

Experiência fotográfica: imagens e narrativas no World Press Photo¹

Anelise Angeli DE CARLI²

Universidade Federal, do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

RESUMO

Para problematizar a produção de sentido no fotojornalismo contemporâneo, nos debruçamos sobre as fotografias vencedoras da última década do maior prêmio exclusivo do fotojornalismo, o World Press Photo. Considerando estudos clássicos do campo, como Dubois, Barthes e Flusser, além de pontuações acerca de legenda e imagem, percebemos sintomas de abandono do protagonismo do flagrante e da estética do choque em nome de outra técnica narrativa, como a experiência.

PALAVRAS-CHAVE: experiência, fotografia; fotojornalismo; imagem; imaginário.

A premiação da Fundação World Press Photo (WPP), fundada na capital holandesa Amsterdã em 1955, é a mais antiga e reconhecida premiação exclusiva para fotojornalistas³. As premiadas são publicadas em livro especial e participam de uma exposição itinerante em várias metrópoles mundiais. As fotorreportagens concorrem em dez categorias e para Photo of the Year é escolhida uma única foto não só por seu valor estético, mas por abordar um assunto de bastante peso jornalístico para o ano⁴.

As Fotos do Ano da última década de WPP não são apresentadas aqui de forma cronológica, assim como a abordagem das teorias também não obedece à ordenação de suas datas de publicação. As fotografias aparecem de acordo com o encadeamento dos itens de discussão que queremos levantar. Nossa intenção, assim, é simular o acesso que temos, hoje, a esse acervo de fotos, que é caótico. Dessa maneira também evitamos forjar uma rerepresentação histórica da premiação, o que poderia acabar promovendo uma falsa impressão de evolução histórica dos modos de fazer em fotografia. É, a nosso ver, também dessa maneira desordenada que coexistem os paradigmas que orientam nossas formas de pensar. Isto é, uma ideia crítica e progressista convive, no cotidiano do nosso modo de pensar, com outros conceitos mais conservadores e datados. Por isso, para embasar esse artigo, nos valem dos três mais citados autores entre os trabalhos sobre fotografia na área

¹ Trabalho apresentado na DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 26 a 28 de maio de 2016. Este artigo reflete alguns dos resultados da minha pesquisa de mestrado.

² Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS, integrante do Imaginalis – Grupo de Estudos sobre Comunicação e Imaginário; bolsista CAPES; e-mail: anelisedecarli@gmail.com.

³ Existem outros importantes prêmios internacionais da área, dos quais podemos citar: Atrium Award, Democracy Photo Challenge, Gruner + Jahr, POY: Pictures of the Year International, Prix Nadar, Pulitzer Prize, Visa pour l'image e W. Eugene Smith Memorial Fund. No entanto, o WPP investe na divulgação das fotografias de imprensa como nenhum outro.

⁴ WPP. About the awards. Disponível em: <http://worldpressphoto.org/contests/about-the-awards>.

da Comunicação (BARROS, 2014), a saber, Philippe Dubois (2012), Roland Barthes (1969, 1984) e Vilém Flusser (2011), a fim de perceber que discussões podem nos suscitar o encontro do *corpus* e dessas teorias e onde elas se esgotam. Esta foi, portanto, nossa metodologia de trabalho: propor uma leitura de toda a última década de vencedores do WPP a partir de pontos em comum que fomos percebendo entre alguns pontos das teorias e as fotos, ordenadas pelo encadeamento de assuntos.

Uma década de histórias

Uma das principais premissas do ato fotográfico de Dubois (2012) é que a fotografia instala um corte no tempo e no espaço. Primeiro, congela uma fração do tempo, e com essa parada no fluxo contínuo do tempo, cria um morto. O primeiro fora de campo, característico da fotografia para Dubois, é o tempo, pois o fotografado jamais voltará a ser quem é na foto. Mas, além disso, Dubois afirma que a foto corta o espaço contínuo do mundo. Assim como o tempo que morre, esse espaço em *off* é tão importante quanto o espaço contido no interior da fotografia, pois a relação entre os dois nos dá significados importantes sobre o conteúdo da foto, como o jogo de olhar entre os personagens.



Fonte: Spencer Platt/WPP 2007

É dessa sugestão que se vale Spencer Platt para construir a narrativa da Foto do Ano 2007⁵ do WPP. As personagens olham para fora da foto, seus olhares são uma evidência de que do outro lado da foto havia algo. O cenário do último plano, o edifício destruído, indica a possível continuidade da destruição no fora-de-campo. Em tamanho maior, é possível mesmo ver nos óculos com lente refletiva das personagens que o cenário adiante, atrás do fotógrafo, está ainda mais devastado. Mas é o contraste entre os espaços fotografados que

⁵ Uma pequena confusão atrapalha a indexação dos premiados do WPP. Os resultados de cada ano são anunciados no ano seguinte; por exemplo, em 2011 é concedido o prêmio “Photo of the Year 2010”. Portanto, a Foto do Ano diz respeito a um acontecimento do ano anterior. Todas as fotografias em tamanho maior estão disponíveis no site do WPP.

chama a atenção: prédios destruídos e um carro conversível. Através da legenda⁶, descobrimos que a cena aconteceu em Beirute, após um atentado no subúrbio da cidade.

A Guerra do Líbano, entre Israel e o grupo paramilitar xiita Hezbollah, foi um dos acontecimentos mais marcantes do ano de 2006, levando à morte mais de 1.200 pessoas em apenas 34 dias⁷. Os ataques contra civis nos centros urbanos libaneses destruíram milhares de casas, devastando uma das cidades mais cosmopolitas da Europa Oriental, de onde parecem pertencer as personagens da foto, pelos seus trajas. O inusitado (e o interessante) reside no constraste, materializado pelos objetos e pelos olhares surpresos. Esses não são os personagens tradicionais das fotografias de tragédias, antes, nos lembram nessas cores fortes os jovens dos anúncios publicitários. A nossa surpresa ao ver esses sujeitos nesse ambiente é comparável à surpresa presente no olhar dos personagens. É o conflito do contraditório, mas assustadoramente real, que escapa dessa narrativa fotográfica.



Fonte: Anthony Suau/WPP 2009

O recurso de construção visual da Foto do Ano de 2009 do WPP é similar. A legenda⁸ explica que Anthony Suau acompanhava uma investida da polícia de Ohio, nos Estados Unidos, numa casa abandonada. O policial, arma em riste, olha para fora da foto. Por isso, novamente supomos o fora de campo, e é justamente isso que dá sentido ao que está contido no quadro. A leitura nos é clara, pois entendemos o que significa esse gesto do policial dada a alfabetização do olhar proporcionada por tantas outras representações visuais. Ele está em guarda, se houver alguém na casa. Mas por que a casa está desse jeito? A legenda, novamente, nos explica: no cenário de falência do mercado imobiliário norte-

⁶ Disponível em: <http://worldpressphoto.org/collection/photo/2007/world-press-photo-year/spencer-platt>. Levamos em consideração as legendas que acompanham as fotografias no acervo do prêmio, não as legendas quando da publicação original na imprensa. A intenção é não produzir um simulacro de uma experiência pretérita, mas sim entender hoje como se dá o processo de construção de sentido através dessas fotos premiadas.

⁷ BBC. Why They Died: Civilian Casualties in Lebanon during the 2006 War, Human Rights Watch [2006]. Disponível em: http://news.bbc.co.uk/2/shared/bsp/hi/pdfs/06_09_07_hrwlebanon.pdf.

⁸ Disponível em: <http://worldpressphoto.org/collection/photo/2009/world-press-photo-year/anthony-suau>.

americano, as casa abandonadas foram invadidas por dependentes químicos. É março de 2008, quando a grande crise financeira dos Estados Unidos começa a dar sua primeira cara nos noticiários. A drástica queda do preço dos imóveis desmontou um sistema financeiro tão intrincado que negociava produtos sem lastro real. Vários norte-americanos que, para tomar empréstimos, hipotecaram suas casas, na verdade não tinham como pagar suas dívidas. O sistema de hipotecas, que baseava outros produtos do mercado financeiro, foi perdendo a confiança dos investidores e criando um efeito cascata de crise de confiança por todo o mercado financeiro mundial. A casa era, então, o ícone da crise norte-americana e o cenário dessa fotografia. O evento específico fotografado, não tem importância individual, é só um pequeno exemplo de uma situação bem maior e mais complexa.

É também um evento sem importância isolada a foto de Platt: o encontro dos jovens com sua cidade destruída. É assim que ele e Suau (WPP 2008) – e muitos fotógrafos premiados nessa década – constroem uma cena que permite à fotografia ligar-se a uma narrativa maior, ampliando-se da cena à problemática. É a foto que resume, premissa básica da fotonotícia.

O cenário, como vimos, pode então concretizar dados informativos vindos da legenda, mas também suscitar interesse por comportar outros elementos não previstos. É o que Barthes (1984) quis dizer afirmando haver uma dualidade na fotografia. Para ele, as fotografias interessantes possuem, no mínimo, dois elementos contrastantes: o primeiro, uma parte da fotografia que informa, como uma característica própria do cenário onde foi feita, que geralmente é sua porção informativa, o *studium*. Sua percepção é invocada pelo repertório cultural, de ler os cenários ou as ações fotografadas, assim como o gesto do policial e o olhar de espanto dos jovens. Essa é uma ação de leitura na qual nos engajamos conscientemente, por vontade de decifração. Uma segunda presença que faz parte do cenário recortado, mas não é sua porção informativa é o que ele chamou de *punctum* – o que nos “punge”, nos toca.



Fonte: Arko Datta/WPP 2005

Na falta de elementos de cenário mais contextualizados, é o detalhe que nos informa na trágica foto de Arko Datta, WPP of the Year 2005. A legenda da fotografia⁹ descreve um pouco da cena, nomeando locais e contando vítimas, narrando um pouco da história da qual o fragmento fotografado faz parte. O sismo de Sumatra-Andaman, ocorrido em dezembro de 2004 com epicentro na Indonésia, causou uma série de tsunamis que devastou a região, inclusive a Índia, local da foto. Essa foi uma das catástrofes naturais mais mortais da história da humanidade contemporânea, vitimando mais de 230 mil pessoas.

Para entender o *studium* de uma foto, vamos ligá-la aos nossos conhecimentos sobre o assunto e, no caso do fotojornalismo, muito provavelmente a suas legendas. Mas isso nada tem a ver com o *punctum*, esse detalhe acidental, esse elemento infrator que, par Barthes (1984) entra na foto mais por um descuido do fotógrafo do que por planejamento. É dessa maneira que ele relativiza o controle total sobre a produção da imagem fotográfica – e também que assume a impossibilidade de concordância entre todos os espectadores de uma foto a respeito de onde está seu *punctum*. A cada um, detalhes diferentes podem pungir. Mas, ora, preservando o mistério da experiência do *punctum*, o texto que acompanha uma fotografia no jornalismo não deve descrever exatamente o que está contido no quadro, isso tornaria a leitura enfadonha. Pelo contrário, a legenda precisa ir mais além, expandir a amplitude da foto, explicar sua importância e de onde a cena foi recortada.

Na perspectiva de Barthes (1969)¹⁰, a mensagem da fotografia de imprensa, apesar da devoradora potência da imagem, tem seu significado complementado somente na junção da mensagem iconográfica com a mensagem verbal. A legenda, mesmo com um “[...] efeito de conotação menos evidente que a manchete ou o artigo” (BARTHES, 1969, p. 310) devido à sua disposição gráfica, pode duplicar a camada de denotativa da foto, ou seja, fortificar o que a própria imagem já diz. Mas além de ampliar os significados não explícitos da fotografia, suas conotações, as legendas também podem mesmo produzir novos significados totalmente diferentes daqueles disponíveis somente na apreciação visual da foto, de modo a levar o leitor, com um “olhar retroativo” e retroalimentado, de volta à imagem. A tarefa da legenda é ser uma âncora informacional, que aterra o contexto à foto, mas que ao mesmo tempo não pode encarcerá-la na explicação.

⁹ Disponível em: <http://worldpressphoto.org/collection/photo/2005/world-press-photo-year/arko-datta>.

¹⁰ Esse texto foi originalmente publicado em 1962, 18 anos antes de *Â câmara clara*, livro de 1980, ano véspera da morte do autor, onde já escreve um outro Barthes, preocupado com outras questões da fotografia. Curiosamente, como visto, os dois textos coexistem nas referências de pesquisas atuais sobre fotografia.

A mulher, deitada em desespero, próxima ao chão, na Índia abalada pelos tsunamis, não se importa com as informações sobre a catástrofe. Seu sofrimento é nítido, mas é outro, concerne a sua experiência individual, num momento de indescritível dor, da qual Datta foi testemunha. O significado da legenda, sozinha, é insuficiente, o sentido da foto lhe escapa. Ela fala de uma tragédia, a perda de alguém, da qual todos somos potenciais vítimas. No entanto, é justamente em face dos dados relatados que podemos de algum jeito nos conduzir, com alteridade reforçada, ao encontro com a personagem. A partir do texto, o significado da foto se amplia, passa da denotação à conotação. Através do complexo texto-foto, ela pode passar de mídia iconográfica para suporte do simbólico. Após a legenda que não é só informativa, mas interpretativa, nosso olhar reencontra a fotografia, que agora pode dizer mais coisas do que nos disse antes. Após essa experiência fotográfica, nosso olhar volta melhor munido ao mundo, capaz de entender momentos semelhantes a esse. O sentido se amplia, o encontro é possível. E é esse sentido que nos faz reestabelecer critérios de valor em casos de fotografias pouco aprimoradas tecnicamente, como a WPP 2008.



Fonte: Tim Hetherington/WPP 2008

Em 2007, o fotógrafo Tim Hetherington passou mais de cinco meses junto ao pelotão norte-americano no Vale do Korengal, Afeganistão. Essa era uma das regiões mais atingidas pelas bombas aéreas da OTAN na época. Da foto, isolada, é difícil tirar todas essas precisões, ela poderia se *frame* de um filme. Todas essas informações nos estão disponíveis não somente através da legenda, mas também de um relato mais longo, disponível também no site da premiação¹¹. Não somente as trincheiras se assemelham à técnica militar da Segunda Guerra Mundial, mas também a técnica fotográfica: as icônicas fotos de Robert Capa no Dia D. Com ou sem intenção, Capa fez fotos mal expostas e pouco

¹¹ Disponível em: <http://worldpressphoto.org/collection/photo/2008/general-news/tim-hetherington>.

nítidas, que possuem o que chamamos de *blur* (borrão) por erro de foco¹². Mas mesmo “borradas”, algumas fotos ainda têm muito valor para a história.

Nesse e em outros casos do fotojornalismo, podemos perceber uma prevalência do efeito da presença em relação à técnica de apresentação do conteúdo. Essa é uma virtude própria da fotografia, dado que uma reportagem dificilmente poderia ser publicada com má semântica, sintaxe, concordância ou ortografia, mas uma foto pode prescindir da boa técnica se outros valores ela ainda for capaz de imprimir. Essa inversão de valores indica que a proximidade do repórter é mais importante do que sua destreza mecânica. Essa proximidade pode ser física¹³, mas é, sobretudo, uma proximidade emocional que, numa equação interessante com os atributos estéticos, transparece no resultado imagético.

Quando Dubois (2012) aponta para a fotografia como instauradora de um recorte do mundo, alerta para uma condição indicial da fotografia. Dentro do pensamento peirceano, como ele alerta, essa seria uma forma de designar mas não interpretar o fotografado. Em suas palavras, a condição indicial da fotografia a faz designadora, isto é, ela “[...] nada afirma; apenas diz: *Ali*” (PEIRCE apud DUBOIS, 2012, p. 75). O autor explicita uma crença na possibilidade de separação entre o relato (visual) dos fatos e suas interpretações. Contudo, algumas escolhas na fotografia evidenciam o engajamento deliberado do fotógrafo na escolha por formas de representação que interpretam e, por isso mesmo, deformam a realidade na intenção de melhor reportá-la (LOHMANN; BARROS, 2014) – no amplo sentido do termo. É como se, em fotografia, fosse preciso trair o mundo estabelecer uma nova ordem de fidelidade.

Tomar literalmente a realidade fotográfica como a realidade do mundo pode levar a erros de interpretação graves¹⁴. Por isso é importante lembrar que a fotografia carrega traços do mundo não automaticamente, mas através de uma mediação técnica. Essa mediação, embora materialmente evidente (a câmera), é invisibilizada no momento da contemplação do produto final (a foto). Vilém Flusser (2011) afirma que essa mediação técnica, não só da fotografia, mas de todos os aparelhos, está desaparecendo da nossa consciência no mundo contemporâneo. Assim, a lógica das imagens técnicas está tomando conta da nossa forma de perceber o mundo. Segundo ele, para enxergarmos esse fantasma

¹² O efeito visual pode ser obtido propositadamente. O *motion blur*, por exemplo, seleciona movimentos a serem capturados: com a câmera fixa e velocidades baixas, o fixo mantém-se focado e o móvel cria rastros de luz. O foco seletivo pode também ocasionar outro efeito de borrão, que é o *bokeh*, quando pontos de luz se superlativizam na foto.

¹³ É de Robert Capa a frase “se as fotografias não são suficientemente boas é porque não se está suficientemente perto”.

¹⁴ Como o caso da famosa fotografia de Kevin Carter no Sudão em 1993. A foto criou grande polêmica em torno do substrato ético do repórter. Um debate eufórico que girava em torno do caráter indicial da fotografia e desprezada seus efeitos técnicos, como lente e angulação – no caso específico, uma grande angular que achatava e aproximava os planos.

precisamos entender o funcionamento dessas máquinas cifradas, essa *câmara escura* que por estar cercada de conceitos não se tornou *clara*, mas sim uma caixa preta.



Fonte: Paul Hansen/WPP 2013

Quando Paul Hansen escolhe uma grande angular para fotografar o grupo de homens que leva suas crianças para o funeral em Gaza¹⁵, ele não está preocupado em reconstruir em sua foto a cena tal como a viu. Sua foto não é fiel ao mundo: as bordas arredondadas constrangeriam qualquer purista da representação.

Hansen recria em narrativa fotográfica a experiência do cenário do suplício em Gaza. Os corpos, em primeiro plano, não são os de sujeitos típicos das guerras, são de crianças. Há um contraste, como em Platt – e a escolha por colocá-las em primeiro plano evidencia uma visão específica sobre o assunto. As crianças, em seus colos, envoltas num pano branco, parecem adormecidas, não fossem as marcas de sangue e poeira, indícios da guerra nessa narrativa visual. O cenário, o *studium* que nos explica o contexto, é desolador, as cores são as que aprendemos ser as cores da guerra. Mas como ficar alheio a crianças mortas? Confrontados pelo índice, perguntamos para a legenda: as crianças palestinas foram mortas por um ataque aéreo israelense. Assim como em Platt e Suau, os personagens olham para o fora de campo. A guerra vai continuar, sentença confirmada pela feição determinada de alguns personagens, em contraste com outro que chora – um possível *punctum* da foto.

¹⁵ Disponível em: <http://worldpressphoto.org/collection/photo/2013/spot-news/paul-hansen>.



Fonte: Finbarr O'Reilly/WPP 2006

Não só através do cenário amplo, o *close-up* também pode ser uma estratégia para abrigar *um mundo* dentro do quadro. Foi como Finbarr O'Reilly fez na foto premiada pelo WPP em 2006. A foto é um detalhe – as mãos da criança tocando a boca da mãe –, há pouco *studium*, portanto sobra pouco espaço para algum *punctum*. Mas esse é um detalhe pungente por natureza: uma criança, como em Jansen, resumida em sua magra mão. A legenda explica¹⁶ que a criança é uma das vítimas de uma crise de colheita em Níger, no norte africano. Essa foto é, assim como várias outras premiadas pelo WPP, uma fabricação para representar uma problemática muito maior. É um flagrante no sentido menos chocante do termo: é simplesmente uma foto, fora do contexto, poderia ser uma foto de família. É essa simplicidade que trouxe à foto seu potencial narrativo: junto com as informações da reportagem, ela cresce, a narrativa se amplia. Ela pode representar muito mais que um acontecimento específico. Após o recolhimento dos dados, podemos voltar a contemplá-la.

O tempo que a imagem cria é diferente do tempo linear, que estabelece relações causas entre os eventos. O tempo da imagem é o tempo da magia, onde “[...] um elemento explica o outro, e este explica o primeiro” (FLUSSER, 2011, p. 98). É a instauração dessa nova lógica que permite às imagens portar certa mágica em relação aos textos científicos. Ora, não seria essa uma relação complexa de mediação e de representação que ela estabelece entre nós e o mundo?

As crianças afegãs de Hansen recebem de longe outro tratamento em comparação ao dado às vítimas das fotos vencedoras do WPP em 1984, 1985 e 1986. Nessa época reina o flagrante, o choque, o valor do fotojornalismo mais como testemunha e menos como narrador. Nas décadas anteriores, poucas foram os premiados que trabalharam a singeleza: o repouso da morte, embalsamada pelo manto branco tradicional afegão, foi recurso da WPP 2002; e o toque contrastante das mãos também foi recurso da premiada em 1981. Recurso

¹⁶ Disponível em: <http://worldpressphoto.org/collection/photo/2006/worldpress-photo-year/finbarr-oreilly>.

possivelmente em decadência na urgência narrativa da contemporaneidade, a Photo of the Year 2011 do WPP é a única que se utiliza da estética do choque na última década.



Fonte: Jodi Bieber/WPP 2011

A menina muçulmana desfigurada nos encara. É tudo que sabemos, a foto não nos diz mais nada, pois também é uma foto de detalhe. É um retrato clássico, ao estilo Félix Nadar. Na legenda¹⁷, Jodi Bieber explica que Aisha tinha 18 anos e foi castigada por fugir da casa de seu marido. A perplexidade impera. A legenda continua: Aisha foi dada pela família aos 12 anos para um talibã e após a fuga teve seu nariz e suas orelhas cortadas.

A legenda é o suficiente, não precisamos voltar para a foto. A fotografia, depois desse parágrafo de texto-legenda é somente uma comprovação que se vale da visão de fotografia como testemunha, índice do real. Quando a foto nos horroriza, a narrativa fotográfica não abre espaço para o contraditório, não nos convida a participar da interpretação, para contestá-la e entendê-la sob outro ponto de vista. Nada há para questionar no rosto de Aisha, a foto somente ilustra, com horror, a história que lemos. No entanto, nada nos garante que é uma foto verdadeira, somente o nosso contrato de comunicação implícito com o fotojornalismo: acreditamos que ela é real. Esse é um ato de fé, assim como a foto de Hetherington no Afeganistão e de Samuel Aranda.

¹⁷ Disponível em: <http://worldpressphoto.org/collection/photo/2011/portraits/jodi-bieber>.



Fonte: Samuel Aranda/WPP 2012

A Foto do Ano 2012 do WPP nada tem de indícios em sua superfície visual que nos faça crê-la real. O cenário descontínuo, a falta de jogo de olhares, quase nenhum *studium*, pouco nos informa nessa foto além do manto da mulher. Aranda, antes de nos situar num momento histórico, nos remete antes a um momento artístico. Nossa memória cultural no Ocidente não resiste à clara referência da Pietà na via crucis cristã, obra de arte revisitada constantemente na história da arte. A mulher que segura um homem desfalecido e possivelmente ferido em seu colo é analogia visual recorrente da maternidade, representação com o qual nosso olhar foi alfabetizado pelas imagens de nossa civilização. A legenda não nos contraria¹⁸: é mesmo uma mãe, iemenita, que ampara o filho ferido. Num dos episódios que posteriormente se aglutinaram sob o nome de Primavera Árabe, a insurreição popular no Iêmen durou todo ano de 2011, até a derrubada do governo de Ali Saleh. Como quase todos os incidentes da série na região, os protestos começaram ocupando espaços públicos e foram combatidos por forças governamentais armadas, em confrontos que ocasionaram a morte de milhares de civis. Outubro de 2011, época da foto, foi o ápice final do conflito, quando depois meses de episódios mortais nas ruas no país, o ex-presidente aceitou assinar a transição do cargo. Mas a fotografia não nos diz tudo isso. A fotografia, isolada, de Aranda, poderia inclusive ter sido tirada em um estúdio. O que nos leva a juntar essa Madona muçulmana ao contexto político é simplesmente a credibilidade que temos no jornalismo.

¹⁸ Disponível em: <http://worldpressphoto.org/collection/photo/2012/world-press-photo-year/samuel-aranda>.



Fonte: Mads Nissen/WPP 2015

Outra fotografia cuja estética é bastante similar a uma composição de estúdio é a vencedora do WPP 2015. Para falar sobre a ascensão da violência contra homossexuais na Rússia, a opção do fotógrafo Mads Nissen não foi apresentar o flagrante de um conflito, algum dos vários que rechearam os noticiários durante o ano de 2014. Os crimes de ódio contra os direitos humanos estão representados aqui, de maneira sugestiva, à luz de uma cena teatral. Um contraste de cenários. Por mais que não seja um momento forjado, como nos informa a legenda¹⁹, a foto é a fabricação de uma narrativa, de uma forma representativa que reconstrói uma realidade que lhe é impenetrável, mas é por ela sugerível. A problemática aqui representada trata de uma situação vigente desde 2013, quando a publicação de uma nova legislação proibiu a livre manifestação de afeto por homossexuais nas ruas do maior país do mundo²⁰. Nissen nos mostra a intimidade de um casal, à luz barroca, cuja dramaticidade nosso olhar está acostumado a reconhecer, uma luz que faz desaparecer as bordas da foto, levando seus sujeitos a outro espaço-tempo além do apartamento. O que é íntimo torna-se universal, graças à experiência fotografia que possibilita a ternura.

¹⁹ Disponível em: <http://worldpressphoto.org/collection/photo/2015/contemporary-issues/mads-nissen>.

²⁰ Em 2013, a Rússia adotou uma legislação que proíbe “propaganda de relacionamentos sexuais não tradicionais” ilegalizando a participação em manifestações homossexuais e discursos em defesa dos direitos homossexuais. Disponível em: <http://fundacaoedp.pt/noticias/ja-e--conhecida-a-imagem-vencedora-do-world-press-photo/323>.



Fonte: Pietro Masturzo/WPP 2010

Em 2010, o WPP premia outra cena que parece retirada de um filme, com as bordas escurecidas. Resumindo a problemática num só frame, a cena isola uma só personagem, diminuta frente ao cenário urbano, e usa a âncora textual²¹ para explicar o contexto de maneira mais completa. É outro conflito político também no Oriente Médio. Em Teerã, capital iraniana, as pessoas vão aos telhados dos prédios na noite após as eleições presidenciais. Acusando-as de fraudulentas, manifestam sua discordância aos gritos, de cima dos telhados, pois estavam impedidos de protestarem nas ruas. A divulgação de vídeos em comunidades virtuais, na época, ajudou a mostrar ao mundo todo a organização dos protestos que culminaram com diversas manifestações posteriores, como já falamos, na Primavera Árabe. Os vídeos amadores correram o mundo²². Quando há tantas outras figurações, vídeos, *tweets*, relatos, servindo, quase ao vivo, para a função de índices do real, o que pode fazer a fotografia? Que corte fazer sobre o tempo e o espaço, entre fugacidade peremptória do signo e a generosa sugestão narrativa? Foi preciso simbolizar.



Fonte: John Stanmeyer/WPP 2014

Também foi o simbólico que venceu na Foto do Ano de 2014. À beira do mar, o fotógrafo John Stanmeyer transforma homens em gigantes, seus corpos em silhueta e o céu

²¹ Disponível em: <http://worldpressphoto.org/collection/photo/2010/world-press-photo-year/pietro-masturzo>.

²² Protesters shout Allah o Akbar & Death to Dictator (1 July) - Iranian Riots& Protests. YouTube. Videos From the Iranian Riots, 2/07/2009. Disponível em: <http://youtube.com/watch?v=pA94rsOvp7E>.

em universo. As mesmas bordas escurecidas, o mesmo contrato de fidelidade com o jornalismo. Nessa fotografia celeste e noturna, a luz não vem das estrelas, são singelos aparelhos celulares. A ironia dessa substituição funciona como uma metáfora de texto. Stanmeyer se utilizou de uma maneira sutil para apresentar o sentido de uma problemática complexa, ao invés da opção clássica do retrato ou do instante decisivo – no fotojornalismo, confundido com o flagrante.

Logo em frente àquele Iêmen, preso de pessoas no topo dos prédios, está a ex-colônia francesa do Djibouti, país apertado entre a Etiópia e o Mar Vermelho. Totalmente esquecido pela geografia política ocidental, o país está no centro físico da cena religiosa muçulmana. Com a legenda²³, além da geografia, descobrimos que esses orfeus negros são homens que procuram, no litoral fronteiriço da Somália, alguma rede telefônica de baixo custo. O sinal dos celulares remete à problemática da imigração, que remete à um sentido vivido de conexão, ultrapassando o significado codificável – como em todas as outras fotografias da década. A metáfora dos homens à beira-mar fala sobre conexão e passagem. A foto pode nos conduzir a um sentido distante do sugerido figurativamente graças à ajuda de uma legenda poética, que situa o *studium* quase indisponível na foto e, ao mesmo tempo, nos mantém interessados nessa forma de olhar. A travessia dos migrantes africanos no estreito do Mar Vermelho pode ser, objetivamente, uma situação contemporânea, com a qual nos encontramos periodicamente nos noticiários. Mas essa é uma travessia que há tempos habita a história da civilização ocidental – é o mesmo mar por onde a cultura judaico-cristã conta há milênios terem passado os hebreus fugidos do Egito escravocrata. O enfrentamento das águas na zona desértica do Oriente Médio permanece, reiteradamente, trazendo a imagem da contradição e da superação. É Sísifo que volta, aliás, que nunca desabitou nosso sentido, é essa organização mítica do pensamento que estrutura a imagem da travessia eterna, da busca pela conquista de outras terras, da perseverança em seguir em frente.

Considerações finais

A narrativa fotográfica pode levar a uma experiência, uma experiência de sentido, que amplia o significado – o dado informacional próprio do jornalismo *strito sensu* – para o que é próprio da imagem *lato sensu* – uma contribuição possivelmente vinda da técnica

²³ Disponível em: <http://worldpressphoto.org/collection/photo/2015/contemporary-issues/mads-nissen>.

fotográfica de materializar imagens. Na última década do maior prêmio da área percebemos uma nova chance pra essa imagem, não a técnica, mas a da experiência.

Vislumbrar a permanência do olhar é uma opção, para o fotógrafo, que facilita o maior engajamento com a imagem. Com as boas fotografias estabelecemos um trajeto, não ficamos estáticos. O fotojornalismo nos faz encarar um mundo nos invade, nos punge. Confrontados com o desafio de situar a imagem, procuramos a legenda. Ela nos alivia: delimita local, data, dá algumas explicações. Pode inclusive nos afastar do problema, já que agora sabemos onde localizá-lo racionalmente: longe de nós. Voltamos para a foto com um olhar retroativo, as coisas procuram um lugar para se encaixar novamente. As boas legendas, ou boas reportagens em geral, dão pistas, mas não limitam nosso olhar, pois algo sobrevive depois da informação. É a experiência dessa narrativa que nos convoca a uma leitura com ternura, que promove uma comunicação para o encontro.

Essa forma de apresentação do sentido, uma forma narrativa, parece estar tomando protagonismo no fotojornalismo internacional. Frente a uma explosão de imagens disponíveis, ao acesso quase infinito a representações figurativas variadas ou interpretações instantâneas de problemas sociais, a fotografia parece estar dando voz à experiência narrativa, a esse encontro mais demorado e menos eufórico com o outro, sem procurar responder ou atestar, mas sugerindo metáforas. A fotografia premiada, ao menos pelo WPP na última década, permanece nos convidando a adentrar em seu mistério, justamente por engajar-se em mantê-lo. A representação figurativa parece abrir uma nova chance para elas, nos fornecendo a entrada para este mundo simbólico, um mundo de comum com o outro, de comunicação. Só resta um obstáculo entre o eu e o outro neste momento, a fotografia. A não ser que ela nos convide para entrar.

REFERÊNCIAS

BARROS, A.T.M.P. Fotografia, olho do Pai. In: BONI, Paulo César (Org.). **Fotografia: usos, repercussões e reflexões**. Londrina: Midiograf, p. 25-42, 2014.

BARTHES, R. Mensagem fotográfica. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Saga, p. 301-314, 1969.

_____. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 14ª ed. São Paulo: Papyrus, 2012.

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Annablume, 2011.

LOHMANN, R.; BARROS, A.T.M.P. Escapes da retórica da objetividade nas fotografias do jornal Zero Hora. In: Anais do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2014. p. 1-14.