. Contudo, o fotógrafo optou por enquadrar a imagem de modo a exibir apenas a mãe e o filho. Com este corte, o autor Samuel Aranda eliminou elementos secundários da fotografia, que poderiam distrair a atenção do observador e retirar força à imagem. Atente-se ainda para o facto de ambas as personagens surgirem representadas sobre um fundo neutro, desprovido de pormenores, que impossibilita uma contextualização da imagem, pois a partir deste cenário pouco se fica a saber acerca do local da ação.

Chegados a este limiar, somos levados a indagar acerca do valor ideológico da composição formal da imagem e da sua intertextualidade imanente, ou seja, a propriedade que uma imagem evidencia em relacionar-se com outras imagens e/ou narrativas (Hall, 1997: 232; Fairclough, 1995).

De acordo com Kress e van Leeuwen, os participantes e/ou fotografados, em termos teóricos, ao serem representados no vazio tornam-se genéricos, acabando por adquirir propriedades simbólicas (2000: 166). Neste caso, o fundo neutro da fotografia faz com que os indivíduos sejam encarados não como a Fatima e o Zayed, mas como um exemplo tipo. As personagens presentes na fotografia de Samuel Aranda representam, por isso, por extensão metonímica, todos os populares que participaram na Primavera Árabe, não só no Iémen, mas também nos restantes países árabes onde eclodiu a revolução.

A ideia de retrato universal do conflito, gerada pela descontextualização da imagem, é, pois, reforçada pelo facto de os rostos das personagens não se encontrarem visíveis. Quem observa a fotografia não é capaz de perceber a identidade das figuras, não consegue ver Fatima nem Zayed, mas sim dois populares, que se sacrificaram em prol de uma luta contra os regimes ditatoriais.

Contudo, os dois indivíduos, por serem naturais de um país árabe e consequentemente pertencerem a uma cultura diferente da ocidental, integram a categoria de “outros distantes”. Para Shani Orgad, o “outro” é retratado nas representações mediáticas de uma forma contraditória: “Por um lado, existe a narrativa na qual os estranhos são outros, marcados como diferentes – muitas vezes [encarados] desta forma radical: são estranhos, moralmente distantes e são excluídos, marginalizados e simbolicamente aniquilados. Por outro lado, existe uma narrativa do mundo baseada em relações entre estranhos, em que os outros são encarados como seres humanos, assim como nós, com os quais estamos interligados,

como parte de uma humanidade comum, e com os quais estamos comprometidos moralmente” (2012: 56).

Estas duas narrativas moldam o olhar dos indivíduos sobre o “outro” e, conseqüentemente, geram comportamentos distintos: semeiam o afastamento ou incentivam o envolvimento com aqueles que, embora distantes, partilham connosco um sentido de humanidade. Porém, para Shani Orgad, encarar as representações como portadoras exclusivas de uma narrativa, que exclui ou aproxima o “outro”, é redutor: “as representações mediáticas dos outros distantes não devem ser entendidas a partir de paradigmas polarizados [...] as representações mediáticas são frequentemente mais diversas e complexas e estas contradições e tensões acontecem, em muitos casos, simultaneamente” (2012: 68).

Em suma, conclui-se que as representações são elementos portadores de múltiplos sentidos e, por isso, constroem os “outros distantes”, ao mesmo tempo, como estranhos e como indivíduos íntimos. No âmbito desta dialética contraditória, veremos em seguida como esta ganha expressão na “Foto do Ano”.

Nesta fotografia, podemos identificar elementos visuais que apelam a um distanciamento face aos indivíduos retratados. Tal como já foi referido anteriormente, o rosto de Fatima encontra-se coberto por uma *burka*, o que impossibilita o acesso ao seu olhar. Esta particularidade imagética não permite um envolvimento entre o espectador e a personagem e promove um distanciamento em relação à figura representada.

De acordo com a teorização elaborada por Kress e van Leeuwen, esta fotografia pertence à categoria imagem oferta, visto que a personagem é oferecida aos observadores como um item de informação, um objeto de contemplação, como se fosse uma espécie num mostruário (2000: 124). Neste tipo de imagens o espectador é desafiado a observar a personagem e não a criar uma ligação simbólica com a mesma, o que não aconteceria se o olhar da figura estivesse direcionado para a objetiva (Kress & van Leeuwen, 2000: 122). Conclui-se que perante esta imagem, o espectador assume uma posição superior face à figura feminina, na medida em que este tem a possibilidade de examiná-la sem ser olhado, de contactar com as suas características, assumindo o papel de antropólogo que aspira conhecer espécies diferentes da sua.

Contudo, consideramos que a leitura relativa à alteridade do outro e à sua tipificação diferenciadora sucumbe perante o poder da intertextualidade imanente na imagem, que interpela o observador a aproximar-se do outro, a ser solidário do seu sofrimento, a entendê-lo e a aceitá-lo. A aproximação produzida pela intertextualidade é, além do mais, potenciada pelo encobrimento dos rostos de ambos os protagonistas. Ao observador é-lhe facultado

apenas o acesso ao género dos protagonistas, não aos seus aspetos fisionómicos, individuais.

Note-se que esta é uma fotografia que capta a imaginação do público ocidental a partir do dialogismo que estabelece com uma emblemática representação da iconografia cristã, a *Pietà*. Por intermédio da intertextualidade² opera-se assim uma aproximação entre, Oriente e Ocidente, entre eles (os outros) e nós (os ocidentais).

As semelhanças com a *Pietà*, incitam o recetor a encarar Fatima e Zayed não apenas como uma mãe e um filho, vítimas de um confronto armado. A forma como as personagens se relacionam remete-nos para Maria e Jesus, o que transforma os indivíduos em objetos de admiração e incentiva os observadores ocidentais a emocionarem-se e não a afastarem-se da realidade retratada.

Além do mais, a dimensão narratológica da imagem também promove um envolvimento emocional com os indivíduos retratados. Repare-se que a fotografia é atravessada por uma narrativa heroica, cujos protagonistas são os populares. Embora as personagens apresentem uma postura fragilizada, a “Foto do Ano” não contribui para a vitimização dos manifestantes, mas sim para a sua elevação enquanto indivíduos, cujo estoicismo e sentido de resistência são postos à prova. Zayed, que representa o povo árabe, devido à neutralidade do cenário, surge por esta via equiparado a Jesus Cristo, um indivíduo corajoso que não temeu o sofrimento e se sacrificou para salvar a humanidade. À semelhança do nazareno, Zayed e os restantes populares árabes são considerados heróis, isto é, personagens que realizam feitos grandiosos e se sacrificam em prol de algo (Campbell, 1991).

Considerações finais

A partir da explanação teórica e desta análise da fotografia vencedora do WPP 2012, constata-se que as imagens jornalísticas são representações deveras complexas. Estas fotografias não devem ser encaradas como meros retratos objetivos dos acontecimentos, mas sim como construções atravessadas por múltiplas dimensões, entre elas a artística e a narratológica, que as tornam atrativas para os observadores, influenciando o modo como estes se relacionam com os eventos e indivíduos retratados..

Se seguirmos o raciocínio de Shani Orgad, segundo o qual a imaginação global é entendida como uma “forma coletiva de ver, compreender e sentir [...] que emerge a partir de um processo contínuo de construção simbólica do real e do possível, nas imagens e narrativas” (2012: 3), verificamos que a “Foto do Ano” (2012), enquanto

² Quando uma imagem se refere a outra, ou vê o seu sentido alterado ao ser lida no contexto de uma outra imagem, entra-se no campo da intertextualidade (Hall, 1997: 232; Fairclough, 1995).

representação real, contribui para a edificação de uma visão global sobre o tema retratado. Desempenha, neste sentido, uma função nitidamente pragmática e moral que procura obliterar a diferença entre “nós” e “os outros”, interpelando-nos para a ação cívica e/ou política e para o empenhamento com as causas de latitudes e raças diferentes.

Mas, se, por um lado, o valor estético e os contornos narrativos e dramáticos da imagem acabam por emocionar e sensibilizar – e isso contribui indubitavelmente para o valor do fotojornalismo enquanto forma privilegiada de representação – os observadores para o acontecimento, por outro, ao representar a Primavera Árabe de um modo simbólico, não podemos deixar de considerar os limites impostos por este tipo de discursividade simbólica, dado que o símbolo e o arquétipo tendem, por vezes, a simplificar a informação e os acontecimentos, não os dotam de complexidade histórica e espessura dialética, fatores indispensáveis para uma compreensão mais alargada dos problemas da “aldeia global” em que vivemos.

Referências Bibliográficas

- Barthes, R. (2012). *Câmara Clara*. Lisboa, Edições 70.
- Batzliou, A. (2011). *Picturing Immigration: Photojournalistic Representation of Immigrants in Greek and Spanish Press*. Chicago, Intellect.
- Bauret, G. (2011). *A Fotografia: Histórias, Estilos, Tendências, Aplicações*. Lisboa, Edições 70.
- Bird, E. and Dardenne, R. (1993). “Mito, Registo e ‘Estórias’: Explorando as Qualidades Narrativas das Notícias”, in Traquina, N. (org.), *Jornalismo: Questões, Teorias e ‘Estórias’*. Lisboa, Vega, pp. 263-267.
- (2009). “Rethinking News and Myth as Storytelling”, in Wahl-Jorgensen, K. and Hanitzsch, T. (eds.), *The Handbook of Journalism Studies*. London, Routledge, pp. 205-217.
- Campbell, J. (1991). *The Power of Myth*. New York, Anchors.
- Coman, M. (2005). “News Stories and Myth – The Impossible Reunion?”, in Rothenbuhler, E. and Coman, M. (eds.), *Media Anthropology*. California, Sage, pp. 111-120.
- Dubois, P. (1992). *O Acto Fotográfico*. Lisboa, Vega.
- Fairclough, N. (1995). *Media Discourse*. London, Hodder Arnold.
- Grunberg, A. (1999). *Crisis of the real : writings on photography since 1974*. New York: Aperture.
- Hall, S. (1997). *Representation, cultural representations and signifying practices*. London, Sage.
- Howells, R. and Negreiros, J. (2012). *Visual Culture*. Cambridge, Polity.
- Kress, G. and van Leeuwen, T. (2000). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London, Routledge.
- Ledo, M. (1998). *Documentalismo Fotográfico: éxodos e identidade*. Madrid, Cátedra.
- Lule, J. (2001). *Daily news, eternal stories: the mythological role of journalism*. New York, Guilford Press.

Lundelin, K. (2012). *World Press Photo 2012*. London, Thames & Hudson.

Ritchin, F. (1994). “La Proximité Du Témoignage – Les Engagements du photojournaliste”, in Frizot, M. (ed.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*. Paris, Bordas, pp. 591-611.

Roeh, I (1989). Journalism as Storytelling, Coverage as Narrative. *American Behavioral Scientist*, 33 (2), pp. 162-168.

Sontag, S. (2012). *Ensaio sobre Fotografia*. Lisboa, Quetzal.

van Gorp, B. (2010). “Strategies to Take Subjectivity out of Framing Analysis”, in D’Angelo, P. and Kuypers, J. (eds.), *Doing News Framing Analysis: Empirical and Theoretical Perspectives*, London, Routledge, pp. 84-109.

Zelizer, B. (2004) “When War is Reduced to a Photograph”, in *Reporting War: Journalism in Wartime*. Allan, S. and Zelizer, B. (eds.), New York: Routledge, pp. 115-135.

Bibliografia Online

- Broomberg, A. and Chanarin, O. (2008). *Unconcerned but not Indifferent*.
<http://www.foto8.com/new/online/blog/377-unconcerned-but-not-indifferent> (acedido a 11 de setembro de 2013).
- Campbell, D. (2008). *Photojournalism: Living with Questions and Tensions*. <http://www.foto8.com/new/online/blog/397-photojournalism-living-with-questions-and-tensions> (acedido a 11 de setembro de 2013).
- Magnum Photos. (s.d.). *History of Magnum*.
http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAX_2&FRM=Frame:MAX_5 (acedido a 11 de setembro de 2013).
- Mayes, S. (2013) *470,214 Pictures Later: A Lecture by Stephen Mayes*. <http://vimeo.com/67511685> (acedido a 11 de setembro de 2013).
- Motta, L. (2003). “O Jogo entre Intencionalidades e Reconhecimentos: Pragmática Jornalística e Construção de Sentidos”. *Comunicação e Espaço Público* Ano VI nº 1 e 2, pp. 7-38. <http://repositorio.unb.br/handle/10482/12249> (acedido a 11 de setembro de 2013).
- Moura, V. (2012). ‘Pietà’. http://www.dn.pt/inicio/opiniaio/interior.aspx?content_id=2305146&seccao=Vasco%20Gra%E7a%20Moura&tag=Opini%E3o%20-%20Em%20Foco,%20acedido%20a%202%20de%20setembro%20de%202013 (acedido a 11 de setembro de 2013).
- Seabra, A. (2012). *Olhando o Sofrimento dos Outros*. <http://ipilson.publico.pt/artes/texto.aspx?id=305703> (acedido a 11 de setembro de 2013).
- Sousa, J. (1998). *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental*. http://bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-historia_fotojorn1.html (acedido a 11 de setembro de 2013).
- (2002). *Fotojornalismo: Uma Introdução à História, às Técnicas e à Linguagem da Fotografia na Imprensa*. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismo.pdf> (acedido a 11 de setembro de 2013).
- World Press Photo. (s.d.). *Interviews with the 2012 Photo Contest Jury*. <http://www.worldpressphoto.org/content/interviews-2012-photo-contest-jury> (acedido a 11 de setembro de 2013).