



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

LUCAS DE TOLEDO MARTINS

**POESIA E AUTOMATISMO EM CONFLITO:
UM ESTUDO SOBRE A FOTOGRAFIA E SEUS SENTIDOS A
PARTIR DE UMA INTERPRETAÇÃO CRÍTICA DO PRÊMIO
ESSO DE FOTOJORNALISMO**

Londrina
2013

LUCAS DE TOLEDO MARTINS

**POESIA E AUTOMATISMO EM CONFLITO:
UM ESTUDO SOBRE A FOTOGRAFIA E SEUS SENTIDOS A
PARTIR DE UMA INTERPRETAÇÃO CRÍTICA DO PRÊMIO
ESSO DE FOTOJORNALISMO**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Londrina (UEL) como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Comunicação Visual.

Orientador: Silvio Ricardo Demétrio

Londrina
2013

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da
Universidade Estadual de Londrina.**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

Biblioteca Responsável: Marlova Santurio David - CRB 9/1107

M386p Martins, Lucas de Toledo.

Poesia e automatismo em conflito: um estudo sobre a fotografia e seus sentidos a partir de uma interpretação crítica do prêmio Esso de fotojornalismo / Lucas de Toledo Martins. – Londrina, 2013.

237. : il.

Orientador: Silvio Ricardo Demétrio.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação, Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2013.

Inclui bibliografia.

1. Fotografia – Teses. 2. Fotojornalismo – Teses. 3. Comunicação visual – Teses. 4. Alegorias – Teses. I. Demétrio, Silvio Ricardo. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação, Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. III. Título.

CDU 77.03

LUCAS DE TOLEDO MARTINS

POESIA E AUTOMATISMO EM CONFLITO:
UM ESTUDO SOBRE A FOTOGRAFIA E SEUS SENTIDOS A PARTIR DE
UMA INTERPRETAÇÃO CRÍTICA DO PRÊMIO ESSO DE
FOTOJORNALISMO

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Londrina (UEL) como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Comunicação Visual.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Silvio Ricardo Demétrio
UEL – Londrina - PR

Prof. Dr^a. Márcia Neme Buzalaf
UEL – Londrina - PR

Prof. Dr. Gutenberg Araujo de Medeiros
USP – São Paulo - SP

Londrina, 28 de fevereiro de 2013.

*Dedico este estudo aos homens e
mulheres que através da luta se tornaram
imprescindíveis na transformação do
mundo.*

AGRADECIMENTOS

Se todo o trabalho reivindica para si o caráter dialético da estruturação do mundo enquanto reflexo das ações humanas, aqui, neste espaço de agradecimento, não poderia ser diferente. E como fruto de diversas ações que o influenciaram, este trabalho se organizou e só foi possível pelo esforço em conjunto de muitas mentes e mãos.

Não há outra maneira, se não esta, de produzirmos cultura em seu sentido mais amplo. Assim se dá a construção do conhecimento engajado. Desta forma agradeço àqueles que estiveram comigo nos últimos dois anos e que vivenciaram, na dureza do dia a dia, toda a dificuldade e beleza que podem estar contidas na produção acadêmica.

Não acreditando na divisão entre trabalho intelectual e braçal, penso em agradecer em mesma intensidade aqueles que me aconselharam, que me escutaram, influenciaram, preocuparam, abraçaram, criticaram. Aqueles que acordaram cedo, serviram mesas, descarregaram caminhões, batalharam pelo dinheiro do mês junto comigo.

Agradeço aqueles que não acreditaram e assim me impulsionaram. Aqueles que se desconfiaram e me deixaram forte. Aqueles que ao me negarem, na prática, a idéia de justiça social também criaram em mim o forte sentimento de classe que percorre este trabalho e toda a minha vida.

Como inveterado otimista e sempre crente na utopia, em especial, quero agradecer as pessoas que representam na minha vida toda a possibilidade de mudança para melhor. Meu pai Maurício, minha mãe Rose, que me ensinam muito sobre a defesa dos nossos. Aos amigos de Taubaté e Londrina que me dão novos entendimentos sobre a amizade.

Ao meu orientador Silvio que me explica o que de fato é ser tolerante, ao mesmo tempo que crítico, amigo que espero manter até o fim da vida. Ao meu camarada de vida (e basquetebol) Betão della Santa que me ensina o que é de fato ser intransigente, ao mesmo tempo que doce. Juntos choramos e rimos, vida e luta, e sempre.

Principalmente agradeço de coração e alma, sangue e espírito, minha companheira de caminhada Márcia Malcher, que continua com aquele sorriso fácil de menina

ao qual eu me referia no agradecimento do meu TCC. Que sempre me ensina como levantar depois do tropeço, que me mostra os diversos significados da palavra amar.

Sem você, realmente, nada disso poderia ser possível minha pequena gigante. Vamos juntos?

“A utopia está lá no horizonte. Aproximo-me dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar”

Eduardo Galeano.

MARTINS, Lucas de Toledo. **Poesia e automatismo em conflito**: um estudo sobre a fotografia e seus sentidos a partir de uma interpretação crítica do Prêmio Esso de Fotojornalismo. 2012. 237 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina. 2013.

RESUMO

Este trabalho propõe uma análise crítica sobre as fotografias vencedoras do Prêmio Esso de Fotojornalismo desde sua primeira edição em 1961, evidenciando que o concurso possui uma ideologia de premiação que privilegia, dentro do que é considerado flagrante, uma estética que automatiza interpretações em detrimento da imagem poética e plural. No entanto, mesmo em um ambiente que premia o ideário positivista de “objetividade” e “parcialidade”, algumas imagens conseguem vencer o prêmio subvertendo as regras do jogo. Estas fotografias apresentam-se como uma resistência utópica e nos deixam pistas de como pensar um novo fazer jornalístico, capaz de retirar o espectador de sua condição de passividade perante a sociedade do espetáculo e seus males.

Palavras-chave: Fotojornalismo. Prêmio Esso. Estranhamento. Alegoria.

MARTINS, Lucas de Toledo. **Poetry and automatism in conflict**: a study about the photography and its meanings from a critical analysis on Esso Prize of Photojournalism. 2012. 237 p. Grad Thesis (Social Communication) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.

ABSTRACT

This work presents a critical analysis about the winner photography in Esso Photojournalism Prize since the first edition in 1961, showing that the contest has an ideological pattern which values an aesthetic that automatizes the interpretation's process, putting the poetic image in a second place. However, even in a social environment that clings to positivist ideas, like "objectivity and impartiality," some photographs are able to win the prize subverting the rules of the game. These images present themselves as a utopian resistance, giving us clues about how to think new ways to practice journalism, that can put the reader in an active position to face the "Spectacle Society's" problems.

Key-words: Photojournalism. Esso Prize. V- effect. Allegory.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 A FOTOGRAFIA: RETRATOS DE UMA NOVA SOCIABILIDADE	15
2.1 A HERANÇA POSITIVISTA NA IMPRENSA E NAS ARTES	18
2.2 NATURALISMO E FOTOGRAFIA	21
2.3 HISTÓRIA E ESTÉTICA.....	23
2.4 POLÊMICAS ENVOLVENDO A FOTOGRAFIA	25
2.5 A CRÍTICA DE RUSKIN, BAUDELAIRE E BENJAMIN	26
3 IMPRENSA E OBJETIVIDADE	38
3.1 A IMPRENSA: DOS PRIMÓDIOS À MASSIFICAÇÃO	38
3.2 A CRÍTICA À “OBJETIVIDADE” NO CONTEXTO DA IMPRENSA DE MASSA.....	40
3.3 A FORMAÇÃO DA IMPRENSA NO BRASIL E A CRIAÇÃO DO PRÊMIO ESSO.....	47
3.4 UM PRÊMIO QUE NASCE COM O DINHEIRO DO PETRÓLEO.....	51
3.5 A CRIAÇÃO DO PRÊMIO ESSO DE FOTOGRAFIA.....	54
4 A IDEOLOGIA DE PREMIAÇÃO DO ESSO DE FOTOJORNALISMO	62
4.1 DISCURSO E IDEOLOGIA.....	70
4.2 O PODER SIMBÓLICO NO PRÊMIO ESSO DE FOTOJORNALISMO.....	71
4.3 REPRESENTAÇÕES ESTÉTICAS DA IDEOLOGIA: POESIA E AUTOMATISMO	73
4.3.1 A Ideologia Estética do Automatismo.....	78
4.3.2 A Ideologia Estética da Poesia	80
5 O ESPETÁCULO E SUAS BRECHAS: DA REIFICAÇÃO À ALEGORIA	82
5.1 REIFICAÇÃO COMO CONCEITO CHAVE PARA ENTENDER A CULTURA DO VISÍVEL	83
5.2 ESPETÁCULO COMO ÚLTIMA FORMA DE REIFICAÇÃO.....	86
5.3 O PODER NA FORMA E A CRÍTICA À OBJETIVIDADE NA PRODUÇÃO DO CONHECIMENTO	89
5.4 APROXIMAÇÃO DE CONCEITOS: ESTRANHAMENTO/DISTANCIAMENTO/DESAUTOMATIZAÇÃO.....	91
5.5 POESIA E ALEGORIA: DA MULTIPLICIDADE DE INTERPRETAÇÕES À RESIGNIFICAÇÃO HISTÓRICA.....	93

5.6 O EMBATE ENTRE SÍMBOLO E ALEGORIA	101
6 ESTRANHAMENTO E DESAUTOMATIZAÇÃO DO OLHAR NA LINGUAGEM FOTOGRÁFICA.....	105
6.1 APROXIMAÇÕES E DISJUNTIVAS SOBRE O PENSAR A ARTE SOB A ESTÉTICA MARXISTA: LUKÀCS, BRECHT E BENJAMIN	105
6.2 A ESCOLHA PELA ALEGORIA E ESTRANHAMENTO NA ANÁLISE FOTOGRÁFICA	111
6.3 O SÍMBOLO ATUA NA FOTOGRAFIA DE CHOQUE?.....	113
6.4 UM DIÁLOGO TARDIO ENTRE BRECHT E LUKÀCS	123
6.5 FOTOGRAFIA, ESTRANHAMENTO E ALEGORIA	124
7 POESIA E AUTOMATISMO NA DISPUTA PELA HEGEMONIA ESTÉTICA	131
7.1 PRÉ-ANÁLISE	131
7.2 A ARMA DA CRÍTICA NA ESTÉTICA E NO FOTOJORNALISMO.....	138
7.3 DIVISÃO DOS GRUPOS.....	139
7.3.1 Automatismo ou flagrante denotativo	139
7.3.2 O Flagrante Conotativo ou Estética da Poesia	144
7.3.3 Conotação por Símbolos Condensados	147
7.3.4 Conotação por Referência a Símbolos Artísticos	149
7.3.5 Conotação em Retratos: Poesia e Flagrante	151
7.3.6 Conotação por Contraste	153
7.4 ESTRANHAMENTO E ALEGORIA A POSSIBILIDADE DE TRANSFORMAÇÃO CONTIDA NA IMAGEM	156
7.4.1 Infant(aria): Conquista e Defesa de Território	158
7.4.2 Entender a Condição Pós-Moderna para Ensaiar sua Superação	1561
7.4.3 A Apropriação da Linguagem Fotográfica como Forma de Libertação.....	167
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	172
REFERÊNCIAS	175
ANEXOS	179

INTRODUÇÃO

O artista Henri Cartier-Bresson, em uma de suas célebres frases, tentou resumir o que considerava ser o ato de fotografar. Dizia que tratava-se do alinhamento em um mesmo plano, de olhos, mente e coração. Sem dúvida, o que é de fato interessante nessa definição é a não separação – tão típica do trabalho alienado no sistema capitalista – da relação intelectual/sentimental, encarando como inerente ao ser humano genérico estes dois aspectos inseparáveis. Definição clarificada magistralmente por Eduardo Galeano (que na verdade se apropriou de um neologismo caíçara dos pescadores da costa colombiana) na expressão *sentipensar*. Contra a visão de educação dominante, que nos obriga a separar a “alma do corpo” e a “razão do coração”, o escritor uruguaio enaltece a verdade contida na expressão *sentipensante*. Trabalho intelectual e paixão pessoal em movimento único, para longe e contra a corrente das divisões estanques estéreis típicas da organização social dominante, que tende a tornar o ser humano apenas mais uma engrenagem, parte fragmentada e desconectada de inúmeros processos de produção.

Afirma-se que Cartier-Bresson aproximou o fotojornalismo da arte, devido as características presentes em sua obra, que reúnem a sensibilidade poética ao registro do fato cotidiano. Poesia no dia a dia, arte e fotojornalismo. No entanto, é acertado considerar que, mais do que uma aproximação, Cartier-Bresson realizou um fotojornalismo com arte, sendo ambos, também indissociáveis. Pensar o fotojornalismo de maneira a atuar conforme a dialeticidade desta conceituação poética, ao longo da constituição da imprensa moderna, de massa, do capital, tem sido uma atividade pouco explorada. No entanto, se não há sistema tentacular o bastante que impeça os movimentos de resistência, vozes dissonantes e combatentes aos produtos ideológicos dominantes, é dever dos indignados (emprestando o termo dos movimentos populares que atualmente tremem a Europa) procurar evidenciar esta situação de conflito, nas diferenciadas instancias da produção cultural.

O Prêmio Esso de Fotojornalismo, maior premiação nacional dedicada à fotografia de imprensa é objeto deste trabalho. Através da análise que aqui será empreendida das fotografias vencedoras do concurso, desde sua primeira edição em 1961, intencionamos ter a dimensão de como este legitima uma determinada estética de grande apelo no jornalismo moderno conhecida como flagrante e que historicamente se associa a um fazer voltado à informação imediata, o significado impresso na superficialidade do papel. Aqui, é assumida a tarefa de problematizar a estética fotojornalística elogiada pelo Esso, evidenciando diferentes linhas de construção dentro do *fazer flagrante* e sobre as definições do que deve ser o bom

fotojornalismo, sem deixarmos de criticar os resquícios de um determinado ideário objetivista que procura entender a realidade enquanto um sistema já estabelecido à priori, impossível de ser transformado pela ação do homem. Ao longo desse trabalho, o intuito de historicizar o objeto torna-se uma ferramenta crítica, exatamente por recolocá-lo na esteira dos acontecimentos históricos e seus desdobramentos nos campos da arte e da cultura (o texto cultural enquanto produto “das mãos humanas”).

Produto cultural, O Prêmio Esso de Fotojornalismo possui suas contradições e embora exista uma clara linha ideológica de premiação – que favorece o flagrante ligado a automatização das interpretações e à situação de violência, o que na maioria das vezes choca o leitor (interferência no processo de mediação do conhecimento) – há aquelas imagens que souberam jogar as “regras do jogo”, e que, ainda assim, foram capazes de criticá-lo, até mesmo apontando a direção de sua superação. Isso quer dizer que algumas fotografias vencedoras subverteram, através de uma linguagem poética, a lógica social/estética da produção jornalística – da objetividade e espetacularização – e estes exemplos devem ser observados com cuidado. Fica assim, à mostra, o objetivo deste trabalho de esmiuçar as diferenças nas maneiras de construção da mensagem fotográfica do flagrante e como essas diferenças refletem também posicionamentos políticos/ideológicos distintos.

No que se refere à metodologia, propomos a estruturação de dois eixos opostos, Poesia e Automatismo, que agem atraindo para si, em um jogo de forças, as variações estéticas sobre o flagrante encontradas no Prêmio Esso de Fotojornalismo. Tem-se então o interesse de aprofundar a discussão, tendo como base a relação forma/conteúdo sobre alguns princípios da comunicação através de imagens jornalísticas. Um exemplo disso é a discussão em torno da eficácia do realismo naturalista contido na mensagem que choca como potencializadora da tomada de consciência, e que faz referência a uma aceitação imediata dos significado das imagens, sem grande reflexões, comum ao automatismo de interpretações. Da mesma forma, podemos questionar se a linguagem poética pode se considerar revolucionária no que se refere à produção jornalística, uma vez que retira o leitor de sua passividade interpretativa corriqueira, mas que, para isso, necessita obscurecer o conteúdo através da forma, dificultando assim a interpretação do ocorrido.

Através do material fornecido pelo Prêmio Esso de Fotojornalismo são propostos aqui questionamentos estéticos, políticos e ideológicos sobre o fazer jornalístico de forma geral, visando a crítica à estruturação – que defende interesses específicos dentro do capitalismo – da imprensa de massa e seus desdobramentos sociais. Mais do que uma crítica ao flagrante como instituição da imprensa, bem como uma crítica à maneira que esse flagrante

é veiculado, deve-se problematizar a atividade da imprensa em geral, não excluindo a revisão da imprensa operária que reincide em estratégias inerentes a imprensa burguesa, quanto à forma, em diversas ocasiões. Sendo imprescindível, portanto, em muitos casos, uma quebra com padrões da organização informativos naturalizados ao longo dos anos pela imprensa de massa.

Para tanto, é inevitável a aproximação de um renomado grupo de pensadores da esquerda do século XX, que de formas diferentes e por caminhos diferentes objetivaram em seus trabalhos métodos variados de como enviesar a cultura de massa possibilitando, primeiramente, seu reconhecimento enquanto tal para em seguida expor suas fragilidades intencionando sua superação. Sem grande esforço, notamos as ligações estabelecidas entre pensamentos críticos atualíssimos sobre o ambiente cultural na contemporaneidade e conceitos inerentes ao pensamento marxista e sua evolução durante o século XIX e XX. Quando apontamos as características e efeitos nocivos da chamada *Sociedade do Espetáculo*, percebemos que o termo criado pelo francês Guy Debord nos tumultuados anos 60, mantém um diálogo direto com a teoria da reificação elaborada por Gyorgy Lukács nas primeiras décadas do século XX, que, por sua vez, buscou uma interpretação, dentro do ambiente social ao qual vivia, dos escritos de Karl Marx sobre o fetiche da mercadoria contidos em *O Capital*. Embora algumas concepções pós-modernistas insistam em reivindicar Debord, um dos agitadores em maio de 1968, retirando de seu trabalho a esfera crítica de superação da ordem cultural vigente, é importante resgatá-lo e restabelecer o seu lugar crítico na arena da luta simbólica.

E já que colocamos em questão a tarefa de “salvar nossos mortos”, a partir de uma nova visão sobre o fotojornalismo, buscando a desnaturalização de sua estética, este trabalho procurou emprestar alguns conceitos chave de dois dos maiores nomes do marxismo. Evidenciando a poesia e sua natural abertura de interpretações - para em seguida, reconhecer que a partir dessa abertura podemos criar uma noção estranhada do fotojornalismo atual - o conceito de alegoria, elaborado por Walter Benjamin e o efeito de estranhamento, de Bertold Brecht, são ferramentas conceituais importantíssimas a este trabalho. Juntas, tais ideias formarão a base teórica da tentativa de estruturação de uma rede conceitual capaz de agir criticamente perante os males do uso da fotografia em sua concepção burguesa positivista.

Da tradição marxista contemporânea foram cruciais os apontamentos de Terry Eagleton acerca dos diferentes significados atrelados ao conceito de ideologia e de como este trabalho se posiciona, acreditando que, mais do que uma ilusão imposta às massas, o Prêmio Esso de Fotojornalismo, enquanto produto cultural, atua através de limitações

impostas ao imaginário, o que Frederic Jameson chamaria de fechamento ideológico. Somente a partir dessa concepção poderíamos cumprir com o dever jamesoniano que defende a necessidade de se procurar os resquícios de utopia na arte e na vida, mesmo nos mais degradados produtos da cultura de massa.

Sem mais, no primeiro capítulo teremos uma breve contextualização histórica sobre o nascimento da fotografia e sua apropriação pelo ideário positivista em busca da legitimação da produção de conhecimento isento de valores, noção que, como veremos no capítulo seguinte foi re-apropriada pela imprensa de massa e utilizada para estabelecer mitos ainda hoje existentes, como da publicação imparcial, profissional e defensora do povo. Ainda no segundo capítulo veremos como tal conceito pautou a construção da imprensa moderna no Brasil assim como forneceu as linhas gerais ideológicas adotadas pelo Prêmio Esso. O terceiro capítulo tratará especificamente do termo ideologia em sua complexidade de definições no pensamento sociológico, culminando no delinear de uma concepção que contemple o interesse do trabalho, necessariamente as relações entre ideologia e discurso. Também será explicitado o conteúdo estético/ideológico contido nas noções de Poesia e Automatismo.

A base teórica deste trabalho estará presente nos capítulos quatro e cinco, os quais como já afirmamos anteriormente, centram-se na possibilidade da análise de um produto cultural de massa, utilizando-se os conceitos de estranhamento e alegoria, visando uma nova leitura histórica. No último capítulo, analisaremos as 51 fotografias vencedoras do Prêmio Esso de Fotojornalismo a partir da divisão em grupos, norteados pelos eixos Poesia e Automatismo. Suas especificidades em relação a mediação da informação serão discutidas fazendo-se referência direta a tais relações estéticas e o contexto político maior de constituição, legitimação ou superação da lógica capitalista.

2 A FOTOGRAFIA: RETRATOS DE UMA NOVA SOCIABILIDADE

Se o poder precisa ser naturalizado com eficiência, o melhor caminho é enraizá-lo na imediatez sensorial da vida empírica, começando pelo indivíduo da sociedade civil, com seus afetos e apetites, pensando daí as afiliações que o ligarão ao todo maior.
Terry Eagleton

É necessário que se afirme, desde as primeiras ideias, que para além de ser um dos núcleos metodológicos desta pesquisa, o estranhamento, aqui, é sempre um convite. Deixemo-nos fazer então o exercício de colocar sobre uma nova perspectiva (porque não histórica?) o que nos apresenta como natural, norma rígida, estabelecida e imutável. Não basta, para entender o Prêmio Esso de Fotojornalismo, como um produto da cultura de massa, apoiarmo-nos na frágil e desgastada muleta que afirma ser esta mera manipulação promovida pelas organizações multinacionais. Como propõe o crítico cultural marxista, Fredric Jameson, é necessário construir um processo de análise genuinamente histórico e dialético, onde a alta cultura e a cultura de massa deixam de ser herméticas para se situarem interdependentes na produção estética capitalista. Neste trabalho, o primeiro alvo apresentado ao estranhamento é uma das estéticas privilegiadas pela burguesia, inserida dentro do projeto político/ideológico desta nova classe que ascendia a posição de dominante.

Como um filho direto do Iluminismo revolucionário do século XVIII, o Positivismo moderno e seu desdobramento nas artes, o Naturalismo, fazem parte de um mesmo projeto complexo que, primeiramente, alicerça o caráter revolucionário da burguesia premissa, para depois se tornar um sistema funcional e capaz de apresentar a organização da sociedade capitalista sob a atuação de leis naturais às quais os homens nada podem fazer. Se no Antigo Regime, de uma forma geral e simplificada, a organização das classes sociais (nobreza, clero e camponeses) se embasava no paradigma teológico de uma forte repressão legal e “estatal”, a concepção de sociedade burguesa buscará defender a ideia da atuação de leis naturais na organização do ambiente social, sendo seu estudo somente possível através de uma ciência que compreenderá a interação entre os homens à semelhança das ciências naturais. Como afirma Michael Löwy, estas ideias se inserem no “[...] combate intelectual do Terceiro Estado contra a ordem feudal-absolutista. Tanto a doutrina do direito natural quanto a de uma ciência natural da sociedade possuem uma dimensão utópico-revolucionária, crítica” (LÖWY, 2000, p.19).

Haverá também, com a progressiva derrocada dos valores metafísicos, a necessidade de se estruturar uma nova ideologia moral em busca da hegemonia. Esta, para ser

eficaz, deve se fundar em condições materiais reais, sendo que neste caso específico, a estética – em todo seu significado, ou seja, tudo aquilo que é sensível – terá um papel predominante, uma vez que a burguesia apostará em um ideal de organização que demande menos coerção externa através da internalização do poder. “A unidade da vida social sustenta a si mesma sem necessidade de nenhuma legitimação, por estar fundada em nossos extintos mais primordiais. Como a obra de arte ela é imune a toda análise racional, e a toda crítica racional” (EAGLETON, 1993, p.34). Na explicação de Eagleton: “Se a ideologia deve funcionar com eficácia, ela tem que ser agradável, intuitiva, auto-gratificante: numa palavra, estética. Mas isso, num paradoxo evidente é exatamente o que ameaça trair sua força objetiva”. (Idem, p. 36)

A preocupação dos primeiros positivistas - de construção de uma ciência social imune aos preconceitos dos valores pessoais, assim como a física ou a matemática - se dá em um momento de superação da ordem absolutista, tendo como parâmetro as ciências naturais e seus processos revolucionários e graduais que nos remetem até mesmo às primeiras críticas aos ideais teológicos contidas nos trabalhos de Galileu Galilei ainda no século XVII. Inaugurando as ciências econômicas, os primeiros passos dados em direção à “objetividade” se encontram nos preceitos fisiocratas e sua visão do sistema econômico como sendo um organismo regido por leis intrínsecas e naturais. Também a escola britânica da economia clássica e o equilíbrio natural do mercado sugerido por Adam Smith caminham na iniciativa de defender a livre iniciativa do sujeito criticando a participação direta do Estado Absolutista.

Condorcet e Saint Simon iniciarão a problemática das leis naturais e a conseqüente objetividade no trabalho do cientista social ainda sob um caráter utópico-revolucionário e de combate ao preconceito da classe dominante absolutista. “O cientificismo positivista é aqui um instrumento de luta contra o obscurantismo clerical, as doutrinas teológicas, os argumentos de autoridade, os axiomas a priori da Igreja, os dogmas imutáveis da doutrina social e política feudal” (LÖWY, 2000, p. 20). Desta forma, podemos afirmar que o interesse dos primeiros positivistas era o de “evoluir” a ciência social como fizeram às demais, através da objetividade na produção do conhecimento, para que os antigos parâmetros do absolutismo encontrassem o fim na nova organização da sociedade proposta pela burguesia. O positivismo então se fundará na premissa de que a sociedade também se regulará por leis naturais inertes às vontades do homem, portanto podendo ser estudada através dos mesmos métodos das ciências naturais. O desdobramento destes dois aspectos é a constatação de que assim como um físico, o cientista natural deve apenas observar e explicar os fenômenos de forma objetiva e livre de pré-noções.

Diferentemente de seus antecessores, Auguste Comte e Émile Durkheim desenvolveram o ideário positivista longe de seu aspecto revolucionário, aproximando-se, de fato, de uma teoria de manutenção da ordem vigente, a qual nos meados do século XIX já se trata de uma burguesia capitalista industrial estabilizada no poder. “É apaixonante observar como o conceito que havia servido de instrumento revolucionário por excelência no século XVIII, que esteve no coração da doutrina política dos insurretos de 1789, altera o seu sentido no século XIX, para se tornar, com o positivismo, uma justificação científica da ordem social estabelecida” (LÖWY, 2000, p. 27). Se antes a pesada mão da Igreja na definição das relações sociais era considerada como um preconceito, agora este irá cair sobre o próprio caráter revolucionário do Iluminismo e sua dimensão utópico-crítica. “O método positivo visa, assim, afastar a ameaça que representam, as ideias negativas, críticas, anárquicas, dissolventes e subversivas da filosofia do Iluminismo e do socialismo utópico” (Idem).

Para tanto, Comte e Durkheim irão se apoiar na mesma ideia de que a ciência da sociedade pertence ao ramo das ciências naturais, reivindicando o que se chamou de “homogeneidade epistemológica”. Tal conceito afirma ser a organização da sociedade no projeto burguês imutável, pois alterar a lógica de dominação estabelecida – entre senhores industriais e o proletariado – seria o mesmo absurdo de, pela vontade do homem, plantar-se uma macieira e esperar colher laranjas. Apesar de simplório, este exemplo evidencia o enunciado positivista de que a vontade do homem, seja na física ou na sociologia, pouco irá importar, pois se tratam de ciências governadas por leis naturais encerradas em si mesmas. Como problematiza Guy Debord em *A sociedade do espetáculo*, a burguesia (também alguns pensadores pós-modernistas contemporâneos) pretende vender a ideia de que já houve uma história, na qual ela foi a protagonista, mas agora não há mais, sendo o modelo capitalista a última forma de organização da sociedade. “Nada ilustra tão brilhantemente o caráter e a pretensão ideológica deste ‘naturalismo positivista’ quanto a sua insistência em salvaguardar ‘as leis naturais que, no sistema de sociabilidade moderno, devem determinar a indispensável concentração das riquezas entre os chefes industriais’” (LÖWY, 2000, p. 24).

Se Comte espera que o proletariado aceite e reconheça, de boa vontade, sua condição e vantagem dentro da lógica positivista, Durkheim, através do conceito de *lei social natural*, irá desenvolver uma analogia entre a sociedade e um organismo (analogia organicista). Da mesma forma que em um organismo é extremamente normal e natural que haja órgãos mais importantes e privilegiados no recebimento de nutrientes, assim será a sociedade e sua “natural” desigualdade social. O sociólogo francês ainda afirmará a necessidade de uma “solidariedade orgânica” entre os grupos sociais em benefício do

organismo como um todo, defendendo que os conflitos de caráter classista são, na verdade, “contrações dolorosas”. “Formulada à época em que se desenvolvia na França um sindicalismo revolucionário e ameaçador, esta distinção entre o ‘normal’ e o ‘patológico’ exercia uma função legitimadora muito transparente” (LÖWY, 2000, p. 28).

Vimos que, em sua premissa, o positivismo reivindica uma atuação objetiva e isenta de valores pessoais na produção do conhecimento social, visto que são leis naturais e imutáveis que regem a sociedade. No entanto, também foi possível estranhar estas afirmações, na medida em que é notável o caráter ideológico de manutenção da ordem burguesa explícito nesta concepção de mundo. Para levar a uma nova perspectiva, cabe aqui uma pergunta: como é possível o cientista social afastar-se de seu objeto de estudo – assim como fazem os matemáticos, biólogos, químicos, etc. – sendo que necessariamente também o integra? Como evitar nossa subjetividade/valores no entendimento do mundo se atuamos neste dentro de jogos políticos e ideológicos. A resposta apresentada por Durkheim passa por uma simples noção moral baseada na “boa vontade” do cientista social, que deveria realizar um esforço para não deixar contaminar sua pesquisa pela atribuição de valores.

Liberar-se por ‘esforço de objetividade’ das pressuposições éticas, sociais ou políticas fundamentais de seu próprio pensamento é uma façanha que faz pensar irresistivelmente na célebre história do Barão de Munchhausen [...] que consegue, através de um golpe genial, escapar ao pântano onde ele e seu cavalo estavam sendo tragados, ao puxar a si próprio pelos cabelos... Os que pretendem ser sinceramente seres objetivos são simplesmente aqueles nos quais as pressuposições estão mais profundamente enraizadas (LÖWY, 2000, p.32)

2.1 A HERANÇA POSITIVISTA NA IMPRENSA E NAS ARTES

Como parte fundamental de um projeto ideológico, a estética também acompanhou o movimento da burguesia, que passa de classe revolucionária na última metade do século XVIII para força dominante em meados do século XIX com o desenvolvimento do capitalismo moderno industrial. O que nos interessa aqui é evidenciar como o ideário positivista influenciou a produção artística, especialmente em duas escolas distintas, o realismo e o naturalismo, visto que será a partir destas que a imprensa moderna tomará forma. Além disso, o advento da fotografia em 1829, com seu caráter de reprodução mecânica do real, inaugurará um novo e caloroso debate acerca do que é ou não arte, e que caminhos esta deve tomar após a imagem fotográfica. Certamente que a fotografia foi apreciada pela imprensa e apesar de um início tímido, devido a pobreza na qualidade técnica, a imagem

fotográfica pautou também a imprensa escrita no que diz respeito a valorização e adoção da estética naturalista.

Ambas as escolas artísticas, realista e naturalista, sofreram a influência do positivismo burguês em suas concepções acerca do método utilizado para se representar a realidade. Como resposta a subjetividade do romantismo, realismo e naturalismo se identificam pela valorização da técnica científicista na apropriação da realidade, o interesse por temas sociais e a intenção de uma abordagem objetiva na reprodução do real. No entanto, realismo e naturalismo, sendo que o segundo pode ser considerado como a radicalização no sentido objetivista do primeiro, possuem diferenças que apontam para a decadência ideológica do romance burguês.

O romance como gênero literário é a expressão artística mais acabada do mundo burguês [...] os dramas e conflitos do processo histórico puderam, assim, ser refletidos artisticamente [...] o romance clássico era a expressão do caráter revolucionário da burguesia, classe voltada para a mudança social e profundamente interessada em conhecer a realidade. Entretanto, o ano de 1848 marca o final desse período histórico. A burguesia enfrenta agora um novo adversário: o proletariado. (FREDERICO, 1997, p. 41)

A alusão ao ano de 1848 como ponto final do caráter revolucionário burguês, dá-se por ser em 21 de fevereiro deste mesmo ano a publicação do *Manifesto do Partido Comunista*, no qual Karl Marx e Friedrich Engels apontam o caráter histórico da luta de classes, situando a burguesia como a nova classe opressora e o proletariado como a única possível de transformar o mundo capitalista. *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, tida como a obra que iniciou a literatura realista, foi lançada em 1857, o que nos levaria a dedução de que o realismo já haveria nascido sob um caráter conservador. No entanto, para entendermos como o realismo e sua tomada de posição foram, ao longo do tempo, se radicalizando até o método descritivo naturalista é interessante apontarmos para os escritores que fizeram a transição entre o romantismo e o realismo. Entre os mais destacados escritores, que possuíam características das duas escolas, podemos considerar Honoré de Balzac e Leon Tostoi. Em ambos há a defesa do humanismo contra os aspectos degradantes da organização social burguesa, enquanto no “novo romance resignou-se a aceitação passiva da ordem burguesa equiparada à natureza imutável” (Idem).

Embora algumas obras abriguem, enquanto tema, uma ácida crítica aos valores burgueses e à Igreja Católica, bem como evidenciam as péssimas condições de vida dos trabalhadores, tanto o realismo de Flaubert – que “vê a história como um fato consumado

e não como um produto da paixões humana” (Idem.) – quanto o naturalismo de Émile Zola com sua “representação fotográfica e superficial”, são tidas como conservadoras em sua forma, fortemente influenciadas pelo positivismo e seu caráter objetivo. Porém é importante identificarmos as disjuntivas entre o realismo e o naturalismo, pois se aquele retrata o homem em constante interação com seu meio social, este, sob uma forte influência da teoria darwiniana, irá encarar o indivíduo apenas como um produto das leis naturais. “Nessa corrente literária a realidade confunde-se com sua manifestação imediata, a aparência. Como se sabe, o naturalismo expressa uma concepção cientificista que reduz o homem às funções fisiológicas e ao determinismo do meio ambiente e da raça” (FREDERICO, 1997, p. 36).

No naturalismo o homem será comparado às coisas e seu inerente descritivismo tem a função de nivelar as realidades, que é representada como fragmentada e sem hierarquias. “Homens, animais e coisas são vistos de cima, pelo olhar ‘neutro’ e nivelador do romancista” (Idem). O processo narrativo do realismo - na qual a história se apresenta a partir do ponto de vista do personagem e como um processo “em curso”, ou seja, o homem tem posição ativa na produção da sua história - dará lugar ao narrador onisciente e descritivo no naturalismo, propagando a ideia de uma situação estática. Em *Marxismo e forma*, o crítico Fredric Jameson, ao se atentar para a lógica do pensamento lukacsiano sobre o realismo, compara Zola e Balzac, apontando a diferença no pensamento dos dois escritores, bem como suas relações com o momento histórico protagonizado pela burguesia. Para o pensador estadunidense, Zola, como representante do naturalismo, assume a superioridade do positivismo ao adotar no romance o estilo descritivo, deixando de encará-lo como um “instrumento privilegiado de análise da realidade”. Por já conhecer a estrutura na qual a sociedade se organiza, o escritor italiano trabalha com personagens típicos e estáticos. Já em Balzac os personagens estão em evolução, fazem parte de um tempo histórico em movimento:

Balzac teve uma sorte histórica ao testemunhar, não o capitalismo maduro, desenvolvido e acabado dos tempos de Zola e Flaubert, mas o próprio início do capitalismo na França; teve sorte ao ser contemporâneo de uma transformação social que lhe permitiu ver o objeto à medida que emergiam do trabalho humano e não como substâncias acabadas, ao ser capaz de apreender a mudança social como uma rede de trajetos individuais (JAMESON, 1985, p.159).

Assim, fica evidente a diferença entre o realismo clássico, vivendo ainda a fase inicial do capitalismo, e o naturalismo, que aparece em um momento no qual a ideologia burguesa pretende afirmar o fim da história, face aos primeiros esforços no sentido de

organização da classe operária. Este ambiente de extremo desenvolvimento tecnológico e de confluência entre diversas tendências ideológicas (positivismo, determinismo, marxismo, socialismo) será o cenário para o nascimento da imprensa moderna que, como veremos adiante, se apropriará das diretrizes positivistas no que diz respeito à produção de um conhecimento social de forma neutra, imparcial, ou objetiva. Tal caráter irá perpetuar-se pela história da mídia escrita jornalística até os dias de hoje. Porém, antes de aprofundarmos nessa questão, é necessário que nos atentemos para a invenção que não só revolucionou o fazer artístico do século XIX, mas que, em uma escala global, transformou gradualmente as relações sociais entre as pessoas e as relações destas com a cultura do visível. Trata-se da fotografia.

2.2 NATURALISMO E FOTOGRAFIA

Não diferente das demais invenções, a fotografia representa, antes de tudo, os anseios e o imaginário de uma época. Embora seu surgimento possa ser datado de 1826 e creditado aos esforços de Nicéphore Niépce, é resultado de uma série de conhecimentos anteriores, visto que a câmara escura – princípio básico do aparelho fotográfico – já era conhecida na Antiguidade Clássica por Aristóteles. Tão pouco a fotografia foi um experimento isolado – sendo evidente seu diálogo com invenções “mais velhas” como o processo de obtenção da silueta e os retratos através do fisionotrago – havendo outros interessados no processo de fixação de uma imagem produzida de forma mecânica, sendo o mais proeminente entre eles, o escritor e cientista britânico, William Henry Fox Talbot. Ele havia encontrado uma maneira de fixar imagens em papel, enquanto ainda os experimentos de Niépce requeriam uma placa de prata. Nesse sentido, também não podemos deixar de considerar o trabalho do pesquisador Boris Kossov acerca do francês Hércules Florence, que erradicado no Brasil realizou experiências com a câmara obscura em 1833, utilizando a palavra *fotografia* pelo menos cinco anos antes desta cair no domínio público.

O fato é que a fotografia se popularizou pela ambição e o caráter de “homem de negócios” de Louis Daguerre (inventor do diorama em 1822) que, após o fim da parceria devido à morte de Niépce, em 1833, e o aperfeiçoamento do processo de fixação, criou o aparelho daguerreótipo, precursor repleto de dificuldades técnicas das máquinas fotográficas. Em 19 de agosto de 1839 a patente do daguerreótipo era adquirida pelo Estado francês, tendo este entregue a descoberta à livre iniciativa privada, sob a qual o interesse em enriquecer através da nova forma de representação da realidade impulsionou seu

aperfeiçoamento em um curto período de tempo. Certamente a atitude governamental reflete o espírito liberal burguês característico da primeira metade do século XIX.

[...] ‘Tudo o que ocorre para o progresso da civilização, para o bem estar físico e moral do homem, deve ser objecto constante da solícitude de um governo esclarecido, à altura dos destinos que lhes são confiados; e aqueles que, por felizes esforços, dão o seu contributo para essa nobre tarefa, devem receber honoráveis recompensas pelo seu sucesso’. Nada caracteriza melhor a orientação moral dos liberais e seu apego à idéia do progresso do que estas palavras pronunciadas pelo sábio Gay-Lussac, quando apresentou à Câmara dos Pares o mesmo projecto de lei que, seis semanas antes, Arago tinha proposto na Câmara dos Deputados (FREUND, 1995, p. 39).

A fé no progresso técnico como caminho para o desenvolvimento moral e intelectual do homem, está no cerne do pensamento liberal adotado pelos intelectuais da burguesia que defenderam e acolheram a fotografia como novo invento capaz de revolucionar o fazer científico. Mesmo considerando a possibilidade de democratização da arte pela fotografia, enquanto forma de reprodução em massa, pareceu natural àqueles que defenderam a aquisição do novo meio pelo Estado francês a aproximação da fotografia às ciências exatas. Pensava-se em como esta poderia ser útil ao trabalho do arqueólogo ou do cientista natural, até mesmo do astrônomo. Tal comportamento sugere que a concepção primeira que se teve a respeito da fotografia foi a de uma aliada científica, imbuindo esta do caráter científicista de meio mecânico de reprodução da realidade.

Claramente, esta não será uma concepção errônea se apenas tomarmos como relevante suas características mecânico/físicas de funcionamento. No entanto, o que realmente parece interessar na fotografia são exatamente os momentos *precedentes ao disparo* e *os de logo após*, sua impressão e multiplicação em papel. Assim teríamos aqui campo para entender a fotografia em sua dimensão social, pois esta, assim como qualquer outro discurso, não existiria sem a subjetividade e os desejos de quem segura o aparelho entre os dedos, muito menos se tornaria conhecida em todo o mundo, caso não fosse a vontade de alguns sujeitos em especial.

As últimas frases trazem consigo duas definições simples sobre a fotografia, a primeira enquanto resultados de cálculos matemáticos e a segunda como fruto da ação subjetiva do fotógrafo. Ou ainda, se é possível simplificar mais o antagonismo, a fotografia como pertencente à ciência exata ou a ciência social. Apesar da simplicidade do dualismo proposto e do debate aparentemente ingênuo que este pode levantar, foi exatamente nesta encruzilhada em que a escrita com a luz se dividiu, passando a caminhar em direções opostas:

a fotografia de imprensa e a fotografia artística. A primeira se atará ao seu caráter maquinal no desejo positivista de relato imparcial e objetivo acerca do mundo, enquanto a segunda reivindicará a experiência subjetiva e suas formas de interação com a realidade.

No entanto, é bom reiterarmos a impossibilidade de qualquer divisão estanque acerca da fotografia de imprensa e a fotografia artística, caso assim fizéssemos, estaríamos traindo o próprio caráter deste trabalho que busca “quebras”, soluções artísticas que contradizem o mito naturalista da objetividade nos meios de comunicação de massa. Também deveremos considerar o fato de que não demorou muito para que as artes se apropriassem da fotografia com o intuito da experimentação, visando explorar no novo meio a esfera de subjetividade. É a busca pelo que há de humano na fotografia e que faz esta se desprender das correntes do cientificismo. Nesse sentido, os experimentos surrealistas das primeiras décadas do século XX são mostras do que o pensamento artístico de alguns fotógrafos, como Man Ray, poderia fazer pela imagem fotográfica, agora não mais uma mera representação gráfica.

Fotografia surrealista de Man Ray.



Fonte: www.google.com

2.3 HISTÓRIA E ESTÉTICA

O que de mais importante podemos retirar das discussões propostas por Gisele Freund em *Fotografia e Sociedade*, sobre o ambiente em que a fotografia foi gerada, diz respeito às condições sociais e políticas inerentes ao século XIX. Isso porque devemos partir do princípio defendido pela pensadora francesa de que “cada momento da História vê nascer modos de expressão artística particulares, correspondendo ao caráter político, às maneiras de pensar e aos gostos da época” (FREUND, 1995, p.19). A partir daí, temos a compreensão de que o gosto estético de uma época tem suas bases definidas nas estruturas

sociais de cada tempo histórico, um belo exemplo citado por Freund é a insistência da burguesia premissa em dar um tom principesco aos seus retratos, uma vez que a aristocracia ainda era a classe dominante. Caído o antigo regime, o rosto burguês agora se faz ver com cartola e sobretudo. No entanto, a mudança em relação à nobreza não se dá apenas no conteúdo a ser retratado, pois se a Corte encontrou “sua mais elevada expressão artística nos quadros e pastéis de La Tour e de Watteau, de movimentos ligeiros e alegres”, a burguesia do século XIX, vivendo a era das máquinas, do progresso industrial e do capitalismo moderno, terá na fotografia sua principal modalidade de expressão artística, atendendo novas exigências e refletindo diferentes tradições.

“O retrato fotográfico corresponde a um estado particular da revolução socialista: a ascensão de amplas camadas sociais em direção a um maior significado político e social” (FREUND, 1995, p. 25). É interessante o enviesamento dado por Freund em torno do retrato fotográfico, principalmente se considerarmos seu peso simbólico, uma vez que se mostrou como uma necessidade da burguesia moderna o “estar visível”, tornar sua ascensão e consideração social em um objeto material, no caso a imagem. Uma nova (e ampla) parcela da sociedade ganhava notoriedade e assumia um papel privilegiado na organização do novo sistema econômico, tudo deve agora ser produzido em grandes quantidades e o retrato não escapou a essa lógica. “Com a ascensão das camadas burguesas e o crescimento de seu bem-estar material, aumenta a necessidade individual de se fazer valer. Necessidade profunda, da qual se encontra uma manifestação característica do retrato e que se encontra em função direta do esforço da personalidade para se afirmar e tomar consciência de si mesma” (FREUND, 1995, p. 25), no mesmo passo, as técnicas de reprodução da imagem se alteravam para atender uma nova demanda. Outro sintomático exemplo no que se refere às transformações na estética gerada pelas revoluções burguesas e seus novos valores, é o melancólico desfecho do pintor miniaturista.

Freund afirma que face à nova clientela burguesa, o pintor de retratos em miniaturas se viu em uma tarefa histórica. Acostumado aos caprichos da nobreza e aos valores de unicidade da obra de arte, típicas do período aristocrático, ele agora deveria não só imitar os retratos da corte em grande escala, mas também fazê-los de maneira que correspondessem às realidades econômicas da nova classe. “Os retratos miniatura que, em voga nos meios aristocráticos, faziam valer o charme da personalidade, foram uma das primeiras formas de retrato a serem adotadas pela camada ascendente da burguesia, ela encontrou aí um meio de dar expressão a seu culto do indivíduo” (FREUND, 1995, p. 26). O que já era uma situação de trabalho e sobrevivência desfavorável complicou-se de vez com a chegada definitiva da

fotografia. Para entender essa situação é interessante avaliarmos os números apresentados pela pesquisadora.

Em meados do século XIX havia em Marselha, na França, cerca de cinco pintores de miniaturas que garantiam sua sobrevivência realizando aproximadamente 50 retratos no período de tempo de um ano. Pouco tempo mais tarde, de quarenta a cinquenta fotógrafos realizam retratos, com um custo benefício bem maior se comparado aos pintores de renome. A técnica mecanizada da fotografia permitia-lhes realizar uma média de mil a mil e duzentas imagens, ou seja: “o fotógrafo podia, mediante um preço dez vezes menor, fornecer retratos que não só correspondiam aos meios de vida burguesa por serem baratos mas que eram, também, conformes aos gostos da burguesia” (FREUND, 1995, p. 27). De certa forma, podemos afirmar que o retrato carregou consigo o mesmo processo de democratização presente no movimento das forças sociais. “Nos esforços artísticos que nos ocupam, reencontramos as tendências democráticas da Revolução Francesa de 1789, que tinha reivindicado ‘os direitos do homem e do cidadão’” (Idem).

2.4 POLÊMICAS ENVOLVENDO A FOTOGRAFIA

Freund irá nos mostrar que muito dos litígios entre os que defendiam a fotografia enquanto arte e os que a atacavam, encarando-a como mero produto mecânico, estão inseridos no debate acerca da estética positivista/naturalista e, desta forma, no ambiente maior das influências econômicas e ideológicas do capitalismo moderno. Isso porque:

A transformação social e econômica que se operou no seio da burguesia no século XIX teve como consequência um deslocamento dos estados de consciência. O desenvolvimento da indústria, paralelo ao desenvolvimento da técnica, o progresso das ciências que cresciam ao mesmo tempo que a necessidade de industrialização, exigiam formas econômicas racionais (FREUND, 1995, p. 79).

Esse caráter da racionalização burguesa também influenciou as expressões artísticas. Freund fala em uma nova representação que se fazia da natureza, uma nova consciência da realidade baseada na objetividade, tendo a filosofia positivista se colocado à frente na defesa de um fazer artístico interessado na exatidão científica, na reprodução fiel da realidade. Recusa-se o valor da imaginação, tida como não objetiva, e reivindica-se o mundo visível como seu “único domínio”, nem mesmo se considerando artistas, os hábeis artesãos naturalistas tem o compromisso estético (composição, luz, ângulo, etc.) apenas com a imagem

que está a sua frente, buscando até mesmo apagar-se no momento da concepção do quadro, assim como o estudioso da sociedade pelo viés positivista deveria se colocar em uma posição de quem olha de fora para dentro de seu objeto de análise. “Esta nova atitude de espírito atraiu fortemente a atenção para a fotografia. Não se podia, com o auxílio da nova técnica, realizar de modo imediato essa objetividade da natureza que o artista exigia?” (FREUND, 1995, p. 80).

Não há dúvidas sobre a influência das transformações sociais do século XIX no que se refere a pensar novas tendências na arte. As revoluções liberais e democráticas de 1848, tendo na França instaurado a Segunda República e na Europa, com o nome de Primavera dos Povos - unido de um lado, parte da burguesia e da nobreza lutando por governos institucionais, e de outro, trabalhadores contrários aos abusos do sistema capitalista - deu bases para a formação de artistas interessados na crítica social. Ou como dirá Freund, na medida em que se estabelece, a vida burguesa também se tornará objeto de crítica, sendo esta contida na expressão artística realista. Desta forma, podemos dizer que a aceitação ou não da fotografia enquanto arte está diretamente ligada à posição crítica de apoio ou negação dos movimentos naturalistas ou realistas.

Nas páginas que se seguem, serão apresentados, primeiramente, textos de dois intelectuais que à época criticaram a fotografia enquanto arte. São eles, Charles Baudelaire e John Ruskin. O intuito é aprofundarmos o entendimento em relação às justificativas apresentadas por aqueles que viam na fotografia e sua inerente relação maquinal com a representação do mundo, ameaças ao processo artístico (e subjetivo) de expressão da realidade. Em seguida, faz-se necessária a problematização do debate sobre a perda da essência no realizar das atividades humanas – descrita como inerente ao processo de reificação e atomização do homem no capitalismo moderno – à luz do que Walter Benjamin chamou de perda da áurea da obra de arte, no texto *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (1987). As questões e receios levantados por Baudelaire e Ruskin no início da popularização da fotografia, são levados a um novo patamar por Benjamin em um período histórico marcado pela imagem técnica e início de estruturação da Indústria Cultural.

2.5 A CRÍTICA DE BAUDELAIRE, RUSKIN E BENJAMIN

– A missão da arte não é copiar, e sim expressar a natureza! Você não é um mero copista, é um poeta!.

– Vocês desenham uma mulher, mas não a vêem! Não é assim que se consegue forçar o arcano da natureza. Suas mãos reproduzem, sem vocês pensarem, o modelo que copiaram no ateliê do mestre.

Vocês não descem o suficiente até a intimidade da forma, vocês não perseguem essa forma com suficiente amor e perseverança em suas fugas e desvios

(BALZAC, Honoré *in A obra prima ignorada*)

No texto crítico *A fotografia e o público moderno*, escrito nos longínquos anos de 1859, a preocupação central de Charles Baudelaire é a possibilidade de degradação artística (ou como ele afirma: “do espírito francês”) contida, não somente no advento, mas, principalmente, na crescente valorização da fotografia - que inserida em um mundo de radical progresso material, amparado pela fixação positivista/naturalista em torno da objetividade e imparcialidade no estudo do movimento social - pode ter o efeito de dificultar a apreensão do Belo, do Sublime, contidos em questões etéreas intrínsecas ao ser humano integral. Em sua argumentação, o primeiro ataque vem em forma de questionamento à atuação dos pintores e poetas naturalistas, aos quais Baudelaire chama de “monstros”. No caso, a busca pelo Verdadeiro, ou se preferirmos, pela representação fiel da realidade, apaga de uma só vez a subjetividade do pintor, enquanto subalterniza a noção de Belo. “O gosto exclusivo pelo Verdadeiro (tão nobre quando limitado a suas verdadeiras aplicações), neste caso, oprime e sufoca o gosto pelo Belo. Onde seria preciso ver apenas o Belo (eu penso num a bela pintura, e pode-se facilmente adivinhar o que estou imaginando), nosso público busca apenas o Verdadeiro”.

O poeta francês ainda aponta para um segundo problema a fim de entender a ascensão da fotografia e seu lado danoso a partir daí. Considerando como natural e importante para o desenvolvimento da arte o desejo mútuo de artista e público que intencionam, respectivamente, surpreender e ser surpreendido por novidades, Baudelaire aponta uma característica de seu tempo histórico, pois no século XIX, no auge das transformações industriais e de louvação ao espírito do progresso, há a inversão de uma lógica. “Se o Belo é *sempre* surpreendente, seria absurdo supor que o que é surpreendente é *sempre* belo”. O que está no cerne dessa crítica é a noção de que com o rápido desenvolvimento material, responsável por gerar no mundo uma escala até então ainda inatingível de consumo de mercadorias, além das sucessivas descobertas nas ciências naturais e exatas (do lançamento

do livro *A origem das espécies* de Darwin à invenção da fotografia e vertiginosa expansão do transporte sobre trilhos) e de novos horizontes políticos (surgimento das ideias que pensam o poder nas mãos dos trabalhadores como o comunismo e o anarquismo) criou-se também um público ávido pela novidade nas artes, não importando exatamente o conteúdo das mesmas e nesse sentido a fotografia – que tem seu marco de invenção em 1839 – atende, como veremos a seguir, dois anseios da época: o da máquina como superior ao ser humano na realização de qualquer trabalho e o da reprodução fiel da realidade.

Sobre isso, Baudelaire afirma que:

Nestes dias deploráveis, produziu-se uma nova indústria que muito contribuirá para confirmar a idiotice da fé que nela se tem, e para arruinar o que poderia restar de divino no espírito francês. Essa multidão idólatra postulou um ideal digno de si e apropriado à sua natureza, isso está claro. Em matéria de pintura e de escultura, o Credo atual do povo, sobretudo na França (e não creio que alguém ouse a firmar o contrário) é este: “Creio na natureza e creio somente na natureza (há boas razões para isso). Creio que a arte é e não pode ser outra coisa além da reprodução exata da natureza (um grupo tímido e dissidente reivindica que objetos de caráter repugnante sejam descartados, como um penico ou um esqueleto). Assim, o mecanismo que nos oferecer um resultado idêntico à natureza será a arte absoluta”. Um Deus vingador acolheu as súplicas desta multidão. Daguerre foi seu Messias. E então ela diz a si mesma: “Visto que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exatidão (eles crêem nisso, os insensatos), a arte é a fotografia. (BAUDELAIRE, 1996)

Considerado o crítico que melhor percebeu os efeitos transformadores das metrópoles no ambiente social, além de ser um dos precursores da poesia moderna, Baudelaire, em sua concepção de arte, tanto irá mostrar uma aversão a ideia de reprodução fiel da realidade, quanto ao exagero subjetivista. Em seu discurso tem-se a ideia que se aproxima do realismo, de que o desejado no fazer artístico é a construção a um só tempo do objeto e do sujeito, a reprodução do mundo externo ao artista e do próprio artista em um só movimento. Sua crítica à fotografia é amparada pela impossibilidade de conciliação da lógica industrial – funcionalista e qualitativa – com o ambiente de produção artística em um momento em que as tendências naturalistas estavam em voga. No entanto, Baudelaire em nenhum momento se colocou em uma posição radical em relação à fotografia. Na verdade, manteve um diálogo produtivo com algum dos mais renomados fotógrafos da época, como seu amigo Gaspar-Félix Tournachon, conhecido pelo pseudônimo Nadar, reconhecendo que também na fotografia existiam profissionais de grande qualidade em meio a uma multidão de

tecnicistas interessados em um novo negócio que prometia bons lucros em curto prazo, principalmente se considerarmos o crescimento dos retratistas.

Tal posicionamento fica claro no encerramento de *O público moderno e a fotografia* na medida em que Baudelaire reconhece que a imagem fotográfica deve assumir um papel importante na preservação da memória, no que concerne ao registro de grandes obras da humanidade, bem como de transmissão de conhecimento seja no trabalho do naturalista e seus micro-universos ou do astrônomo. “É preciso então que ela (fotografia) retorne ao seu verdadeiro dever, que é o de ser a serva das ciências e das artes, a mais humilde das servas, como a imprensa e a estenografia, que nem criaram e nem suplantaram a literatura” (Idem). A ressalva a ser feita aqui se trata de afirmar a fotografia como subalterna às ciências e às artes, ao fazer essa comparação Baudelaire não somente demonstra a incapacidade de naquele momento histórico se pensar o desenvolvimento artístico da fotografia, como os desdobramentos da influencia subjetiva do fotógrafo em seu trabalho. Se pensarmos a partir das contradições, ao enviesar sua crítica à fotografia aproximando-a da noção de mero produto industrial e mecânico, Baudelaire instigou também o pensamento oposto a esta noção, podendo ter ajudado a fotografia a se estabelecer como meio artístico na medida em que lutava para se desvencilhar da alcunha naturalista de registro mecânico e imparcial da realidade, como afirma Ronaldo Entler (2007, p. 9): “olhando hoje para a história da fotografia, podemos acusar Baudelaire de ter sido injusto e precipitado [...]. No entanto, com um pouco de humildade, podemos pensar também que ele próprio ajudou a colocar a fotografia em condições de responder à sua crítica”.

É interessante também apontarmos, na classificação de subalterna às artes e a ciência, o lugar comum dado à fotografia e à imprensa, principalmente sendo estas, ainda hoje, detentoras do discurso positivista relacionado à neutralidade axiológica na produção do conhecimento social, ou em outras palavras, do mito de ser possível mediar informação de forma objetiva e imparcial. Baudelaire afirma que da mesma forma que a imprensa não criou e muito menos findou a literatura, a fotografia deve se colocar em outra divisão do trabalho humano diferente do que ocupa a arte. A história nos mostra que imprensa e fotografia acertaram-se em um casamento duradouro (já com mais de 100 anos se considerarmos a primeira fotografia impressa num jornal periódico: Daily Herald, 1880), muito em parte por compartilharem a afeição em comum pelo discurso objetivista da busca pela realidade. Na verdade, muito além de apenas representar um atrativo mercadológico, as imagens fotográficas tiveram grande espaço na mídia impressa exatamente por esta assumir a idéia – e a partir daí também a forma – de ser um veículo com a obrigação de apenas representar o

verdadeiro, vendendo a noção de compromisso com o leitor, sendo imparcial, objetiva e “profissional”.

A popularização da fotografia, a partir do início do século XX, sua inserção no mundo das artes e, posteriormente, nas ciências, fez com que a discussão sobre o mito da objetividade deixasse de ser algo automaticamente associado à imagem mecânica, sendo, de certa forma, uma questão superada nos estudos avançados. No entanto, se tomarmos a atuação da imprensa na contemporaneidade, especificamente em determinados ramos, como o *Hard News*, a fixação pelo registro do verdadeiro, do acontecimento real no ápice de seu movimento, ainda tem assegurado seu lugar central.

Há outro pensador, contemporâneo de Baudelaire, que se destacou nas análises críticas sobre a fotografia: trata-se de John Ruskin, que embora não tenha se dedicado a escrever especificamente sobre o *novo médium*, deixa claro em sua obra o posicionamento acerca da imagem mecânica e seu difícil diálogo com a arte. Na base de sua teoria, que defende a experiência visual como modo de conhecimento, o crítico de arte inglês reivindica a “inocência do olho” para resistir “ao que entendia como risco de marginalização da arte pelo ‘materialismo corruptor’ da cultura burguesa” (KERN, p. 112). Para Ruskin, o crescente materialismo burguês é capaz de prejudicar a formação estética do indivíduo na medida em que reorienta a educação visual do homem, estando na imagem mecânica uma perspectiva de exatidão demasiadamente exigente a ponto de o público desqualificar o trabalho manual.

A partir de 1851, e com o aumento do espaço para a discussão teórica da fotografia, o embate entre as tendências realistas e naturalistas ganham um novo componente, agora considerando a perspectiva da imagem técnica. Nesta época a fotografia, diferente do daguerreótipo, já era possível ser impressa em papel, o que deu ao fotógrafo um controle técnico maior no processo de fixação e resultado final do objeto fotográfico. Essa diferenciação deu margem ao escritor francês e pioneiro no estudo da fotografia (fundador do grupo Société Héliographique) Francis Wey a entender a discussão naturalismo/realismo em paralelo com as diferenças entre daguerreótipo/fotografia. Naturalismo e o daguerreótipo estariam em consonância uma vez que ambos manifestam o interesse na fixação detalhista do real, enquanto o realismo se aproximaria da fotografia por ambos deixarem a mostra uma parcela da subjetividade do autor, uma vez que o processo de fixação da imagem no papel possui variáveis que se alternam de acordo com a escolha pessoal (e porque não artística) do fotógrafo ou laboratorista. Ruskin, por sua vez, não credita como arte o desenho naturalista e a fotografia, afirmando que a arte trata-se de uma ação da alma e não apenas uma atividade material.

O debate sobre o pertencimento ou não da fotografia às belas artes cresce acompanhando o ritmo de popularização da câmera fotográfica durante as últimas décadas do século XIX. É interessante levarmos em conta os argumentos de ambos os lados, daqueles que defendem a fotografia enquanto arte e dos que negam a ela este estatuto, principalmente se atentarmos as contradições existentes nos dois pensamentos.

Entre os que defendem a imagem mecânica há, por exemplo, aqueles que apostavam em seu caráter naturalista/objetivista, uma vez que as fotografias seriam capazes de transmitir “a verdade” de forma que todos os povos do mundo a compreendessem, além disso, a imagem fotográfica, por estar mais próxima à realidade, poderia liberar a arte do fardo da representação do verdadeiro. Wey irá considerar a fotografia como participante tanto da arte, quanto da ciência, sendo uma conciliação entre ambos. Nos aspectos sociais, para aqueles que defendem a fotografia, fica claro que esta popularizou o retrato, o qual passa a não ser mais privilégio das classes abastadas.

Na contramão dessas argumentações está Ruskin, que critica aqueles que consideram a fotografia como um avanço na transmissão do conhecimento pela amplitude que esta possui em termos de acesso por parte do público. Mais do que isso, o crítico inglês ansiava por uma educação estética para a população, não bastando oferecer apenas um grande acesso, visto que a fotografia mais difundida era aquela de cunho comercial, de péssima qualidade e produzidas em larga escala. Um bom exemplo do viés social adotado por Ruskin está presente no artigo John Ruskin, arte e fotografia, aceitação e resistências, da pesquisadora Daniela Kern:

Um dos motivos para Ruskin cada vez mais tratar de arquitetura em sua obra é o fato de que a população mais pobre não possui obras de arte, mas os monumentos arquitetônicos “pertencem” a todos aqueles que transitam pelo espaço urbano e podem vê-los, daí sua insistência da experiência visual realizada *in loco*, não mediada pelas reproduções, única garantia de uma adequada educação do olhar (KERN, p. 115).

No cerne da crítica de Ruskin está a ideia de que a fotografia jamais poderá ser considerada como arte, pois nela há pouco, ou quase nenhum espaço para a composição subjetiva do fotógrafo, ou seja, para o trabalho do intelecto de forma ativa. É claro que Ruskin, assim como Baudelaire, centraliza sua análise encarando a fotografia sob o aspecto naturalista que tanto criticam. Ambos não têm a intenção de vislumbrar a imagem mecânica para além de sua forte ligação com o aparelho. A máquina que através de processos físico-químicos gera fotografias assume preponderância nas discussões teóricas sobre o meio, não

havendo ainda espaço (ou horizonte científico) para se pensar uma nova abordagem em que subjetividade e discurso tomem a frente. Não podemos desconsiderar o fato destes pensadores terem refletido a respeito da fotografia enquanto esta ainda dava seus primeiros passos, em um ambiente de forte valorização do progresso industrial e dos ideais positivistas que alcançavam também a arte. O fim do século XIX viu a primeira onda de massificação da fotografia gerada pela Kodak e seu inovador e barato modelo “compacto”, juntamente cresce o número de fotógrafos interessados em distanciar a fotografia do mero registro do real, propondo novas experiências estéticas, através do descobrimento de diferentes técnicas de produção e manipulação da imagem fotográfica.

Este trabalho ao se apropriar da crítica proposta por Baudelaire e Ruskin sobre as relações entre a fotografia e o discurso naturalista visa primordialmente dar corpo histórico ao que será proposto mais adiante, o apontamento de que, quase que exclusivamente, será a imprensa escrita o último reduto do objetivismo ligado à fotografia. Além disso, mesmo com a contradição de não enxergarem a fotografia em suas possibilidades, uma vez que criticam o aspecto naturalista da imagem técnica, olhando apenas para uma característica específica de reprodução mecânica do “real”, Baudelaire e Ruskin carregam em seus debates uma questão central interessante. Trata-se de uma primeira problematização sobre como as imagens técnicas e sua lógica de produção (associada ao materialismo burguês e a lógica de constante progresso industrial) podem afetar a formação subjetiva do indivíduo moderno. Estes pensadores presenciaram os primeiros dias de uma sociedade em que a imagem técnica se tornava preponderante, sendo em menos de um século, um componente indispensável no estudo sobre as relações sociais.

Neste momento, cabe a nós indagarmos sobre os diálogos existentes entre a preocupação de Baudelaire referente à valorização de um produto material, obtido mecanicamente, em detrimento da capacidade de sentir os aspectos etéreos e imateriais do mundo e a defesa de Ruskin da experiência visual in-loco (negando a reprodução fotográfica) enquanto meio para uma educação estética. Podemos afirmar que em ambos os pensamentos existe a crítica à preponderância do objeto material, relegando a um segundo plano a experiência humana da fruição da beleza. Enquanto Ruskin defende a atividade de sentir o belo e o sublime através da participação efetiva (in-loco) do sujeito, Baudelaire alerta para os danos a longo prazo de uma sociedade tão acostumada a valorizar as coisas, que aos poucos, vai perdendo a capacidade de sonhar. Tal preocupação com a anulação do sentir, inerente a atividade da visão humana para, em vez disso, tornar preponderante um objeto material – sendo que este, cada vez mais, passa a regular as relações entre as pessoas – está em

consonância com a crítica ao processo de reificação do homem através das imagens. Fredric Jameson dá um bom exemplo:

O exemplo conhecido é o do turismo: o turista americano não deixa mais a paisagem estar em seu 'ser', como diria Heidegger, mas tira uma foto dela, transformando, dessa forma, graficamente o espaço em sua própria imagem material. A atividade concreta de olhar uma paisagem... é assim substituída pelo ato de tomar posse dela e convertê-la numa forma de propriedade pessoal (JAMESON, 1995, p. 11).

No caso, o indivíduo não torna o espaço em sua imagem material apenas por que registra fotograficamente, mas, primeiramente, por se relacionar com o espaço em questão, unicamente através da sua reprodução mecânica visual. Nesse movimento, o objeto material ganha uma importância maior do que a própria experiência humana contida na atividade de observar.

Na introdução de *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, Benjamin já especifica a importância política das teses que irá mencionar sobre a evolução da arte, visto que esta acompanha e mantém relações com as transformações de viés econômico. O combate ao fascismo dos anos 1930 está impregnado neste trabalho, na medida em que o pensador alemão reitera que suas ideias a respeito de uma teoria da arte distinguem-se das demais por não ser possível sua apropriação pelo fascismo, e que de fato almeja um novo fazer revolucionário no campo da política artística.

De fato, a obra de arte sempre foi reproduzida, e o que interessa a Benjamin é entender as mudanças acarretadas pela constante evolução da reprodutibilidade por meios técnicos que culminou na fotografia e no cinema. Para dar cabo desta discussão, primeiramente, o conceito de autenticidade da obra vem à tona, como sendo uma existência única (o aqui e agora da obra de arte) presente apenas no original, e que dará o tom de sua história. "A esfera da autenticidade como um todo, escapa a reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas a técnica". No entanto, Benjamin atenta para duas questões e sua consequência primordial: a desvalorização da autenticidade. Em primeiro lugar a reprodução técnica possui uma maior autonomia perante a reprodução manual, sendo possível através da fotografia reproduzir um quadro com diferentes cortes e ângulos, em segundo lugar, a cópia pode estar em situações que o original jamais poderia, ao aproximar a obra do indivíduo.

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquivava do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional (BENJAMIN, 1987, p. 168)

A reprodução técnica irá então separar o objeto artístico do domínio da tradição através de reproduções em série. É sob este efeito que se dará a destruição da aura de um objeto artístico ou da experiência intrínseca à atividade humana da observação, como vemos em uma passagem em que Benjamin explica o que é a aura citando o contemplar de uma cadeia de montanhas no horizonte, respirando *in loco* a aura dessa paisagem. Benjamin dá novos parâmetros ao debate ao considerar o efeito de percepção da coletividade humana a seu modo de existência, neste caso associando a preocupação em tornar as coisas mais próximas, através de sua reprodução, aos intensos movimentos de massas do início do século XX.

É bom lembrar que, baseada no romantismo alemão, a crítica de Benjamin recai sobre a modernidade com o intuito de problematizar o espectro do progresso, tido como a locomotiva que levará o homem ao conhecimento universal. Benjamin se opõe a uma civilização moderna onde os seres humanos estão se transformando em “máquinas de trabalho”, sendo tragados e subjugados pelo mecanismo social, ou como afirma Michael Löwy, a piedosa marcha do progresso toma o lugar dos feitos heroicos do romântico-revolucionário. “[...] o ataque à ideologia do progresso não é feito em nome do conservadorismo passadista, mas da revolução [...] Segundo Benjamin, as verdadeiras questões que se impõem para a sociedade não são ‘problemas técnicos limitados de caráter científico, mas questões metafísicas de Platão e Espinosa, dos românticos e de Nietzsche’” (LÖWY, 2005, p. 20). Esta última afirmação de Löwy a respeito do pensamento benjaminiano torna possível o diálogo com a preocupação de Baudelaire sobre a perda da sensibilidade em um mundo no qual o progresso industrial também se apodera da arte e sua crítica.

A aura ou unicidade de uma obra de arte só existe por esta estar inserida em uma tradição, por ser um objeto cultuado (seja ao sagrado ou profano), fazendo assim parte de um universo mágico ou religioso. No entanto, isso se transformou a partir da revolução proporcionada pela fotografia, que como meio de reprodução técnica, pode libertar a obra de arte, “pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual” (BENJAMIN, 1987, p.171). Na fotografia, ou no cinema, a noção de autenticidade não faz o

menor sentido, exatamente por serem produtos artísticos que tem a reprodução em grande escala como parte integrante de sua gênese. Segundo Benjamin esse novo caráter irá mudar a função social da arte, que deixa de ser pautada no ritual e funda-se agora na política.

A noção apresentada sobre valor de culto e valor de exposição demarca a evolução artística em dois polos sendo que, no primeiro, a obra de arte atua pela sua existência única, seu poder mágico, e no segundo, pela sua capacidade de se multiplicar e ser vista. “Com a fotografia, o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição” (BENJAMIN, 1987, p. 174). Benjamin afirma que a supremacia do valor de exposição ao valor de culto realça a esfera política da arte, pois, nas imagens técnicas, em que o homem não aparece, a leitura se dará por indícios e a recepção está sempre pré-determinada, seja pela legenda explicativa, no caso das revistas ilustradas, ou por imagens anteriores, se nos referirmos ao cinema.

Sobre o debate ocorrido no século XIX acerca da fotografia enquanto forma artística, Benjamin afirma que a preocupação dos críticos em saber se a nova técnica poderia ser considerada como arte, na realidade, atuou impedindo-os de perceber que a invenção da fotografia alterou a própria natureza da arte. Claramente, Benjamin fala de um local privilegiado na história, uma vez que é contemporâneo da sedimentação da fotografia e do cinema como produtos culturais de uma “nascente indústria”. Porém, vai além disso, ensaiando os primeiros textos teóricos sobre o que há de inerente à imagem técnica e de como elas transformam a apreensão sobre o que, de fato, é cultura pela sociedade. Podemos afirmar que Benjamin apresenta novas e complexas questões sobre o que Baudelaire e Ruskin consideravam como um grande mal do homem moderno: a perda da sensibilidade e da qualidade intrínseca que há na atividade humana do olhar.

O eixo da discussão não está apenas na ameaça da sujeição do indivíduo a uma lógica atuante na sociedade capitalista e que ensaia invadir as artes. Benjamin fala de um tempo em que o processo de produção em série já começa a se fazer perceber em sua capacidade de homogeneização da produção cultural. Isso ocorre pela perda do caráter idealista da arte, a qual a restringia, enquanto cultura, a uma minoria privilegiada e considerada superior. “A produção da cultura torna-se uma atividade de poucos, que não é nem deve ser pretendida pela coletividade em geral” (ARAÚJO, 2010). Já a obra de arte “pós aurática”, como afirma Bráulio Santos Rabelo de Araújo “[...] sujeita a constante exposição, aperfeiçoamento e recriação aproxima-se da noção e prática materialista de cultura”. A cultura deixaria de ser associada a uma elite econômica e intelectual, para ser pensada como atividade social inerente a todos os cidadãos. “Retirada do plano ideal e metafísico, a cultura é inserida

no processo de produção da vida material, reconhecida como um dos elementos da ordem social, apta a ser condicionada e a condicionar outras estruturas sociais, como estruturas econômica, política, jurídica e ideológica”. (Idem.).

No entanto, como explica Araújo em *O conceito de aura de Walter Benjamin e a indústria cultural*, se, por um lado, a obra de arte foi emancipada de seus aspectos religioso e aristocrata; por outro, sob o domínio da burguesia, teve sua massificação pautada pelas leis do mercado, que, no século XX, está sob a forma de homogeneização da produção cultural.

A esse respeito, Adorno e Horkheimer entendem que o mercado teve, inicialmente, um papel relevante para a conquista de autonomia pela arte, antes subordinada à função religiosa ou a financiadores privados. Contudo, a intensificação da exploração econômica da obra de arte, a expansão das fronteiras do mercado, o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa e a ampliação da presença da cultura industrializada no cotidiano dos indivíduos provocou a refuncionalização da obra de arte, transferindo-a para o âmbito do consumo (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, apud ARAÚJO, 2010)

Ou como afirma Adorno e Horkheimer: “O princípio da estética idealista, a finalidade sem fim, é a inversão do esquema a que obedece socialmente a arte burguesa: a falta de finalidade para os fins determinados pelo mercado. Para concluir, na exigência de entretenimento e relaxamento, o fim absorveu o reino da falta de finalidade.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 148). A partir do domínio da lógica mercantil na produção cultural, ao homem foi negada a arte como reflexão e crítica. O empobrecimento dos produtos culturais através da massificação promovida na lógica de monopólio e busca desenfreada pelo lucro, não apenas serviu para a padronização do que deve ser consumido como cultura, mas buscou que esta fosse destituída de qualquer caráter de mudança. A partir desse cenário, que cresceu em força, juntamente com a industrialização e o mercado de consumo durante o século XX, estabeleceu-se as bases para a construção de um ambiente social demasiadamente dependente dos pequenos monopólios de produção cultural. Com o agravamento desse processo foi possível vislumbrar também a dependência da sociedade em relação a estes produtos com no que concerne à maneira em que se desenvolvem as relações entre os indivíduos. Vemos, então, crescendo no final do último século *pari passu* à sociedade do consumo, o que Guy Debord conceituou como *sociedade do espetáculo*, ápice da atuação da indústria cultural, que procura retirar do conceito de cultura qualquer possibilidade de transformação das relações

sociais, em nome do hipnotismo inerente a atomização do sujeito e a perda da sensibilidade na criação artística.

3 IMPRENSA E OBJETIVIDADE

Neste capítulo visamos primeiramente demarcar a influência dos valores positivistas na formação da imprensa no século XIX e que perduram até a atualidade. Em seguida deslocaremos nosso olhar para a formação da imprensa brasileira e sua estruturação ideológica a partir da influencia dos valores da imparcialidade, neutralidade e profissionalismo. Desta forma poderemos nos atentar, finalmente, às condições históricas de criação do Prêmio Esso de Jornalismo, em especial a premiação relacionada à fotografia, que teve sua primeira edição em 1961. Ainda no final deste capítulo, temos uma breve exposição das ideias que já foram produzidas dentro da academia sobre o Prêmio Esso, tendo como intuito ensaiar um diálogo com as demais produções realizadas.

3.1 A IMPRENSA: DOS PRIMÓRDIOS À MASSIFICAÇÃO

É necessário observar como alguns valores que ascenderam junto à revolução burguesa, também, e não poderia ser diferente, impregnaram-se na maneira desta nova classe dominante organizar a sociedade e conseqüentemente sua produção cultural. Atentar-nos-emos então para a questão de como a imprensa de massa, ou *penny press* (nome referente ao seu baixo custo, chegando à um centavo de dólar) se constituiu seguindo alguns princípios do positivismo, teoria social que buscava naturalizar a organização capitalista da sociedade naquele momento. Embora a imprensa das massas tenha assimilado muito bem parte do ideário positivista, como os conceitos de “objetividade” e “imparcialidade”, veremos que há muita influência do mercado nessa situação, na medida em que era preciso uma área em torno da função do jornalista, como responsável pelos interesses do “povo”. A partir daí, caberia à imprensa ser objetiva e imparcial perante as vontades da população, ficando de olho no poder abusivo por parte do Estado.

No entanto, temos de ter em mente que este tipo de organização da imprensa e da atividade jornalística é, de certa forma, recente; e que apesar dela estar assentada nessas bases desde o início do século XIX, houve outras maneiras de se pensar a imprensa anteriormente. Para este trabalho que procura, de certa forma, ensaiar a superação de algumas premissas da imprensa burguesa, o exercício de enxergá-la antes de sua conceituação enviesada pela produção em massa, ganha um novo sentido na forma da pergunta: se a imprensa já foi organizada de forma diferente do sistema atual, porque atualmente ela se mostra como fixa e imutável?

Embora o primeiro noticiário tenha surgido ainda na Roma antiga – *Acta Diurna*, 59 a. C. – foi somente com a invenção da tipografia de Gutenberg, no século XV, que se criaram as condições para a produção de conteúdo informativo em grande escala, surgindo a partir daí as primeiras impressões voltada ao público. Possuíam características diferentes, desde as gazetas levando informações sobre a atualidade; folhetos e pasquins, que recorriam, na maioria das vezes, à crítica áspera e bem humorada a sociedade; e as folhas de caráter opinativo. De certa forma, a grande mídia que surgiria na modernidade foi um apanhado dessas experiências anteriores.

A influência governamental foi a tônica na organização da imprensa na Europa e nos Estados Unidos, com diferentes exemplos de controles, seja através de leis, ou intervenção direta, em um longo período que durou todo o século XVII, somente sendo abalado pelas transformações desencadeadas pela Revolução Francesa e Revolução Industrial. De maneira geral tais revoluções assentaram a classe burguesa como dominante no processo histórico, o capitalismo como maneira de organizar a sociedade economicamente, bem como a formação dos grandes centros urbanos. A indústria supera a era da agricultura e os ideais do iluminismo de liberdade, igualdade e fraternidade delinea o projeto moderno de emancipação da humanidade, que agora privilegia a razão e nega o obscurantismo das relações feudais.

Dá se também a criação de um ambiente propício a cultura de massa, uma vez que a forte industrialização já é capaz de atender (e também criar) as demandas que extrapolam as fronteiras entre nações. Além disso, aumenta-se também o público leitor, seja pela formação dos grandes centros urbanos, mas especialmente pelas novas condições de sociabilidade em que podemos destacar o crescimento das escolas públicas e a diminuição do analfabetismo. Apesar do exercício governamental da censura existir até os dias de hoje, principalmente em estados sob regime ditatorial, foi nesse período de intensas transformações que a imprensa comercial voltada às massas começou a mostrar as características de sua função social. Ainda sob fortes olhares repressores, a imprensa de massa se apropriou dos valores humanistas da modernidade, bem como do crescimento do número de leitores, justificando seu devir através da defesa dos interesses do povo. Noção que só poderia ter um grande apelo na maneira que a sociedade é organizada pela burguesia, que, através dos ideais iluministas, defende a emancipação do homem pela razão.

Além disso, a assimilação dos ideais positivistas de objetividade e imparcialidade na apreensão e transmissão do mundo real foi crucial para a grande imprensa construir e justificar a idéia central de não pertencimento a qualquer grupo social que possa influenciar em sua nobre missão de servir às massas. Tal noção constitui o quarto poder (não

respondendo aos três poderes do estado democrático), capacidade da mídia e do jornalismo especificamente de ditar, manipular e influenciar nos padrões de organização social, assim como a opinião pública acerca dos mais variados assuntos. Na sequência do capítulo iniciaremos a formação de uma crítica ao posicionamento “neutro” reivindicado pela imprensa de massa e estruturado nos preceitos apresentados anteriormente e considerados nascidos no cerne da teoria positivista de construção da sociedade.

Apesar do apresentado até aqui sobre a constituição da imprensa de massa, não devemos encará-la como exemplo único, visto que o processo de formação da grande mídia nos séculos XVIII, XIX e XX jamais poderá ser considerado homogêneo e sem contradições. Paralelamente a imprensa comercial e sua construção nos moldes da imparcialidade, inúmeros foram as publicações que assumiram um posicionamento político bem demarcado. Publicações de direita conservadoras e da esquerda que surgia através da organização da classe trabalhadora conviviam e digladiavam no ambiente de formação da penny press esclarecido rapidamente acima.

3.2 A CRÍTICA À “OBJETIVIDADE” NO CONTEXTO DA IMPRENSA DE MASSA

Em *Jornalismo em tempo real*, Sylvia Moretzshon irá combater alguns princípios básicos que embasam o jornalismo moderno e sua suposta função de “esclarecer os cidadãos”. Embora a própria autora afirme se tratar de uma ideia bastante criticada, há ainda hoje, seja na academia ou no jornalismo de mercado, a noção de objetividade no jornalismo que estaria baseada no poder de “verdade” inerente aos fatos. Tal noção, segundo Moretzsohn, sustenta o discurso de responsabilidade social da imprensa, a qual garante o direito do povo de conhecer os acontecimentos do mundo sem a interferência de interesses, de maneira imparcial e objetiva – sendo que somente o quarto poder (imprensa) é capaz de fazê-lo.

Para desmistificar o discurso da objetividade no jornalismo, Moretzsohn problematiza a questão sobre três vieses diferentes: a construção social da realidade, as diferenças entre texto (objetivo) e discurso (positivista) e do fato da objetividade no jornalismo estar ligado à técnica, eclipsando seu caráter político e ideológico. “[...] a proposta do jornalismo como mediador, nos termos expostos pela ideia de “quarto poder”, jamais se realizou, nem pode se realizar, não só porque apenas disfarça o caráter ideológico inerente a todo discurso como porque ignora as condições em que o jornalismo é praticado” (MORETZSOHN, 2002, p. 57).

Como afirma Moretzsohn, a objetividade está no centro da ideia de responsabilidade social atrelada à imprensa. A definição de “quarto poder” atribuída à empresa jornalística por Thomas Macauley, em 1828, contém a ideia de que o jornalismo pode ser o representante do povo, intencionando informar todo e qualquer cidadão da maneira mais democrática possível. No entanto, tal caráter de “cão de guarda” só é reivindicado pelos jornalistas quando se trata de atuar sobre ingerências - governamentais ou mercadológicas - que afetam sua própria estabilidade dentro do jogo de poder na sociedade. É conhecido o elevado número de notícias que deixam de ser veiculadas nos jornais (por falta de espaço, tempo ou interesse) e essa situação já é suficiente para percebermos que há um mediador responsável sobre o “direito de saber” do povo.

Na discussão sobre a objetividade, de maneira alguma podemos esquecer o caráter mercadológico da notícia, pois este problematiza toda e qualquer definição a respeito do próprio conceito sobre o que deve vir a ser notícia. Os argumentos que procuram justificar a notícia através do ideário iluminista de esclarecimento das massas tropeçam nas primeiras imposições – mercadológicas, ideológicas, políticas, etc – de quem controla o meio de produção. Esta constatação nos leva as contradições da imprensa apontadas por Emir Sader:

Uma ambigüidade central cruza a grande imprensa: ela desempenha uma função pública, mas é uma empresa privada. No limite, torna-se incompatível a busca pela rentabilidade por parte da empresa jornalística com a função de informar e ser um espaço minimamente democrático de debate. Sua lucratividade faz com que ela perca independência, conforme passa buscar maior rentabilidade, participando de outros ramos econômicos e, assim, passando a ter interesses materiais que limitam ainda mais sua isenção (SADER, in MORETZSOHN, 2002, p.117)

É interessante enviesarmos a noção de objetividade no jornalismo tendo em mente os diversos argumentos que já foram utilizados para se construir uma conceituação sobre quais fatos devem ou não ser notícia. Isso porque através da contra-argumentação apresentada por Moretzsohn podemos enxergar o verdadeiro papel de construção social da realidade que a imprensa exerce. Se há aqueles que defendem o valor notícia ligado a noções de atualidade ou imprevisibilidade (o infame exemplo do homem que morde o cachorro) ela responde a primeira analisando-a dentro da lógica da Sociedade do Espetáculo com o fetiche pelo consumo de informação em tempo real e problematiza a segunda criticando sua construção através da Teoria da Informação e seu critério, no qual “a importância de um fato estaria na razão inversa de sua probabilidade ou previsibilidade”.

Outras noções que ainda persistem no jornalismo são postas a prova, como a do “faro” jornalístico que somente os bons repórteres teriam. Algo como se a notícia pudesse ser intuitiva e um dom natural de alguns indivíduos privilegiados. Além da evidente subjetividade (e porque não obscuridade?) contida nessa formulação, há também a valorização do julgamento, ou da vontade, de apenas um indivíduo, o que o aproxima da atuação do *gatekeeper*. Além disso, tal noção deixa de considerar a rotina de produção como um todo, da dependência do jornalista em relação às fontes, ou do ritmo veloz de trabalho, até a interferência direta de fatores políticos e econômicos camuflados pela técnica contida nos manuais de redação. Influências com as quais Moretzsohn irá estabelecer um diálogo com o conceito de *habitus* elaborado por Pierre Bourdieu.

Os agentes certamente têm uma apreensão ativa do mundo. Certamente constroem sua visão de mundo. Mas essa construção é operada sobre coações estruturais. E pode-se inclusive explicar em termos sociológicos aquilo que aparece como propriedade universal da experiência humana, a saber, o fato de que o mundo familiar tende a ser taken for granted, percebido como evidente. Se o mundo social tende a ser percebido como evidente [...] é porque as disposições dos agentes, o seu habitus, isto é, as estruturas mentais através das quais eles apreendem o mundo social, são em essência da interiorização das estruturas do mundo social (BOURDIEU in MORETZSOHN, 2002, p. 70)

O objetivo de aprofundarmos no debate sobre a definição do que é notícia - para entendermos como o discurso da objetividade está impregnado no fazer jornalístico - consiste em ampliarmos o campo de discussão sobre como, na realidade, o jornalista fabrica o que é chamado notícia. Embora, como afirma mesmo Moretzsohn, esta afirmação soe como inaceitável e anti-ética, ela tem antes de tudo a função de reafirmar o jornalismo enquanto um discurso sobre a realidade e o jornalista enquanto um mediador entre o fato e o grande público. Assumindo a premissa Bakhtiniana de que a palavra é um “fenômeno ideológico por excelência” (BAKHTIN, 2010, p. 36), vemos a crítica enfraquecer os ideais positivistas de imparcialidade e objetividade aos quais o jornalismo moderno procurou se sustentar.

Há dois pontos que devem ser citados em relação às considerações feitas por Moretzsohn em seu trabalho. O primeiro esclarece que a crítica à objetividade não significa uma valorização de seu oposto, a subjetividade total que poderia levar a interpretações em que o objeto real seria suprimido. “[...] não se trata de eliminar o real: como observou Hannah Arendt, a necessidade da interpretação (portanto, da subjetividade) na apreensão do fato não constitui argumento contra a existência da matéria fatural, nem pode ser justificativa para que o historiador (o jornalista?) manipule fatos a seu bel-prazer” (MORETZSOHN, 2002, p. 78).

O segundo ponto afirma que a defesa da objetividade no jornalismo concentra-se na confecção do texto - podemos encarar o lead como uma ferramenta justificada pela “objetividade – esquecendo-se de todo processo de construção da notícia e suas implicações já citadas aqui anteriormente. Além disso, Moretzsohn afirma a existência de uma conseqüente confusão entre discurso e texto. Não raramente, a defesa da objetividade acredita que um texto conciso e pontual está sendo objetivo e imparcial. Somente a supressão de adjetivos e da linguagem floreada não garante a isenção de valores do jornalista na mediação do fato concreto. “Tampouco se pode considerar exclusivamente o texto objetivo como modelo de bom jornalismo – do contrário, seria preciso desqualificar experiências como *o new journalism* americano [...] Além disso, o texto objetivo padece de outro mito: a valorizações das quantificações, provavelmente associada a ideia de que os números não mentem” (MORETZSOHN, 2002, p.101). Além disso, a maneira com que a imprensa pode dispor variados textos objetivos sobre variados fatos em um mosaico no qual estes se unem mesmo não possuindo qualquer relação entre si, contribui para a formação de uma ideia de realidade errônea. A informação objetiva e concisa é pulverizada, sem qualquer espaço para uma análise profunda sobre os fatos.

Em *Conceitos de jornalismo: norte e sul*, Michael Kunczik ao abordar o tema da objetividade no jornalismo, apresenta a noção de representação objetiva da realidade por Walter La Roche, dividida entre “objetividade externa” e “objetividade interna”. A primeira, considerada possível de se atingir, diz respeito a algumas técnicas que garantem ao repórter a representação correta do fato. Já a segunda é considerada impossível, pois trata-se da seleção e processamento do que deve se tornar notícia, passando aí pelo crivo ideológico de jornalistas, editores, etc. Podemos então aproximar o pensamento de La Roche do problema apresentado por Moretzsohn. No fazer textual, é possível admitir-se técnicas que o torne conciso e objetivo, porém “as regras se referem apenas à ‘representação correta’, mas não dão indicação alguma sobre o que é a ‘realidade’” (KUNCZIK, 2002, p.232).

Apesar da divisão proposta por La Roche possa se apresentar de forma confusa, já que daria margem a uma interpretação de que é possível separar o trabalho material (objetividade externa) do trabalho intelectual num indivíduo (objetividade interna) é importante ressaltar que no centro de seu pensamento está a palavra representação. Isto quer dizer que o jornalista pode interpretar a realidade seguindo a regras que o mantém fiel ao que ele presencia, no entanto sempre será uma interpretação, uma mediação, o que já destitui da noção de objetividade o mito de que o fato “fala por si só”.

À respeito da questão sobre a possibilidade de se refletir a realidade de maneira objetiva, Michael Kunczik resgata a experiência do historiador Tucídides, que há mais de 2400 anos se dispôs a relatar a Guerra do Peloponeso, travada entre Atenas e Esparta. Preocupado com a imparcialidade, Tucídides afirma que não atuou segundo sua opinião e sim através de diversos relatos pessoais de terceiros. No entanto, “essa investigação foi difícil porque os depoimentos sobre os diversos fatos não foram todos descritos do mesmo modo, mas esmiuçados segundo seus pontos de vista ou da maneira como os lembraram” (TUCÍDIDES in KUNCZIK, 2002, p. 223). Tucídides percebeu que apesar da busca pela realidade, esta está atrelada a mediações que podem se contrastar. Um sujeito pode ser muito bem objetivo naquilo que narra, porém ainda é a visão de um sujeito.

Entre as outras definições sobre a objetividade no jornalismo destacadas por Kunczik estão aquelas que consideram o grau de proximidade entre o fato e sua descrição. “Neste sentido, a objetividade jornalística está ligada à qualidade de um produto jornalístico”. (Idem, p. 224). No entanto, essa definição ainda nos remete ao problema apresentado por Moretzsohn acerca da confusão existente entre texto e discurso. Não importa o quanto minha descrição seja embasada em técnicas que me façam ater somente àquilo que presenciei de fato, ainda será a minha experiência subjetiva a ser descrita.

Se pensarmos na fotografia, tal problemática sobre a diferença da objetividade no texto e no discurso ganha outras proporções. Primeiramente por termos de equiparar imagem e texto, na medida em que ambos são considerados uma forma de descrição sobre a realidade. No entanto, a imagem fotográfica realiza sua descrição via um processo físico-químico, no qual através dos raios de luz que emanam do objeto, registra-o numa superfície. Como já vimos anteriormente, tal caráter maquinal contribuiu para a concepção de reprodução fiel da realidade e sim, podemos confirmar essa concepção sobre a fotografia, bastando nos ater apenas ao seu caráter descritivo. A máquina fotográfica realizou uma reprodução fiel de um objeto na realidade. Porém é impossível falarmos em texto (ou descrição) neutro fora de um contexto marcado por um discurso. Na fotografia, trata-se de considerar o porquê de se realizar uma imagem desse objeto, ou o porquê da preferência de um enquadramento em relação a outro. A fotografia é capaz de registrar objetivamente o real, mas apenas fazendo parte de um discurso do pensamento humano que considerou inúmeras hipóteses de tomadas diferentes até clicar aquele que mais lhe agradou, ou agradou sua ideia de discurso. Novamente assumimos a premissa Bakhtiniana de que todo discurso sendo ideológico e toda fotografia analisada em sua esfera discursiva será um produto ideológico, repleto de subjetividade e valores.

No primeiro capítulo, vimos como o discurso positivista que afirma a possibilidade da isenção de valores na produção do conhecimento social cai por terra frente à argumentação sustentada na inerência da subjetividade para a apreensão do mundo e dos fatos que nos cercam. Enquanto parte do meio social, ao homem é impossível o distanciamento para uma apreensão da realidade isenta de preconceitos. A imprensa moderna, criada no contexto das ideias liberais e do crescimento do capitalismo, incorporou o discurso da objetividade positivista modelando-o a lógica de mercado. Foi necessário criar o estigma de “cão de guarda” e “defensora dos interesses do povo” para, através da noção de responsabilidade social dos jornais, a objetividade positivista ganhar uma sobrevida na atividade de imprensa. Assume-se, primeiramente, a possibilidade de produção do conhecimento de forma isenta de valores e interesses, para em seguida vender a ideia de que, imbuída dessa característica, a imprensa tem somente a função de esclarecer a todos da maneira mais democrática possível. Está criado o que se chamou de quarto poder.

No entanto, a utilização do discurso da objetividade se deu sobre certas estratégias e conjunturas históricas. Kunczik aponta o estudo de Dan Schiller (1979) em que três fatores são elencados no favorecimento a evolução da norma de objetividade nos Estados Unidos: são eles a evolução da imprensa como “voz do povo”, o predomínio das ideias de Francis Bacon (1561-1621), que atribuiu em grande importância aos fatos, o desenvolvimento da fotografia, acompanhado pela crença de que ela representa de maneira realista a “realidade”.

Certamente que há outros pontos a serem tratados, o mais importante deles talvez seja o espírito de competição entre as empresas jornalísticas, o que levou a construção de um receituário de como escrever matérias para o homem moderno:

Dois pontos importantes deve ter o jornalista à mente quando começa a escrever: o homem moderno é apressado, preocupado, não dispõe de muito tempo para dedicar à leitura de jornais e revistas; e o público a quem se destina jornais e revistas é um público variado [...] Consciente disso, o profissional precisa: ser conciso, evitando sempre a prolixidade e o fastídio (AMARAL, 1987, p.53)

É interessante pensarmos que durante o século XVIII a maioria dos jornais europeus se considerava independente, conciliando o uso franco das opiniões em sintonia com as ideias iluministas, como afirma Kunczik: “Só mediante a razão – assim se pensava então – era possível alcançar maior grau de ação sensata [...] O jornalismo alemão do século XVIII ainda não se havia voltado para as regras da economia de mercado; pensava-se que sua tarefa

precípua era pedagógica” (2002, p.225). A *penny press*, ou imprensa de massa ou popular, evoluiu como atividade jornalística somente no século XIX, seu caráter voltado ao grande público também exigiu uma mudança textual. Comum no século XVIII, o texto assumidamente partidário tornou-se mais informativo (objetivo?) no século XIX. O importante já não era mais a qualidade da publicação, mas sua tiragem que deveria cativar “uma classe média comercial emergente”.

Entendendo a mudança de caráter da imprensa, de pedagógica e partidária para informativa e objetiva, dentro da lógica de mercado – onde o que é importante é sempre aumentar as vendas – tem-se uma noção um pouco mais esclarecida de como o jornalismo de fato apenas se reestruturou, por intermédio da ideologia de defensor das massas, passando a camuflar o processo de construção da realidade, “escondendo” seus interesses pela difusão do mito da objetividade e sua “possível” confecção através de regras que se aplicam apenas à descrição, seja textual, verbal ou imagética. Se analisarmos as regras mais comuns no quesito de busca da objetividade encontraremos ideias como a de “informar sem emoções”, o que remete à “seleção de palavras” – aqui se daria preferência as que se aproximassem da neutralidade – “citar fontes variadas” e a clássica estruturação da notícia objetiva traduzida pelo lead e pela pirâmide invertida.

Postas a prova de um olhar crítico, todas citadas aqui apontam para uma seleção a qual o jornalista deve atuar em plena consciência. Seria como afirmássemos que o bom repórter deve agir de bom senso e optar pela seleção de fatos, estrutura e palavras corretas frente à realidade. Porém como definir se a escolha do bom repórter é a correta se se trata de apenas uma decisão baseada na vaga noção de bom senso. Aqui caímos mais uma vez no exemplo da história do Barão de Munchhausen, tão sabiamente realocada por Michael Löwy para dentro deste debate.

A objetividade é própria do procedimento científico das ciências naturais e qualquer defesa de sua existência no jornalismo, seria transplantá-lo para outra área que não a ciência social. Apesar da clara disfunção no pensamento do jornalismo como pertencente às ciências matemáticas, por exemplo, não é incomum encontrarmos defesas destas ideias. Sobre a crítica ao lead e a pirâmide invertida, o jornalista e escritor Lago Burnett afirmou:

Vislumbro ultimamente na ânsia demolidora de jovens colegas aflitos, uma mal velada conspiração contra o lead. Acusam-no de ser quadrado, imputam-lhe o epíteto de démodé. Ora, pílulas! Não façamos revolução às avessas para regredir aos velhos dogmas de uma escola superada [...] Como ciência, o Jornalismo tende muito mais a enquadrar-se no rol das ciências exatas do que entre as especulativas. E a matemática não está sujeita às variantes da

moda. Logo, os elementos do lead não são vulneráveis à insubmissão de teorias ocasionais, fruto da insatisfação mal analisada, ou de teses autopromocionais, resultado de absoluta falta de informação a respeito do tema em debate (In AMARAL, 1987, p.67)

Kuncsik também apresenta o conceito de inter-subjetividade, considerando que a “objetividade é própria do procedimento científico” e possível se deixarmos de conceituá-la como “relação existente entre afirmação e realidade”. “A qualidade central de semelhante enfoque seria a revisão, em princípio, da verdade das afirmações (por exemplo, verificar os fatos mediante o questionamento de testemunho, especialistas ou outras fontes de informação)”. A tentativa é boa, mas um meio termo empreendido pela discussão entre diversas subjetividades não gera a objetividade, sim e somente uma noção subjetiva baseada no conflito e junção de valores.

3.3 A FORMAÇÃO DA GRANDE IMPRENSA NO BRASIL E A CRIAÇÃO DO PRÊMIO ESSO

Foi no período conhecido como Primeira República (1889-1930) que as bases para a formação da imprensa de massa no Brasil foram realmente estabelecidas. Sob um forte espírito de modernização, sintetizado no jargão republicano “O Brasil Civiliza-se”, os primeiros anos da república foram marcados por grandes transformações dentre as quais destacaremos três de grande importância para a atividade jornalística: “O tripé responsável pela grande empresa editorial se erguia. Configurava-o, basicamente, a evolução técnica do impresso, o investimento na alfabetização, os incentivos a aquisição e/ou fabricação do papel” (EULETÉRIO apud MARTINS, 2008, p.84). No entanto, este processo também não ocorreu sem contradições, visto que a mesma república que assumiu a tarefa de alfabetização como carro chefe, ao lado é claro, das mudanças urbanísticas nos grandes centros – em especial no Rio de Janeiro, então Capital Federal – foi também responsável por uma forte censura.

[...] a República, desde os seus primórdios, evidenciou sua sanha repressora em vários episódios contra a liberdade de expressão. O mais famoso deles foi eternizado no conto ‘À sombra do Romariz’ de Lima Barreto. Nele o romancista conta como o revisor do jornal monarquista *A Tribuna* morreu quando o periódico foi empastelado pela força governamental. O motivo da intervenção foi uma crítica de seu redator-chefe, Eduardo Prado, ao então ministro Ruy Barbosa, que por sua vez elogiara Deodoro da Fonseca. (Idem, *Ibidem*)

O controle exercido pelo governo republicano extrapolava as intervenções diretas e leis que aprisionavam as redações de jornais. A imprensa também manteve relações de proximidade com os governantes, principalmente na defesa dos interesses de classe, visto que as elites agrárias de São Paulo e Minas Gerais mantiveram uma próxima ligação com os donos de publicações, não sendo raras às vezes em que jornalistas foram subornados visando a defesa das opiniões de agrado às elites.

Em meio às inovações técnicas que possibilitaram a profissionalização do jornalista, a grande imprensa brasileira também se modernizava. Um episódio histórico específico desta época nos dá mostras de novas práticas jornalísticas. Maria de Lourdes Eleutério cita o episódio da Campanha contra Canudos, que não só obrigou os jornais a enviarem correspondentes ao local do conflito (entre os célebres estão Euclides da Cunha, escritor de *Os Sertões*), como se percebe a necessidade de reportagens ágeis no quesito de apreensão e transmissão dos fatos. Nota-se que a partir daí deram-se os primeiros diálogos entre a literatura e a escrita jornalística, já influenciada pela linguagem direta, descritiva e sem rodeios. Ainda sobre a relação dos literatos brasileiros com o jornalismo, foram inúmeros aqueles que trabalharam em redações e de diferentes escolas literárias se tomarmos como exemplo os cronistas Machado de Assis, Monteiro Lobato, Oswald de Andrade e Olavo Bilac.

Os letrados da hora estavam, portanto, à disposição dos periódicos que procuravam a ampliação de tiragens, almejando o lucro num mercado agora competitivo. Todas essas transformações no processo de produção e transmissão da informação reconfiguraram o mercado e a dinâmica intelectual e cultural brasileiras. É significativa, neste contexto, a criação da Academia Brasileira de Letras, em 1908. (Idem)

Também as novas possibilidades estéticas inerentes a tecnologia do parque gráfico foram responsáveis pela diversificação e segmentação dos impressos brasileiros. Segundo Ilka Stern Cohem, apenas na imprensa paulista, contabilizava-se 1496 títulos, desde pequenos folhetins à jornais pertencentes a grande imprensa. Assim como nos países europeus e nos Estados Unidos, uma grande variedade política também marcava essas publicações, principalmente na década de 1930 e a radicalização, em âmbito nacional e internacional, dos projetos de direita (fascismo) e esquerda (comunismo, anarquismo), no entanto, para nós o interessante é evidenciarmos como se formou a imprensa de massa no Brasil e sobre quais valores estéticos/políticos.

Vimos que, em termos estruturais, a grande imprensa se caracterizou pela modernização do maquinário, bem como pela profissionalização da atividade jornalística.

Se, por várias décadas, a luta política no moto-fundamental do jornal-tribuna, razão mesma da sua existência, os horizontes alteraram-se e a posse de folhas diárias começou a se transformar em negócio, o que exigia de seus donos a adoção de métodos racionais de distribuição e gerenciamento, atenção às inovações que permitiam aumentar a tiragem e o número de páginas, baratear o preço dos exemplares e oferece uma mercadoria atraente, visualmente aprimorada, capaz de atender ao crescente mercado potencial de leitores, que, por sua vez, tornavam-se cada vez mais exigentes. As funções de proprietário, redator, editor, gerente e impressor, que antes, não raro, concentravam-se num único indivíduo, separaram-se e especializaram-se (COHEM apud MARTINS, 2008, p.150)

Desta forma podemos afirmar também que a formação da imprensa de massa no Brasil seguiu praticamente os mesmos caminhos ideológicos já traçados pelos jornais da Europa e Estados Unidos, reafirmando, sempre que possível, o dever do jornalista na defesa dos oprimidos, transformando-o em um sacerdote à serviço do povo. Enquanto a profissão é idealizada na figura do repórter incansável em busca da verdade, há na seleção dos fatos a serem transmitidos um controle sob a memória, como explica Barbosa: “Ao mesmo tempo, ao valorizarem no seu conteúdo excepcional, o extraordinário, o ineditismo, veiculados sempre com imparcialidade e verdade, constroem, também, a memória de seu lugar na sociedade e da própria sociedade sob ótica singular” (BARBOSA, 2010, p.130).

Segundo Barbosa, na dialética entre o lembrar e o esquecer, os jornais diários são os “senhores da memória”, o que aumenta a dimensão de seu poder. Também no trabalho do jornalista em campo, através do que deve ser priorizado ou não em uma matéria, podemos enxergar a que nível chega a atuação da subjetividade nesse indivíduo que, através da escolha, está decretando o que deverá ser lembrado e o que deverá ser esquecido. “Eternizar um dado momento, através da escrita, é, sob certo aspecto, ‘domesticar e selecionar a memória’” (BARBOSA, 2010, p.131).

No final do século XIX, início da *penny press* no Brasil, os principais jornais buscavam sedimentar uma imagem baseada na imparcialidade e neutralidade sendo os jornais “a expressão da verdade, porque representam o pensamento da sociedade, graças a sua popularidade” (Idem.). Esta ideia aproveita a grande vendagem da imprensa de massa para justificar, por intermédio desta, a noção de representante do povo e meio imparcial da transmissão da realidade. Há uma total inversão de valores na apresentação do sucesso comercial como uma comprovação do caráter objetivo e neutro dos jornais, visto que, primeiramente, a transformação se deu na imprensa como um todo, restando poucas ou quase nenhuma alternativa aos grandes jornais. Também estaríamos descartando todo trabalho

ideológico da propaganda impulsionando as vendas dos veículos impressos se não questionássemos o argumento detalhado acima.

Barbosa afirma que os jornais não apenas constroem sua imagem, mas o fazem ao mesmo tempo em que também criam uma imagem da cidade e do país. Os periódicos reivindicam um caráter imparcial na sua atuação, na medida em que também procuram se configurar como uma ponte entre a população e o governo. Nesse sentido é interessante o destaque dado por Barbosa para alguns jornais.

O *Jornal do Brasil*, em um primeiro momento, assim como ocorreu com seus concorrentes, defendeu para si a imagem de independência, para depois fixar-se como um periódico que procura ser moderno e popular. “Classificando-se como popularíssima folha, gabando-se de ser o diário de maior tiragem da América do Sul, em 1900, enumera, em alguns textos, uma série de expressões para a sua classificação e que são reveladoras: ‘folha popular por excelência’, ‘paladino de todas as boas causas’, ‘eco de todas as queixas e necessidades do público’” (BARBOSA, 2010, p.134). É interessante também a constatação feita por Barbosa da identificação dos jornais com a própria República que se instaurara em 1889. Os valores positivistas também adentraram a imprensa por esse momento histórico, sendo que o *Jornal do Brasil* afirmava também ter sua missão baseada no lema Ordem e Progresso.

Além disso, a imagem de uma mulher, com louros na cabeça e vestimentas romanas era sistematicamente utilizada pelo *Jornal do Brasil* e pelo *O Paiz*. Na representação feminina conjuga-se a ideia da república, da pátria e de uma imprensa livre. Por vezes, uma chama, representando a liberdade também aparecia, contribuindo com o processo de idealização da profissão. Também à época foi criado um departamento em que se ouvia “as queixas do povo” difundindo “[...] ao máximo, a imagem de proximidade com o público, o que se constitui na construção mais acabada de uma identidade introjetada e difundida pelo jornal”. (BARBOSA, 2010, p. 136) O uso da ideia de modernidade também foi recorrente no *Jornal do Brasil*, que se orgulhava de estar instalado no maior prédio da América do Sul e ter as oficinas mais avançadas tecnologicamente. Com isso o jornal assentava sua imagem na busca pela verdade, de forma independente e com a ajuda da modernidade para a construção de um país civilizado.

Embora cada jornal da grande imprensa brasileira tenha reivindicado para si estigmas diferentes, como o “popular *Jornal do Brasil*, o conservador *Jornal do Comércio*, o independente *O Paiz* ou a moderna *Gazeta de Notícias*”, todos basearam suas imagens em dois mitos, o da objetividade da busca pela verdade de forma imparcial e o da

responsabilidade social perante o público, seu protegido. Foi-se assim estabelecendo o poder da imprensa de massa no Brasil, estruturado pelas vendas e discursos que os apresentam como independentes.

Mas não é apenas a capacidade de informar o que se passa no mundo que dá poder a esses veículos. O fato de transmitirem informação, ou seja, uma capacidade de saber, ao mesmo tempo que produzem uma língua legítima, no sentido de reconhecida, confere-lhes igualmente uma aura simbólica. Produzindo um discurso digno de ser publicado, isto é, oficializado, aumentam ainda mais sua área de atuação de poder (BOURDIEU in BARBOSA, 2010, p.138).

3.4 UM PRÊMIO QUE NASCE COM O DINHEIRO DO PETRÓLEO

No artigo *O Prêmio Esso na constituição da identidade profissional do jornalista*, Márcio de Souza Castilho contextualiza o ambiente social na imprensa brasileira no momento em que a premiação foi criada. Eram os anos de 1950 e a atividade jornalística no Brasil passava por um momento de ruptura, em que o discurso político dos jornais, vigente até aquele momento, dava lugar ao caráter empresarial, na linha do jornalismo praticado nos Estados Unidos. “Até os anos 1950, quando ainda não se forjava o discurso de profissionalização do campo jornalístico, o repórter ocupava posição secundária, sem status, “eram cidadãos de segunda classe, quase marginais, cujo estereótipo era um homem mal barbeado, bebendo no bar embaixo da redação, em plena madrugada” (ACCIOLY, apud CASTILHO, 2008, p.2).

O discurso do jornalista “profissional” ganha corpo, principalmente valorizando os conceitos de “objetividade” e “imparcialidade” na transmissão dos fatos. A modernização das empresas de comunicação exigiu também a mudança de seus profissionais que, agora, teriam de usar técnicas específicas para a manufatura de uma notícia. No entanto, essa mudança de caráter no jornalismo brasileiro não aconteceu sem resistências ou dificuldades. As maneiras nas quais as empresas jornalísticas se estruturavam – com sua maioria pertencendo a famílias importantes – fez com que os interesses políticos se mantivessem vivos, agora, também no espectro de atuação junto aos patrocinadores estrangeiros. Será neste contexto que o Prêmio Esso de Fotojornalismo será criado em 1956, com a fama de “patrimônio dos jornalistas”, visto que sua comissão julgadora era formada exclusivamente por gente do meio, jornalistas e integrantes das empresas de comunicação.

Instalada no Brasil em 1912, a empresa *Standard Oil Company of Brazil*, começa a se envolver com assuntos relacionados à comunicação em 1940. Seguindo a estratégia de marketing das grandes companhias estrangeiras que se instalavam no Brasil, a Esso, como seria conhecida a partir de 1953, cria primeiramente, em 1941, o programa radiofônico Repórter Esso, como uma maneira de manter a compreensão da marca de forma positiva pelo público. De fato, o interesse comercial externo teve um papel preponderante na modernização da empresa de comunicação e sua concentração nas mãos de poucos.

A complexidade das operações e a transformação dos jornais em grandes empresas demandavam grandes recursos, e, no Brasil, esse volume de capital ainda era escasso. Tal defasagem entre o tamanho que assumiam as empresas de comunicação e a fragilidade da economia local para sustentar o peso da modernização da imprensa provocou uma significativa redução do número de jornais e revistas em circulação, processo acentuado com o golpe militar de 1964 (CASTILHO, 2008, p. 5).

Além disso, Castilho afirma que no pós-guerra as agências de publicidade, bem como os anunciantes, eram em sua maioria controladas por grupos multinacionais, e que não demorou muito para que este cenário gerasse polêmica, dividindo os interesses daqueles que apoiavam o investimento estrangeiro a qualquer custo e aqueles que priorizavam a autonomia dos jornais (neste caso, das famílias brasileiras donas desses meios), em oposição a uma situação em que os anunciantes influenciavam na produção jornalística através de ameaças econômicas.

Em relação à Esso ocorreu um fato emblemático. Em 3 de outubro de 1953, Getúlio Vargas sanciona a lei que cria a Petrobras, estatizando a produção de petróleo nacional, uma decisão que certamente contrariou os interesses da petrolífera americana que, até então, possuía boa parte do mercado. A reação da Esso Standard do Brasil foi um maciço investimento em publicidade, chegando aos impressionantes 80 milhões de cruzeiros em 1959. (CASTILHO, 2008, p.6). Uma Comissão Parlamentar de Inquérito foi instaurada em 1957 para investigar a manipulação da imprensa pela Esso através da publicidade. A CPI confirmou o poder das companhias estrangeiras, “os deputados observaram que, apesar de o artigo 160 da constituição Federal proibir participação acionária de grupos estrangeiros em veículos de comunicação no país, o mesmo não ocorria com as agências de publicidade. Estas trabalhavam a serviço das multinacionais, exercendo, segundo a comissão, influência indireta no conteúdo noticioso” (Idem, Ibidem).

Desta forma, o Prêmio Esso de Jornalismo foi criado com o intuito de valorizar os profissionais das redações, mesmo com a multinacional saindo com sua imagem enfraquecida após a campanha de “O petróleo é nosso” e sendo alvo de uma CPI.

Visando quebrar a desconfiança quanto a uma possível interferência da Esso na premiação, os idealizadores esclareciam ainda que a comissão julgadora seria formada exclusivamente por jornalistas. Percebe-se que o discurso de isenção e imparcialidade, tão presente no contexto de modernização da imprensa nos anos 1950, também foi incorporado pela empresa como forma de garantir as condições de aceitabilidade do concurso. (Idem, *Ibidem*)

Interessante a percepção de Castilho em relação à utilização das ideias sobre “imparcialidade” e “objetividade”, que além de pautarem o jornalismo moderno brasileiro, também teriam função legitimadora na própria premiação. Vemos aqui que, além de pautar seu critério de avaliação nos termos positivistas citados acima, o próprio concurso reivindica a si tais conceitos. A defesa da objetividade na premiação se dá através da escolha plural de diversos jornalistas, de redações diferentes, por todo o país, acreditando que, quanto mais vozes entram em consenso, mais “imparcial” e “objetiva” será a escolha. No entanto, aqui convém nos perguntarmos: existe no fazer jornalístico contemporâneo uma significativa pluralidade de métodos e estéticas? Não se reúne nas comissões julgadoras do Esso um grupo diverso de jornalistas, mas com concepções muito parecidas acerca de como deve proceder o profissional? De outra forma como poderia ser explicado a reincidência metódica da premiação na escolha por textos investigativos e - do tema abordado nesse trabalho - de fotografias em que se explora a violência sob o viés do espetáculo?

Face ao exposto, convém aqui considerarmos algumas questões sobre que tipos de influência a premiação passou a ter no fazer jornalístico e fotojornalístico brasileiro, uma vez que goza de grande aceitação por parte dos profissionais da imprensa. Entendemos que como fonte de referência aos jornalistas e fotojornalistas brasileiros, o Prêmio Esso pode exercer um poder de coerção, não de maneira impositiva e autoritária, mas de maneira restritiva, incapacitando os profissionais de perceberem novas formas de confecção da notícia e mediação dos acontecimentos. Esta questão em particular receberá maior atenção no próximo capítulo que procura entender as nuances ideológicas do Prêmio Esso e de como este naturaliza uma estética nociva ao processo real de comunicação, relegando aos leitores uma posição passiva de compreensão. No entanto, veremos também que algumas imagens possuem estratégias para fugir desta lógica, mesmo “jogando com as regras do jogo”.

3.5 A CRIAÇÃO DO PRÊMIO ESSO DE FOTOGRAFIA

Depois de um grande período em que a pose era a principal estética no fotojornalismo brasileiro, o fotojornalismo testemunhal começou a tomar força no Brasil a partir da década de 50, e isso ocorreu basicamente devido a dois princípios: o primeiro certamente foi a evolução na tecnologia fotográfica com que os fotógrafos podiam contar após a Segunda Guerra Mundial. Entre essas evoluções nós podemos citar as câmeras mais compactas e leves e a invenção de filmes com alta sensibilidade.

Embora a Leica tenha lançado seu modelo de câmera 35mm em 1925, ela só foi introduzida no Brasil na década de 50. Além do formato e peso reduzidos, o equipamento trazia objetivas intercambiáveis, uso de filme de 36 exposições e com avanço mais rápido, o que facilitava tecnicamente a concepção de fotojornalismo testemunhal, que pressupõe a “invisibilidade” do fotógrafo (FERREIRA, 2008)

Como segundo fator responsável, temos a revolução ocorrida nos meios de comunicação impressos do Brasil naquele período. Pela primeira vez, inseridas em um editorial inovador, as revistas ilustradas brasileiras concediam até mesmo um lugar de destaque à fotografia. Influenciada pelas revistas estrangeiras: *Berliner Illustrierte Zeitung*, *Vu*, *Time* e *Life*, temos como o grande exemplo de revista ilustrada tupiniquim a publicação *O Cruzeiro*. Apostando nas grandes reportagens fotográficas e na valorização da imagem como fonte de informação, a revista *O Cruzeiro* liderada pelo fotógrafo Jean Manzon, ex-integrante da *Vu*, valorizou a liberdade do fotógrafo como produtor de conteúdo informacional, revolucionando desta forma a atividade fotojornalística no Brasil.

O aumento em quantidade (crescia o número de revistas ilustradas, tendo também sido criadas nessa época a *Manchete* e a *Realidade*) e também da qualidade, especialmente nos temas a serem tratados (ex: questões políticas relacionadas à liberação das mulheres, ao aborto, a miséria e a fome) propiciava a criação de um Premio que valorizasse a atuação do repórter fotográfico brasileiro. A fotografia no Brasil vivia um novo momento, e nesse novo ambiente a “estética do flagrante”, do instantâneo, do testemunhal, sendo que o fotógrafo precisava estar no “local certo na hora certa”, tomou força. Apesar das fotografias de grande formato com poses de modelos ainda mantivesse seu lugar na imprensa, o fotojornalismo do flagrante e do choque começa a tomar um lugar de destaque, tanto no número de ocorrências em jornais, quanto na valorização máxima através do Premio Esso.

Segundo Soraya Venegas Ferreira, o fotojornalismo testemunhal que privilegiava as situações de flagrante e que o fotógrafo procurava não intervir nos acontecimentos foi dominante e também muito importante na denúncia de abusos cometidos pelo Regime Militar, tendo as fotografias muitas vezes a capacidade de driblar a censura, característica que faltava ao texto verbal. Dentro desse contexto do fotojornalismo brasileiro é que foi criado, em 1961, O Prêmio Esso de Fotojornalismo, apresentando-se como a consagração do repórter fotográfico brasileiro. “Dentro do espírito clássico do fotojornalismo o prêmio sempre privilegiou o flagrante ressaltando a criatividade e a habilidade do fotógrafo na captação da cena em pleno calor dos acontecimentos” (MAGALHÃES; PEREGRINO; 2004, p.66).

Logo em sua primeira edição, o Prêmio Esso de Fotojornalismo já dava mostras de quais as características imagéticas e informacionais privilegiaria em sua premiação. A imagem realizada por Sérgio Jorge, da revista Manchete, que recebeu o título de “Não mate o meu cachorro”, flagra o desespero de um menino que assiste a carrocinha levar seu cachorro em uma campanha contra a raiva. A fotografia é plasticamente angustiante e de forte valor emocional, mas sem se descuidar de uma composição muito inteligente que valoriza o assunto.



Fonte: www.google.com.br

Foto: Sérgio Jorge (1961)

A partir daí, a emoção, tensão, drama, movimento, desespero e violência se tornariam recorrentes nas demais fotografias premiadas pelo Esso de Fotojornalismo. Mesmo com uma grande variação entre os membros da comissão julgadora e com a participação de mais de 40 profissionais pela internet o Esso decidiu por premiar, e tem se mantido muito fiel

a essa decisão, o fotojornalismo testemunhal, com grande ênfase no registro de um acontecimento em seu “instante decisivo”.

Ainda em, *Fotojornalismo e memória: o retrato do Brasil proposto pelo Premio Esso*, Soraya V. Ferreira se propõe, através das análises das fotografias vencedoras em toda história do Prêmio Esso de Fotojornalismo, a evidenciar as transformações pelas quais o fotojornalismo nacional passou desde os anos 60. A autora prioriza um olhar sobre o Prêmio Esso que tenha como foco a evolução do fotojornalista brasileiro, das técnicas e suportes fotográficos, além das linguagens fotojornalísticas, identificando os retratos do Brasil valorados e premiados durante quase cinco décadas de premiação do fotojornalismo (FERREIRA, 2008).

A autora refaz o contexto de criação do Premio para então iniciar a sua análise. Além das características referentes ao flagrante ao drama presente nas fotografias premiadas, Ferreira nos atenta para outras características importantes. Em quase 50 anos de existência, jamais uma fotografia de “Cultura” ganhou o prêmio de foto do ano. Por outro lado as editorias mais corriqueiras são as de Esporte, Política, Cotidiano e, sobretudo, Polícia. Outra descoberta importante para o nosso trabalho está no fato de que a metáfora (eixo da similaridade) na fotografia também é um fator premiado: em 1986, na foto de Carlos Menandro “Qualquer semelhança”, uma lona de circo sobrepunha-se à cúpula do senado, ridicularizando a imagem do Congresso Nacional.

No ano seguinte, em “Residência ou Morte”, Luiz Luppi mostra a ação de policiais a cavalo, portando sabres, numa configuração espacial bastante semelhante ao quadro Grito do Ipiranga. Mas, talvez o registro mais famoso da editoria seja a foto de Jânio Quadros, feita por Erno Schneider e intitulada “Qual rumo?”, premiada em 1962 após sua renúncia”. Nas linhas seguintes a autora reitera sua afirmação de que a premiação analisada privilegia o registro do flagrante de acontecimentos insólitos. Como exemplo disso, podemos citar a fotografia que mostrava o quase atropelamento de uma freira, e também o desespero de pessoas que se jogavam do edifício Joelma em chamas. Por outro lado, a autora cita que os recursos de linguagem fotográfica que registram um acontecimento de maneira melhor trabalhada são pouco valorizados: “esse modelo é pouco valorizado pela premiação, que costuma tratar com maior deferência registros menos trabalhados, mas que mostram flagrantes da “realidade nua e crua” (Idem, 2008). O trabalho ainda concluiu que se nas décadas de 60,70 e 80 - as fotografias as quais retratavam a política de forma satírica e também o esporte, ainda tinham seu espaço na construção da memória do Brasil realizada pelo Prêmio Esso - a partir de 1993, o que vemos é a predominância do tema violência.

Outro ponto levantado que merece atenção é a baixa premiação de mulheres, refletindo a grande diferença em números de homens e mulheres que trabalham como fotógrafos nas redações. Há também a questão do prêmio não refletir a carreira do fotógrafo, sendo que há muitos fotógrafos novatos que obtiveram a deferência, enquanto outros mestres do fotojornalismo brasileiro, como Evandro Teixeira, jamais levaram o prêmio. O fato de ter recebido a honraria também não se mostrou um grande empurrão para as carreiras profissionais, tendo em vista que muitos dos fotógrafos premiados não estão atuando na área, ou se estão, não gozam de grande fama. Esta última questão nos faz atentar até mesmo para a característica da premiação, que privilegiando o flagrante, premia, na maioria das vezes, muito mais a “sorte” de um profissional, do que sua real competência na produção de conteúdos informativos.

No final de seu trabalho, Ferreira reitera o caráter do Prêmio Esso de premiar o fotojornalismo “testemunha ocular da história”, que privilegia o fotógrafo o qual está “na hora certa e no local certo”, menosprezando outras fotografias que procuravam passar informação fora dos convencionalismos. Também é possível concluir que, mesmo tendo a comissão julgadora passado por grandes modificações nos últimos 40 anos, o país construído pelo Esso de fotojornalismo é o da violência. A premiação pouco valoriza as inovações técnicas e estéticas na fotografia brasileira, além de ignorar completamente a diversidade cultural desse país.

A importância deste artigo em nosso trabalho está na análise minuciosa que Soraya Ferreira se propõe a fazer sobre o conteúdo das fotografias premiadas no Prêmio Esso de Fotojornalismo. Isto porque, ao resgatar quase cinquenta anos de premiação, a autora nos mostra um painel das características da linguagem, estética e produção fotografias consideradas boas pela comissão julgadora. Também podemos encontrar, de certa forma, a memória fotográfica que o Prêmio Esso construiu para o Brasil. Talvez os pontos discutidos pela autora, que são mais importantes para o nosso trabalho, são os que se referem ao caráter informacional da fotografia como registro do flagrante. Apesar de esta rotina ser corriqueira no Prêmio Esso, Ferreira não se posiciona a favor da produção que privilegia apenas o “momento certo no local certo”, afirmando que estes não procuram passar a informação de uma maneira mais cuidadosa, melhor trabalhada, e desta forma que possibilite um leque mais amplo de interpretações.

Sobre a relação do “Esso” com as fotografias que se constroem de uma maneira mais “inteligente”, procurando por meio da organização dos elementos gerar interpretações livres do automatismo cotidiano, Ferreira é enfática: “esse modelo é pouco

valorizado pela premiação, que costuma tratar com maior deferência registros menos trabalhados, mas que mostram flagrantes da “realidade nua e crua”.

Por outro lado, outra tarefa importante realizada por este artigo é a verificação das ocasiões que a premiação fugiu a sua regra. Neste sentido, a autora cita as ocasiões que a fotografia deixou de tratar a “realidade como ela é”, procurando atuar como uma metáfora inteligente de um fato jornalístico. A fotografia, quando se utiliza de recursos para atuar como uma metáfora, está trabalhando com o eixo do paradigma, que através da similaridade, de seu poder de sugestão, pode gerar interpretações mais ricas, dependendo do nível de repertório de cada emissor. Estas são as fotografias que em termos de funções de linguagem se aproximam da mensagem poética, e que por isso, produzem uma informação a qual é muito mais do que apenas entendida, mas sim sentida. As imagens metáforas atuam como função poética, pois combinam os elementos de maneira a produzir o novo, aquilo que desautomatiza a compreensão de uma mente interpretadora.

A discussão sobre o valor informativo do flagrante, que quando utilizado para chocar o receptor, segue no sentido contrário ao da transmissão de informações mais complexas, também é discutido e aprofundado no trabalho *Imagens do horror na mídia, intenção de chocar, incomunicação*, de Ana Flávia Sípoli, mestranda em Comunicação Midiática pela Universidade Estadual Paulista (Unesp/Bauru).

Sípoli resgata o conceito da estética do horror na mídia, mais especificamente na fotografia, para discutir a responsabilidade dos profissionais de comunicação pelo conteúdo que apresentam aos espectadores. Para ela a exposição chocante das tragédias humanas tanto colabora para a degradação das pessoas envolvidas como atua de maneira a gerar uma incomunicação entre emissor receptor. Citando o filósofo húngaro Vilém Flusser, ela afirma que o ser humano domina superficialmente o processo fotográfico, e por não saber o que acontece no interior da “caixa”, também é dominado pelo instrumento. Quanto à aceitação das imagens, Sípoli nos atenta para o caráter de reprodução da realidade muito associado à fotografia, mas que, no entanto, é dúvida, por ser as imagens, antes de mais nada, pontos de vista. Dessa forma, a fotografia não transmite ao leitor toda a informação referente ao fato fotografado, ela na verdade representa uma realidade fragmentada.

É tendo em mente o caráter de mostrar, mas também de ocultar pertencente à fotografia que Sípoli irá analisar o valor informativo do conceito conhecido como fotochoque (imagens que mostram a violência de maneira explícita e atuam de maneira a impossibilitar outras interpretações além da evidente no quadro fotográfico).

Retratar uma catástrofe pelos seus mortos é escolher o que há de mais previsível em meio a eventos traumáticos e ainda pode significar transformar situações reais de dor e sofrimento em superfícies para consumo individual e coletivo. Nesse sentido, a linha que separa o pretensão potencial informativo dessas imagens de seu abuso em relação à situação degradante e à invasão da privacidade alheia, se existe, é tênue. (SÍPOLI, 2008)

A autora defende a ideia que a imagem da dor impossibilita o espectador de tomar conhecimento de diversas outras realidades inerentes ao fato clicado. Além disso, o foto-choque estereotipa a dor, privilegiando muito mais a oportunidade do que a técnica de um fotógrafo. Para Sípoli, o profissional de comunicação deve zelar pelo o que é transmitido ao seu público, respeitando o limite ético e do bom senso, e por isso deve evitar as imagens que gerem uma perda de dimensões.

Sobre o valor informativo e estético do foto-choque, a autora volta a criticar a maior recompensa dada à oportunidade em relação à técnica fotográfica. Para ela, este é um grande exemplo do momento em que o fotógrafo é dominado pelo aparelho, pois o homem, ao registrar uma cena impactante, não teria exercido sua criatividade para sensibilizar, e assim informar o público. Nas palavras de Flusser: “as fotografias ‘melhores’ seriam aquelas que evidenciam a vitória da intenção do fotógrafo sobre o aparelho: a vitória do homem sobre o aparelho”. Desta forma, o mais importante para o foto-choque não é a composição ou as técnicas empregadas e sim sua capacidade de transmitir uma informação nitidamente. No entanto, na estética do horror, esta nitidez vai no sentido contrário ao da comunicação, pois ao mostrar o impacto, faz aumentar a crença do espectador de que a superfície da fotografia explica todo o ocorrido.

Sípoli defende que qualquer reação que o receptor manifestar será fruto única e exclusivamente da imagem e não do fato em si, afinal de contas em nossa sociedade imagética quais são as pessoas que diferem a realidade de sua representação? “A imagem da dor, na realidade, distancia da dor. O choque apela para a emoção e as consequências desse apelo não são, necessariamente, a reflexão ou a solidariedade”. Sendo assim, as imagens que se associam ao foto-choque produzem concepções estáticas, maniqueístas, e que desestimulam a reflexão.

A importância deste trabalho se dá exatamente por questionar o valor informativo da prática do flagrante que visa o impacto, relacionando-a com as responsabilidades sociais e éticas dos comunicadores. Como casos específicos, ela cita a cobertura da Guerra do Vietnã pela revista Life, e o fotógrafo Henri Cartier Bresson, criador do “Instante Decisivo”, que apesar de também trabalhar com a “oportunidade”, não se deixa

ser dominado pelo aparelho fotográfico, criando, sempre pela organização dos elementos significativos, uma nova maneira de se realizar o fotojornalismo.

Esta nova maneira trabalha com a sugestão, criando diferentes sensações em quem observa a imagem. Foge da representação simplista e, por meio de cenas mais informativas, procura fazer com que o espectador possua novas leituras. É de grande importância a discussão apresentada em relação ao valor informativo que a foto-choque pode apresentar, uma vez que trabalha com a ideia do lugar certo na hora certa, mas se relaciona diretamente com temas ligados à violência. Uma vez que a “estética do flagrante” também prioriza a imagem impactante, é fundamental analisarmos os efeitos negativos que este conceito pode ter na representação de um fato. Ana Sípoli defende que os fotógrafos e editores, ao privilegiarem a foto-choque, estão na realidade sendo dominados pelo aparelho fotográfico, pois esta rotina fotojornalística não privilegia a técnica do fotógrafo, e sim a oportunidade de estar no “lugar certo, na hora certa”.

Desta maneira, os efeitos negativos da “estética do flagrante” se dão em diferentes instâncias. A primeira delas se refere ao caráter fictício da fotografia em ser a representação fiel da realidade. Muito longe disso, as imagens técnicas são antes de tudo a expressão, o ponto de vista do fotógrafo. Ao ver uma cena em que o horror é representado de maneira explícita, o flagrante contribui para o aumento deste mito da fotografia, produzindo interpretações simplistas na mente do espectador, que acredita ter compreendido todo o fato por meio da imagem. Esta leitura automatizada produzida pelo flagrante faz com que o leitor se esqueça de que a fotografia é apenas uma representação fragmentada da realidade, e que por isso, muitas informações são perdidas neste processo de fixação do real.

Em relação à estética do horror e ao foto-choque, existe outro conceito de grande importância na análise da “estética do flagrante”. Isto porque, segundo a autora, todo o sentimento causado pela fotografia no leitor não é fruto de uma análise feita por este, e sim resultado direto e sem reflexões das imagens contidas na fotografia. Desta forma, o foto-choque segue no caminho contrário ao da comunicação, pois gera interpretações maniqueístas e que desestimulam qualquer espécie mais profunda de tentativa de compreensão do fato. Da mesma maneira age o flagrante, procurando sempre a interpretação mais simples e automatizada.

Ainda no final de seu texto, Sípoli dá uma grande contribuição a este trabalho quando cita Henri Cartier-Bresson, o criador do conceito de Instante Decisivo, como um fotógrafo que, mesmo trabalhando com a oportunidade, sempre procurou transmitir a informação de maneira melhor trabalhada. Por meio da composição perfeita, Cartier-Bresson

registrava sim o momento único, mas de forma a produzir interpretações que fugissem do senso comum atribuído à situação retratada. Ele trabalha de maneira a sugerir as informações sempre procurando a abertura das possibilidades de interpretação. Com este contraste estabelecido por Ana Sípoli, entre o foto-choque e a maneira de se fotografar do “Instante Decisivo”, ela nos fornece subsídios para conseguirmos estabelecer as diferenças entre a estética do flagrante e a imagem poética, tema a ser desenvolvido mais adiante, nos capítulos quatro e cinco.

4 SOBRE A IDEOLOGIA DE PREMIAÇÃO DO ESSO DE FOTOJORNALISMO

Desatarei a fantasia em cauda de pavão num ciclo de
matizes, entregarei a alma ao poder do enxame das rimas
imprevistas.
Ânsia de ouvir de novo como me calarão das colunas das
revistas esses que sob a árvore nutriz es-
cavam com seus focinhos as raízes.

Sei o puldo das palavras a sirene das palavras
Não as que se aplaudem do alto dos teatros
Mas as que arrancam caixões da treva
e os põem a caminhar quadrúpedes de cedro
Às vezes as relegam inauditas inéditas
Mas a palavra galopa com a cilha tensa
ressoa os séculos e os trens rastejam
para lambar as mãos calosas da poesia
Sei o pulso das palavras parecem fumaça
Pétalas caídas sob o calcanhar da dança
Mas o homem com lábios alma carcaça.
Vladimir Maiakóvski

Por meio de uma contextualização crítica acerca das bases históricas às quais imprensa e fotografia se ergueram e tomaram forma no século XIX e início do século XX, este trabalho procurou até o momento criar um ambiente fértil para a discussão central que recai sobre o Prêmio Esso de Fotografia. Nas páginas anteriores, não somente vimos a ligação entre o ideário positivista burguês e a maneira de se organizar ideologicamente a imprensa – produto do conhecimento social estruturado sobre a busca objetiva e imparcial pela verdade – como também ficou claro a importância da fotografia, enquanto máquina capaz de registrar o real, para a legitimação deste discurso.

Desde sua criação em 1971, o ESSO de Fotografia, ano após ano, premiou um determinado tipo de estética voltada à linguagem fotográfica do flagrante. Vimos que a grande maioria das fotografias premiadas se enquadram naquilo que se convencionou chamar de o “espírito clássico do jornalismo”, imagens registradas no ápice dos acontecimentos, ricas em ação e movimento, mas que, em contrapartida, possui sua mensagem construída através de estruturas simplistas de significação. Desta forma, temos uma fotografia que nos choca pelos seus valores de flagrante, mas que, porém, encerra sua produção de sentidos quase que automaticamente na primeira leitura ou, em outras palavras, na superficialidade do papel. Por relegar a um “segundo plano” as fotografias que aqui definimos como poéticas, devido sua estrutura organizacional complexa, capaz de abrir a imagem a diferentes possibilidades interpretativas e reiterar constantemente que a boa

fotografia para o jornalismo é aquela que encerra o seu significado entre as margens do quadro, podemos aferir que, ideologicamente, o Prêmio Esso de Fotojornalismo está próximo a noção positivista que afirma ser a máquina fotográfica um meio objetivo de registro da realidade.

Neste capítulo, veremos como a maior premiação do fotojornalismo nacional está atrelada ao ideário positivista de produção imparcial de conhecimento, e, principalmente, como a defesa da neutralidade axiológica se dá em termos estéticos no leque das fotografias premiadas com o ESSO. No entanto, antes de nos aprofundarmos na caracterização da referida “ideologia de premiação” é necessário que tomemos alguns posicionamentos sobre o próprio conceito de o que vem a ser, ou como atua, a ideologia.

Em toda sua história, desde a primeira aparição do termo ideologia, no contexto do iluminismo e da revolução burguesa, até as considerações trazidas a tona na contemporaneidade pelos pós-marxistas, pós-estruturalistas etc., o termo ideologia é um dos mais ricos em diversidade de significados, bastando apenas rápida verificação entre os principais para que constatem as diferenças e contradições existentes. De fato, o crítico de cultura, Terry Eagleton, realiza este exercício no livro *Ideologias*, obtendo uma lista de proposições, nem sempre compatíveis entre si, em torno do que é a ideologia. Vejamos algumas considerações sobre o termo enunciadas por Eagleton:

- O processo de produção de significados, signos e valores na vida social.
- Um corpo de ideias característico de um determinado grupo ou classe social.
- Ideias que ajudam a legitimar um poder político dominante.
- Ideias falsas que ajudam a legitimar um poder político dominante.
- Formas de pensamento motivadas por interesses sociais
- Ilusão socialmente necessária
- O meio pelo qual os indivíduos vivenciam suas relações com uma estrutura social. (EAGLETON, 1997, pág. 15)

Frente a esta pluralidade de significados, só será possível delinear a conceituação da ideologia de premiação do ESSO através do estabelecimento de pontos de partida bem delimitados. E isso tem a ver com quais escolas de pensamento social sobre a ideologia que o trabalho pretende se alinhar, lembrando que, até mesmo a preocupação em

trazer o termo ideologia para o debate acadêmico sobre a produção fotojornalística no Brasil já se trata de um posicionamento (ideológico?), visto que o tema, a partir dos anos 1990, deixou de estar na moda, sendo considerado por alguns intelectuais, obsoleto. O fim da ideologia, como afirma certos representantes do pensamento pós-moderno, em si, é uma enunciação de caráter ideológico, no entanto, é importante defender aqui a contrariedade a algumas noções da pós-modernidade, como, por exemplo, a distensão do conceito de subjetividade até a um ponto em que seja impossível delimitarmos noções de certo ou errado, mesmo que isso signifique não se opor ao apedrejamento aplicado às mulheres nigerianas que tiveram relações sexuais fora do casamento, apenas por se tratar de uma prática cultural entre os muçulmanos radicais da região.

De certa forma, neste trabalho acredita em uma crítica valorativa entre as estéticas do Automatismo e Poesia, encarando suas incidências de forma política, sendo uma estética alinhada à ideologia e a cultura dominante. Vai, então, na contramão da concepção pós-modernista de estética/cultura a qual concebe o valor destas por si só. Somente pelo fato de se apresentar como fenômeno uma estética/cultura já poderia ser valorizada, não deixando qualquer espaço para a crítica sobre sua atuação. Tal pensamento impossibilitaria a crítica à fotografia de flagrante sob a estética que automatiza as interpretações, embora até aqui tenhamos construído uma estrutura de fatos históricos, políticos e sociais que a sustentam como produto de interesse de um agente social muito bem localizado na história: a burguesia capitalista moderna, na figura do mercado.

No entanto, não se trata também de aqui defendermos, baseado em um materialismo vulgar, a noção de atuação da ideologia em um movimento simplista de causa e consequência, ou mesmo que toda ideologia dominante tem 100% de eficácia e pode ser muito bem introjetada nas mentes vazias dos dominados.

A visão racionalista de ideologias como sistema de crenças conscientes, bem articulados, é claramente inadequada: deixa escapar as dimensões afetivas, inconscientes, míticas ou simbólicas da ideologia, a maneira como ela constitui as relações vividas, aparentemente espontâneas do sujeito com uma estrutura de poder e provê a cor invisível da própria vida cotidiana. Mas se a ideologia, nesse sentido, é discurso primariamente performativo, retórico, pseudopropocional, isso não significa que seja desprovida de um importante conteúdo proposicional – ou que as proposições que faz, inclusive as morais e normativas, não possam ser avaliadas quanto a sua verdade ou falsidade. (EAGLETON, 1997, pág. 193)

O que queremos aqui é uma proposição dialética entre a visão racionalista da atuação da ideologia e as esferas inconscientes e simbólicas do cotidiano citadas por

Eagleton. E esta será nossa primeira delimitação ou ponto de partida. Partiremos de uma perspectiva em relação à ideologia que a problematiza tendo em mente alguns de seus efeitos como a legitimação e a naturalização. Desta forma estamos mais próximos das proposições acerca da ideologia preconizadas por Raymond Williams, para o qual cada formação social é um amálgama complexo de formas de consciência dominantes, residuais e emergentes, não havendo assim, hegemonia absoluta, das afirmadas pela Escola de Frankfurt em que “a sociedade capitalista define nas garras de uma reificação que a tudo permeia”. (EAGLETON, 1997, pág. 52)

Em Gramsci, a problematização acerca da hegemonia da ideologia dominante, como elucidada Leandro Konder no artigo A questão da ideologia em Gramsci, não se pode eliminar a participação ativa e consciente dos de “baixo” no movimento da história, formada, por sua vez, por sujeitos humanos.

Nos Cadernos do Cárcere se lê a observação feita a respeito da situação intelectual do "homem do povo", que não sabe contra-argumentar em face de um "adversário ideologicamente superior", não consegue sustentar e desenvolver suas próprias razões, mas nem por isso adere ao ponto de vista do outro, porque se identifica solidariamente com o grupo a que pertence e se recorda de ter ouvido alguém desse grupo formular razões convincentes que iam numa direção diferente da que está sendo seguida pelo seu contraditor. (KONDER, 2002)

Uma das intenções deste trabalho é, através da percepção crítica dos leitores, estranhar para em seguida superar a estética predominante e valorizada das fotografias “objetivas” no fotojornalismo, e isso só poderá ser admitido se reconhecermos as possibilidades de intervenção da população que ainda é relegada a uma posição de passividade pela mídia. Somente dentro de uma perspectiva em que a ideologia se configura em um jogo de complexas relações, onde o pensamento dominante nunca o é eficaz na totalidade, cedendo e se modificando de acordo com as necessidades apresentadas pelo público que deseja atingir, é que poderemos pensar em estratégias de formação que possam diminuir os males causados pela atual forma de veiculação de informações em grande escala.

Embora não seja o objetivo deste trabalho adentrar profundamente na complexidade deste pensamento, é importante situarmos os nomes que em seus trabalhos comungaram desta forma de pensar a cotidianidade da ideologia. Ainda em *Ideologias*, Eagleton agrupa estes intelectuais, de maneira a estabelecer um diálogo interessante entre seus trabalhos. Desta forma, a distinção de V. N. Voloshinov entre ideologia “comportamental” e “sistemas estabelecidos” não está tão distante da noção de “estrutura de sentimento” de

Williams, uma vez que ambas estão atentas no que há de ideologia em nossos comportamentos mais “impalpáveis e esquivos”, acabando com a divisão entre “a ideologia como doutrina rígida e explícita, de um lado, e a natureza supostamente rudimentar da experiência vivenciada, de outro” (EAGLETON, 1997, p. 54).

Para Eagleton, os desdobramentos desta última questão, que afirma a possibilidade da manutenção de uma consciência contrária a da ordem estabelecida, aparecerá no pensamento gramsciano com a divisão, nas classes oprimidas, das ideias provenientes de seus superiores daquelas geradas em suas situações de vida. Tal divisão terá um pensamento correspondente no conceito de *habitus* criado por Pierre Bourdieu na medida em que “os imperativos dirigentes são, na verdade, transmutados em formas do comportamento social rotineiro; mas a exemplo da ‘ideologia comportamental’ de Voloshinov, trata-se de um assunto criativo e amplo, e não, absolutamente, de um simples ‘reflexo’ das ideias dominantes”. (EAGLETON, 1997, p. 55)

Tendo sido delimitada nossa primeira assertiva sobre como este trabalho considera o conceito de ideologia, é hora de seguir com os posicionamentos os quais embasarão a concepção de uma estrutura de ação referente à ideologia que vigora no Prêmio ESO de Fotorjornalismo. Como vimos, desde as primeiras linhas a premiação tem sido posta em paralelo a um ideário específico. Nascido no seio da burguesia capitalista industrial moderna, a escola positivista fez-se presente em todos os âmbitos da vida social, criando uma ideia de mundo que mostra como natural e/ou naturalizada as relações sociais estabelecidas através da revolução burguesa e a consequente instauração do capitalismo. Nas artes têm-se estas relações espelhadas, seja no romance naturalista e sua inerente estabilidade e imutabilidade nas relações entre personagens, ou no advento da fotografia (o que de fato nos interessa), como a comprovação de que é possível produzir conhecimento de forma imparcial.

Ao mesmo tempo, o trabalho objetiva apresentar uma nova maneira de se conceber a fotografia, principalmente relacionada à imprensa, sendo que este “novo olhar” visa literalmente contrariar a aceção de que a imagem fotográfica significa a representação da realidade de forma objetiva e neutra. Apenas considerando esta pequena introdução ao tema, percebemos que há, neste trabalho, a intenção de desvalorizar certo tipo de compreensão sobre a fotografia, mediante a apresentação de uma ideia diferente e assumida como superior. Não precisamos de muito esforço para entender que esse conflito visa apresentar a concepção de fotografia ligada à noção positivista como não verdadeira. A partir daí, também podemos afirmar que o ESSO de Fotorjornalismo busca, através de sua estética, criar, perante seu público, uma consciência específica e parcial do que seja uma fotografia, de

maneira a exercer uma determinada influência na sociedade e ocultar que a fotografia é simbolicamente um campo em disputa.

O segundo ponto que assumiremos trata-se exatamente da noção de falsa consciência atribuída à ideologia. O termo “falsa consciência” é inerente à concepção marxista de ideologia apresentada no livro *A ideologia alemã*, escrito por Karl Marx e Friedrich Engels em 1845/1846:

Até agora, os homens formaram sempre idéias falsas sobre si mesmos, sobre aquilo que são ou deveriam ser. Organizaram as suas relações mútuas em função das representações de Deus, do homem normal, etc., que aceitavam. Estes produtos do seu cérebro acabaram por os dominar; apesar de criadores, inclinaram-se perante as suas próprias criações. Libertemo-los portanto das quimeras, das idéias, dos dogmas, dos seres imaginários cujo jugo os faz degenerar. (MARX, ENGELS, 2012, p.12)

Tal concepção de ideologia faz parte de um contexto histórico em que, se de um lado, o capitalismo apresentava suas relações sociais, na forma da exploração do homem pelo homem, como naturais e imutáveis, por outro, a revolução burguesa fez com que entrasse na história a classe proletária – única capaz de por fim a organização capitalista e renovar o ambiente social. No livro, Marx e Engels iniciam uma maneira de se conceber a história capaz de refletir o espectro da possibilidade de uma revolução proletária, para tanto, irão se opor a premissa idealista de que a realidade social é criada pela atividade intelectual, fundando as bases para a concepção materialista da história: “não é a consciência que determina a vida, é a vida que determina a consciência”. Seria, portanto, o trabalho, como mediação entre homem e natureza, que determinariam o processo histórico e as consequentes relações entre os homens, desde a organização da sociedade em um Estado até os valores e ideias criadas nesse contexto. A partir daí podemos compreender o termo “falsa consciência” como ideias provenientes da classe dominante e que servem para manter a ordem criada pelo capitalismo, oprimindo os trabalhadores.

No entanto, tal noção sobre a ideologia nos traz alguns problemas conceituais e novamente nos utilizaremos dos esclarecimentos apontados por Terry Eagleton. Primeiramente, já vimos que por mais tentacular que seja a ideologia dominante, sempre haverá espaço para a sua subversão no seio da classe oprimida. Isso implica que as ideologias “para serem verdadeiramente eficazes, devem dar algum sentido, por menos que seja, à experiência das pessoas; devem ajustar-se, em alguma medida, ao que elas conhecem da realidade social com base em sua interação prática com esta” (EAGLETON, 1997, p. 26).

Devem então, mais do que apenas uma ilusão imposta “de cima para baixo” apresentar uma realidade reconhecível.

Outra questão levantada por Eagleton é a de que algumas considerações ideológicas que podemos proferir, sob um caráter ideológico, podem ser verdadeiras, como por exemplo a afirmação: “o Prêmio Esso de Fotografia é a maior premiação do jornalismo nacional”. Tal sentença é verdadeira e pode ter um caráter ideológico, se a minha intenção é legitimar a importância do ESSO como um formador de opiniões sobre a “boa fotografia”. “Poderia parecer, então, que pelo menos uma parte daquilo que chamamos de discurso ideológico é verdadeira em um nível, mas não em outro: verdadeira em seu conteúdo empírico, mas enganosa quanto a seu valor” (Idem, p. 28).

Parte do argumento daqueles que invalidam a concepção de ideologia como falsa consciência vem dessa dificuldade atual em submeter juízos de valores a critérios de verdade e mentira, no entanto, a solução para este caso passa longe da ideia de que não podemos discutir tais juízos sobre o mundo. Em seu trabalho, o filósofo francês Louis Althusser, parte do princípio de que a ideologia trata de como as relações sociais, em práticas cotidianas, constituem o sujeito em vínculo com as relações de produção dominantes. Para Althusser a ideologia “expressa uma vontade, uma esperança ou uma nostalgia, mais do que descreve uma realidade” (ALTHUSSER, apud EAGLETON, 1997, p.30).

Por um lado, a ideologia não é um mero conjunto de doutrinas abstratas, mas a matéria da qual cada um de nós é feito, o elemento que constitui nossa própria identidade; por outro apresenta-se como um ‘todos sabem disso’, uma espécie de verdade anônima universal. A ideologia é um conjunto de pontos de vista que eu por acaso defendo; esse ‘acaso’, porém, é, de algum modo, mais do que apenas fortuito, como provavelmente não o é minha preferência quanto a repartir meu cabelo no meio. Com bastante frequência, parece ser uma miscelânea de refrões ou provérbios impessoais, desprovidos de tema; no entanto, esses chavões batidos estão profundamente entrelaçados com as raízes de identidade pessoal que nos impele, de tempos em tempos, ao assassinato ou à tortura. (EAGLETON, 1997, p.31)

Os argumentos a favor da ideia de que a ideologia parte de experiências vivenciadas poderiam por um fim a questão da falsa consciência, uma vez que, da impossibilidade de algo vivido objetivamente por seres humanos e que produziu efeitos, ser necessariamente falso. Porém Eagleton nos atenta para o fato de que há uma confusão entre o conceito de “falso” no sentido de inverídico e “falso” enquanto irreal. Levando em conta essas considerações, assumiremos aqui a concepção de falsa consciência não como um agrupamento de ideias inverídicas, mas que são funcionais para a manutenção da ordem

dominante. Ou como afirma Eagleton: “os enunciados ideológicos podem ser verdadeiros em relação a sociedade tal como se encontra constituída no presente, mas falsos na medida em que, desse modo, contribuem para bloquear a possibilidade de transformar um estado de coisas” (Idem. 38).

Esta ideia vai de encontro com alguns conceitos elaborados por Fredric Jameson sobre a ideologia como falsa consciência. Jameson afirma que este conceito marxista está menos próximo do caráter ilusório do que de um limite estrutural ou um fechamento ideológico, como se pode observar em outro texto de Marx, *O 18 de Brumário de Luis Bonaparte*:

O que faz [dos intelectuais pequeno-burgueses] representantes da pequena burguesia é o fato de que em suas mentes eles não vão além dos limites que aquela não transpõe na vida, bem como de que eles são conseqüentemente levados, em termos de teoria aos mesmos problemas e soluções a que o interesse material e a posição social os conduzem em termos de política. Em geral, é esta a relação entre os representantes políticos e literários de uma classe e a classe que representam. (MARX, apud Jameson, 1992, p. 47,48)

Em *O inconsciente político: a leitura como ato socialmente simbólico*, Jameson trabalha com estratégias de contenção, que, de uma forma simplista, seriam os métodos pelos quais os discursos ideológicos atuam de maneira a impossibilitar novas compreensões sobre um determinado fato ou fenômeno, limitando nosso horizonte de compreensão. Nessa concepção, o marxismo também pode ser considerado ideológico, cabendo a nós evidenciarmos suas estratégias de contenção a fim de evitar os males do dogmatismo, buscando encará-lo como teoria aberta a novas interpretações. Se não fosse dessa maneira, todo caráter dialético do marxismo haveria se perdido e, como afirma Eagleton, acreditaríamos, ingenuamente que, na luta política, o operariado não possui nada a perder, além das correntes que o oprime.

Voltando as atenções, especificamente, às estratégias de contenção e fechamento ideológico do Premio Esso de Fotojornalismo, podemos afirmar que a premiação, na medida em que instaurou uma estética dominante através da reincidência anual de fotografias de choque, que reivindicam a objetividade, entre as vencedoras, limitou o horizonte de conceituação acerca do que deve ser considerada uma boa fotografia de cunho jornalístico. Enquanto o choque, com sua linguagem crua e superficial que de fato impossibilita a pluralidade significativa, foi sendo sistematicamente premiado, o fotojornalismo poético foi, pouco a pouco, sendo colocado à margem, a ponto de o

considerarmos hoje como forma de resistência utópica. A função exercida pelo ESSO de Fotojornalismo foi a de naturalizar uma determinada estética que, através do resgate histórico de sua formação, aponta para o alinhamento com certos interesses do empresariado, desde a espetacularização do fato retratado, até a manutenção na imagem, do local de passividade do leitor.

Como foi exemplificado anteriormente, não se trata aqui de afirmar a participação do Prêmio Esso a um maléfico plano elaborado pela burguesia para a manutenção da ordem vigente, mas sim de colocarmos a vista suas falhas e características, sempre com o intuito de ir além, combatendo essas estratégias de contenção, para superá-las historicamente.

4.1 DISCURSO E IDEOLOGIA

Ao passo que nos aproximamos do conceito de ideologia adotado por este trabalho, é necessário que agora nos atentemos para a questão das relações entre discurso e ideologia, visto que sustentamos aqui que o Prêmio Esso de fotojornalismo somente atuará de forma ideológica se levarmos em conta qual é a construção discursiva presente em suas imagens. Desta forma, assumiremos o ponto de vista adotado por Terry Eagleton de que quando falamos em ideologia estamos mais próximo da noção de discurso do que de linguagem. Isso porque, “não se pode decidir se um enunciado é ideológico ou não examinando-o isoladamente de seu contexto discursivo. [...] a ideologia tem mais a ver com a questão de quem está falando o que, com quem e com que finalidade do que com as propriedades linguísticas inerentes de um pronunciamento” (EAGLETON, 1997, p. 22).

Isso significa adotarmos a separação já mencionada no primeiro capítulo entre texto e discurso e encararmos a mensagem fotográfica em função deste termo, ao invés daquele. A partir daí podemos depreender que a mensagem fotográfica só se torna ideológica (pois poderíamos evidenciar apenas seu caráter estético ou político) se colocada em conflito em uma arena de luta discursiva. Assim “podemos sugerir que a ideologia se preocupa menos com o significado do que com os conflitos no campo de significado”. Em relação ao ESSO de Fotojornalismo, primeiramente, encararemos as fotografias vencedoras como ideológicas, pois elas serão discutidas dentro de um contexto discursivo – além é claro do ambiente histórico, social e político do qual faz parte. Em segundo lugar a própria premiação transforma-se numa arena de luta discursiva, uma vez que somos capazes de perceber uma

estética subalternizada, que aparece como resistência utópica dentro de um produto da cultura de massa.

Procuraremos então, como via para a análise das imagens vencedoras do Prêmio Esso, considerar a ideologia como fenômeno discursivo, isso significa considerar simultaneamente seu aspecto material e de produção de significados.

Pode ser útil ver a ideológica menos como um conjunto particular de discursos do que como um conjunto particular de efeito dentro dos discursos. [...] O que é ‘burguês’ nessa mistura de idiomas é menos o tipo de linguagem que os efeitos que produzem: efeitos, por exemplo, de ‘fechamento’, pelos quais certas formas de significação são excluídas silenciosamente e certos significantes são fixados em uma posição de comando. (EAGLETON, 1997, p.172).

Impossível então não aproximarmos da teoria semiótica desenvolvida por Mikhail Bakhtin em *Marxismo e filosofia da linguagem* e sua visão de que sem signos não pode haver ideologia. Sendo assim, signo e ideologia mantém relações recíprocas, onde a materialidade de um signo é indissociável de seu significado ideológico. Apesar de centralizar seu trabalho na palavra como um fenômeno ideológico por excelência, podemos pensar na teoria bakhtiniana para o uso em imagem, refletindo sobre o conceito de signo genérico.

4.2 O PODER SIMBÓLICO NO PRÊMIO ESSO DE FOTOJORNALISMO

Os ‘sistemas simbólicos’, como instrumentos de conhecimento e comunicação, só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados. O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica: o sentido imediato do mundo [...] Os símbolos são os instrumentos por excelência da ‘integração social’ enquanto instrumentos de conhecimento e comunicação [...] eles tornam possível o *consensus* acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social” (BOURDIEU, 2004, p. 9-10)

As afirmações propostas acima por Pierre Bourdieu traçam não apenas o que é considerado o universo simbólico (arte, religião, língua, cultura em sua definição mais generalizante), mas também apontam para como o simbolismo atua na construção do mundo concreto, sendo portadores e mediadores de conhecimento. Trata-se de entender que para a atual ordem social ser dominante é necessário também toda uma estrutura simbólica, que media as relações sociais, e ao fazê-lo estabelece situações em que se exerce um determinado poder sobre outro(s) indivíduo(s). “Num estado do campo em que se vê o poder por toda parte

[...] não é inútil lembrar que [...] é necessário descobri-lo onde ele se deixa ver menos, onde ele é mais completamente ignorado, portanto, reconhecido” (BOURDIEU, 2004, p.7).

Premiações são por excelência a legitimação de alguns valores em detrimento de outros. No Prêmio Esso de Fotografia não é diferente, só há um vencedor, aquele que, através do julgamento da banca, sintetizou em uma imagem os valores que o prêmio atribui ao bom fotojornalismo – já vimos anteriormente quais são estes valores. Isso significa que para além do valor simbólico contido nas fotografias premiadas, há também o valor simbólico de ter vencido o prêmio, maior do fotojornalismo nacional e que projeta o nome do fotógrafo para todo o Brasil.

Tal situação faz crer que há duas instancias, que se relacionam, de exercício do poder simbólico pelo Prêmio Esso, uma que afirma qual estética é boa para o fotojornalismo e outra que reduz ao primeiro time do jornalismo nacional apenas o fotógrafo que vai a busca dessa estética. Ambas não são dissociáveis, mas devem ser percebidas em suas características pelos efeitos distintos que provocam. A primeira atua dentro do horizonte ideológico do receptor, a segunda, do emissor, do fotógrafo que pode já sair da redação, pautado pelo desejo de vencer o Esso, ou seja, pautado esteticamente sobre o que é bom e o que não é no fotojornalismo.

Contra todas as formas de erro ‘interacionista’ o qual consiste em reduzir as relações de força a relações de comunicação, não basta notar que 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 nessa relação 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 (BOURDIEU, 2004, p.11).

O interessante deste trecho esclarecido por Bourdieu é notarmos que as relações de poder inerentes ao processo comunicativo também, e não poderia ser diferente, se mostram na forma e no conteúdo, e que estes como parte dos sistemas simbólicos atuam de maneira a legitimar uma relação de dominantes e dominados. O jornal informativo, surgido com a criação da imprensa de massa é categoricamente um meio no qual existe um núcleo emissor de informações para uma massa periférica que pouco, ou nada, sabe das condições de produção dessas informações, fato que lhe acarretará, independente do grau de compreensão das notícias e de seus desdobramentos, uma posição de passividade em relação aquilo que lhe é apresentado. Se existe num processo de transmissão do conhecimento a figura de um

produtor, fechado a possibilidade de interações, existe uma relação clara de poder em que um atua, molda, seleciona, e outro compra, aceitando ou não aquilo como a verdade, ele apenas possui o direito de discordar, mas não o de reformular o que foi proposto inicialmente. Uma clara relação entre dominantes e dominados.

Em sua forma e conteúdo o jornal informativo impresso revela sua relação de poder. Tanto em sua forma de produção e veiculação, quanto à maneira que os textos são elaborados, tem-se a relação em que o produtor tem um valor preponderante no processo comunicativo. Na comunicação visual, especificamente o conteúdo trazido pelas fotografias, tal relação se repete, no entanto, consideramos que a imagem naturalmente possui uma maior amplitude de interpretações, o que pode se comprovar através do advento da legenda, meio textual que direciona a interpretação do leitor. Diferenças estéticas no fotojornalismo são capazes de aproximar e excluir o receptor do processo de construção do conhecimento, neste trabalho são traçadas algumas linhas características dessas estéticas.

Neste caso assumiríamos que dependendo de sua atuação, de maneira a incluir ou excluir o receptor no processo comunicativo, uma estética pode em diferentes níveis reafirmar a lógica de dominantes e dominados no jornalismo, ou, de certa forma, subvertê-la, na medida em que abre caminho para a participação do leitor na construção do significado. “As diferentes classes e frações de classes estão envolvidas numa luta propriamente simbólica para imporem a definição de mundo social mais conforme aos seus interesses, e imporem o campo das tomadas de posições ideológicas reproduzindo em forma transfigurada o campo das posições sociais” (BOURDIEU, 2004, p. 11)

A grande imprensa em toda sua organização, material e simbólica, irá lutar para impor os interesses do empresariado e a lógica de mercado, nesse contexto insere-se toda escolha de forma e conteúdo que será adotada de maneira a construir um universo simbólico mais apropriado para a construção de mundo que lhe convém. O Prêmio Esso de Fotojornalismo, como qualquer outra premiação que tenha o intuito de valorizar os ideais e valores já estabelecidos pela maneira de se fazer jornalismo da classe dominante, terá a função de legitimar esse know how, que de diferentes maneiras, possui uma determinada parcela de manutenção da ordem vigente.

Elas podem conduzir esta luta quer diretamente, nos conflitos simbólicos da vida quotidiana, quer por procuração, por meio da luta travada pelos especialistas da produção simbólica [...] na qual está em jogo o monopólio da violência simbólica legítima [...] O campo da produção simbólica é um micro cosmos da luta simbólica entre as classes: é ao servirem os seus interesses na luta interna do campo de produção (e só nesta medida) que os produtores servem os interesses dos grupos exteriores ao campo de produção. (BOURDIEU, 2004, p. 12)

Fundamental para a concepção de ideologia deste trabalho é assumirmos a perspectiva de Pierre Bourdieu na qual ele afirma existir um campo de luta entre as classes dentro dos sistemas simbólicos, o que nos faz traçar um paralelo com o pensamento Bahktiniano do signo enquanto uma arena em que se dá também a luta de classes. Para além disso, sob esta perspectiva de atuação, podemos considerar como possível a superação destes mesmos sistemas simbólicos que estruturam a ordem social vigente no capitalismo. O que também nos torna aptos a pensar em novas maneiras de se realizar a estruturação dos meios de comunicação de massa, buscando uma na qual eles possam atuar em nosso lado da luta de classes. “Os sistemas ideológicos que os especialistas produzem para a luta pelo monopólio da produção ideológica legítima [...] sendo instrumentos de dominação estruturantes pois que estão estruturados, reproduzem sob forma irreconhecível, por intermédio da homologia entre o campo de produção ideológica e o campo das classes sociais, a estrutura do campo das classes sociais”. (BOURDIEU, 2004, p. 12)

Em sua estrutura de pensamento, Bourdieu afirma que, como reflexo de outras formas de poder estabelecidas na organização da ordem vigente, o poder simbólico tem a característica de exercer estes poderes de forma irreconhecível, tanto por quem exerce, quanto pela vítima.

Os sistemas simbólicos devem a sua força ao fato de as relações de força que neles se exprimem só se manifestarem neles em forma irreconhecível de relações de sentido [...] O poder simbólico como poder de constituir [...] ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto do mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for *reconhecido*, ignorado como arbitrário (Idem.)

Isso se repete na imprensa, e especificamente em nosso caso de estudo, aponta a importância das discussões sobre as estéticas que vigoram no jornalismo brasileiro e de que forma estas exercem um poder simbólico mantenedor do *status quo*, realizando um trabalho negativo em duas instancias, onde primeiro se nega a participação do receptor no

processo de comunicação, ao mesmo tempo em que impede o mesmo de conceber outras maneiras de se organizar a imprensa. Os questionamentos que virão sobre a estética dominante no fotojornalismo levarão em conta o poder simbólico que as mesmas exercem e de que forma esse poder simbólico é constituído, transfigurando outras relações de poder existentes na sociedade. O Prêmio Esso de Fotojornalismo, na medida em que, valoriza certas características estéticas, colabora, reafirma e legitima o poder simbólico das mesmas no conjunto da produção social de conhecimento através da grande mídia.

Ainda dentro do que é considerado o universo do poder simbólico por Pierre Bourdieu, convém aqui retomarmos um dos debates trazidos pelo sociólogo francês que, infelizmente, pode ainda ser considerada portadora de um certo grau de polêmica, principalmente quando se leva em conta a variedade de conceitos e termos elaborados para a apreciação da mesma. Trata-se de um questionamento sobre a obra de arte, de fato, sobre a constituição daquilo que faz a obra de arte ser única, ao invés das “simples coisas” do cotidiano. Inicialmente, Bourdieu cita o pensamento filosófico que acredita ser possível obra de arte “pura” somente como fruto de um universo social que lhe confere como tal e critica determinado posicionamento adotado por grande parte dos críticos de arte que apresentam suas reflexões acerca de um objeto artístico como a-históricas, dignas de um caráter universalizante.

O pensador puro de uma experiência pura da obra de arte – ao tomar como objeto de reflexão sua própria experiência, que é a de um homem culto de uma determinada sociedade, sem tomar como objeto a historicidade de sua reflexão e a do objeto a que ela se aplica – constitui, sem saber, uma experiência particular em norma trans-histórica de qualquer percepção artística”. (BOURDIEU,2004, p.283).

A citação acima é importante não só para iniciarmos a crítica ao funcionamento ideológico de nosso objeto de estudo, que universaliza e naturaliza uma estética determinada, de modo em que a tal é apresentada como não pertencente aos desdobramentos históricos. Neste trecho, Bourdieu também nos sugere uma maneira de proceder, pois tanto o método a ser utilizado nas análises que seguirão, quanto o objeto a ser analisado – as fotografias que fogem a regra vencedoras do Prêmio Esso – necessitam ser historicizados. As análises críticas que seguirão enviesam as fotografias na dialeticidade de seus ambientes históricos e culturais, da mesma maneira que se dá a preferência deste trabalho pelo marxismo, como saída crítica, em um ambiente acadêmico em que a veia não conflituosa de valores assimilada ao pós-modernismo mantêm se dominante.

Tem-se então assumidas que este trabalho propõe uma leitura aberta, fruto de um conhecimento coletivo, assumindo o dever crítico de não nivelar os diferentes modos de proceder na construção de uma imagem fotográfica. “Ora, esta experiência, no que ela tem aparentemente de mais singular (e esse sentimento de unicidade contribui, sem dúvida, em muito para lhe dar valor), é uma instituição que é produto da invenção histórica e cuja necessidade e razão de ser só podem ser realmente apreendidas mediante uma análise propriamente histórica” (BOURDIEU, 2004, p. 283).

Aquilo que a análise a-histórica da obra de arte e da experiência estética apreende na realidade é uma instituição que, como tal, existe por assim dizer duas vezes, nas coisas e nos cérebros. Nas coisas, em forma de um campo artístico, universo social relativamente autônomo que é produto de um lento processo de constituição; nos cérebros em forma de atitudes que se foram inventando no próprio movimento pelo qual se inventou o campo a que elas imediatamente se ajustaram. (BOURDIEU, 2004, p. 285).

Da mesma forma, há uma determinada estética pertencente ao fotojornalismo que também se apresenta como instituição, existindo também mutuamente nas coisas e nos cérebros. O campo jornalístico como universo social relativamente autônomo é estruturado, pertence às coisas. Nos cérebros, ou nas ideias, há, como afirma Bourdieu, algumas atitudes que se inventaram e fizeram-se estabelecer na medida em que o próprio campo fotojornalístico se formava. Isto equivale a dizer que se organizam os jornais de maneira a privilegiar o flagrante, em destaque, na primeira página, e por isso tal estética também se estabeleceu nas ideias de profissionais e leitores, os primeiros buscando-o para a realização própria, pessoal, profissional, os segundos valorizando-a como ideal de bom fotojornalismo.

Há um exemplo interessante citado por Bourdieu no último capítulo de *O poder simbólico*, em que ele questionará os agentes legitimadores. Cita o exemplo do crítico de arte Arthur Danto que, após frustrar-se com certa exposição em uma galeria renomada, questionou-se sobre o caráter arbitrário de galerias e os museus na maneira que atribuem valor a algumas obras e artistas. Neste caso, o Prêmio Esso de Fotojornalismo e galerias de arte atuam da mesma forma arbitrária impondo valores a determinadas estéticas ou obras devido ao fato de serem lugares estabelecidos e aceitos como os de nobreza em ambos os casos. Qualquer trabalho que se proponha a crítica dos produtos culturais deve levar em conta algumas questões como: Quem consagrou aqueles que consagram? Quem deu poder de ditador de normas estéticas a determinados artistas, museus, ou premiações? Primeiramente

devemos pensar que estes agentes, que dão sustentação ao campo, são constituídos historicamente, longa e lentamente. (o retrocesso histórico explicitado no primeiro capítulo comprova este caráter). E que são variados, de especialistas à artistas, de críticos a espaços de exposição, de estilos a apreciadores.

Não se trata apenas de exorcizar aquilo a que Benjamin chamava ‘o feitiço do nome do mestre’ [...]. Trata-se, sobretudo, de descrever a emergência progressiva do conjunto das condições sociais que possibilitam a personagem do artista como produtor desse feitiço que é a obra de arte, isto é, descrever a constituição do campo artístico [...] como lugar em que se produz e reproduz incessantemente a crença no valor da arte e no poder de criação do valor que é próprio do artista. (Idem. p. 289)

Interessante esta última consideração se a aplicarmos ao Prêmio Esso, visto que a própria estrutura da premiação é uma reprodução do campo jornalístico em suas diversas especificidades, visto que formam a banca julgadora profissionais jornalistas das mais variadas áreas do campo jornalístico.

Deste modo, à medida que o campo se vai constituindo como tal, o ‘sujeito’ da produção da obra de arte, do seu valor e também do seu sentido, não é o produtor do objeto na sua materialidade, mas sim o conjunto dos agentes, produtores de obras classificadas como artísticas, grandes ou pequenos, célebres, quer dizer, celebrados, ou desconhecidos, críticos de todas as bandas, eles próprios organizados em campos, colecionadores, intermediários, conservadores, etc., que têm interesse na arte, que vivem para a arte e também da arte (em graus diferentes), que se opõe em lutas nas quais está em jogo a imposição de uma visão de mundo, e também do mundo da arte, e que colaboram por meio dessas lutas na produção do valor da arte e do artista (BOURDIEU, 2004, p. 291).

4.3 REPRESENTAÇÕES ESTÉTICAS DA IDEOLOGIA: POESIA E AUTOMATISMO

Na medida em que nos aprofundamos no entendimento de como a ideologia atua nos meios culturais para, a partir daí, apontarmos de que maneira o Prêmio Esso de Fotojornalismo se insere nesse contexto, se faz necessário esboçar aspectos estéticos que materializam a ideologia de premiação do Esso de Fotojornalismo. Desde o início temos enviesado o maior concurso do fotojornalismo nacional de maneira a aproximá-lo do ideário positivista, valorizando as fotografias que reivindicam o mito de representação mecânica do real, no entanto, é preciso ir a fundo nessa questão e definirmos as características estéticas presentes nas fotografias que retificam esse posicionamento. Além disso, como o trabalho

aposta em uma estética de superação engendrada no próprio concurso, tal diferença estética também deve ser evidenciada e definida em termos de construção da mensagem fotográfica.

Chega o momento então de criarmos dois conceitos que se opõe na maneira em que trabalham as construções de sua mensagem. Aquele que reivindica a mensagem fotográfica como análoga do real, será chamado de estética do Automatismo, uma vez que pressupõe um entendimento imediato do leitor, que ao ver a imagem já possui um elevado grau de entendimento sobre ela. Seu opositor será a estética da Poesia, levando esse nome devido ao efeito artístico que possui de emancipar a fotografia da mensagem apenas denotada, ampliando o leque de possíveis entendimentos. Estes dois conceitos serão trabalhados ao longo do trabalho e de maneira alguma deve ser encarados como grupos estanques. Na realidade atuam na mensagem fotográfica em um jogo de forças, no qual, em cada imagem, um se sobressai ao outro.

4.3.1 A Ideologia Estética do Automatismo

Devemos pensar que, de uma forma geral, esse efeito de automatização no entendimento do significado só poderá ocorrer em mensagens óbvias, de organização simplista, para que qualquer espécie de ruído entre o fato que quer ser transmitido e seu receptor possa ser eliminado. Em termos da Teoria da Comunicação estaríamos falando de um meio dotado de uma simplicidade única em termos de codificação. E será exatamente sobre esta ideia que o sociólogo francês, Roland Barthes, criará um conceito muito útil a este trabalho. Oriundo da escola estruturalista, Barthes desenvolveu um trabalho *sui generis* através da semiótica de origem francesa (Ferdinand de Saussure), sendo um dos primeiros intelectuais reconhecidos a trabalhar com diversos produtos culturais de massa, desenvolvendo análises sobre os mais variados (e degradados) produtos culturais de nossa época, o que ele chamou de mitologias da contemporaneidade. De forma geral, seu pensamento sobre a significação – e é claro sobre a fotografia – estabelece uma divisão entre o denotativo e o conotativo.

O primeiro seria a percepção imediata e o segundo sistemas de códigos estabelecidos socialmente. Em relação à fotografia e seu caráter objetivo, Barthes afirma haver um paradoxo, pois é ao mesmo tempo uma mensagem sem código, análoga do real, e também construída sobre bases culturais, o que pressupõe a influência de valores ideológicos. Assume-se então que a imagem fotográfica possui ambas as características, sendo a mensagem conotada, ou construída, sobre as bases de outra mensagem sem código. Barthes

também considerava que a percepção do conotativo poderia variar em cada mensagem fotográfica, até mesmo admitindo um certo tipo de construção da mensagem fotográfica capaz de diminuir ao extremo a possibilidade de entendimento de outro significado para além do registrado no papel.

A “fotografia unária” seria aquela onde o aspecto denotativo domina de tal maneira a impossibilitar a pluralidade de interpretações que é natural da imagem. “A fotografia é unária quando transforma enfaticamente a ‘realidade, sem duplicá-la, sem fazê-la vacilar (a ênfase é uma força de coesão): nenhum duelo, nenhum indireto, nenhum distúrbio [...] ‘O tema, diz um conselho aos fotógrafos amadores, deve ser simples, livre de acessórios inúteis; isso tem um nome: a busca da unidade’ (BARTHES, 1984, p. 66). Têm-se então algumas definições importantes a cerca da estética do Automatismo que procuramos formar. Esta será uma mensagem a ser consumida sem distúrbios, podendo ser lidas de uma só vez, devido sua simplicidade na forma. Sobre as fotos-reportagem Barthes afirma, “Eu as folheio, não as rememoro; nelas, nunca um detalhe (em tal canto) vem cortar minha leitura [...]”, sobre a completa ausência de elementos capazes obscurecer o sentido da fotografia de alguma maneira.

Na questão da mensagem consumida automaticamente e sem distúrbios, podemos traçar um paralelo entre as definições de Barthes e o trabalho do semiólogo russo, Roman Jakobson, mais especificamente em seus enunciados sobre as funções da linguagem referencial. De maneira geral, o que Jakobson chamou de funções da linguagem são recursos norteadores da intenção do emissor em um processo comunicativo. Neste caso, a função referencial da linguagem é centrada no referente, ou no assunto a ser transmitido, porém de forma objetiva, pressupondo uma espécie de neutralidade do emissor. Na fotografia, esta função da linguagem ganha corpo, visto que ela encara os signos como co-realidade, reafirmando o caráter objetivo do meio. Além disso, as fotografias construídas sobre estas bases são mensagens para serem consumidas sem ruídos, instantaneamente e de forma automática. Porém, ao criar uma mensagem simples e que pode ser entendida sem uma reflexão maior sobre o ocorrido, o emissor está construindo, na verdade, uma informação que será entendida de maneira automática, atuando no nível mais raso do repertório. Por não ter como característica provocar a reflexão sobre o fato, a imagem vai no sentido contrário ao da comunicação, incentivando a falácia positivista da fotografia como espelho do mundo real.

4.3.2 A Ideologia Estética da Poesia

Dando seguimento ao processo de diferenciação entre os conceitos de Automatismo e Poesia, neste momento analisaremos as mensagens que em suas maneiras de transmitir a informação buscam a desautomatização das interpretações, e a multiplicidade dos efeitos interpretativos. Estas fotografias por possuírem um nível mais complexo de organização da mensagem, buscam produzir seu significado através da reflexão do receptor, que para isso se utilizará do seu repertório cultural de uma maneira mais profunda e efetiva, o que colabora para a evolução do mesmo.

Recorrendo novamente as funções da linguagem jakobsonianas, teremos agora a atuação da função poética da linguagem que acontece em uma determinada mensagem, quando esta tem como principal fator sua própria organização, buscando um modo peculiar de se mostrar, gerando dessa forma, uma nova maneira de se transmitir a informação. A mensagem fotográfica, para agir poeticamente, deve ter um cuidado especial em sua construção, ou seja, toda a combinação dos elementos através da composição deve ser direcionada a produzir o “novo”, fugindo dos lugares comuns.

A oposição à ideologia positivista da neutralidade na produção de conhecimento é inerente a esta estética, primeiramente por refutar a capacidade de transmitir o real de forma objetiva. A estética da Poesia prevê a tomada de partido, tanto do emissor, que ao construir uma mensagem complexa em termos de elementos significativos, assume um posicionamento frente ao fato retratado, quanto do receptor que para entendê-la também deve recorrer à seus valores comuns. Acontece que para se construir uma mensagem fotográfica capaz de extrapolar o sentido literal deve-se estabelecer relações entre os elementos significativos baseados em um repertório cultural, ou seja, deve-se assumir valores.

Enquanto a estética do Automatismo ainda reivindica a neutralidade axiológica, a Poesia somente acontece através da assimilação de valores culturais estabelecidos. Assume-se de fato, e, além disso, expõe para o público, a intenção de construir um sentido específico, e não apenas reproduzir o real fielmente. Do lado do receptor, na Poesia, por esta abrir as possibilidades de entendimento, ele têm também a possibilidade de deixar seu lugar de passividade e interagir a partir de seus valores com o fato que lhe é sugerido, ao invés de retratado. Vimos como o jornalismo se originou em meio a atribuição de certos ideais positivistas, e como a imprensa de massa levou a noção da imparcialidade a um outro patamar extremamente adaptado a lógica capitalista de venda a todo custo de jornais. Será nesse sentido que as reflexões acerca da ideologia estética da Poesia serão importantes,

como esboço de um novo fazer jornalístico, capaz de superar as demandas da ordem do lucro e seus males.

5 O ESPETÁCULO E SUAS BRECHAS: DA REIFICAÇÃO À ALEGORIA

Neste quinto capítulo iniciaremos nosso mapeamento em torno do marco teórico e metodológico – que por si, dialoga com os passos anteriores - a ser utilizado em vista de uma interpretação crítica e uma investigação sócio/política/histórica para se pensar cultura, jornalismo, e mais especificamente, a fotografia. Uma busca que permita um constante diálogo entre métodos de análises diversos de maneira a responder ao movimento intercambiável e indissociável encarado aqui como horizonte: entre a contextualização social, histórica e política da fotografia e suas características formais.

Dessa forma, este trabalho intenciona dar os primeiros passos na busca por estabelecer relações entre a função poética, o teatro épico e a linguagem fotográfica pelo intermédio de conceitos que dialogam, como o de distanciamento ou estranhamento, presentes - ainda que sob caráter distintos - nas teorias elaboradas pelos formalistas russos e na concepção de teatro de Bertold Brecht; bem como a noção de alegoria presente na concepção da História de Walter Benjamin, buscando sempre novas interpretações sobre o objeto histórico analisado. Também é importante retomarmos o debate sobre a ideia de referencialidade contrapondo a objetividade - presentes na literatura realista/naturalista e na fotografia enquanto produto comunicacional - visando a elaboração de uma metodologia crítica capaz de responder às formas de atuação da linguagem poética na imagem fotográfica.

Para tanto, partimos do princípio de que cada um dos elementos citados anteriormente deve ser considerado dentro de seu tempo histórico, a fim de evitarmos o estabelecimento de relações que fogem da concepção dialética. Enquanto o conceito de estranhamento pelos formalistas russos está inserido no final do século XIX, com o intuito de dar uma autonomia científica à literatura, em contraposição ao idealismo subjetivista, o distanciamento presente no Teatro Épico das primeiras décadas do século XX diz respeito à crítica social brechtiana, visando, antes de tudo, a emancipação da classe trabalhadora. Da mesma forma, devemos situar a fotografia dentro do atual ambiente de cultura visual que se convencionou chamar de sociedade do espetáculo, momento histórico do capitalismo tardio em que as imagens mediam a maior parte das atividades humanas. O fenômeno da reificação, elaborado por Karl Marx como uma das consequências da racionalização do trabalho humano e do fetiche vinculado a mercadoria na economia de mercado, segundo Guy Debord, irá atingir sua forma última na imagem e no espetáculo, apresentando o mundo como incapaz de ser transformado.

Em outras palavras, caminharemos na tentativa de estabelecer paralelos até onde estes são possíveis, situando-os dentro da dinâmica do sistema capitalista, no qual tais produtos culturais nascem e estabelecem conexões. Buscar as diversas mediações que interligam o micro universo, ou seja, o produto cultural em si (fotografia, peça ou narrativa) e o macro, concebido na lógica política/social/econômica do capitalismo, será, indubitavelmente, tarefa árdua presente neste trabalho.

5.1 REIFICAÇÃO COMO CONCEITO CHAVE PARA ENTENDER A CULTURA DO VISÍVEL

Em meio a uma sociedade privatizada e psicologizada, obcecada pelas mercadorias e bombardeada pelos slogans ideológicos dos grandes negócios, trata-se de reascender algum sentido do inerradicável impulso na direção da coletividade, que pode ser detectado, não importa quão vaga e debilmente, nas mais degradadas obras da cultura de massa, tão certo como nos clássicos do modernismo. Eis a indispensável pré-condição de qualquer intervenção marxista significativa na cultura contemporânea. (JAMESON, 1995, p.35)

Uma vez que pretendemos aqui criar ferramentas para a análise de fotografias, em especial aquelas nas quais a linguagem poética se apresenta, é um bom ponto de partida considerar o posicionamento assumido por Fredric Jameson frente à cultura do visual: “o visual é essencialmente pornográfico, isto é, sua finalidade é a fascinação irracional, o arrebatamento: nessa ótica, pensar seus atributos transforma-se em algo complementar se não houver a intenção de trair o objeto” (JAMESON, 1995, p. 1). Ao afirmar que é necessário “trair o objeto” em qualquer análise de imagem que se pretenda realizar, Jameson reitera sua função de crítico, visto a força de dominação que a imagem detém na sociedade contemporânea. Ainda mais, o pesquisador britânico vai além e afirma que:

[...] a única maneira de pensar o visual, de inteirar-se de uma situação em que a visualidade é uma tendência cada vez mais abrangente, generalizada e difundida é compreender sua emergência histórica. Outros tipos de pensamento precisam substituir o ato de ver por outra coisa; apenas a história, entretanto, pode imitar o aprofundamento ou a dissolução do olhar. (JAMESON, 1995, p. 1)

Justifica-se então a abordagem de um fenômeno pelo seu tempo histórico, no caso da imagem, em especial, isso implica um olhar atento ao desdobramento das relações sociais durante o século XX, sem dúvida, período em que a cultura do olhar emergiu e se fez dominante. Também foi no século passado que o capitalismo tardio e seus desdobramentos

tomaram forma, transformando o mundo ocidental em todas as suas instâncias de relações sociais, do mundo do trabalho à “alta cultura”, passando pela globalização e internacionalização do capital. Para entendermos tais mudanças devemos começar pela assimilação de dois conceitos que se complementam: reificação e mercadoria.

A teoria da reificação (aqui fortemente recoberta com a análise da racionalização, de Max Webber) descreve o modo pelo qual, sob o capitalismo, as forma tradicionais mais antigas da atividade humana são instrumentalmente reorganizadas ou taylorizadas, analiticamente fragmentadas e reconstruídas segundo vários modelos racionais de eficiência, e essencialmente reestruturadas com base em uma diferenciação entre meios e fins (JAMESON, 1995, p. 10).

Em outras palavras, antes da mercantilização universal (inclusive da força de trabalho) promovida pelo capitalismo, existia o pensamento de que certos tipos de trabalho eram incomparáveis em suas naturezas, por exemplo: o filósofo, o agricultor, o soldado. No entanto, Karl Marx, em *O Capital*, sustenta como pré-condição fundamental do capitalismo, que toda força de trabalho agora pode ser separada de sua qualidade única, sendo niveladas por seu valor de troca. A economia de mercado reorganizou as atividades humanas sob o viés de suas eficiências, ou seja, como instrumentos, como meios.

Para tanto, o trabalho sofre um processo em que é cada vez mais retalhado em partes que necessariamente afastam o produtor do produto final. Gradualmente a função do trabalhador no processo de produção torna-se específica e mecânica. Surge então o que se convencionou chamar de racionalização e a partir dela a ideia de tempo médio de trabalho, ou o trabalho objetivamente calculável. Os desdobramentos desse fenômeno vão repercutir em todas as esferas da vida social.

Com a moderna decomposição ‘psicológica’ do processo de trabalho (sistema de Taylor) esta mecanização racional penetra até a ‘alma’ do trabalhador: até as suas propriedades psicológicas são separadas do conjunto de sua personalidade e objetivadas em relação a esta para poderem ser integradas em sistemas racionais especiais e reduzidas ao conceito calculador (LUKÁCS, 1974, p.102).

O homem torna-se apenas uma engrenagem no sistema de produção, a cujas leis têm de se submeter. O trabalhador vai perdendo seu caráter de atuação e vai se tornando apenas um contemplador do processo de trabalho e do mundo que é apresentado como um sistema acabado e fechado. Tem-se reduzido o tempo e o espaço a um denominador comum, sendo que no primeiro há a perda de seu caráter mutável e contínuo, aparecendo, agora, como

delimitado e mensurável. “Assim como o sistema capitalista se produz e reproduz economicamente a uma escala cada vez mais alargada, também, no decurso da evolução do capitalismo, a estrutura da reificação penetra cada vez mais profundamente, fatalmente, constitutivamente, na consciência dos homens” (LUKÁCS, 1974, p. 108). O domínio da forma mercantil sob o conjunto da sociedade surgiu somente no capitalismo moderno. Será somente como categoria universal do ser social que a mercadoria - e o conseqüente processo de reificação – será decisiva para a transformação da sociedade e das relações humanas.

Os conceitos de reificação e mercadoria dialogam na medida em que a última abrevia o caminho para o fenômeno da primeira. “Num mundo em que tudo, inclusive a força de trabalho, se tornou mercadoria, os fins permanecem não menos indiferenciados que no esquema de produção – são todos rigorosamente quantificados e tornaram-se abstratamente comparáveis por meio da moeda, de seu preço, ou dos salários respectivos” (JAMESON, 1995, p. 11). A mercadoria transformou tudo em “um meio para um fim”, nada tem mais o valor qualitativo em si, mas apenas na medida em que podem ser trocados. As atividades humanas perdem suas satisfações e características intrínsecas e tornam-se meios para fins. Perdem seu “ser” independente, na medida em que a coisa ou mercadoria ganha essas características “e passam a ser instrumentos de satisfação mercantil”. Sobre tal fenômeno Lukács tem uma crítica pontual a sua ocorrência dentro do campo jornalístico especificamente:

Esta estrutura evidencia-se, sob seus traços mais grotescos, no jornalismo, onde a própria subjetividade, ou seja, o temperamento a faculdade de expressão, se convertem num mecanismo abstrato, independente tanto da personalidade do 'proprietário' como da essência material e concreta dos assuntos tratados, que se movimenta segundo leis que lhe são próprias. A falta de convicção dos jornalistas, a prostituição das suas experiências e das suas convicções pessoais só é compreensível como ponto culminante da reificação capitalista (p.115)

Tal aproximação feita pelo pensador húngaro a respeito da reificação e sua ocorrência no jornalismo, tendo em vista que este é uma forma de produção de conhecimento social, surge, antes de tudo, como crítica às concepções de neutralidade axiológica, evidenciada nos termos: objetividade, imparcialidade e naturalidade, comumente associadas à prática jornalística.

5.2 ESPETÁCULO COMO ÚLTIMA FORMA DE REIFICAÇÃO

*O espetáculo é o capital a um tal grau de
acumulação que se torna imagem.*
Guy Debord

Sem dúvida, Guy Debord está entre os principais autores do século XX que associam a imagem de forma crítica ao processo de reificação. Em “*A Sociedade Espetáculo*”, o literato e cineasta francês estende dois conceitos chave do pensamento marxista, a reificação e o fetichismo da mercadoria, apontando que o que era uma tendência no século XIX, vigora plenamente em meados do século XX: o espetáculo “não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada pelas imagens”. Em outras palavras, a imagem é considerada a última forma de reificação mercantil na sociedade de consumo (FREDERICO, 2010, p.182). Lançado um ano antes dos acontecimentos de maio de 1968, *A Sociedade do Espetáculo* apresenta críticas à estrutura mercantil de produção que relegou aos homens o lugar de contempladores do trabalho e do movimento das mercadorias, reservando assim um lugar de passividade em relação à sociedade em que vivem. “A mercadoria é tratada, doravante, como espetáculo. É ele que realiza a substituição do mundo-sensível ‘por uma seleção de imagens’ cuja raiz é o próprio grau de acumulação capitalista” (RUBBO, 2010, p. 25).

Característica do processo de reificação, presente na conceituação da sociedade do espetáculo feita por Debord, a redução do tempo ao nível do espaço, resultado direto da racionalização da vida humana em dados que se pode quantificar, irá causar a condição desistoricizante que afasta do homem a percepção do tempo como algo histórico. “[...] «Houve história, mas já não há mais», porque a classe dos possuidores da economia, que não deve romper com a *história econômica*, deve recalcar assim como uma ameaça imediata qualquer outro emprego irreversível do tempo [...]” (DEBORD, 1997). Como afirma Debord, se o trabalhador possui um tempo “livre” hoje, este se remete apenas ao espetáculo que engloba todas as esferas das relações humanas.

Para rebaixar os trabalhadores à condição de produtores e consumidores «livres» do tempo mercadoria, a condição prévia foi a *expropriação violenta do seu tempo*. O regresso espetacular do tempo não se tornou possível senão a partir desta primeira despossessão do produtor. (DEBORD, 1997).

A retomada dos conceitos sobre a reificação e alienação do indivíduo em relação ao seu trabalho e, em maior escala, ao mundo, justifica-se a partir do ponto de vista adotado aqui, no qual as imagens analisadas não estão à margem da sociedade do consumo, ou do espetáculo, sendo, antes de tudo, produtos culturais atuantes nesse processo que assegura um local de passividade para o homem perante a história. Partindo do princípio de que, nesta sociedade dominada pelas mercadorias, os produtos culturais imagéticos ganham destaque, faz-se presente a necessidade de encontramos uma maneira de sermos livre ainda no cárcere. Como afirma Jameson, a crítica da imagem deve, dentro deste contexto desfavorável, procurar resquícios das qualidades inerentes ao ser humano e dos sentimentos deste em relação à sociedade em que vive – e na qual ele gostaria de viver – sendo estas nas entrelinhas, de forma quase que inconsciente, ou apresentadas dentro de estratégias poéticas na construção de uma mensagem imagética.

Voltando a nos concentrar no produto cultural, é impossível fazermos as relações destes com os processos de reificação, ou instrumentalização, citados anteriormente, sem problematizarmos a separação frankfurtiana entre “alta cultura” e “cultura de massa”. Em “*Marcas do visível*”, Jameson atenta-se para uma importante questão. É evidente as relações de mercantilização quando pensamos nos textos publicitários, no entanto a coisa se complica quando começamos a nos questionar em como se dá esse processo em produtos culturais artísticos, uma vez que partimos da definição tradicional de arte, sendo esta “uma finalidade sem fim”, uma atividade que descarta a necessidade de ter uma serventia prática no “mundo real”.

Partindo do princípio de que a cultura no geral é o elemento chave da sociedade do consumo, visto que esta é saturada de signos e mensagens (Debord), Jameson propõe uma quebra com o pensamento de separação entre cultura de massa e alta cultura, afirmando que ambas, de diferentes formas, estão relacionadas ao processo de mercantilização e conseqüente manipulação. Porém, o pensador inglês se apropria da noção freudiana de recalque, encarando desta forma, sob outro viés mais complexo, as determinações da manipulação do objeto artístico. “[...] o modelo freudiano clássico da obra de arte (como do sonho ou da pilhéria) era, no entanto, o do preenchimento simbólico do desejo recalcado, de uma complexa estrutura de dissimulação por meio da qual o desejo poderia eludir o censor repressivo a atingir alguma medida de satisfação puramente simbólica” (JAMESON, 1995, p. 25).

Este modelo irá encarar a cultura de massa não como mera “distração vazia” e sim como parte de um ambiente social repleto de angústias e imaginações, sendo que o

mesmo pode ser aplicado à alta cultura. “Tanto o modernismo como a cultura de massa mantém relações de repressão com as angústias e preocupações sociais, esperanças e pontos cegos, antinomias ideológicas e desastres fundamentais, que são sua matéria prima...” (JAMESON, 1995, p.26).

Ao pensarmos a imagem fotográfica enquanto produto cultural mercadológico, esta irá exercer sua função de fim reificado, mediando as relações do homem com o mundo, ou parcela de mundo retratada no espaço midiático. Se o visível é obscuro, tendo a finalidade de fascinação irracional, as imagens de flagrante e violência têm potencializadas as características da fotografia. Através do efeito emocional causado pelo choque, elas irão mediar o mundo colaborando mais acintosamente com o processo de reificação. Por outro lado, e apesar de chegar ao público também em forma de mercadoria, a fotografia poética pode dar indícios de uma saída frente à lógica de mediação da vida através das imagens existentes na sociedade do espetáculo. A partir desse cenário e fazendo ligações com o conceito freudiano de obra de arte e a “administração” de desejos e angústias que esta é capaz, Jameson afirma que, não importando o quão degradado é o produto cultural de massa, este implícita ou explicitamente, no intuito de exercer sua ideologia como efeito de manipulação, deve, antes de tudo, fornecer algo mais positivo: “daquilo que chamarei, segundo a Escola de Frankfurt, seu potencial utópico e transcendente” (JAMESON, 1995, p.30).

Nessa altura do argumento, então, a hipótese é que as obras de cultura de massa não podem ser ideológicas sem serem, em certo ponto e ao mesmo tempo, implícita ou explicitamente utópicas: não podem manipular a menos que ofereçam um grão genuíno de conteúdo, como paga ao público prestes a ser tão manipulado. Mesmo a “falsa consciência” de um fenômeno monstruoso como o nazismo nutriu-se de imaginários coletivos de tipo utópico, sob roupagem tanto socialista como nacionalista (JAMESON, 1995, p.30).

Enquanto produtos culturais de massa, as fotografias – no caso deste trabalho especialmente as de cunho jornalístico – irão, na maioria das vezes, procurar a legitimação da ordem vigente, no entanto, elas jamais poderão atingir seu objetivo sem fornecer ao seu público uma parcela de utopia e coletividade. Pretende-se assim, uma análise dos produtos culturais que consideram nestes os resquícios de sua dimensão utópica. Desta forma nos afastamos de uma análise que considera a cultura de massa apenas sob o viés de mercadoria ideológica, devolvendo-a sua situação social e histórica.

5.3 O PODER NA FORMA E A CRÍTICA A ‘OBJETIVIDADE’ NA PRODUÇÃO DO CONHECIMENTO

É fato que a análise jamesoniana possui um caráter totalizante de considerar qualquer produto cultural de massa como possuidor também de certo nível de utopia, esta é a condição de funcionamento ideológico da “mercadoria cultural”. No entanto, e como se atenta o próprio Jameson, as maneiras como estes produtos culturais atuam segundo suas qualidades particulares estéticas são as mais variáveis possíveis. Na análise de materiais fotográficos tais diferenciações tornam-se explícitas, e mesmo delimitando este estudo no fotojornalismo, ainda assim, teremos diferentes maneiras de se proceder no registro de um acontecimento, referentes tanto à subjetividade do fotógrafo, quanto à objetividade das definições mercadológicas sobre o que é uma *boa* fotografia. Neste estudo, a atenção se concentra na definição de uma fotografia poética, a qual tem como principal característica o efeito de *desautomatizar* a interpretação da mensagem, baseada na ampliação de significações possíveis. Esta abertura de significados torna obscura a finalidade de seu consumo; bem como o que de fato está mediando; sua mensagem real é problematizada, obrigando o leitor a sair da passividade inerente à lógica do consumo de imagens na sociedade do espetáculo. Podemos considerar então que tal imagem apresenta-se como contradição dentro do processo de reificação. Ainda que mercadoria, ela pode ter a capacidade de nos fazer evidenciar o espectro maior e alienante do qual faz parte.

A afirmação sobre o obscurecimento da mensagem pela fotografia poética nos aproxima pelo menos de dois conceitos distintos em sua utilidade, porém que mantém um diálogo entre si. Tanto os formalistas russos quanto o teatro épico de Brecht apostam no obscurecimento da mensagem. Os primeiros visam mostrar as diferenças da linguagem cotidiana em relação à literatura via estranhamento, ao passo que o segundo aposta no distanciamento do tema, para assim, de forma dialética, compreendê-lo como crítica social. No entanto, antes de nos aprofundarmos na discussão destes conceitos é necessário situar nosso pensamento deixando claro que aqui, especificamente, estamos tratando do assunto forma/conteúdo e suas relações de interdependência.

Encarada como produto de um processo mecânico de registro do real, a fotografia, dentro do ambiente social em que a imprensa moderna dava seus primeiros passos, foi a expressão máxima do ideal positivista da objetividade. Prova irrefutável de que o assunto fotografado havia mesmo acontecido, a fotografia aplicada ao jornalismo colaborou com mitos, como o da imparcialidade na produção do conhecimento, e inaugurou uma nova era nos meios de comunicação de massa. Aproximando-se do discurso naturalista, logo a

fotografia reivindicava para si expressões como objetividade, imparcialidade e naturalidade na transmissão da mensagem, seja esta de caráter informativo ou não. No entanto, tais valores provenientes do positivismo filosófico devem ser postos sobre outra perspectiva, e é exatamente isto que Paulo Leminski realiza em um artigo publicado na Folha de S. Paulo em 1982, intitulado *Forma é Poder*.

Mesmo enfocando a prática textual no jornalismo cotidiano, os paralelos que aqui assumimos se sustentam na medida em que a fotografia e a invenção da imprensa moderna são contemporâneas e mantêm relações de proximidade, seja empiricamente ou através dos conceitos aqui já mencionados. Leminski afirma que tal “naturalidade” só será possível de ser atingida através de um automatismo. “Só quem obedece a um automatismo pode ser natural. Isso que se chama "naturalidade" é uma convenção. O natural é um artifício automatizado, uma forma no poder. A despreocupação com a forma só é possível no academicismo” (LEMINSKI, 1982).

Aqui, de certa maneira, encontra-se a grande sacada de Leminski, que critica este estatuto de naturalidade (objetividade, imparcialidade) a qual o agir através do automatismo reivindica. Sob o viés de que este é de fato uma convenção, pode-se criticá-lo, pois dessa maneira o automatismo deixa de ser inerente a uma específica atividade humana de produção de conhecimento social, como o jornalismo. Da mesma forma, o automatismo não é uma condição natural do registro da imagem fotográfica. É, por outro lado, condição escolhida, convencionada e a escolha de uma estética pressupõem a negação de uma segunda. O automatismo ou a falta de comprometimento com a elaboração de uma forma melhor trabalhada é em si uma forma que está no poder e defende interesses específicos. “[...] O apogeu do naturalismo (Europa, segunda metade do século XIX) coincide com a explosão do jornalismo. O discurso jorno/naturalista representa o triunfo da razão branca e burguesa: o discurso naturalista é a projeção do jornalismo na literatura” (LEMINSKI, 1982).

A citada razão branca e burguesa toma corpo no pensamento científico no naturalismo (teoria filosófica e artística) e no positivismo (pensamento sociológico). Ambos são parte de um momento de ascensão da burguesia e de seu estabelecimento enquanto classe dominante, como já dito anteriormente. Em ambos serão negados quase que inteiramente os valores metafísicos que davam base ao Antigo regime. Propõe-se a libertação do homem das amarras da teologia, no entanto essa libertação refere-se apenas à burguesia e necessariamente impõe um novo tipo de “escravidão” aos trabalhadores, agora proletariado. Sob este panorama podemos afirmar que a cultura do visível e da mediação da vida através da imagem reificada, tem seu início com a ascensão da burguesia e a evolução do sistema capitalista transformando

tudo em mercadoria. Tal afirmação fica mais clara, quando pensamos no fluxo contínuo de imagens que nos atinge a todo o momento, diariamente, e que devemos consumir de forma automática e passivamente. De fato, naturalizou-se o poder exercido pela imagem de alienação, através das ideias de naturalidade e objetividade que estão intimamente ligadas à fotografia.

No entanto, há certas imagens que propõem um caminho contra/a/mão da história. As fotografias de cunho poético irão se distanciar do discurso naturalista (e sua preocupação cerrada no conteúdo) e irão encarar a forma assumidamente como artifício, como demonstração da subjetividade de quem constrói o conhecimento, assumindo-se como discurso proveniente de um ser social que se posiciona frente à realidade. Tais imagens evitam as interpretações através do automatismo do cotidiano e forçam uma pausa para sua compreensão. O tempo para a reflexão afasta uma interpretação baseada na superficialidade e retira o leitor da passividade dando margem a este visualizar sua atuação enquanto agente modificador da história.

5.4 APROXIMAÇÃO DE CONCEITOS: ESTRANHAMENTO/DISTANCIAMENTO/DESAUTOMATIZAÇÃO

No final do séc. XIX e início do séc. XX, momento em que há uma busca para legitimar e separar os campos/áreas (onda cientificista), os formalistas reivindicam a especificidade científica da literatura. Tais ideias vêm em forma de crítica à Potebnia (pensador que influenciou fortemente os simbolistas) o qual afirmava que a ‘arte é imagem’, portanto, ‘arte é símbolo’. Para ele, a imagem que é a percepção do que o texto proporciona ao leitor, facilita a comunicação, proporciona uma experiência sensível. Ou seja, o prazer estético é proveniente de uma economia de energia ligada a uma fruição.

No entanto, Chklovski afirma que essa concepção é equivocada, pois confunde a linguagem do cotidiano e a linguagem poética (distinção feita pelos formalistas entre linguagem literária e não literária). Ele acredita que a função da imagem não é tornar mais próxima da nossa compreensão a significação que ela tem de si, mas criar uma percepção/visão do objeto, não seu reconhecimento. Daí a ideia de que a concepção de símbolo como um facilitador equivale a dizer que ‘se o símbolo carrega tudo em si, não há mais sobre o que discorrer’. Surge então o conceito de *desautomatização*. Aliás, a melhor tradução para a palavra do russo seria *estranhamento*. Assim, a linguagem poética não deve ser vista nem como meio, nem como fim, mas no seu devir. Deve criar uma dificuldade,

fazer-nos tropeçar em algo, obrigar-nos à reflexão. E é isso que causa o efeito estético, justamente pela diferença entre linguagem poética e cotidiana, já que esta última nos leva a uma automação do olhar.

A desautomatização do olhar, portanto, necessariamente passa pelo obscurecimento da forma, pelo aumento do tempo e dificuldade na percepção, ou o que se chamou de singularização do objeto, do cotidiano.

A noção de forma obteve um sentido novo, ela já não é um envelope, mas uma integridade dinâmica e concreta que tem um conteúdo em si mesma, fora de toda correlação. É aqui que se inscreve o desvio entre doutrina formalista e os princípios simbolistas, segundo os quais <<através da forma>> deveria transparecer alguma coisa <<do fundo>>. Do mesmo modo estava superado o esteticismo, admiração de certos elementos da forma conscientemente isolados do <<fundo>> (EIKHENBAUM, 1989, p. 42-43).

Na busca por evidenciar as especificidades da literatura em relação à linguagem cotidiana, os formalistas desenvolveram conceitos sobre a atuação da linguagem poética que servirão como meios para questionarmos a concepção da arte como finalidade em si, reivindicando ao estatuto artístico também a capacidade de crítica social. A singularização do cotidiano, nos fala, antes de mais nada, sobre o fluxo contra a corrente da automatização das ações humanas, então, contra o processo de reificação no qual as relações entre os homens começam a ser mediadas pelas mercadorias.

Abrindo um caminho para a arte enquanto meio de transformação do mundo, o dramaturgo, poeta e encenador, Bertold Brecht irá trabalhar a crítica social, através do conceito de distanciamento (estranhamento) de uma forma ainda sem precedentes, na construção da Teoria do Teatro épico. “O efeito de distanciamento prende-se essencialmente a essa possibilidade crítica, que deita as suas raízes não na atividade teatral, e sim, primeiramente, na própria conjuntura social que, por sua vez, a instauração de um teatro crítico” (BORNHEIN, 1992, p. 249). Citando diretamente Brecht: “o que é distanciamento? Distanciar um acontecimento ou caráter significa antes de tudo retirar do acontecimento ou do caráter aquilo que parece óbvio, o conhecido, o natural e lançar sobre eles o espanto e a curiosidade” (III,101).

O alemão ainda vai mais longe: “A finalidade dessa técnica do efeito de distanciamento consistia em emprestar ao espectador uma atitude crítica, de investigação relativamente aos acontecimentos que deveriam ser apresentados. Para isso os meios eram artísticos” (III, 155). Em outras palavras: “A empatia consiste em tornar cotidiano o

acontecimento especial; já o distanciamento, ao contrário, torna especial o cotidiano (V, 155)”.

Para os formalistas o estranhamento se ligava diretamente à arte poética – justamente porque eles partiam da diferença entre uma linguagem naturalizada, a do cotidiano, e a linguagem artística. Brecht desmistifica essa diferença, pois para ele é preciso desnaturalizar o olhar do cotidiano, e um meio para isso é a arte, mas a carga crítica e social deve ser a mediação desse movimento. Ao contrário dos formalistas, ele afirma que é possível estranhar o cotidiano através da arte e estranhar a arte a partir do cotidiano, não há, portanto, uma elevação do valor da arte (como quase possuidora de dotes divinos, cuja forma deve trazer o enigma e dificultar a mera fruição) mas sim uma concepção dialética de arte/cotidiano e do estranhamento como uma forma de encarar o mundo criticamente.

Encarando, assim, o distanciamento como parte das contradições inerentes à sociedade e ao ser humano, podemos afirmar que este faz parte de um ambiente maior. Esta visão totalizante nos permite associar o fenômeno presente em muitas facetas do comportamento humano e da experiência do sensível em geral. A partir dessa concepção procuraremos agora tatear o desenvolvimento de uma metodologia com base nos princípios de distanciamento e desautomatização para a análise de fotografias, tendo como referência sua própria linguagem específica. O entendimento desses produtos culturais deve ser pautado pelo seu ambiente histórico e social, levando-se em conta seu caráter ideológico, porém, extraindo os resquícios utópicos da coletividade, e isso se dará através dos recursos técnicos da fotografia estabelecendo as relações de mediação entre macro e micro universos.

5.5 POESIA E ALEGORIA: DA MULTIPLICIDADE DE INTERPRETAÇÕES À RESIGNIFICAÇÃO HISTÓRICA

Primeiramente, é necessário que busquemos aprofundar o conceito de linguagem poética abordado por este trabalho, visto sua proeminência na formulação de uma metodologia que busca retirar o produto cultural de massa do estigma de mero reproduzidor da ideologia dominante, através de uma leitura que amplie suas possibilidades de significação. Para tanto, assumimos como linguagem poética a definição apresentada por Samira Chalub em *Funções da linguagem*. Partindo dos pressupostos jakobsonianos acerca dos seis fatores que sustentam a comunicação - emissor, receptor, canal, código, referente e mensagem – e da constatação de que as diferentes interpretações de uma mensagem fazem referência a ênfase dada pelo autor a cada um desses fatores, visando a produção de um perfil ou função de

linguagem específica, a autora define como função poética aquela a qual “o fator predominante é a mensagem”.

No entanto, esta mensagem terá um modo muito peculiar de se mostrar. A função poética se dará, quando ao privilegiarmos a mensagem em si, construirmos “desenhos poéticos no sintagma”. Isso se refere a nos afastarmos da linguagem cotidiana (representada pela função referencial) e seus automatismos, para produzir uma informação que é mais do que apenas entendida, que de fato é sentida pelo receptor. A função poética está ligada a combinação dos signos para produzir o novo, ou seja, construir uma mensagem longe dos lugares comuns atribuídos a ela, desautomatizando a sensibilidade do receptor. “Na função poética a mensagem está voltada para si mesma: as características físicas do signo, seu estatuto sonoro, visual, são privilegiados decorrendo um sentido não previsto numa mensagem de teor puramente convencional, por exemplo” (CHALLUB, 1981, p.38).

Neste trabalho, a aproximação da função poética com a atuação de algumas fotografias se dá pela capacidade destas de realizarem uma “combinatória de sentidos que quebra a expectativa de velhos e surrados significados”. Causando a sensação de “novo” no receptor através do caráter poético, da abertura de possibilidades interpretativas. “Na fotografia a função poética só é alcançada através do cuidado zeloso com a mensagem, sua composição sintática, seu design, sua flagrante sobre de qualidade sensível”. (Idem.).

O caráter inerente à função poética da linguagem de abertura de significados e sua atuação de singularizar o cotidiano através do efeito de estranhamento mantêm relações recíprocas na medida em que visam à emancipação do homem face aos efeitos causados pela automatização das relações cotidianas. A pluralidade de significados que recai sobre um objeto poético será a responsável pelo estranhamento causado por este, já que na maneira em que se constitui, tal objeto se distancia, por intermédio das especificidades de sua linguagem própria, de uma relação denotativa com o senso comum atribuído àquela realidade. Por sua vez, a finalidade central do estranhamento, tornar a vida cotidiana em algo singular, só é possível se este objeto cotidiano é apresentado longe de sua representação explícita, convencional, passando a se tornar obscuro, porém, ao mesmo tempo, aberto a participação da subjetividade do receptor. Este o interpretará sob outras relações que não às de estímulo e resposta lineares, típicas de uma reação automatizada. Sob o estranhamento e na relação com o objeto poético, o sujeito está livre da condição de passividade atribuída a ele enquanto receptor. Diferente da relação linear de causa e consequência, ele assumirá a posição ativa de proponente de significados, a partir de sua bagagem cultural e sua subjetividade.

A ideia de abertura para novas interpretações e significados já nos serviria de ferramenta para dar conta da proposta de identificar no Prêmio Esso de Fotografia a parcela de utopia presente. Mais especificamente, nas fotografias vencedoras - que através da linguagem poética - configuram uma contradição à ideologia de premiação do concurso, caracterizada pela valorização do registro do flagrante de violência e do caráter naturalista da fotografia como simples reprodução mecânica do real. No entanto, a intenção aqui não é somente evidenciar as contradições dentro da premiação pelas imagens poéticas e sua característica de pluralidade, tão pouco nos atentamos apenas na análise estética de como tais imagens se configuram enquanto mensagem. Talvez o grande desafio (e com certeza o interesse) desse trabalho seja que, a partir da abertura a diferentes interpretações contidas nas imagens poéticas, possamos remeter também a uma abertura nas relações destas imagens com seus respectivos tempos históricos e ambientes sociais. A imagem fotográfica, então, é vista aqui como uma mediadora que nos levará a uma possibilidade de novas interpretações e/ou resignificações acerca da História. Não só isso, as contradições presentes nestas imagens poéticas, capazes de nos lançar ao olhar do estranhamento, também mediarão nossa apreensão das contradições deste ambiente social maior e suas esferas ideológicas, políticas e econômicas.

Tal resignificação histórica, através de objetos, só será possível se adotarmos como metodologia de leitura e análise o diálogo com um certo tipo de representação artística na qual é possível retirar “os objetos de sua localização histórica habitual” lhe conferindo um novo contexto, “esvaziado de sua significação habitual” (FREDERICO, 1997, p. 68). Essa ferramenta capaz de dar conta dos significados ocultos contidos no objeto é a alegoria, no caso, trazida para os domínios da estética e seus desdobramentos - enquanto crítica - históricos e políticos, assim como propôs Walter Benjamin, considerando-a não como uma representação das coisas tal qual elas são, mas sim como elas foram, ou podem ser, pensamento traduzido pelo exemplo de que a alegoria estaria para as ideias assim como as ruínas estão para as coisas.

Na definição geral do discurso alegórico, pensado em sua relação com a arte desde a Grécia antiga por Aristóteles, temos a ideia de metáfora continuada ou encadeamento de imagens. Dessa forma a alegoria representa uma coisa para se indicar outra. Etimologicamente, alegoria vem do grego *allos* (outro) e *agourein* (falar), portanto, “falar o outro”, ou seja, algo diferente de seu sentido literal. Diferente do símbolo (como veremos mais adiante), a alegoria irá encarar a realidade representada não em sua totalidade, mas através de fragmentos associados a uma referência universal. Celso Frederico sugere um bom

exemplo para entendermos seu funcionamento levando em consideração a representação imagética da justiça: uma mulher vendada, com espada e balança na mão. Será somente a ideia convencional da justiça que dará sentido a esse agrupamento de símbolos, caso contrário cada um destes elementos (mulher vendada, espada, balança) poderá ter qualquer outro significado.

Este é o trabalho do alegorista: extrair os objetos de seu contexto para dar-lhes novas significações. “Ocorre, portanto, uma pulverização do mundo: a realidade é desmontada e reduzida a fragmentos, sendo que cada um deles poderá receber uma nova significação. É próprio do procedimento alegórico essa disjunção entre o significado (o conteúdo, o que se expressa) e o significante (a forma)” (FREDERICO, 1997, p. 69). O que queremos aqui é buscar novos sentidos nas fotografias vencedoras do Prêmio Esso que, através de sua linguagem poética nos permitem interpretá-las não de forma automática e emotiva, mas de forma racional e subjetiva. É contando com isso que proporemos uma leitura alegórica dessas fotografias, que ainda sendo, em diferentes instâncias, registros da cultura de uma ordem vigente pautada pela tentativa de desistorização e espetacularização, guardam consigo interpretações históricas, que contemplam ideias de superação da maneira atual de se organizar a sociedade.

Para tanto, é necessário que nos apropriemos da concepção da história e da tarefa do historiador materialista desenvolvida por Walter Benjamin, em que somente através da alegoria é possível romper com o fluxo da história e trazer à tona as vozes “dos vencidos”, ou como afirma o pensador alemão, em um belíssimo trecho na tese número seis para um novo conceito sobre a história: “[...] o dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer”. (BENJAMIN, 1987). Trata-se aqui de se opor à história oficial e buscar escová-la à contrapelo.

Enquanto crítico, o trabalho de Benjamin está inserido no período histórico em que a crítica às bases da organização da sociedade capitalista pauta-se sobre dois alicerces distintos. Há tanto o desencantamento perante o mundo do materialismo vulgar burguês, reivindicando-se os valores inerentes ao romantismo da fase pré-capitalista, quanto o florescimento da ideia judaico-cabalística da redenção, no intuito de retomar uma harmonia perdida. Segundo Michael Löwy, no pensamento benjaminiano ocorrerá a fusão entre as ideias do messianismo judaico e a utopia socialista libertária, através do conceito de “afinidade eletiva”, e esta característica perpassará toda sua concepção de história. Por afinidade eletiva considera-se uma ideia de tempo histórico que rejeita a homogeneidade e

afirma a existência de uma história repleta de “agoras”. Não se trata, então, de uma relação de causa/consequência, mas de atração e confluência. Benjamin passará a defender uma concepção de história avessa à linearidade ou sucessão de fatos, procurando entendê-la sob um caráter de descontinuidade. Desta forma, coloca-se contra a corrente ditada pelo historicismo positivista “[...] que acredita na singularidade de cada momento da história humana, independente de seu lugar no processo global, cujo fim não se pode prever” (GERALDO, 1992, p. 93).

Benjamin parte do princípio de que os historicistas, ao tentarem reviver cada momento histórico específico de acordo com seus valores e inclinações irão colaborar com a preservação da história contada pelos vencedores, visto que estes pesquisadores fazem parte do seleto grupo de vencedores, mantendo com estes relações de afinidade eletivas.

O historiador historicista, também um vencedor, através dos dados e dos depoimentos dos vencedores deverá tornar sua experiência passada – uma vez que se trata de uma experiência humana – e terá com está a identificação dos humanos. Abolindo a possibilidade da história da diferença, isto é, recusando-se a fazer a história do ponto de vista dos vencidos [...]. (GERALDO, 1992, p. 93)

No processo de revisão da história, no qual Benjamin pretende “salvar os mortos”, está a atuação do conceito de “origem”, sendo que este é o resultado de um fazer metodológico em que, primeiramente, o historiador escolhe um momento e o transforma em objeto de seus questionamentos de maneira a desvelar suas tensões, intencionando revelar sua “totalidade pré e pós históricas”. Ou como afirma Geraldo:

Importa saber que o fenômeno de origem não se acha no mundo dos fatos brutos a ser encontrado pelo historiador. Ele se revela na visão dupla que o reconhece como restauração e reprodução [...]. Não é possível, portanto, a separação entre idéia e fato, ou melhor, entre coisa e verdade, o que faz com que cada fato tenha de provar sua autenticidade enquanto determinante essencial, para só assim se revelar como origem e fazer história. (Idem, Ibidem, p. 94)

Somente com o reconhecimento do historiador e posteriormente a exposição de sua estrutura interna que um objeto poderá se revelar como origem. Qualquer fenômeno histórico pode ser considerado como um objeto origem, principalmente aqueles incapazes de serem reconhecidos como essenciais pelos pesquisadores burgueses. “O procedimento de Benjamin o impede de ficar prisioneiro do fluxo dos fenômenos, mas também não permite que dissolva o sensível no inteligível e o particular no universal abstrato.” (Idem, p. 94). Em

outras palavras o que Benjamin propõe é que se retire do fluxo histórico um fragmento, que irá se transformar em indício, enquanto o historiador mergulha em sua essência buscando sentidos até então desconhecidos, captando “dimensões que o transcendem. Este objeto retirado do fluxo será preservado e passará a funcionar como origem”. (Idem.)

Tendo em mente essa concepção de história, Benjamin compara ao historiador o crítico que também deve mergulhar em uma obra, encarando-a como fragmento e buscando através do conteúdo objetivo o conteúdo verdade. “Ao crítico, Benjamin contrapõe o comentador que procura apenas o conteúdo objetivo da obra” (Idem, p.95). O pensador da Escola de Frankfurt considera que a verdade na obra não está na superfície e nem nas profundezas, mas na unidade entre as duas camadas, em um objeto que deve ser extraído de seu tempo histórico para se tornar objeto do saber. Geraldo afirma que, para Benjamin, o valor de “verdade” da arte, ou seja, aquilo que lhe faz ser trans-histórica, não irá sobreviver se não estiver ligado a obra enquanto fenômeno e não irá se revelar fora da organização formal. Por isso Benjamin irá dividir o teor coisal (material e histórico) e o teor verdade (indissociável na obra). Desta forma, o comentário atuaria no teor coisal da obra e sua historicidade, enquanto o julgamento procura a verdade. “Esse processo não pode ser feito, para Benjamin, se não através de uma abordagem que envolva os conceitos, enquanto mediadores entre o fenômeno singular e a ideia universal” (Idem, p.95).

Benjamin considera que somente o procedimento alegórico pode dar conta de representar as características da história na Modernidade – tida como “destroçada e arruinada” e à qual não é “estranha a violência dialética” – bem como ensaiar respostas para a crise vivida pelo homem moderno. Podemos afirmar que as aproximações feitas por Benjamin, através de uma ideia de atuação da alegoria, entre o Barroco (na obra *A origem do drama barroco alemão*) e o sujeito moderno se fundam no sentimento de descontrole sob suas ações, transtornado pela perda de uma existência em que as ações humanas ainda possuíam valores em si. É o que se convencionou chamar de sentimento de luto. “O luto é o estado de espírito em que o sentimento reanima o mundo vazio sob a forma de uma máscara, para obter da visão deste mundo uma satisfação enigmática”. Como extensão desse sentimento de luto surgirá o homem melancólico, aquele que ruma e mergulha na meditação. Ao tratar da crise da experiência no homem moderno, Benjamin se apropria das obras de Charles Baudelaire e Marcel Proust – literatos que traduziram os sentimentos da modernidade – de forma a trabalhar a dialética existente entre a possibilidade de catástrofe na história com a decadência da experiência humana e a redenção através das ruínas pela interpretação da escrita alegórica.

Reconhecendo os sinais da decadência do pensamento, quer esse olhar se concentre sobre o barroco alemão ou sobre a modernidade emergente do século XIX, o pensamento de Benjamin constitui uma séria advertência ao nosso modo de pensar a história e a linguagem, seja ela poética, artística ou filosófica. Trata-se de questionar os fundamentos e, mesmo, como veremos adiante, tentar fundar uma nova visão da história e da linguagem, cujo eixo é uma concepção de tempo qualitativa e diferencial, que assenta numa concepção messiânica. (CANTINHO, 1998, p.7)

Até o momento, houve a explicitação das linhas gerais referentes à concepção de história de Walter Benjamin, seu uso da alegoria para uma resignificação capaz de contar a versão dos desfavorecidos. No entanto, para tentar interpretá-lo é necessário que se considere três fontes diferentes as quais moldaram o pensamento benjaminiano sobre a história, são elas: o romantismo alemão, o messianismo judaico e o marxismo. Löwy é enfático ao afirmar que não se trata de entender as relações sobre estas três influências como uma síntese, mas de, a partir delas, a criação de um novo pensamento histórico totalmente original, não sendo possível delimitar com exatidão sobre qual perspectiva seu proceder está baseado. Sendo assim, parece um erro tentar realizar um “corte epistemológico” em sua obra, na qual estaria de um lado a juventude idealista/teológica e de outro a maturidade materialista/revolucionária. Da mesma maneira é errado tratar com descaso as mudanças atribuídas ao conhecimento de Benjamin do marxismo por volta de 1920. “Para entender o curso de seu pensamento é preciso, então, considerar de maneira simultânea a continuidade de certos temas essenciais e as diversas mudanças e rupturas que balizam sua trajetória intelectual e política” (LÖWY, 2012).

A saída proposta por Benjamin envolve não só o interesse em reformular o pensamento sobre a história e a linguagem, mas em tatear alternativas ao rumo proposto pelo sistema capitalista para o mundo. “O pensamento benjaminiano cola-se-lhe à pele, advertindo-nos para o perigo constante de se estar vivo e, daí, nasce todo o seu fascínio. É, por excelência, a mais árdua de todas as tarefas, não só a de lutar contra a obscuridade natural do pensamento e da linguagem [...] e ao mesmo tempo a de lutar contra a obscuridade, a espessura da própria vida” (CANTINHO, 1998, p.3). Como afirma Löwy, Benjamin foi além de apenas contrariar a noção de entendimento sobre a História como faziam as concepções progressistas, recusando entender os tempos históricos em sua linearidade, reivindicando a confluência entre estes. Escrevendo na considerada “meia noite do século XX”, com a Segunda Guerra Mundial prestes a lançar o indivíduo na maior catástrofe até então presenciada, Benjamin propõe, contrariando o marxismo evolucionista e até mesmo alguns escritos de Marx e Engels, que a revolução não se trata da locomotiva que levará o homem a

um futuro melhor e sim de um freio na locomotiva da barbaridade do progresso capitalista. Para Benjamin, a revolução não será um resultado natural do progresso econômico, mas a interrupção do progresso que leva a catástrofe. O pessimismo contido nessas concepções será marca do pensamento benjaminiano, fazendo deste, até certo ponto, profético visto o desenrolar da civilização capitalista em crise e os eventos de Auschwitz e o advento da bomba atômica. Porém, devemos pensar o pessimismo enquanto ‘melancolia revolucionária’, como afirma Löwy, um sentimento de reiteração do desastre, o medo eterno de sucessivas derrotas.

Para apresentar de maneira orgânica e entender o pensamento de Walter Benjamin, em *Aviso de incêndio: uma leitura das “teses sobre o conceito de história”*, Löwy primeiramente se concentra na questão do romantismo alemão, forte presença na juventude do pensador berlinense. Não se tratando apenas de uma escola artística, Löwy explica que o romantismo foi antes uma visão de mundo que se manifestou amplamente na vida cultural, perpassando o século XIX, chegando até aos surrealistas. Nele se encontrará uma crítica cultural da civilização moderna e capitalista, em nome de valores pré-capitalistas. Tal crítica cairá sobre diversos aspectos da modernidade como “[...] a quantificação e mecanização da vida, a reificação das relações sociais, a dissolução da comunidade e o desencantamento do mundo”. (LÖWY, 2012). No entanto, em Benjamin, o retorno ao passado não se trata de uma nostalgia imóvel e amargurada, trata-se de um romantismo revolucionário e seu objetivo “[...] não é um retorno ao passado, mas um desvio por este até um porvir utópico” (Idem.) Em outras palavras, o ataque de Benjamin à ideologia do progresso não se dará em nome do conservadorismo, mas da revolução.

“Segundo Benjamin, as verdadeiras questões que se apresentam a sociedade não são ‘problemas técnicos limitados de caráter científico, mas, sem dúvida, as questões metafísicas de Platão e Espinosa, os românticos e Nietzsche” (Idem.). A nova concepção de temporalidade histórica é fundamental entre as questões metafísicas, sendo que aqui o caráter messiânico em Benjamin, tornar-se-á o centro do pensamento sobre o tempo e a história. Como vimos, Benjamin se opõe a concepção qualitativa do tempo infinito, que considera a humanidade um processo de consumação, no contexto da ideologia do progresso. Löwy explica que a ponte estabelecida por Benjamin entre o suposto abismo formado pela realidade histórica e o messianismo só se dará através de uma relação dialética entre a dinâmica do profano, de busca da felicidade e liberdade humana, e as grandes obras de libertação, podendo, assim, favorecer o advento do reino messiânico.

Será a partir de 1924, com a leitura da obra lukacsiana *História e consciência de classe*, que o messianismo utópico e romântico se encontrará com o materialismo dialético, que aos poucos irá se tornar um elemento chave de sua concepção a cerca da história. “Mas o materialismo histórico não substituirá suas intenções ‘antiprogressistas’, de inspiração romântica e messiânica; se articulará com elas para ganhar uma qualidade crítica que o distinguirá do marxismo ‘oficial’ dominante naqueles tempos” (LÖWY, 2012).

Já Maria João Cantinho, citando Stéphane Mosès estabelece uma divisão na evolução do pensamento benjaminiano em que, primeiramente, temos o paradigma teológico da história (1919-1923), já a partir de 1923 torna-se mais evidente o paradigma estético de concepção da história, para em 1925/26 em diante, o marxismo tornar-se predominante em sua visão política da história; sendo que para a pesquisadora o paradigma estético terá como função estabelecer a mediação entre o teológico e o político em toda sua obra. Em Benjamin, o marxismo e a messianismo convergem em uma mesma maneira de se conceber a história, considerando progresso e catástrofe não em uma relação de exclusão (como faziam os historicistas), mas dialeticamente relacionáveis. “Se considerarmos o facto de Benjamin encontrar na historiografia materialista o seu ponto decisivo e crítico como o próprio momento da desintegração da continuidade histórica, esse ponto de vista desembocará na ideia benjaminiana da redenção, pressuposto que o autor desenvolverá de modo mais claro na obra *Sobre o Conceito de História*” (CANTINHO, 1998, p.2).

5.6 O EMBATE ENTRE SÍMBOLO E ALEGORIA

É sabido que na nova concepção de história desenvolvida por Walter Benjamin a alegoria assume um lugar central, sendo considerada pelo alemão a única forma de representação artística capaz de expor a modernidade em seu aspecto fragmentado e de reificação das relações sociais. No entanto, o conceito de símbolo aparece como uma forma antagônica, reivindicando a união perfeita entre significado e significante, em uma representação fechada e monista que considera a arte em sua totalidade. Georg Lukács, em sua defesa da arte realista, ao contrário de Benjamin, assumirá o símbolo como o caminho para pensar uma arte revolucionária. Como veremos no próximo capítulo, a oposição símbolo/alegoria configura as disjuntivas entre estes dois pensadores marxistas, por hora, nos concentraremos no embate entre símbolo e alegoria no cerne da proposta benjaminiana, e o porquê de sua escolha pelo procedimento alegórico. “Sua formulação busca compreender a

alegoria enquanto categoria estética, pois entende que somente ela seja de fato capaz de compreender adequadamente a atualidade dos fenômenos históricos” (MURICY, 1998, p.159).

Se a alegoria significa “dizer o outro”, símbolo, do grego *sym* (conjunto) + *balleim* (colocar), irá dar a ideia de “colocar dentro”. Continuando com o raciocínio, se no procedimento alegórico existe um afastamento entre o significado e o significante, na expressão simbólica haverá uma integração, em outras palavras, no símbolo, aquilo que é expressado se integra harmoniosamente com a forma pela qual se expressa. “Se o exemplo clássico da alegoria é a imagem da justiça, o símbolo é a cruz, representação em que transparece de modo imediato a unidade entre imagem e a sua significação, ou seja, entre a figuração visual da cruz e o seu significado imediato: o martírio de Cristo” (FREDERICO, 1997, p. 71).

Benjamin irá associar o símbolo à esfera teológica presente no romantismo por entender que este seja capaz de fazer a ligação direta entre o sensível e o suprasensível dando a eles um caráter de unidade e totalidade, uma relação entre o que é manifestado e sua essência. Temos aqui a ideia de totalidade momentânea, sendo que o conceito chega ao mundo físico e pode ser entendido de forma imediata, sendo o símbolo a própria “ideia em sua forma sensível, corpórea”. A alegoria, em contrapartida, seria apenas um “conceito geral ou ideia que dela permaneceria distinta” (CREUZER apud BENJAMIN, 1984, p.187). Sendo assim, Benjamin defenderá que a dialética entre forma e conteúdo fica prejudicada no símbolo, o que será alvo das críticas acerca da legitimação filosófica do romantismo. “Por falta de rigor dialético, perde de vista o conteúdo, na análise formal, e a forma na estética do conteúdo” (BENJAMIN, 1984, p.182).

[...] a medida temporal da experiência simbólica é o instante místico, na qual o símbolo recebe o sentido em seu interior oculto e por assim dizer, verdejante. Por outro lado, a alegoria não está livre de uma dialética correspondente, e a calma contemplativa, com que ela mergulha no abismo que separa o Ser visual e a Significação, nada tem de auto-suficiência desinteressada que caracteriza a intenção significativa e com a qual ela tem afinidades aparentes (BENJAMIN, 1984, p. 187-188).

A alegoria é considerada como uma síntese da imaginação dialética, sendo esta última composta pelas tensões presentes no pensamento em forma de imagens. “Vale ressaltar, contudo, que a imagem dialética só pode ser capturada sob o ponto de vista da

história; ela não é dada empiricamente, mas construída – por meio da qual se torna um objeto histórico” (BOLLE, 2000).

No artigo *Barroco, Símbolo e Alegoria em Walter Benjamin*, Marcelo de Andrade Pereira afirma que o símbolo tem o poder de tornar transparente um significado que está para além da expressão, já a alegoria admite novas possibilidades de significação. Na interpretação da história, Benjamin credita a alegoria papel fundamental para a superação do estado degradado que se encontra a humanidade e o reencontro com o Absoluto (aqui se encontra o caráter messiânico na obra de Benjamin, que se aproximará, com o contato deste com o marxismo, na figura da revolução socialista). A alegoria seria a responsável por reconhecer no Profano os vestígios do Sagrado. Esta noção, apresentada por Jeanne-Marie Gagnebin (1999), torna possível traçar um paralelo com a afirmação de Jameson sobre o dever do marxista, que hoje se presta a uma análise da cultura de massa: ir buscar resquícios da utopia nos produtos culturais da ordem vigente. Essa aproximação irá reiterar a necessidade de nossa escolha pela expressão artística alegórica na análise das imagens e sua importante função dialética em novas compreensões sobre o processo histórico atual. A alegoria é constituída por essa compreensão dialética, de conflito entre a convenção e a expressão, a ideia de um sagrado e um profano, a possibilidade de superação da ordem vigente ou seu recrudescimento.

O embate entre as noções de totalidade/ fragmentação contida no símbolo e alegoria, respectivamente, é exemplificado por Benjamin também na comparação entre a arte clássica e o barroco. A primeira aposta na obra de arte como uma unidade não contraditória da beleza e que “transfere a imagem da realidade para uma forma simplificada, supostamente única, integrada” (PEREIRA, p. 50). Da mesma forma, Arnold Hauser, sobre a homogeneidade da obra de arte clássica, afirma que: “era meramente uma espécie de consistência lógica, e a totalidade em suas obras nada mais do que um agregado e a soma total dos detalhes, em que os diferentes componentes ainda eram claramente reconhecíveis” (HAUSER, 2008, p.448).

Em contrapartida o Barroco não supõe uma obra de arte acabada e total, trabalhando, a partir de uma visão histórica, um mundo dinâmico, de conflito e transformações. A obra de arte se mostra aberta e repleta de contradições, fugindo da noção de perfeição e totalidade clássicas. “Isso explica porque a alegoria é uma filosofia central na filosofia da história e das linguagens benjaminianas, ela representa a transitoriedade da vida” (PEREIRA, p. 51). Ainda segundo Gagnebin, a alegoria consiste na fragmentação e de desestruturação da enganosa totalidade histórica. A totalidade do símbolo somente se

expressará na teologia, “numa linguagem duplamente prevenida contra a assimilação a um discurso de pretensão descritiva ou até científica” (1999, p. 93).

Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína. Sua beleza simbólica evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino. O falso brilho da totalidade se extingue. Pois o eidos se apaga, o símile se dissolve, o cosmos interior se resseca. Nos rebus áridos, que ficam, existe uma intuição, ainda acessível ao mediativo, por confuso que ele seja. (BENJAMIN, 1984, p. 198)

Feito este panorama geral sobre quais linhas de pensamento crítico balizarão a metodologia aplicada nas análises das fotografias do Prêmio Esso de Jornalismo, além de dar corpo ao trabalho que se propõe a vislumbrar um novo fazer fotojornalístico baseado no exercício de resignificação do produto cultural de massa e suas mediações com o ambiente social em sua complexidade estrutural, é hora de caminharmos em dois sentidos complementares. No próximo capítulo, há tanto o aprofundamento do entendimento das contradições e assertivas entre as teorias de análise crítica da cultura aqui apresentadas, quanto à disposição destas especificamente em termos de ocorrência em uma imagem fotográfica.

6 ESTRANHAMENTO E DESAUTOMATIZAÇÃO DO OLHAR NA LINGUAGEM FOTOGRÁFICA

6.1 APROXIMAÇÕES E DISJUNTIVAS SOBRE O PENSAR A ARTE SOB A ESTÉTICA MARXISTA: LUKÁCS, BRECHT E BENJAMIN

Na intenção deste trabalho de ensaiar uma metodologia para a análise de fotografias jornalísticas, que se afasta do caráter filogenético do aparelho ao mesmo tempo em que recusa a semiótica na sua acepção de ferramenta para atingir um fim já estabelecido pelo pesquisador – por vezes antes mesmo deste deitar-se sobre o objeto – procurou-se no materialismo histórico dialético uma concepção estética totalizante, que encara o produto cultural em suas determinações históricas e dentro de um movimento geral da sociedade. Ao assumir este posicionamento, não há de maneira alguma a intenção de afirmar que as artes e os produtos culturais de massa sejam reflexos mecânicos, causais e diretos da base econômica. Tal concepção, presente no marxismo vulgar, mostra-se anti-dialética por estabelecer relações unívocas de causa e efeito e desconsiderar a autonomia e as peculiaridades dos diferentes campos, seja da arte ou da ideologia, além disso, como afirma Lukács: “No que concerne à história das ideologias, o materialismo histórico reconhece [...] que o desenvolvimento das ideologias não acompanha mecanicamente e nem segue a ‘pari-passu’ o grau de desenvolvimento econômico da sociedade” (LUKÁCS, 1998, p.86).

Desta feita, e uma vez que este trabalho demarca duas rotinas fotográficas que se opõe dentro do fotojornalismo, sendo uma de caráter poético (polissêmica, aberta a significações) e outra ligada ao efeito do automatismo interpretativo (toda informação na superfície da imagem), procurou-se estabelecer relações entre estas e alguns conceitos elaborados dentro dos estudos da literatura e do teatro, apropriando-se de alguma de suas características inerentes, no intuito de dar consistência e definição a análise dos produtos fotográficos. Notada as diferenças estéticas e de produção de sentido em duas maneiras diferentes de se proceder no ato fotográfico (Poesia e Automatismo) era necessário agora o amadurecimento das ideias e isso só seria possível buscando intermediações em outras áreas dos estudos culturais, mais avançadas na conceituação destes dois extremos. Embora possuam especificidades em suas linguagens, o diálogo entre texto e imagem se estabelece aqui através das mensagens e dos efeitos de sentido que estas podem produzir no leitor.

Portanto, o conceito de função poética elaborado pelos formalistas russos no final do século XIX, em um momento em que se reivindicava uma ciência específica para

tratar dos assuntos da literatura, será aplicado na análise fotográfica na medida de sua atuação dentro da mensagem, produzindo o efeito do distanciamento. Em linhas gerais, esta forma de se elaborar uma mensagem tem a capacidade de singularizar o cotidiano, sendo a poesia, neste contexto, uma ferramenta para problematizar os entendimentos automáticos provenientes da comunicação habitual. Como veremos, da mesma maneira, existem fotografias que se constroem em uma arquitetura poética, mas como isso acontece? Na mensagem fotográfica, a função poética se dá quando através da forma, das especificidades de construção dentro da linguagem fotográfica, o efeito proveniente da imagem melhor trabalhada, remete a uma interpretação mais profunda e singularizada, longe dos automatismos do dia a dia. Sob esta perspectiva de transposição de conceitos entre áreas da cultura que dialogam, e encarando sempre o produto cultural analisado como parte de um ambiente social maior, repleto de movimento e contradições, foi possível a aproximação entre diferentes pensadores do hall dos estudos de cultura, crítica e estética marxista.

Partindo de uma definição própria em que POESIA e AUTOMATISMO se contrastam, estabeleceremos as diferenças entre ambos como mostra o quadro abaixo.

POESIA	AUTOMATISMO
Linguagem conotativa	Linguagem denotativa
Mensagem complexa	Mensagem simples/ sem ruídos
Interpretação através do estranhamento	Automatismo das interpretações
Racional	Emocional
Remete a um ambiente social maior	Interpretação a-histórica/social/ideológica
Mensagem aberta/polissêmica	Mensagem óbvia/ obscena
Reflexão aprofundada	Entendimento superficial
Função poética da linguagem	Função referencial da linguagem

Tendo este quadro como ponto de partida, em que já podemos notar a presença das funções da linguagem dando consistência a formulação dos conceitos mencionados, cada categoria em si pode ser aprofundada através da exploração de suas particularidades específicas. Se ficarmos com a fotografia de cunho poético podemos defini-la enquanto imagem aberta a diferentes interpretações, ela aproxima o fotojornalismo da arte na medida em que foge das relações automatizadas do cotidiano, necessariamente sua interpretação se dá através do estranhamento, da singularização do cotidiano e sua mensagem não se esgota na superficialidade da imagem. A imagem poética irá sempre remeter a um

significado exterior às relações de interdependência entre forma e conteúdo, um significado universal. Para obter este efeito é necessário a tomada de posição frente à realidade selecionada no visor, o fotógrafo constrói a cena a partir da soma das condições objetivas e subjetivas, reivindica o fazer jornalístico como produção de um conhecimento social a fim de retirar o leitor de seu lugar de passividade na troca incessante e alienante de imagens, característica da sociedade de consumo no capitalismo tardio, ou sociedade do espetáculo.

Através destas linhas gerais já foi possível vislumbrar algumas aproximações entre as características que formam o cerne da fotografia poética e certos conceitos primordiais no trabalho de três grandes nomes da crítica cultural sob o viés marxista no século XX, são eles Bertold Brecht, Walter Benjamin e Georg Lukács. De sua extensa obra enquanto dramaturgo, poeta e encenador, aqui fixaremos o olhar no que Brecht caracterizou como efeito de distanciamento. “O que é distanciamento? Distanciar um acontecimento ou caráter significa antes de tudo retirar do acontecimento ou do caráter aquilo que parece óbvio, o conhecido, o natural e lançar sobre eles o espanto e a curiosidade.” (BRECHT apud BORNHEIN, 1992). No entanto, para o pensador alemão, “A finalidade dessa técnica do efeito de distanciamento consistia em emprestar ao espectador uma atitude crítica, de investigação relativamente aos acontecimentos que deveriam ser apresentados. Para isso os meios eram artísticos” (Idem.). Torna-se, então, o cotidiano em algo singular, especial, com o intuito de produzir novos olhares sobre a realidade que, às nossas voltas, parece imutável. O distanciamento se faz dialético na medida em que torna-se incompreensível algo natural, com o intuito de forçar um olhar crítico sobre este fenômeno natural, ao qual jamais olharíamos sobre outras perspectivas. “A dialética leva a entender algo através do outro, a unidade através da alteridade”.

Problematizar um acontecimento cotidiano de maneira a produzir outras interpretações a cerca deste, como resultado das técnicas empregadas na produção da mensagem será, também, o que caracterizará a fotografia poética. Lembremos que esta é avessa a linguagem simplória e obscena, em que o significado está na superficialidade da imagem de forma integral, buscando através de uma nova maneira de apresentar o habitual uma parada para a reflexão, em suma, o distanciamento crítico. Embora tenha aplicado a linguagem teatral, Brecht afirmava ser este efeito uma característica da experiência estética humana: “o desconhecido desenvolve-se apenas a partir do conhecido”.

Ao considerarmos a mensagem fotográfica poética como aberta a múltiplas interpretações e significações, e que pode exprimir sentidos que não são imediatamente compreensíveis e necessariamente diferentes do literal, ou seja do que está explícito na

imagem, em linhas gerais, estamos falando de uma maneira específica de expressão artística: a alegoria. E será através deste recurso das artes que nos apropriaremos dos estudos de Walter Benjamin sobre a atuação da alegoria e seu fazer poético, que remete a um valor universal para além do objeto artístico, onde os fragmentos ganham sentido apenas na ideia abstrata. “... Ao apresentar a primazia das coisas sobre as pessoas, do fragmentário sobre o total, a alegoria [é] o contrário polar do símbolo... Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra”.

Desta forma, Benjamin afirma que em um mundo fragmentado, suas partes podem receber novas significações, sendo que na alegoria há uma disjunção entre conteúdo e forma, significado e significante. Em uma leitura crítica do produto cultural, a alegoria serve para construir imagens renovadas, e que não se esgotam, sempre abertas a novas significações, o que em uma análise de produtos culturais de massa, no caso, imagens fotográficas, significa buscar significados para além do senso comum positivista, de descrição naturalista, na imagem que reflete em sua forma as contradições da sociedade em que se insere. A alegoria não se interessa pela simples aparência, nela elementos fragmentados dispostos no espaço de um quadro irão remeter a um segundo significado – outro em relação ao conteúdo da imagem – problematizando as relações entre essência e aparência. A fotografia e mais, sua análise, se desprendem da característica de reprodução mecânica da realidade, insistentemente associada a imagem, pautando também seus estudos; temos agora uma concepção ampla dentro de um ambiente social em que não necessariamente aparência e essência formam uma unidade totalizadora.

Walter Benjamin diz com sua crítica alegórica que a desintegração contínua inerente à realidade impossibilita a visibilidade das camadas de sentido em uma obra artística, caso se parta de uma visão unívoca, de totalidade, ou seja, de uma interpretação simbólica da obra. Não há um juízo único na obra de arte. Existem múltiplos sentidos que poderiam, por exemplo, partir de uma primeira leitura do crítico, para depois se resignificar numa segunda leitura desta crítica pelo leitor. (ARAÚJO, p. 3)

Necessariamente, para que ocorra uma expansão nas possibilidades de interpretação de uma mensagem, deve haver um posicionamento por parte do produtor perante a realidade. Se a fotografia poética é polissêmica, isso ocorre por se afastar do aspecto descritivo comumente associado às imagens técnicas, como reprodução mecânica da realidade, e extensão – por sinal, melhor acabada – do discurso naturalista, em que o homem está condenado as leis “naturais”. Na poesia o ato fotográfico tem por finalidade desmistificar

o “olhar neutro” do fotógrafo, fazendo com que, a partir disso, o leitor também saia do lugar de passividade e assuma um posicionamento crítico. Neste debate, a cerca da impossibilidade da neutralidade axiológica na produção de um conhecimento social, duas correntes distintas da literatura se contrapõe. Se o naturalismo reivindica o quadro estático descritivo e contemplativo, onde o produtor da mensagem olha de fora o ocorrido em sua neutralidade, sua oposição será o realismo, carregado de referencialidade, o autor não esconde sua perspectiva na narração dos fatos humanos.

Pontualmente, a discussão sobre as oposições entre naturalismo e realismo possuem grande importância na obra de Georg Lukács, para o crítico húngaro o primeiro seria uma manifestação do materialismo vulgar, sendo que “nessa corrente literária, a realidade confunde-se com sua manifestação imediata, a aparência” (LUKÁCS apud Frederico, 1997, p.36), a mera descrição “fotográfica” de um mundo pré-determinado pelas leis naturais “é a expressão da impotência perante o mundo reificado, é a reprodução alienada de uma situação alienante” (FREDERICO, 1997, 54). Em contraposição, na perspectiva lukacsiana, o realismo representa “o auto movimento da realidade” onde é possível se estabelecer uma unidade integral entre essência e aparência. O conteúdo, a essência, precisa encontrar uma forma adequada para manifestar-se, uma pela qual não se esconda ou deforme, isto em um contexto de sociedade capitalista, onde o mundo e as relações humanas são apresentadas de forma invertida, dentro do fenômeno de reificação do homem.

No conceito de fetichismo da mercadoria, Marx afirma que os fenômenos são apresentados de forma invertida nas sociedades capitalistas, ou seja, oculta-se vestígios humanos da sociedade e no seu lugar as mercadorias governam nossas relações. O homem enxerga-se como apenas mais uma engrenagem em um sistema de produção fracionado e imutável, “O fetichismo da mercadoria tem como desdobramento a ‘reificação’ das relações humanas: relegados ao segundo plano, os indivíduos relacionam-se uns com os outros como portadores de mercadorias, como personificação das categorias econômicas”. (FREDERICO, 1997, p. 34). Na concepção marxista adotada por Lukács, a verdadeira arte então deverá desvelar esse mundo de aparências e propor uma saída a este estado de hipnose imposta ao seres humanos. “A arte verdadeira, portanto, promove uma ruptura na fetichização por conta de seu caráter humanizador”. Ela deve ter a capacidade de devolver ao homem o lugar ativo em suas relações, e no seu trabalho, considerando o desenvolvimento humano em sintonia com os fatores sociais que bloqueiam sua emancipação. Para tanto o artista deve adotar um posicionamento perante a realidade.

Para melhor executar essa emancipação, Lukács acredita na obra de arte constituindo uma unidade harmônica entre forma e conteúdo, entre essência e aparência e qualquer ênfase sob qualquer um desses aspectos levaria o produto artístico ao fracasso (temos aqui a ideia de totalidade aplicada ao objeto cultural). Obviamente, de forma simplificada, aqui se encontra a principal defesa do realismo feita por Lukács, e conseqüentemente o ataque às escolas que priorizavam o conteúdo (expressionistas, simbolistas...) ou a forma (formalistas). “O realismo implica, a meu ver, a fiel reprodução de personagens típicos em situações típicas”. Tal frase de Friedrich Engels dará a tônica ao pensamento lukacsiano a cerca da constituição do realismo através do sujeito típico.

Para o pensamento dialético, o tipo não deve ser uma construção intelectual apriorística e abstrata, feita à revelia da realidade e privilegiando o sujeito cognoscente (como quer Weber), nem uma construção estatística que abstrai a riqueza e a diversidade presentes na realidade como é o tipo médio durkheimiano. Marx, em suas pesquisas, privilegia o típico. Podemos definir o típico como um exemplar que exprime com a máxima clareza a verdade de sua espécie. Ele é um ser específico, singular, que, ao mesmo tempo, concentra as tendências mais essenciais da espécie (universal) em questão. (FREDERICO, 1997, p. 49-50).

Desta forma, na caracterização do realismo feito por Lukács, está a construção de personagens com individualidades bem definidas, porém com tendências universais inerentes ao ser humano e variáveis dependentes da determinação histórica. Os personagens e a construção da narrativa formam uma síntese entre o singular e o universal, da mesma forma que, os destinos humanos frente a condições postas da realidade irão refletir as condições sociais que atuam na sociedade descrita no romance. O bom romancista realista, em poucas palavras, deverá narrar - remetendo a um processo em curso e mutável – as inter-relações entre os desdobramentos da vida humana e as condições histórico-sociais no movimento da sociedade. Nesta concepção de obra artística todo pormenor é importante, cada detalhe deve ser apreendido com atenção, no intuito de representar de maneira fiel as características singulares e universais, seja do personagem ou da obra como um todo. “O caráter caótico com que a realidade se manifesta na observação da vida cotidiana cede lugar a uma representação estruturada” e será este posicionamento de Lukács, concebendo a obra de arte como totalidade fechada, que o distanciará de Bertold Brecht e Walter Benjamin na crítica da arte segundo o marxismo.

Até aqui, as forças mobilizadas para a estruturação de características a fim de organizar o conceito de poesia nas fotografias de cunho jornalístico atuou de forma a dar

conta de um grande desafio: objetiva-se aqui estabelecer as diretrizes de um método analítico para se pensar a fotografia no sentido amplo. Dentre toda problemática do método dialético optou-se por buscar nos três autores, que pensaram a arte e a cultura pari-pasu com uma visão histórica, social e política, são eles Brecht, Benjamin e Lukács - pensadores que mergulhados em seu tempo histórico refletiram sobre a arte de forma engajada tanto intelectual, quanto sensivelmente, sensorialmente. São muitos os pontos divergentes entre eles, porém são muitas as consonâncias em vista a, salvas especificidades e defesas de cada um, uma arte renovada estritamente ligada ao social/político de forma ampliada. Entende-se isso não como um apêndice, mas como as próprias determinações e estímulos presentes em toda a vida social. Aqui se busca a defesa de uma estética renovada para a fotografia, hoje tão apregoada ao automatismo e a mecanização da imagem.

Creemos que tais autores marxistas trazem no devir mesmo de suas preocupações, problemáticas que em muito contribuem nessa discussão. O diálogo entre eles não se fará, é importante ressaltar, por sobreposições ou hierarquizações, na realidade, pretende-se, a partir de um centro nervoso (que se liga a uma prática relacionada a poética fotográfica) - sejam eles o distanciamento de Brecht, a alegoria de Benjamin e a defesa do posicionamento na representação artística da realidade no realismo para Lukács – fazer dialogar, a partir de tais pontos centrais, sob a dinâmica mesma da dialética no que diz respeito a uma conceituação metodológica. Isso significa que, salvo as especificidades de cada um, que serão discutidas mais adiante, se fará aqui, de um lado, rejeições e apropriações na medida mesma de uma superação em vista, e principalmente, do estudo da estética aplicado à fotografia.

6.2 A ESCOLHA PELA ALEGORIA E O ESTRANHAMENTO NA ANÁLISE FOTOGRAFICA

O que se pretendeu, primeiramente, era a exposição de cada conceito referente à Lukács, Brecht e Benjamin e no que estes teriam a contribuir para a formulação de outro conceito que, especificamente, intenta não apenas explicar as formas de atuação da fotografia considerada poética nos processos de comunicação de massa, mas também decifrar suas características enquanto objeto que condensa inter-relações de forma e conteúdo. No entanto, famosas são as disjuntivas entre o pensamento de Lukács e Brecht, no que eles consideram ser o caminho para a emancipação da classe trabalhadora através da arte, a ponto de, como afirma Celso Frederico, o pensador alemão optar por não publicar seus escritos de resposta a Lukács a fim de evitar uma cisão no movimento antifascista europeu da terceira

década do século XX. Também é conhecida a quase impossibilidade de diálogo entre Lukács e Benjamin, uma vez que o primeiro, em sua defesa do realismo, reivindica a representação artística através do símbolo, enquanto o segundo adota o procedimento da alegoria no exercício de sua crítica da cultura na modernidade.

Nos atendo a esta última contenda, entre Lukács e Benjamin, em um primeiro momento, parece óbvio enviesar a fotografia como representante da figuração artística alegórica, primeiramente porque, trata-se de um produto veiculado na cultura/comunicação de massa, e sendo assim, por nenhum momento se enquadrará nas características do realismo clássico defendido por Lukács. Não temos aqui uma relação de profundo envolvimento e preocupação do artista em se atentar a cada detalhe e pormenor durante o processo de materialização da realidade no produto cultural. Pelo contrário – ainda mais se levamos em conta as características das imagens analisadas, sendo todas parte da imediatividade da imprensa – temos uma relação de registro do real em que o que se recorta no quadro da imagem, na maioria das vezes, trata-se de um momento fugidio.

Outra facilidade que surge para pensar na fotografia sob o viés alegórico é o tempo histórico em que se encontra o objeto analisado neste trabalho. Como afirma Jander de Mello Marques Araújo, “O símbolo, com a sua visão totalizadora do real, não se mantém na era capitalista moderna, em que a existência de uma obra de arte não se enquadra na harmonia e na universalidade clássica”. Ao recuperar a alegoria, Benjamin propõe a concepção de obra aberta: “[...] a obra que, para referir-se ao mundo fragmentado, tornou-se ela própria fragmentada. Por recusar a totalização, o fechamento de sentido, ela torna-se o objeto por excelência das múltiplas significações, da polissemia e da ambigüidade [...]” (FREDERICO, 1997, 70). Sob esta conceituação, é necessário que, mais uma vez, voltemos o olhar sobre o objeto de estudo deste trabalho. As fotografias jornalísticas vencedoras do Prêmio Esso, estão situadas na contemporaneidade enquanto produtos culturais voltados à massa e somente através da abordagem polissêmica poderemos proceder assumindo o caráter jamesoniano de busca da utopia, coletividade ou sinais da luta de classes mesmo nos produtos mais degradados da ideologia dominante.

Aqui mais uma vez cabe o analisar do tempo histórico, pois Benjamin defendeu a alegoria em um momento que “[...] com os novos recursos técnicos é possível ser mais realista do que os romancistas do século XIX: tornou-se possível, finalmente, reconstruir a realidade com maior precisão e apresentá-la, não como imitação, mas como produto fabricado que não esconde seus recursos artificiais” (FREDERICO, 1997, p. 47). Sem dúvida, Benjamin estava falando sobre os avanços da técnica fotográfica e do cinema, inseridos em

um contexto de início da arte para as massas - mais uma vez temos de evidenciar que sim, a fotografia já possuía um nível de técnica e estética que já lhe apresentava distante do simplório caráter objetivista. Os experimentos surrealistas com a fotografia abriram a possibilidade de novos pensamentos sobre este meio de informação. No entanto, no caráter de produto da imprensa, a fotografia ficou atada a noção da “imitação naturalista descritiva”, reforçando o argumento do jornalismo como um produto da imparcialidade e da objetividade.

Ao optarmos pela figuração artística da alegoria para a análise do material fotográfico, estamos dando a este um correspondente contemporâneo teórico, considerando que a totalidade harmônica entre forma e conteúdo, característica do símbolo, seja impossível de ser defendida, pelo menos neste tipo de produto cultural de massa. Além disso, as fotografias na imprensa estão inseridas na lógica do espetáculo e da produção, em que cria-se de forma ininterrupta exatamente para alimentar uma troca sucessiva de imagens também sem paradas. Ficaria então evidente a impossibilidade da leitura, sob o viés do símbolo, do produto fotográfico jornalístico, já que este assume para si a característica de reprodução automática da realidade, negando a possibilidade – e até mesmo se recusando a pensar sobre – de uma junção harmoniosa entre significado e significante, forma e conteúdo. No entanto, a questão não é simples como se apresenta, devendo ser considerados alguns pontos sobre a conceituação do símbolo e a atuação de determinados tipos de fotografia jornalística.

6.3 O SÍMBOLO ATUA NA FOTOGRAFIA DE CHOQUE?

Da mesma forma que nós aproximamos a fotografia jornalística de cunho poético da noção de alegoria, uma vez que esta é pluralista, polissêmica e aberta, remetendo a diversas significações, a fotografia de flagrante com conteúdo de violência (tão comum no jornalismo diário e no Prêmio Esso), também conhecida como foto-choque, pode manter algum diálogo com as formulações a cerca das características do símbolo em alguns quesitos. A foto-choque é, antes de tudo, uma imagem que restringe sua interpretação àquilo que está inscrito na superficialidade do papel, portanto ela encontra-se fechada a uma só interpretação, que, na maior parte das vezes, dá-se pela interpretação emocional, pelo espanto. Por sua vez, o símbolo trabalha com uma imanência, uma fixação de sentido de forma monista e também fechada. No símbolo há uma “[...] representação em que transparece de modo imediato a unidade entre a imagem e a sua significação [...]” (FREDERICO, 1997, p.73). Trata-se aqui de descobrirmos as possíveis relações entre símbolo e a fotografia de choque, tendo como eixo as relações entre forma e conteúdo. Sabemos que no símbolo forma e conteúdo integram

uma unidade harmoniosa, e que por isso o *universal* (idéia abstrata) é expresso no *particular*. Um clássico exemplo de um símbolo é a cruz, que enquanto um particular – a figura formada por duas retas que se transpassam – remete de maneira automática e imediata a um significado universal, o sofrimento de Jesus Cristo. Por sua vez, poderíamos pensar que a foto-choque também procura uma unidade entre forma e conteúdo, uma vez que possui a característica de construir uma mensagem da maneira mais simples possível – isso em termos de técnicas de composição da imagem – para transmitir um conteúdo, que necessariamente detêm para si toda a informação presente na fotografia. Tem-se na fotografia de choque a negação de utilizar-se de partes fragmentadas para indicar um significado exterior à imagem, pelo contrário, o que vigora nas fotografias que flagram a violência é a prisão desse significado no quadro em que a realidade foi eternizada. Como exemplo de foto-choque, temos abaixo uma imagem produzida minutos depois do atentado à bomba cometido nos trens de Madrid em meados de 2004.

Atentado de 11 de março de 2004, em Madrid



Fonte: Google.com

A imediaticidade na apreensão do significado e sua unicidade dentro da harmonia forma e conteúdo são pontos em que se poderia ater-se para uma discussão em que a atuação da foto-choque se aproxima do símbolo enquanto representação artística. No entanto, o diálogo tende a se encerrar neste momento, e já que as aproximações foram apresentadas, vamos às disjuntivas. O caráter exclusivo de significação de um símbolo, primeiramente, dá-se por convenção, isso significa que a unicidade do significado no símbolo cruz é uma realidade apenas para aqueles que tiveram contato com ensinamentos sobre a

tradição cristã ocidental. Tal caráter da expressão simbólica não se apresenta nas fotografias de choque, sendo que estas podem até reivindicar uma interpretação única, porém isso não ocorre através de uma convenção que se firma e confirma na história e pelas gerações. O fechamento a um só significado na foto-choque ocorre pela sua débil estruturação de elementos que produzem significado. Não há qualquer vinculação de um sentido universal fechado na maneira em que os elementos significativos que compõe a imagem estão dispostos. Há sim, na realidade, uma singularidade no sentido produzido pela fotografia devido a sua estruturação simplória e ao descuido com a forma, na ânsia de registrar um conteúdo durante o clímax de seu acontecimento. Enquanto no símbolo, como aqui já foi enunciado, há a unicidade de um significado universal confirmado através das convenções que se perpetuam pelo tempo, na foto-choque a unicidade ocorre em um significado ligado a um contexto singular e momentâneo. À imagem acima não pode ser atribuída a leitura de que ela exprime toda a ideia de sofrimento do povo espanhol em face ao terrorismo. É próprio do produto fotográfico (principalmente no registro do flagrante) seu caráter de fugacidade, ainda mais dentro de um contexto de extinção da memória, próprio da sociedade do espetáculo e suas constantes trocas de imagens.

Até aqui, a problematização a cerca das possíveis proximidades e afastamentos das noções de símbolo e alegoria dentro de uma análise da fotografia enquanto produto da cultura de massa contemporânea se mostra tarefa árdua, até pelo próprio caráter da linguagem fotográfica, que ao mesmo tempo em que mantém ligações estreitas com a realidade da qual é obtida, pode, a partir da organização dessa realidade, transmitir um efeito diferente, para além do mero registro instantâneo. Consciente de que este debate se mostra amplo, e ainda cheio de percalços, é necessário que se tome como ponto de apoio – tendo em vista que a característica principal deste trabalho é a resignificação de um produto cultural midiático, em busca do que este mantém de utopia – uma importante afirmação de Walter Benjamin sobre a alegoria, que está “entre as ideias, como as ruínas estão entre as coisas”, ou seja, a alegoria busca, na verdade oculta, nos dar uma versão de como as coisas foram ou podem ser.

Quando o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, deixa escapar a vida, fica como morto, fixado para a eternidade. Assim se depara ao artista alegórico, a ele destinado para a glória ou infortúnio; quer dizer, o objeto é totalmente incapaz de irradiar sentido ou significado, apenas lhe cabendo como sentido aquele que o alegórico lhe conceda. (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, R.Tiedemann, Frankfurt, 1963, p.204)

Certamente, a apropriação da afirmativa de Benjamin ocorre mais pelo caráter de posicionamento atribuído ao artista alegórico, do que pela impossibilidade de irradiar sentido do objeto. O posicionamento deste trabalho a favor da alegoria se dá necessariamente pela possibilidade de construir novos significados a partir de novas associações, deixando a realidade aparente e superficial do produto cultural em um segundo plano, para buscar entender de que maneira este deixa de ser apenas um simples meio de manipulação da ideologia dominante, para constituir-se em um complexo de contradições que revela as estruturas de um ambiente maior, a sociedade de consumo capitalista. Tomada a atuação da alegoria neste sentido, enquanto crítica, será possível até mesmo na fotografia de choque, em toda sua singularidade interpretativa, buscar uma verdade oculta, imagens abertas e passíveis de diversificadas interpretações. “Não há um juízo único na obra de arte [como não haverá nos produtos da cultura de massa]. Existem múltiplos sentidos que poderiam, por exemplo, partir de uma primeira leitura do crítico, para depois se resignificar numa segunda leitura desta crítica pelo leitor” (ARAÚJO, p. 3).

As análises que serão propostas mais adiante procurarão diálogo com o modo através do qual Benjamin criticava as obras de arte uma vez que ele:

[...] abre a sua própria leitura, isto é, não se apresenta como uma palavra final, como um juízo fechado, mas sim como um anagrama, aberto para ser lido e completado por cada leitor (reproduzindo assim o seu ato de interpretação e inserindo-o em um processo de potenciação, como que abrindo o 'trabalho de leitura' num movimento de desdobramento- 'desdobramento'- infinito. (SELIGMANN-SILVA, 1999: 214).

Desta forma, o posicionamento a favor da alegoria, no conceber as fotografias, permitirá o surgimento de novas camadas de sentido, frente à consideração de outras realidades que se mostram a partir do encaminhamento dado pelo crítico. "O alegorista arranca o objeto de seu contexto. Mata-o. E o obriga a significar. Esvaziado de todo brilho próprio, incapaz de irradiar qualquer sentido, ele está pronto para funcionar como alegoria. Nas mãos do alegorista, a coisa se converte em algo diferente, transformando-se em chave para um saber oculto". (ROUANET, 1984: 40).

Através da escolha pela alegoria, este trabalho então evidencia que não está somente interessado na fotografia como maneira de expressão artística e comunicacional, mas também na construção de uma crítica capaz de problematizar a função do fotojornalismo sob o signo de produto cultural de massa dentro da sociedade do consumo mediada pelas imagens. A alegoria que será adotada aqui é capaz de nos dar uma margem de atuação em que

poderemos pensar novos significados ao objeto analisado, de forma que as contradições existentes – que vem a tona através dos recursos técnicos e linguagem fotográfica – remeta ao movimento histórico da sociedade em que estas fotografias foram realizadas. O interesse na escolha deste caminho teórico está ligado diretamente ao objetivo de se pensar um novo fazer fotojornalístico, capaz de ir contra a alienação do espetáculo. Assim sendo, da maneira como aqui sugerimos, o dever da crítica está apoiado, a priori, em um estranhamento do material analisado, a fim de fugirmos das afirmativas superficiais a cerca da cultura de massa, para em seguida ser proposta uma interpretação que visa à superação, entendendo o produto cultural como mantenedor de relações complexas (e não simplesmente causais) com o movimento histórico/social, sendo este possível de ser transformado.

É interessante pensarmos com um cuidado específico na conceituação desse estranhamento citado há pouco, pois aqui o estamos reivindicando em sua concepção brechtiana, de ser capaz de singularizar o cotidiano em busca de novas (e críticas) visões a cerca do que nos apresenta como sendo natural. Como veremos, este conceito se apresenta caro ao trabalho, pois atuará em duas instâncias diferentes, sendo a primeira, como já foi exposto, na forma de crítica em busca de novos significados aos produtos da cultura de massa, enquanto a segunda se trata de uma característica atribuída à fotografia que se utiliza da linguagem poética em sua estruturação. Embora o efeito de estranhamento – ou distanciamento, ou ainda Efeito-V (*Verfremdungseffekt*: efeito de alienação) – não seja o núcleo da disjuntiva entre Bertold Brecht e Georg Lukács, quando comparado ao que foi exposto nas páginas anteriores, o “embate” entre crítico húngaro e Walter Benjamin nas defesas do símbolo e alegoria, respectivamente, é necessário que se envie as discussões de Brecht e Lukács sobre a luz deste método elaborado pelo dramaturgo alemão, a fim de que explicitemos a apropriação do estranhamento como ferramenta para a análise fotográfica.

Assumindo o risco de começar este debate por linhas gerais, podemos afirmar que uma importante distinção entre Brecht e Lukács está recaída sobre a ideia de emancipação da classe trabalhadora através da arte. De forma mais pontual, temos em Lukács e em sua escolha pelo realismo a “defesa da herança cultural e da grande cultura burguesa como patrimônio de toda a humanidade”, porém Brecht reafirma “[...] a necessidade de politizar a arte e romper com os modelos herdados da tradição burguesa” (FREDERICO, 1997, p. 46). Antes de problematizarmos esta contrariedade de ideias, é necessária a identificação sobre quais aspectos da arte, estes dois nomes do pensamento crítico cultural marxista, estão considerando em seus trabalhos e o que os levaram por caminhos que se contrapõe.

Primeiramente, a assertiva de Brecht sobre um novo fazer artístico que rompa com os moldes da burguesia tem como contexto um determinado modo de se entender a prática teatral, opondo-se especificamente a ideia de empatia, uma das principais características do drama burguês, que consiste na intenção de se criar um estado de hipnose no público perante o desenrolar dos atos no palco. Essa identificação, trabalhada a exaustão no método sugerido por Constantin Stanislavski, está ligada a transmissão dos valores de livre iniciativa e individualismo burgueses, relegando ao público um lugar de passividade e letargia frente à trama que se desenrola. Brecht consegue apresentar as diferenças primordiais da sua visão de teatro, considerada épica – sendo aqui o épico relacionado ao cotidiano e não a feitos grandiloquentes – e o drama burguês quando afirma que:

O espectador do teatro dramático diz: Sim, eu também já senti isso, - eu sou assim. – Isso é natural. – Isso sempre será assim. – O sentimento deste homem me comove, porque não há saída para ele. – Eis a grande arte: nela tudo é obvio. – Eu choro com os que choram e rio com os que riem. O espectador do teatro épico diz: Jamais teria pensado nisso. – isso não deveria ser feito desse modo. – Isso é muito estranho, quase inacreditável. – Isso deve parar. – O sofrimento deste homem me comove, porque haveria uma saída para ele. – Eis a grande arte, nada nela é obvio. – Eu rio dos que choram, e choro dos que riem. (BRECHT, apud BORHEIM, 1992).

Será a quebra da “quarta parede”, que distancia e aliena o público, que o efeito de estranhamento irá almejar, buscando, através de diversas técnicas do fazer teatral, a inserção dos espectadores dentro do movimento da peça, retirando-os da passividade e colocando-os como sujeitos ativos na história, ou como o próprio Brecht afirma, “a instância última que legitima o método (distanciamento) está em fazer do teatro um meio que “ajude o homem a dominar-se e a dominar o mundo””. Consideramos então que a negação e consequente superação da empatia, comum no teatro dramático burguês, irá necessariamente, através do efeito de estranhamento, intencionar a conscientização das classes subalternas, de que fazem parte de um movimento histórico e, assim como podem participar e influenciar a trama nos palcos, também o podem fazer na vida.

Aqui, o familiar ou habitual é novamente identificado como o ‘natural’, e seu estranhamento desvela aquela aparência, que sugere o imutável e o eterno, e mostra que o objeto é histórico. A isso deve-se acrescentar, como corolário político, que é feito ou construído por seres humanos e, assim sendo, também pode ser mudados por eles ou completamente substituído (JAMESON, 1999, p. 65)

Fica explícita, dessa forma, a necessidade de romper com as tradições artísticas burguesas e seus valores individualistas, o que, de fato, Brecht está à procura é de um teatro que recusa o individualismo a favor dos movimentos de massa interessados na revolução social. O emocional e o individualismo devem sair de cena, dando lugar ao raciocínio crítico e a recepção coletiva. Cabe aqui evidenciarmos que Brecht se posicionou criticamente ao teatro de mero entretenimento (ao qual chamou de culinário) e embora tenha sua obra associada ao um procedimento intelectualista e didático, ele sustentou que a aquisição de um conhecimento social/científico também se configura como um ato de prazer relacionado ao lazer.

Dentro das transformações no mundo da arte provocada pelo modernismo do começo do século XX, encontra-se também o teatro épico de Brecht que, antes de qualquer coisa, se apresenta enquanto obra aberta – uma vez que é baseado em uma narrativa capaz de adquirir formas tantas quantas o contador de histórias assim desejar, podendo também ser separada em vários fragmentos, de acordo com o efeito de estranhamento a ser almejado. Este efeito de fragmentação da narrativa é chamado de autonomização e na literatura modernista (ex: *Ulisses*, de Joyce) significa que cada capítulo possui uma autonomia frente aos demais, sendo que este recurso pode chegar até as unidades mais básicas da escrita, tornando até as frases possivelmente autônomas. Fredric Jameson atenta para a diferenciação da autonomização no teatro de Brecht, que ocorre em um meio diferente, no entanto, enxerga este processo nos títulos que enquadram uma cena ou nomeiam canções, títulos narrativos que assinalam uma história maior. No exemplo da peça *Mãe Coragem*, cada cena é um episódio, sendo estes separados no tempo e constituintes de uma lição maior. Sendo assim, a autonomização reflete uma fragmentação da peça que é compreendida a partir desse tipo de montagem em que não necessariamente é necessário a interligação minuciosa entre um ato específico e os demais.

Esta fragmentação consciente da peça em busca de uma autonomia para cada parte específica, visando um efeito de estranhamento no público, implica, necessariamente, uma intervenção (que pode variar de espetáculo para espetáculo) do diretor, sendo que este irá manipular um amplo leque de técnicas do teatro, seja no trabalho de construção do cenário, texto ou interpretação, para quebrar a letargia referente ao público do teatro dramático burguês. Será neste sentido, o da liberdade subjetiva na construção de um objeto artístico aberto a diferentes significações, que (novamente) se dará o conflito entre o pensamento Lukacsiano.

Primeiramente, Lukács entende a obra de arte sob a perspectiva marxista ontológica em que não é a consciência que determina o ser, mas o ser que determina a consciência. Sob este viés Celso Frederico analisa que “o teatro brechtiano, ao contrário, violentaria de forma subjetivista a realidade: é um teatro do pensamento, da consciência, e não do ser social verdadeiro. Logo sua intenção realista está condenada ao fracasso” (p.46). Em *História e consciência de classe*, Lukacs também se posiciona a favor da idéia de que somente através da consciência de classe é possível a liberação dos trabalhadores, porém defende que tal consciência se dará conforme o proletário seja colocado frente às contradições da sociedade capitalista presente na cotidianidade. As teses de Lênin contidas em *Que Fazer*, sobre a importância dos intelectuais revolucionários no contexto da função pedagógica do partido comunista, ensinando aos trabalhadores como entender o mundo e as relações sociais que o cercam, também são contrapostas pelas ideias de Lukacs a favor do espontaneísmo das massas e de uma auto-conscientização sem influências externas.

Da mesma forma, Lukács apoiará sua defesa do realismo clássico, acreditando que a realidade deve ser transmitida sem ingerências subjetivas do artista, em um objeto que reflete a totalidade de forma harmônica (aparência/essência). Obviamente, tal crença de Lukács entra em colisão com as montagens de Brecht. “A realidade que a arte realista deve refletir com precisão não pode, segundo Lukács, ser apresentada de maneira aleatória e arbitrária pelo capricho subjetivo e momentâneo. A diferença aqui é entre a obra aberta e a obra como um mundo próprio, uma totalidade fechada”. (FREDERICO, 1997, p. 46).

Em um mundo reificado, em que as relações entre os homens são mediadas pelas mercadorias, Lukács defende a arte capaz de refletir a realidade social de forma a problematizar a positividade dos fatos e que intencione “desmascarar a impressão fantasmagórica, e revelar a aparência como aparência, como dissimulação da essência. Nesse momento a arte espontaneamente entra em contradição com a ordem capitalista. A arte verdadeira, portanto, promove uma ruptura na fetichização por conta de seu caráter humanizador” (Idem, p. 34). Para atingir o objetivo humanista de enxergar e trazer de volta a tona o homem como agente de sua história – e não como mero apêndice do sistema mercantil – bem como quebrar a idéia positivista de encarar os fatos sociais enquanto coisas, o que demandaria para a análise da sociedade a impossível neutralidade axiológica de Durkheim, Lukacs defende o realismo enquanto um fazer artístico que se posiciona perante o ambiente fragmentado capitalista, desmascarando-o. “Torna-se necessário um trabalho mental de tipo completamente particular para que o homem no capitalismo penetre nessa fetichização e

descubra no interior das categorias reificadas (mercadoria, dinheiro, preço, etc.) que determinam a vida cotidiana dos homens a verdadeira essência delas, de relações sociais, relações entre os homens” (LUKACS, apud Frederico, 1997, p. 89). A defesa do realismo colocou Lukács na contramão dos principais movimentos artísticos de sua época, criticando do expressionismo alemão ao naturalismo de Émile Zola, do realismo socialista às correntes modernistas defendidas por Benjamin e Brecht.

Jameson afirma que Lukács levantou a questão de que a arte modernista, ao fragmentar-se para, exatamente e a partir daí, dar conta de um mundo também fragmentado, pode simplesmente replicar e ampliar as reificações da sociedade, ao invés de subvertê-las. Nesse caso também é impossível não considerar uma análise sob o viés do fenômeno da reificação proveniente da fragmentação que isola os indivíduos do produto final. Sabemos que a reificação estende-se a toda faceta da vida humana para além do mundo da ciência e do trabalho, atingindo a estética e a arte. No entanto, Jameson explica que Adorno foi o pioneiro em pensar numa resistência “homeopática” a reificação, combatendo a lógica geral da objetivação com a objetivação da própria forma o objeto artístico. Brecht também irá adotar a reificação como um “método” representacional e dramático procurando o que é realmente compreensível no comportamento humano, para torná-lo incompreensível. Fragmenta-se o cotidiano e o que o cerca (o *gestus*) para poder problematizá-lo, ou em outras palavras, estranhá-lo. (Pode-se também estabelecer uma ligação entre a resistência proposta por Adorno e Brecht com a atuação da alegoria por Benjamin, uma vez que esta, como método para a obra aberta, atua se fragmentando para dar conta do mundo fragmentado do capitalismo moderno).

Assumindo que se pode utilizar da fragmentação para romper com a forma clássica e tradicional, sendo um ato de desreificação libertar a ação da unidade de sua forma, Jameson afirma que a liberalização em Brecht dá o tom da:

mensagem política e o conteúdo próprio do efeito-V, ou seja, revela o que foi considerado eterno ou natural – o ato reificado, com seu nome e conceito – como simplesmente histórico, como um tipo de instituição que passou a existir devido às ações históricas e coletivas do povo e de suas sociedades, e que portanto se revela passível de mudança (JAMESON, 1999, p.75)

E completa sobre a função da reificação na arte afirmando que:

O processo de autonomização estética, fragmentando a ação em suas menores partes, tem, portanto, significado simbólico assim como epistemológico: mostra que o ato ‘realmente’ é, sem dúvida, nada mais que a própria atividade de ruptura e ‘analisá-lo’ é em si mesmo um processo

agradável, uma espécie de jogo criativo no qual novos atos se formam a partir de pedaços de outros mais antigos, nos quais toda a superfície reificada de um período aparentemente situado além da história e além da mudança submete-se agora a um primeira desconstrução lúdica, antes de chegar a uma real reconstrução coletiva social e revolucionária (JAMESON, 1999, p. 76)

É como se disséssemos que há uma apropriação da reificação pela arte, mas com o intuito de subvertê-la na sociedade. No teatro, fragmenta-se os acontecimentos e os reorganiza, retirando-os de um local de passividade e mostrando-os como mutáveis. Antes de iniciarmos a situar esses debates no que se refere a elaboração da análise fotográfica que será proposta aqui, é interessante lembrarmos o aspecto (em linhas gerais) que nos serviu de ponto de partida para entender as divergências entre Brecht e Lukács: a continuidade ou ruptura em relação a arte burguesa. Ficou claro que, enquanto Brecht afirmava a necessidade de um rompimento com as técnicas “burguesas” e uma politização da arte baseada em um novo fazer, Lukács reivindica o realismo clássico (anterior à 1848, momento em que o caráter revolucionário da burguesia ainda se fazia sentir nas artes) para, enquanto obra fechada e harmônica, ser capaz de desmascarar o processo de reificação e o fenômeno da fetichização da mercadoria.

No entanto, Jameson, ao considerar o efeito de estranhamento brechtiano sob a sombra dos clássicos do teatro chinês (forte influência sobre Brecht) e sob as referências modernas de Sartre, sugere que este recurso também foi, à forma da época, sistematizado e estruturado enquanto atuação política pela burguesia revolucionária engajada na destruição das relações que sustentavam o antigo regime. A religião, a hierarquia, as relações de sangue e a naturalização do poder, são apenas algumas das bases do sistema feudal a serem atacadas: “De Montesquieu a Voltaire, então, o efeito de estranhamento tem a função de sublinhar a artificialidade do antigo regime e promover as novas concepções burguesas de simplicidade e natureza humana universal” (JAMESON, 1999, p. 66). Então, se o estranhamento pode ser intemporal, Jameson faz o convite a pensarmos sua atuação no mundo secular contemporâneo. “Será que ainda acreditamos que nossas instituições e suas consequências em nossa subjetividade e nosso comportamento são de alguma forma intemporais e eternas?” (p.67). Respondendo a sua própria pergunta, Jameson acredita que o filósofo francês, Roland Barthes (cujo trabalho inicial possui grande influência do pensamento brechtiano), na medida em que descreve a naturalidade de nosso mundo social em *Mitologias*, dá validade ao efeito de estranhamento como arma política na contemporaneidade.

6.4 UM DIÁLOGO TARDIO ENTRE BRECHT E LUKÀCS

Antes de começarmos a relacionar o estranhamento sob o viés de um método crítico para a análise das fotografias jornalísticas, acreditando que tanto a lógica da sociedade do espetáculo, onde as relações do homem são mediadas pelas imagens, quanto a maneira de se produzir fotojornalismo em prol dessa lógica são condições históricas e a partir daí mutáveis, é necessário que lancemos outro olhar sobre a relação entre Lukàcs e Brecht, agora não nos atentando as disjuntivas, porém em suas aproximações, como sugere Miguel Vedda, filósofo e professor de literatura alemã na Universidade de Buenos Aires.

No texto XX, Vedda se detém nos trabalhos pertencentes à fase mais madura de ambos pensadores marxistas, buscando afinidades entre eles, principalmente no que se referem às “perspectivas filosófico-políticas”. “Ao impulsionar uma viva dialética entre sujeito e objeto e, ao mesmo tempo, ao situar o âmbito de ação da subjetividade dentro das conexões objetivas, o filósofo húngaro e o escritor alemão tentaram distanciar-se, ao mesmo tempo, das versões unilateralmente ‘frias’ e ‘cálidas’ (Bloch) do marxismo” (VEDDA, p.). Em seu caminho progressivo pelo marxismo, Lukàcs que chegou as ideias de Marx através do idealismo de Hegel, principalmente no que se refere à argumentação sobre a totalidade, passou de um grande defensor do voluntarismo e utopismo (*Que é marxismo ortodoxo* – 1919) para um analista sóbrio das condições históricas reais, deixando de lado, aos poucos, as aspirações voluntaristas, em uma tentativa, como afirma Vedda, em conceber sua filosofia como expressão intelectual da história e não a respeito da história. A partir de 1950, esta tendência irá se acentuar, tendo Lukàcs afirmado que a superioridade do pensamento de Marx estar baseada no julgamento de que a única forma de luta genuína é aquela que demarca o espaço para a ação subjetiva à partir de uma sóbria consideração das condições histórico-sociais. Contraria-se então os utopistas e seus métodos, que apresentam à sociedade demandas ideais, porém sem oferecer os métodos para obtê-las.

Por sua vez, Bertold Brecht iniciou-se no marxismo sob a influência objetivista (até mecanicista) do sociólogo Fritz Sternberg. Para o dramaturgo, dever-se-ia recorrer a ciência social para romper com a estética tradicional do teatro, assim como recorreu-se a ciência para dar cabo as superstições, sendo a sociologia proposta como meio para “enterrar o mais profundamente possível todo o que hoje existe em matéria de dramaturgia e de teatro”. Entre 1928 e 1931, Brecht aprofunda o pensamento marxista em seus escritos através de seu relacionamento com o filósofo Karl Korsch, que em seu livro *Marxismo e filosofia* (1923), assim como Lukacs em *História e consciência de classe*, “[...] se

opunha às tendências economicistas, positivistas no fundo, que dominavam a ortodoxia marxista, propondo em seu local uma teoria que concebesse a revolução, não como o resultado automático de uma evolução necessária, senão de uma participação dos fatores subjetivos e consciente” (VEDDA, ,p.). Apesar de não se tratar de relações unívocas, sobre o caráter subjetivista de Korsch, pode se dizer que tenha ajudado Brecht a superar as influências mecanicistas de Sternberg, mesmo tendo ele, mais tarde, criticado o subjetivismo de Korsch a favor das tendências realistas presentes em seus escritos desde os anos 1920. Brecht passa então a defender que o fator subjetivo deve responder as condições objetivas históricas, posição semelhante à de Lukacs a partir de sua “virada ontológica” depois de 1930.

Entre as proximidades entre Brecht e Lukacs citadas por Vedda, talvez a mais importante delas seja a questão do efeito de estranhamento em seu caráter pedagógico que busca evitar a compreensão do espectador através do sentimento e sim da razão, somente assim o público poderia tomar partido ao invés de se identificar. Lukacs também discorreu sobre o efeito de estranheza relacionado à experiência estética, no livro *Estética*, o pensador húngaro afirma que “[...] o poder evocador da obra de arte penetra na vida anímica do receptor, subjuga seu modo habitual de contemplar o mundo, impõe-lhe antes de mais nada um ‘mundo’ novo e move-lhe assim a receber esse ‘mundo’ com sentidos e pensamentos rejuvenecidos, renovados”. (LUKACS, apud Vedda, ,p.). Em outras palavras, Lukács está afirmando o potencial de abertura de significados sobre o mundo que a experiência estética é capaz de propiciar, aproximando-se, dessa forma, da centralidade do conceito de estranhamento desde sua elaboração pelos formalistas russos: desenvolver novas visões de mundo.

6.5 FOTOGRAFIA, ESTRANHAMENTO E ALEGORIA

A alegoria defendida por Benjamin relaciona-se, em primeira instância, a abertura de significados visando uma nova leitura do processo histórico à partir da posição dos vencidos. Por sua vez, o efeito de estranhamento que Bertold Brecht incorpora ao teatro épico em forma de crítica social tem como finalidade a desnaturalização da ordem vigente, esta é vista como produto histórico e, assim sendo, pode ser transformada. O trabalho que é feito a seguir tem como objetivo responder a pergunta: como tais conceitos podem ser utilizados na análise fotográfica? A intenção é torná-los vivos e palpáveis dentro de uma estética fotojornalística específica (e recorrente no Prêmio Esso de Fotojornalismo) que pode atuar, tanto reivindicando seu caráter naturalista de expressão do real, quanto de forma

poética, aparecendo como contradição utópica interna no Prêmio Esso, uma vez que há a possibilidade de abertura de interpretações. Fica evidente que a associação do efeito de estranhamento e da leitura alegórica se dará sobre esta última citada.

Uma boa pista de como proceder nesta tarefa foi deixada por Frederic Jameson no livro *O método Brecht*. A apropriação inovadora do efeito de estranhamento por Roland Barthes na obra *Mitologias* chama a atenção por sua função didática dentro de uma análise do ambiente cultural contemporâneo.

Mas é certamente em *Mitologias* de Barthes que se desenvolve a forma mais proveitosa do método Brecht, e foi a mais influente nas áreas da cultura e da análise ideológica: o livro de Barthes era uma “aplicação” didática do método a uma ampla gama de fenômenos sociais e culturais, acompanhada de uma teorização sobre os objetos de estranhamento em termos protolinguísticos [...] (JAMESON, 1999, p.233).

São vários os tópicos (mitos) trabalhados por Barthes nesse livro síntese do entendimento de como os signos modernos se aproximam dos mitos por sugerirem tradições e reafirmar comportamentos específicos na sociedade ocidental em meados do século XX. Da competição esportiva Volta da França, à crença nos discos voadores, o filósofo francês irá se dedicar ao estranhamento da vida cotidiana e de como o ambiente cultural formado pela imprensa e arte tende a mascarar a realidade, implicando comportamentos aos indivíduos. Há um determinado momento em que Barthes se debruça sobre a fotografia, mais especificamente, a fotografia que leva consigo o efeito de choque por trazer na maioria das vezes uma cena forte de violência.

Barthes relembra especificamente de uma fotografia que retrata a execução de um grupo de comunistas guatemaltecos presente no livro do pintor Geneviève Serreau dedicado ao trabalho de Bertold Brecht. Serreau, segundo Barthes, afirma que esta imagem não é terrível em si, e que o horror provém do fato de que olhamos para ela do ângulo de nossa liberdade. O que o filósofo francês intenciona com essa lembrança é traçar algumas considerações sobre o efeito da fotografia de choque (ou impacto), partindo do princípio de que não é suficiente que o fotógrafo registre o horrível para que nós nos sintamos afetados por ele. Haveria então uma outra esfera para além do signo em sua superficialidade.

Ao citar o exemplo de uma exposição de foto-choques que não obteve sucesso algum em sua intenção de arrebatrar o público, Barthes problematiza a questão afirmando que a principal razão deste fracasso consiste na eliminação do receptor. Desta forma, os fotógrafos estiveram muito interessados em uma reconstrução fidedigna da cena que

choca, atuando de forma a acrescentar peso à imagem por meio de uma linguagem fotográfica que exprimisse algo próximo ao senso comum de uma linguagem internacional do horror. Apesar de serem fotografias impecáveis tecnicamente, Barthes afirma que nenhuma delas teve a capacidade de tocar, e ensaia uma resposta para o ocorrido: “Frente a elas estamos despossuídos de nosso juízo, alguém se estremeceu por nós, alguém pensou por nós, alguém julgou por nós, o fotógrafo não nos deixou nada, salvo um simples direito de aceitação intelectual” (BARTHES, 2012, p. 59). Em outras palavras, tendo o fotógrafo carregado às imagens de significação, pouco sobrou para o leitor inventar sua própria percepção.

Barthes ainda alerta que este fenômeno também acontece com as fotografias que visam um impacto, não através da violência, mas por intermédio do registro do ápice de um movimento, ação ou emoção, no que se caracterizou chamar de instante decisivo. Estas também aparentam ser demasiadamente construídas e seu efeito não ultrapassa o tempo de uma leitura fugaz e o interesse técnico. Para Barthes tal imagem “não ressoa, não perturba e nossa recepção se concentra em seguida sobre um signo puro; a legibilidade perfeita da cena, sua conformação, nos dispensa de captarmos o escandaloso que a imagem tem profundamente, reduzida ao estado puro de linguagem, a fotografia não nos desorganiza” (BARTHES, 2012, p. 59).

Os pintores também tiveram que lidar com este problema de captura do movimento, mas para Barthes, eles se saíram muito melhor ao confiar à reprodução do movimento “a um signo amplificado do instável”. Sendo impossível a retratação em detalhes de emoções fugidias nos grandes movimentos (Ex: Napoleão sobre o cavalo que empina, ficando em pé apoiado nas patas traseiras), os artistas passaram a ampliá-las. “Este aumento imóvel do imperceptível – o que mais tarde se chamará de fotografia no cinema – é onde a arte se inicia” (BARTHES, 2012, p. 59). O exagero das expressões em uma pose que retrata o movimento irá arrastar a interpretação do leitor para o aspecto visual, muito mais que intelectual. Barthes considera que algumas fotografias-impacto são falsas exatamente por se situarem na metade do caminho entre o feito literal e o aumentado. Sendo “demasiadamente intencionais para a fotografia e demasiadamente exatas para a pintura”, signos puros, mas que não dão margem para a ambiguidade, não dão espaço para a atuação do leitor.

Curiosamente, Barthes dirá que as únicas fotografias verdadeiramente de impacto que havia observado na exposição são aquelas em que o surpreendente é natural, sendo estas imagens inferiores até mesmo a violência de suas legendas, são fotografias que emanam uma lacuna de argumentos. Isto obriga o leitor, carente de uma explicação a cerca do retratado, a realizar uma interpretação baseada primeiramente em seu próprio juízo sobre o

fato que se mostra a sua frente. Este movimento intelectual, que visa à compreensão de uma imagem de significado incompleto à primeira vista, Barthes irá aproximar do conceito de catarse crítica preconizado por Brecht, porque não há, neste caso, a interpretação baseada no emocional. “A fotografia literal introduz ao escândalo do horror, e não ao horror de fato”. Buscando um paralelo para entendermos como Barthes entende a ocorrência do efeito de estranhamento na fotografia, atentemos primeiro, em linhas gerais, a um de seus princípios, na aplicação do efeito-V no fazer teatral.

Uma das técnicas assumidas por Brecht é exatamente a quebra do efeito de catarse contido especialmente no drama burguês, desta forma busca-se a problematização da empatia do público, encarada como forma de alienação do mesmo. Para por fim a este movimento, o ator, antes de tudo, deve deixar claro em sua representação que está interpretando um personagem. No seu fazer fica explícito que ele não é o personagem mas sim um instrumento de mediação entre o público e o que o personagem representa. Há inúmeras técnicas sistematizadas por Brecht para a obtenção deste efeito no trabalho do ator, neste momento o que nos interessa é o cerne desta discussão, ou seja, a capacidade do artista no realizar de sua obra de construir um produto aberto a interpretação subjetiva do público. Este é inserido no fazer artístico, na medida em que deixa a posição passiva de ser apenas um receptor, para interagir no objeto, seja este uma peça de teatro ou uma imagem mecânica.

Da mesma maneira que a fotografia deve ser construída de forma a não se mostrar como, de fato, o acontecimento registrado, mas sim como um meio, ou introdução, a realidade eternizada no clique, Brecht afirma que o teatro épico, ao contrário do drama burguês, não deve reivindicar a função de reproduzidor de uma realidade, sendo esta imutável, e que relega ao público um lugar de passividade e incapacidade de atuar na história. Por sua vez, as fotografias que almejam a inclusão do seu leitor, buscando uma abertura de significados e interpretações múltiplas para além do que está na imagem, devem buscar o efeito de estranhamento, que neste caso, atua de forma a implicar (mais do que possibilitar) no receptor um entendimento específico, racional e subjetivo. Como afirma Barthes, a fotografia que elimina o leitor em sua construção, sendo forjada pelo o fotógrafo de modo a não deixar qualquer possibilidade de outra interpretação, se torna falsa, pois assume em sua forma a condição de reprodução mecânica e objetiva da realidade, um mito que deve ser problematizado (principalmente no trabalho da imprensa) visando à superação.

No que se refere ao aspecto primordial do efeito de estranhamento, afirmar que o que está retratado no objeto artístico é de fato uma condição histórica - o que implica a possibilidade de mudança - e que é feita pelos homens, podendo também ser alterada por eles,

a fotografia o assume quando possibilita uma abertura interpretativa. Neste caso, a superação histórica vai além do conteúdo da imagem, que pode muito bem criar uma bela fotografia, em que há a superação de condições humanas desfavoráveis, porém de maneira a entregar ao receptor uma imagem pronta e imutável em termos de significados. As condições históricas só podem ser percebidas enquanto um jogo dialético de acontecimentos, a partir do momento em que percebemos fazer parte desse jogo. No caso da fotografia, começamos a jogar e a interagir como agentes da história na medida em que temos o espaço para, em uma imagem específica, completá-la em significado com nossa subjetividade e, a partir daí, produzindo significados que extrapolam o material impresso e fazem ligações diretas e indiretas com o ambiente maior e complexo em que vivemos em sociedade, refletindo assim, o espectro político, ideológico, cultural e econômico de um período histórico.

Considerando que o efeito de estranhamento em *Mitologias* consiste em mostrar o que há de oculto nas relações que se mostram como naturais, a fim de desmascarar a atuação da ideologia nos mais diversificados produtos e costumes da cultura ocidental, podemos ter agora uma noção ampliada de como isso também se dá na fotografia jornalística. Primeiramente, lembremos que o Prêmio Esso de Fotojornalismo, como maior concurso deste ramo fotográfico no Brasil, possui a capacidade de ditar os parâmetros estéticos em um determinado campo da comunicação. Como vimos anteriormente, sua insistência na premiação de imagens em que o valor se funda no automatismo, seja no choque, seja pela violência urbana, pelo registro de um ato no ápice de sua ação, ou uma combinação dos dois, evoca a valorização de uma estética naturalista/positivista. Tal constatação pode ser justificada através do seguinte argumento: em sua maioria, as imagens vencedoras do Prêmio Esso retiram seu valor de uma interpretação baseada no automatismo das emoções. A fotografia é entendida pela superficialidade da imagem no papel e por isso tem sua interpretação restringida a este recorte da realidade. Mais do que isso a fotografia de choque impossibilita outra interpretação além do que está explícito na imagem, ou seja, a atuação do choque institui o valor da fotografia pelo (e somente) registro mecânico da realidade.

Embora o Prêmio Esso reafirme, ano após ano, que o melhor do fotojornalismo brasileiro trata-se do registro da violência no calor dos acontecimentos, naturalizando – como algo a ser perseguido – a máxima do “lugar certo, hora certa”, ao aplicarmos sobre ele o estranhamento não só veremos suas relações históricas, ideológicas e políticas com a sociedade (fato apresentado no primeiro capítulo) como também descobriremos contradições dentro de sua própria lógica. A constatação de que qualquer sistema, por mais tentacular que seja, é incapaz de abraçar todo produto cultural com sua

ideologia, dá o caráter de superação dialética em nossa análise. Precisamente, será em algumas fotografias premiadas pelo Esso que encontraremos a chave para a superação da lógica do fotojornalismo naturalista. Tais fotografias, consideradas neste trabalho como poéticas, a primeira vista, enquadram-se no “mais do mesmo” premiado pelo Esso, são fotografias que apresentam, a violência ou o registro do momento único, porém, como afirma Barthes, têm a capacidade de deixar a porta aberta para a interpretação subjetiva do receptor. Serão exatamente estas fotografias que nos farão estranhar e entender como condição histórica a ser superada toda a ideologia inerente ao Prêmio Esso de Fotojornalismo.

Como vimos a pouco, o estranhamento na fotografia só é possível na medida em que ela se constrói de maneira a permitir a participação subjetiva – independente do grau que isso acontece – do leitor, que a partir daí entra no jogo da história. Ele não recebe uma imagem pronta, interpretada de forma passiva e automática. Ele tem a vista uma imagem em aberto, que exige e instiga um esforço mental para ser apreendida. Dito isso, o estranhamento na fotografia não residirá especificamente em sua técnica. Não há macetes que possam aqui ser enumerados como em um dicionário para se obter o efeito de estranhamento na imagem. Embora as imagens consideradas aqui como fotos-choque possuam uma composição simplória ou descuidada quando comparadas as imagens de cunho poético, vimos no pensamento de Barthes que uma fotografia impecável tecnicamente não garante o envolvimento racional do leitor, atuando, na maioria das vezes, de forma contrária a afastá-lo.

Se o estranhamento não está na técnica, tão pouco está exclusivamente no conteúdo fotografado. Não há um determinado assunto sob o qual o estranhamento recaia e essa lógica é facilmente percebida se nos atentarmos para as fotografias premiadas nos últimos cinquenta anos pelo Esso. Em suma, a abertura de significados a respeito de uma obra e a respectiva possibilidade da produção do estranhamento são possíveis em qualquer tema. A quebra da empatia e interpretação emocional, visando a desnaturalização e o entendimento enquanto condição histórica recai sobre inúmeras facetas da vida cotidiana, fato que também fica explícito no extenso leque de possibilidades contidas no trabalho de Roland Barthes.

Mas afinal, como se produziria o estranhamento na fotografia? O termo utilizado pela primeira vez pelos formalistas russos continha em si a noção de singularização do cotidiano contra a automatização das ações humanas. Já em Brecht, o estranhamento visa em última instância a desnaturalização das relações sociais enquadrando-as como fruto de um processo histórico a ser transformado. Impossível pensar o estranhamento na fotografia longe dessas duas noções complementares, pois entre ambas se estabelecerá um diálogo possível somente na imagem técnica. Se admitirmos que apenas apertando o disparador frente a um

acontecimento o fotógrafo já o está tornando singular, visto que uma fotografia pode ser feita apenas uma vez e que aquela fração de segundo eternizada já não mais existe, a definição de estranhamento na fotografia fica comprometida, pois, levaria à falsa ideia de que qualquer imagem fotográfica em sua essência já torna o cotidiano singular. Para dar conta dessa questão precisamos de um referencial e o nosso é, em uma tomada ampla, o ambiente de troca sucessivas e consumo desenfreado de imagens inerente a sociedade do espetáculo, que nos leva a uma situação em que a saturação das imagens impede que nós as de fato enxergamos.

Se pensarmos mais especificamente no Prêmio Esso, o referencial torna-se as imagens de violência que buscam a interpretação pelo choque, esta é a normalidade, a maioria que irá sedimentar uma ideia de “bom fotojornalismo”, pautado pelo estatuto naturalista de reprodução fiel da realidade. Neste caso, a singularização de uma situação cotidiana virá através de uma imagem que em sua composição exista a recusa do caráter naturalista, sendo assim, caberá a fotografia poética e sua intrínseca pluralidade de significações, o estranhamento da condição imposta como natural pela premiação.

Se o estranhamento na fotografia não está especificamente na técnica, mas está também na técnica, da mesma maneira que não está especificamente no conteúdo, mas está neste também, para resolver essa questão, ensaiamos pensar em uma relação específica entre forma e conteúdo que visa a quebra da condição de passividade do leitor de imagens. Se Brecht pensava na destruição da “quarta parede”, aquela que separava o público do espetáculo, visto que o entendimento das pessoas estava baseado na empatia, enquanto estado de hipnose, ou seja, não se interpretava racionalmente a peça, nós podemos pensar no combate a interpretação baseada nos automatismos produzidos pela sociedade do consumo de imagens. Forma e conteúdo então devem ser trabalhados pensando no estranhamento enquanto linguagem específica, capaz de retirar o receptor da condição de passividade, ao passo que o obriga a uma interpretação racional e subjetiva daquilo que vê.

Para pensarmos o estranhamento enquanto linguagem, devemos partir de uma imagem escolhida que se inclui na lógica levantada até agora por este trabalho, para então caracterizarmos como esta trabalha a relação forma/contéudo, não somente a incluir o leitor na mensagem levada pela imagem, mas também no processo histórico, visto que forma e conteúdo também farão referência a um ambiente social maior. Com essas ideias em mente, podemos partir para a análise das imagens respondendo a algumas simples perguntas: Quais os elementos contidos na linguagem fotográfica que nos remetem às contradições reais da sociedade contemporânea e sua situação política, ideológica, econômica...?

7 UM MAPA DE ANÁLISE: AS IMAGENS DO ESSO DE FOTOJORNALISMO

7.1 PRÉ-ANÁLISE

Dividir em categorias estanques as diversas possibilidades estéticas que podem ocorrer no fotojornalismo atual tem sido o principal método de organização da fotografia de imprensa pelos teóricos e estudiosos. Embora existam diferenças marcantes entre o retrato, principalmente o posado, e o registro de um flagrante no “calor do acontecimento”, qualquer espécie de divisão baseada em conceitos que não dialogam deve ser descartada. Um retrato pode também ser um flagrante, como podemos ver abaixo:

“Barcelona, 05 de julho de 1982” – Reginaldo Manente



Fonte: www.premioesso.com.br

Vencedora do Premio Esso de Fotojornalismo em 1982, a imagem realizada por Reginaldo Manente foi capa do Jornal da Tarde no dia em que a seleção brasileira de futebol deixou escapar a conquista do tetra campeonato, com a derrota para a Itália. A imagem, tida por muitos profissionais como uma das mais belas capas esportivas já realizadas no país, joga com os limites geralmente estabelecidos entre o flagrante e o retrato. *Spot news* e *hard news* (notícias fortes), *features* (flagrantes), retratos, ilustrações fotográficas, foto-reportagem, foto-ensaio, são alguns dos gêneros explicitados por Jorge Pedro Sousa em *Fotojornalismo: uma introdução à história, às técnicas e a linguagem da fotografia na imprensa*, no qual afirma:

Os gêneros fotojornalísticos não são estanques, tal como os redactoriais. A identificação de um género fotojornalístico passa, por vezes, pela intenção jornalística e pelo contexto de inserção da(s) foto(s) numa peça. O conteúdo e forma do texto são, assim, essenciais para explicitar o género fotojornalístico (não se pode esquecer que o fotojornalismo integra texto e fotografia). Por exemplo, uma fotografia de notícias, se for individualmente considerada, poderá ser (ou parecer) um retrato ou uma *feature photo*. Mas, devidamente contextualizada, será sempre uma fotografia de notícias em geral. É de assinalar que, embora haja géneros fotojornalísticos mais vinculados, como as **spot news**, também há fotografias que dificilmente se podem classificar num género específico (SOUSA, 2002, p. 109)

Aliado a essa visão, assumiremos os diálogos existentes entre as diferentes maneiras de se proceder no fotojornalismo e, para além disso, assumiremos que esse carácter dialético entre as “diferentes estéticas” compõe a estética específica do flagrante que este trabalho prioriza como objeto de análise. Como vimos, o Premio Esso de Fotografia e sua ideologia de premiação valorizam algumas noções do “fotojornalismo clássico”, como o registro do momento decisivo, do flagrante denúncia, da imagem forte e perspicaz, assimiladas neste trabalho como formadoras de uma estética específica, denominada aqui Estética do flagrante.

No entanto, de maneira alguma, ao afirmarmos a existência de um grupo coeso de fotografias, significa defendermos a ideia de que estas não possuem diferenças em suas estratégias de organização da mensagem. Ideia que ficou clara, a partir da inserção neste grupo maior, de outros dois conceitos, Poesia e Automatismo. No viés assumido pelo trabalho, o segundo se mostra como dominante, não somente no grupo de vencedores da premiação, mas em um universo maior, o da lógica capitalista da produção de notícias. As razões para tal afirmação foram apresentadas no capítulo III, em que o tema ideologia é tratado. De qualquer forma, o eixo poético se faz presente em diversas imagens ganhadoras do Prêmio Esso de Fotojornalismo, o que nos faz depreender que dentro da Estética do flagrante, tão valorizada e sedimentada na imprensa, existe um conflito de forças, uma disputa ideológica entre a Poesia e o Automatismo, sendo o primeiro, enquanto estética utópica ou de resistência – por ir contra a dominante – uma possibilidade de fazer fotojornalismo que contraria os males da comercialização de informação através de imagens sob o viés da alienação da sociedade de consumo

Assumindo a ideia de trabalho através de linhas distintas de pensamento, ao invés de limitarmos a classificação dessas imagens em dois eixos estanques e diametralmente opostos, o agrupamento das fotografias por similaridade nas construções de suas mensagens, torna-se uma abordagem metodológica mais dinâmica, para conseguirmos perceber que,

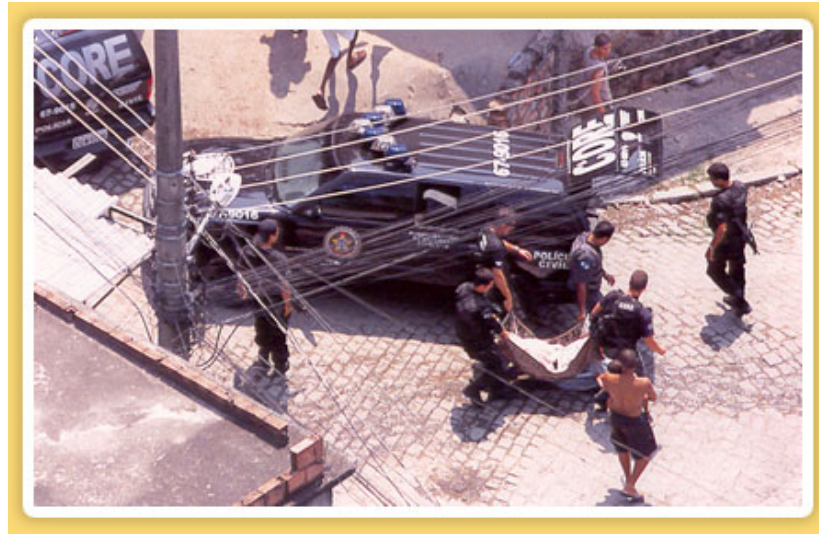
contra a concepção maniqueísta, Poesia x Automatismo, há na realidade uma disputa entre estas tendências em cada fotografia analisada, e tanto Poesia, quanto o Automatismo estão presente em todas, variando somente seu grau de atuação.

Assim sendo, dentro da concepção bakhtiniana do signo como uma arena de luta ideológica, o caráter dialético que o trabalho reivindica em sua metodologia é de fato aplicado quando o objeto é levado para a teoria através da análise. Enquanto (e somente) termos gerais e balizadores, Poesia e Automatismo refletem no signo, uma luta exterior, entre uma estética estabelecida e dominante no cenário jornalístico, e sua forma de resistência, alternativa utópica e que propõe uma superação do *status quo*. Como este trabalho, destaca a possibilidade de uma saída utópica, mesmo nos produtos da cultura de massa, daremos uma maior atenção às imagens que se aproximarem desta concepção, no entanto os demais grupos serão sínteses da relação de complementaridade/contrariedade no embate estético/ideológico entre Poesia e Automatismo.

Antes de iniciarmos as considerações sobre as fotografias vencedoras e a análise crítica valorativa sobre o movimento dialético de Poesia e Automatismo nas construções imagéticas de cada uma delas, convido ao leitor, para que antes de qualquer contato com as posições que serão defendidas aqui nas próximas páginas, vá até as últimas páginas deste trabalho e observe atentamente cada uma das 51 fotografias vencedoras do Prêmio Esso de Fotografia nos últimos 51 anos. Com o que já foi explicitado até este momento, é possível identificarmos algumas das características inerentes ao flagrante já comentadas anteriormente. No entanto, também é perceptível algumas diferenças, que à primeira vista tem naturalmente uma particularidade específica de nos causar um incômodo, principalmente se chegamos a olhá-las já entendendo que embora pertencentes a definição flagrante jornalístico, cada uma delas articula estratégias discursivas diferentes e de diferentes maneiras.

Como exercício, devemos responder a nós mesmos se, realmente as duas imagens abaixo, embora pertencentes a um fazer fotográfico delimitado, o flagrante, ou instantâneo, possuem propriedades no que se refere à sua organização dos signos na construção de uma mensagem e conseqüentemente produção de efeitos de sentido, iguais. Para reforçar a legitimidade deste exercício, devemos realizá-lo com fotografias que, pelo menos na classificação de editoria, pertencem ao mesmo universo.

“Ataque a helicóptero: reação , fuga e execução” de Carlos Moraes



Fonte: www.premioesso.com.br

“Martírio no presídio” de Clóvis Miranda



Fonte: www.premioesso.com.br

Ambas imagens são flagrantes de violência, geralmente enquadradas nas editorias de polícia, ou cotidiano (sabendo-se que em alguns jornais não há uma editoria específica para assuntos policiais), ambas representam uma cena forte, registrada em pleno movimento da ação e se destacam pela crueza com que apresentam o assunto, este conhecido no termo americano como *Hard News* ou notícias fortes, de grande atualidade. Poderíamos dizer então que, nestas duas imagens tem-se a prevalência de uma estética mais próxima do eixo do Automatismo e que, quase na mesma medida, as duas não possibilitam muitas

variações de entendimento acerca do que de fato aconteceu. No entanto, é exatamente isto o que ocorre?

A primeira imagem é a derradeira de uma série de nove quadros que mostram o desfecho de uma ação policial no Rio de Janeiro, onde, foram executados dois suspeitos, moradores do morro da Providência, por policiais membros da Coordenadoria de Recursos Especiais (CORE), “elite” da polícia civil carioca. As fotografias realizadas por Cláudio Moraes, repórter fotográfico do jornal *O Dia*, confirmaram que os suspeitos que apareceram rendidos nas fotografias anteriores foram realmente assassinados pela polícia. Já a segunda fotografia, realizada por Clóvis Miranda do periódico *A Crítica* ilustra um momento específico em que um dos detentos rebelados no Instituto Penal Antônio Trintade, em Manaus, é removido do prédio com graves ferimentos. O detento em questão foi torturado e mutilado por outros presos.

O intuito dessa breve comparação é dar mostras de o quão pertinente será a discussão sobre forma e conteúdo nas análises que se seguirão, pois estas imagens aqui apresentadas possuem especificidades e nos ajudam a entender como a disputa estética pode ser complexa quando sobreposta a algumas funções atribuídas ao jornalismo. Quais são então as diferenças estéticas dessas imagens. Se levarmos em consideração sua originalidade na construção da mensagem que se quer transmitir, a primeira imagem é de grande simplicidade, o fazer adotado pelo fotógrafo era apenas o de registro, que nesta situação tem uma grande importância, principalmente se for utilizada como prova dos crimes cometidos por agentes do Estado. Na segunda, há aquele incomodo citado há algumas linhas atrás, um incomodo gerado pela sensação de já termos visto esta imagem, ou algo parecido.

Muito se pode denotar na primeira imagem, de fato, pode se ter a compreensão quase que total do acontecimento, uma vez que, a leitura de uma fotografia que mostra policiais carregando o corpo de moradores da favela, será na maioria das vezes a de que policiais estão de fato retirando corpos da favela. Parece uma constatação óbvia e um método simplista apresentado até aqui, porém na segunda imagem nossa compreensão de que se trata de um preso torturado sendo retirado de um presídio em rebelião sofre um baque. E por quê? Se prestarmos atenção, na realidade, a fotografia de Clovis Miranda possui uma abertura para interpretações diferentes do fato, ou seja, poética, por se aproximar (e muito!) de uma imagem excessivamente conhecida e reproduzida:

Quadros que retratam a retirada de Jesus Cristo da cruz



Fonte: www.google.com.br

As pinturas acima retratam a passagem bíblica em que Jesus Cristo é retirado da cruz, imagem à qual a fotografia de Cloris Miranda estabelece um forte diálogo. O resultado para a construção da mensagem é marcante, e esta deixa de reproduzir o óbvio, podendo causar um estranhamento no leitor, que se possuir o repertório cultural cristão, achará que existe algo “estranho” com a maneira pela qual a fotografia do jornal *A Crítica* informou o desfecho da rebelião no presídio. A abertura poética que possibilita outras possibilidades de compreensão sobre o fato retratado consiste neste movimento.

Não é difícil acreditarmos que a primeira imagem, direta na informação ao leitor, impedindo que este se confunda na compreensão do ocorrido fotografado, cumpre o principal papel do jornalismo de informar e evitar qualquer possibilidade de confusão por parte daquele que consome a notícia. Na contramão, está a imagem de “Jesus”, que através de sua natural referência a outro fato, pode gerar confusões acerca do que está estampado no jornal. No entanto, a questão não é – e se provará nas páginas seguintes – tão fácil quanto parece, pois embora a fotografia (e a série de imagens) veiculada pelo *O Dia* possuam a “rara propriedade” de simplificar o entendimento do fato – no caso, podendo até mesmo servir de provas para a incriminação dos envolvidos – essa simplicidade na forma também pode se voltar contra o conteúdo, bem como, sua possibilidade de ser entendido.

Basta eliminar da série as imagens em que os executados aparecem se rendendo para gerarmos a possibilidade de uma interpretação errônea, como a de que a polícia apenas revidou um ataque anterior, mais comum na imprensa burguesa. Vejamos que a simplicidade na forma pode e muito bem obscurecer e omitir o conteúdo. Encarando como

verdadeira esta última frase, nos concentremos agora na imagem em que o presidiário se assemelha a Jesus Cristo sendo retirado da cruz. Até então, trabalhamos com uma certa ideia sobre a imagem poética que, por expandir as possibilidades de interpretação, dificulta o entendimento do que realmente foi fotografado. Pensemos então agora a possibilidade inversa, de que exatamente por expandir as interpretações, a imagem poética pode nos dar uma “melhor” compreensão sobre o que há no fotograma.

Como isso funcionaria? Primeiramente, para admitirmos tal hipótese, deve-se reafirmar que a fotografia, assim como qualquer mensagem ou discurso, está ligada ao processo histórico e que sua confecção, assim como sua interpretação, estabelece e nos deixa perceber a ligação que existe entre o repertório cultural de quem produz e lê este objeto cultural ao movimento da história. Voltando ao exemplo da fotografia realizada por Clovis Miranda, podemos dizer que a imagem poética pode extrapolar o fato enquadrado pelo fotógrafo e fazer referência a um universo maior, seja de outras épocas ou do momento histórico do qual faz parte. Na primeira opção, pode-se encaixar a imagem do preso que se assemelha a Jesus Cristo, por sua capacidade, dependendo do repertório cultural do leitor, de propor uma leitura diferente – principalmente da imagem geralmente associada pela mídia burguesa à presidiários. Coloca-se o leitor em uma posição de reflexão acerca dos motivos da rebelião, abandonando a ideia comum de que a totalidade da população carcerária do Brasil é formada por “vagabundos”, além de atentar à seus sofrimentos, comparados na fotografia aos de Jesus Cristo.

Com certeza, poderia dizer-se aqui, a respeito da falha do método a ser empregado na análise, de que quem o emprega pode, se assim o quiser, adaptar suas próprias leituras fotográficas ao que deseja defender para que o método seja eficaz. Em certo sentido esta compreensão pode ser verdadeira, mas com um porém: somente em imagens em que a possibilidade de diferentes interpretações são possíveis. E nesta questão é que se encontra o cerne deste trabalho enquanto crítica à estética dominante, pois, por mais desconectada e carente de verdades históricas que seja uma leitura, ela só será possível através da interação do leitor na construção do conhecimento trazido pela foto. Mesmo que este seja limitado, ou irreal, já estamos, ao participar ativamente do entendimento de um fato retratado, em território revolucionário, se comparado ao lugar de passividade que as fotografias mais próximas à linguagem do Automatismo e da mensagem óbvia nos assenta e aprisiona.

Levando-se em conta o cenário atual da grande mídia, em que a violência e o choque através das imagens são valorizados diariamente dentro da lógica de reificação comum à *Sociedade do Espetáculo*, a imagem com traços poéticos só tem a ganhar força

revolucionária, visto que, em meio à exacerbação do choque enquanto estética dominante, e acima de tudo, alienante, a poesia destaca-se como resistência utópica aos efeitos nocivos inerentes à maneira simplista de organizar um conteúdo informativo imagético. Na análise que se segue, procura-se aprofundar as relações entre Poesia e Automatismo, forma e conteúdo que aqui foram mostradas, defendendo a ideia de que, assim como o flagrante que privilegia o Automatismo tende a afastar o leitor do processo de comunicação, este ocorre sobre bases ideológicas, contidas no ideário positivista a cerca da objetividade e imparcialidade, e bases concretas, uma vez que a mídia organiza o seu fazer pautada nos conceitos de ordem positivista já mencionados.

É necessário pensarmos maneiras de se proceder, quanto à prática do jornalismo, mas de forma a encará-la como forma atrelada historicamente ao desenvolvimento de uma classe específica, e que soluções de resistência pode também ser construídas historicamente. Desta forma, é possível visualizar um movimento de ligação entre um micro-universo, as imagens vencedoras do Prêmio Esso que se aproximam da linguagem poética, e o macro-universo de constituição de um novo proceder na atividade de imprensa, capaz de superar o efeito de alienação produzido pela lógica atual.

7.2 A ARMA DA CRÍTICA NA ESTÉTICA E NO FOTOJORNALISMO

Face ao exposto, fica claro a impossibilidade de afirmarmos a seguir que as imagens pertencentes ao grupo, cuja tendência do Automatismo é predominante, são incapazes de remeter ao leitor interpretações mais diversificadas do que a que inscrita na superfície do papel. A fotografia como mensagem é naturalmente aberta a diferentes interpretações, assim como a arte pictográfica em geral, e erraríamos ao não considerar este fato. No entanto, tal constatação também não deve ser empecilho que nos impossibilite a crítica a uma estética, visto que em sua maneira de transmitir a mensagem foram encontradas questões que podem muito bem serem superadas a fim de que o próprio fazer jornalístico seja mais rico em possibilidades e atenda outras demandas diferentes das exigidas pelo lucro e pelo espetáculo.

Assim sendo, não descartamos o fato de que as imagens assentadas sobre o efeito do Automatismo podem gerar também uma interpretação de superação, no entanto, tais imagens, por agir de forma a centralizar seu entendimento na dureza do fato retratado, têm essa capacidade de abertura inferior àquela considerada aqui como poética, exatamente por esta, construir uma mensagem na qual os elementos de significação enquadrados, além de se

referirem ao fato registrado em si, tem a propriedade de, a partir da conotação, trabalhar com a sugestão, conquistada através de uma abertura à participação do leitor. Embora estejam agrupadas, para darmos dinamicidade a análise, não devemos pensar nas imagens que se seguem de forma isolada. Como veremos, entre estas fotografias existem diálogos e disjuntivas, tornando os grupos ao mesmo tempo coesos e plurais.

7.3 DIVISÃO DOS GRUPOS

7.3.1 Automatismo ou Flagrante Denotativo

Neste grupo, estão contidas as fotografias vencedoras do Prêmio Esso de Fotojornalismo (ver lista de imagens no anexo, página 173) em 1964, 66, 67, 68, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 81, 84, 85, 88, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 2000, 01, 02, 03, 04, 07, 09, 10 e 11. São trinta e duas fotografias em um universo de 51 no total, o que faz este grupo ser o maior de todos os analisados, sendo assim, um retrato da estética dominante na premiação. Chama a atenção o período de 1992 a 2007, em que as características estéticas sugeridas por este grupo sagrou-se vencedora por 14 anos seguidos, com destaque para a década de 1990, onde apenas no segundo ano outro tipo de estratégia de construção da mensagem foi premiado. Na primeira década do século XXI o flagrante denotativo foi premiado seis vezes, seguindo em ordem decrescente temos as décadas de 1970, com cinco premiações, 1980 e 1960, ambas com quatro prêmios. A predominância em jornais diários também se faz marcante, são ao todo 27 imagens, para apenas quatro representantes de revistas semanais e apenas uma foto (2003) pertencente a uma agência de imagens. Entre as publicações vencedoras, destaque para o *Jornal do Brasil*, com cinco prêmios, e *O Dia*, com quatro.

Tais informações nos ajudam a delinear algumas características pertinentes a esse determinado grupo, como, por exemplo, o fato de sua estética estar muito mais presente nas redações de jornais diários, nos diz um pouco sobre o seu caráter de imediatez na transmissão da informação, o que é muito valorizado pelos periódicos, visto a importância de se chamar atenção do público consumidor através da facilidade de entendimento da fotografia. Aliás, tal rotina está presente desde o início da fotografia sendo utilizada na imprensa:

Baynes (1971) sugere que o aparecimento do primeiro tablóide fotográfico, o Daily Mirror, em 1904, marca uma mudança conceptual: as fotografias deixaram de ser secundarizadas como ilustrações do texto para serem definidas como uma categoria de conteúdo tão importante como a componente escrita. Hicks (1952) vai mais longe e considera que essas mudanças, ao promoverem a competição na imprensa e o aumento das tiragens e da circulação, com os consequentes acréscimos de publicidade e lucro, trouxeram a competição fotojornalística e a necessidade de rapidez, que, por sua vez, originaram a cobertura baseada numa única foto, exclusiva e em primeira mão — a doutrina do *scoop*. (SOUSA, 2002, p.13-14)

A doutrina do *scoop*, ou foto única, como analisa Jorge Pedro Sousa, tornou-se uma das mais perenes no fotojornalismo, procurando conjugar em uma única imagem os diversos elementos significativos do acontecimento, tornando-as, desta forma, mais fáceis de identificar, ler e entender. Além disso, fica clara a influência dos ideais positivistas contidos nessa noção de fotografia, uma vez que, esperava-se e acreditava-se na compreensão do fato pelo leitor através de uma simples imagem. Tal ideia está inserida no mito da fotografia como reprodução fiel (objetiva) da realidade.

Outro ponto importante a ser questionado, é quase igualdade de vencedores representantes da estética ligada à Poesia e do Automatismo durante os períodos da Ditadura Militar no Brasil (1964-1985). O período, conhecido pela forte censura aos meios de comunicação claramente influenciaram na escolha das fotografias por parte do Prêmio Esso, visto que nos jornais os temas políticos, em sua maioria, eram boicotados. O controle dos temas que eram veiculados ao público era parte da ideologia do governo militarista, interessada em construir a imagem de um país potência e em franco desenvolvimento, fato que pode explicar a paridade entre Poesia e Automatismo, visto que, o segundo detêm um potencial de denúncia maior que o primeiro.

Fato que podemos constatar nas especificidades das fotografias pertencentes a este grupo e que venceram no intervalo de 1964 a 1985. Embora elas mantenham diálogo no quesito de utilização da linguagem denotativa, há diferenças cruciais quanto à editoria. Os flagrantes esportivos ocorreram apenas nesse período e em quatro oportunidades (1966, 1972, 1975 e 1981), sendo que em duas delas (1975 e 1981) o fato retratado consiste na fratura de um jogador de futebol, dois lances muitíssimos parecidos que priorizam a habilidade do clique no “momento certo” do fotógrafo, ao invés de sua capacidade de construção de uma mensagem criativa. A vencedora de 1966 é uma imagem bizarra se levamos em consideração o que foi premiada no Esso de Fotojornalismo ao longo dos anos, trata-se do registro de um jogador de golfe em plena ação (e somente). Já a vencedora de 1972 mostra a agressão de um

jogador de futebol ao árbitro da partida que voa pelos ares (talvez esta seja a única imagem com um certo teor de “desafio à figura da autoridade”).

Três destas imagens são de tragédias urbanas, 1967, (forte inundação no centro do Rio de Janeiro), 1973 (tentativa de suicídio em Recife) e 1974 (famoso incêndio no edifício Joelma em São Paulo). Há até mesmo um retrato (futurólogo alemão Herman Khan em 1970). Apenas três imagens possuem teor político, e em anos chave para entendermos o contexto histórico. A fotografia vencedora em 1964, ano do Golpe Militar, é simbólica, pois registra uma tentativa de assassinato no senado. A imagem que foi realizada no ano anterior é um reflexo da instabilidade política do país. Em 1968, a imagem vencedora registra a briga entre estudantes, podendo ser também considerada uma extensão simbólica dos anos de chumbo e das diversas lutas espalhadas pelo mundo. Da mesma forma, poderíamos ter uma leitura ampliada da fotografia que levou o Premio Esso em 1985, uma vez que flagra uma fraude na votação no parlamento, mostrando as fragilidades de uma maneira de governar já em ruínas.

“Morte no Senado”, Efrain Frajmund - 1964



Fonte: www.premioesso.com.br

“De repente, a violência”, Gil Passareli – 1968



Fonte: www.premioesso.com.br

“Fraude em votação”, Luciano Andrade – 1985



Fonte: www.premioesso.com.br

As imagens acima foram escolhidas para o entendimento melhor das estratégias de construção das mensagens presentes nas fotografias que fazem parte deste grupo denominado flagrante denotativo ou estética do Automatismo. Sendo notável as diferenças entre as fotografias integrantes deste agrupamento, começemos pelas características que lhe confere coesão. A simplicidade na composição da fotografia é uma característica marcante na estética do Automatismo, os elementos que produzem significado geralmente aparecem centralizados, ou são múltiplos, mas possuindo a mesma força na construção de significado. Em sua maioria retratam o acontecimento de maneira a congelar o movimento em plena ação, obtendo a partir daí grande parte da força de sua expressividade.

É claro que a questão da representação da realidade nunca foi, ou será simples, ainda mais dentro dos processos comunicativos que são baseados na bagagem cultural (ou repertório) do emissor e receptor, no entanto, em um determinado momento, a estética do flagrante irá buscar o automatismo das interpretações, adotando para si o caráter de representação fiel da realidade. O caráter denotativo desta linguagem, que encara os signos como co-realidade se mostrará presente em todas as fotografias analisadas deste grupo, e mais do que isso, veremos que ele poderá ser encarado como peça chave na estruturação da estética do flagrante. (MARTINS, 2009)

Em sua maioria, as fotografias pertencentes ao flagrante denotativo retiram seu valor informativo da ocasião retratada, não há qualquer utilização das linguagens fotográficas de modo a construir uma mensagem mais elaborada em termos de mediação da informação. As composições são simples e não produzem qualquer espécie de efeito interativo, de relações de força, entre os elementos de significação (ex: contraste, equilíbrio, desequilíbrio). Também apresentam apenas obviedades em relação às técnicas como profundidade de campo, iluminação, cor, ou textura, chamando a atenção somente para o registro do movimento. Se aproximássemos estas imagens dos conceitos jakobsonianos das funções das linguagens, elas estariam dentro da chamada linguagem denotativa, marcada pela construção da mensagem em bases convencionais, repetindo normas e produzindo um conteúdo sem ambiguidades.

O fotógrafo ao fazer esta imagem, exclui qualquer possibilidade de outra interpretação em relação ao fato, ele cria uma mensagem para ser consumida sem ruídos, uma mensagem legível instantaneamente. Porém, ao criar uma mensagem simples e que pode ser entendida sem uma reflexão maior sobre o ocorrido, o emissor está construindo, na verdade, uma informação que será entendida de maneira automática, atuando no nível mais raso do repertório. Por não ter como característica, provocar a reflexão sobre o fato, a imagem vai no sentido contrário ao da comunicação, pois incentiva a falásia da fotografia como espelho do mundo real. (MARTINS, 2009, p.xx)

Seguindo estas linhas gerais foram feitas uma grande variedade de fotografias jornalísticas, como se pode notar pela constituição deste grupo que reúne retratos, esportes e flagrantes de violência. Sobre esta última devemos ter um olhar especial, não somente pelo fato de serem maioria – neste grupo e na premiação – mas também por serem uma característica da ideologia do Prêmio Esso de Fotografia. Nele o flagrante é comumente associado a imagens fortes e chocantes, e especificamente a violência – e seus típicos elementos de significação – atua de maneira a agravar o automatismo nas interpretações.

Esta constatação é importante para explicitarmos o objeto de nossa crítica, pois, como vimos, as imagens que produzem o efeito de assimilação da informação de

maneira imediata, também podem remeter ao leitor a uma relação contextual maior do que a parcela que concerne ao fato enquadrado pelo fotógrafo, porém o fazem com muito mais dificuldade se comparada a fotografia poética. Tal diferença se dá na estruturação dessas mensagens que podem buscar, dentro das técnicas presentes na linguagem fotográfica, um fazer diferenciado, que foge da mensagem óbvia. Isso parece uma contradição, se tratando de fotojornalismo e se levarmos em conta uma de suas bandeiras, a de mediar o mundo de forma imparcial e objetiva. De fato a imagem denotativa e simplista facilita a compreensão do fato registrado através de sua forma, no entanto não devemos esquecer que o próprio registro em si (desde a escolha até o fazer) é produto de interesses.

Esse interesse fotografado, se consumido de maneira acrítica e imediata só irá contribuir para a continuação do processo alienante propagado pela sociedade de consumo que media suas relações através da imagem. Neste caso é preciso estranhar o dado como óbvio, isso tanto em termos amplos como a instituição da estética do Automatismo como digna de prêmios, quanto em aspectos menores e que dizem respeito a atuação da subjetividade do fotógrafo, ou do editor, e mais comumente dos patrocinadores dos jornais e empresariado. Como veremos a seguir, as imagens que procuram pautar-se por noções poéticas têm a capacidade desse estranhamento, e, por meio de uma leitura alegórica, revelam muito mais sobre o amplo contexto social que rodeia a fotografia.

7.3.2 O Flagrante Conotativo ou Estética da Poesia

O pensador francês, Roland Barthes, com o intuito de se aprofundar na questão do mito de representação fiel do real atribuído à fotografia, propôs uma pertinente questão no texto *A mensagem fotográfica*. Primeiramente o autor considera a fotografia como uma mensagem sem código, uma vez que apresenta, em relação ao real, seu “perfeito *analogon*”. A pintura, o cinema e o teatro também o fazem. No entanto, Barthes irá considerar que, para além da mensagem denotada, todas essas maneiras de reprodução da realidade, comportam uma segunda mensagem, conotada e que teria a ver como a maneira que o receptor a lê, como ele se relaciona com ela. A mensagem conotada é evidente nas reproduções não fotográficas, segundo Barthes, e dialoga com a noção de estilo, no sentido de ser um sistema de códigos específicos adotados em uma determinada época. Mas e a mensagem fotográfica (em especial a veiculada na imprensa)? Como se dá sua denotação?

Barthes considera que a fotografia jornalística, na sua maioria, em nada se assemelha a uma linguagem artística, exatamente por reivindicar o estatuto de reprodução

mecânica do real, tem se o seguinte resultado: “Uma vez que a fotografia se dá por um análogo mecânico do real, sua mensagem primeira enche de algum modo plenamente sua substância e não deixa nenhum lugar ao desenvolvimento da mensagem segunda” (BARTHES, 2000, p. 327). Tem então a ideia de que a fotografia pode esgotar a produção de significados em si mesma, algo que evidenciamos nas imagens do grupo anterior, e suas características de Automatismo e choque. Para problematizar essa questão, uma vez que Barthes admitia as diferenças nas construções da mensagem fotográfica, ele afirma que (a citação é longa, mas vale a pena reproduzi-la na íntegra):

Ora, esse estatuto puramente ‘denotante’ da fotografia, a perfeição e a plenitude de sua analogia, numa palavra sua ‘objetividade’, tudo isso arrisca a ser mítico (são os caracteres que o sentido comum atribui a fotografia): pois de fato, há uma forte probabilidade (e isso será uma hipótese de trabalho) para que a mensagem fotográfica (ao menos a mensagem de imprensa) seja também ela conotada. A conotação não se deixa apreender imediatamente ao nível da própria mensagem (ela é, se quisermos, simultaneamente visível e ativa, clara e implícita), mas pode-se já induzi-la de certos fenômenos que se passam ao nível da produção e da recepção da mensagem: de um lado, uma fotografia de imprensa é um objeto trabalhado, escolhido, composto, construído, tratado segundo normas profissionais, estéticas, ou ideológicas, que são outros tantos fatores de conotação; e, de outro, essa mesma fotografia não é apenas percebida, recebida, ela é lida, ligada mais ou menos conscientemente pelo público que a consome a uma reserva tradicional de signos; ora, todo signo supõe um código, e é este código (de conotação) que seria necessário tentar estabelecer (BARTHES, 2000, p.328)

Com estas palavras Barthes não só assenta as bases para pensarmos o processo de conotação na fotografia, e a partir daí como a estética ligada a Poesia atua de fato, mas também lança uma tarefa a qual ele dará os primeiros passos na sequência do texto: tentar estabelecer as linhas de pensamento que constituem esse código capaz de fazer a mensagem fotográfica remeter a múltiplos significados para além do “escrito” no papel fotográfico. Barthes ensaia a elaboração de certos procedimentos no fazer fotográfico que se constituiriam em processos de conotação. Nomeia-os: Trucagem, Pose, Objetos, Fotogenia, Estetismo e Sintaxe, sendo que cada um deles é responsável – de maneiras diferentes – pela produção de um sentido que extrapola a mensagem denotada. Logo os explicaremos de forma minuciosa na medida em que eles aparecem nas fotografias analisadas neste grupo. Assim como Barthes acreditamos que a “segunda mensagem” ocorra em todos os tipos de fotografia (seja na imprensa ou qualquer outra área), no entanto, as fotografias pertencentes a este grupo possuem essa segunda mensagem de maneira mais ativa, o interesse aqui é descobrir o que de fato a faz ter essa característica.

Outro ponto de extrema importância no texto de Barthes que este trabalho reivindica é o questionamento a cerca das imposições ideológicas contidas na fotografia, mas que são mascarados pela mensagem supostamente ‘objetiva’, para tanto, Barthes denomina essa questão como “paradoxo fotográfico”.

O paradoxo fotográfico seria então a coexistência de duas mensagens, uma sem código (seria o análogo fotográfico) e outra com código (seria a ‘arte’ ou o tratamento ou a ‘escritura’ ou a retórica da fotografia) [...] provavelmente é esse o status fatal de todas as comunicações de massa; é que a mensagem conotada (ou codificada) se desenvolve aqui a partir de uma mensagem sem código. Esse paradoxo estrutural, coincide com um paradoxo ético: quando se quer ser ‘neutro, objetivo’, agente se esforça por copiar minuciosamente o real, como se a analogia fosse um fato de resistência aos valores (é, ao menos, a definição do realismo estético): como então a fotografia pode ser ao mesmo tempo ‘objetiva’ e ‘investida’, ‘natural’ e ‘cultural’? (BARTHES, 2000, p. 329).

À este paradoxo que devemos impor o esforço da crítica dialética e buscarmos exemplos de fotografias nos quais o estranhamento e a leitura alegórica nos sirvam de ferramentas para apontar as contradições inerentes a representação da realidade de forma objetiva e imparcial. Desta forma, denuncia-se no macro universo o caráter ideológico contido no discurso positivista “anti” ideologia, tendo como objeto um de seus produtos diretos – a fotografia e sua estética – micro universo da produção cultural no capitalismo. Outro ponto importante a considerarmos acerca dos escritos de Barthes é que embora o pensador tenha afirmado que a leitura conotada fosse comum a todo tipo de fotografia, os métodos propostos por ele encaixam apenas nas imagens que aqui são consideradas poéticas. Isto se dá pelo caráter de sugestão das imagens analisadas, em sintonia com os processos de conotação citados por Barthes, na sua maioria artifícios de construção de novos sentidos.

Neste grupo, estão contida as vencedoras do Prêmio Esso de Fotorjornalismo (ver lista de imagens no anexo, página 173) em: 1961, 62, 63, 65, 69, 71, 77, 79, 80, 82, 83, 86, 87, 89, 91, 2005, 06, 08, 09, 12, sendo ao todo vinte imagens. Interessante notarmos que na primeira década de realização do Prêmio Esso de Fotorjornalismo, a estética que apontamos como subalterna, na realidade, era a dominante, visto que em dez anos (1961-1971) venceu seis edições do concurso, sendo três seguidas, nos anos iniciais da premiação. Este dado pode apontar que, embora tenha, desde sua primeira edição, valorizado as habilidades técnicas dos fotorjornalistas, o prêmio não desconsiderava o lado artístico das imagens. Lembrando que o Esso de Fotorjornalismo nasceu em um ambiente de valorização do fotógrafo brasileiro, além

de ser contemporâneo das revoluções gráficas e estéticas que atingiam a imprensa brasileira naquela época, principalmente através das grandes revistas ilustradas.

No entanto, apenas duas fotografias pertencentes a este grupo estético foram veiculadas por revistas, sendo a primeira vencedora em 1961, *Revista Manchete*, e em 1989, pela *Revista Veja*. Entre os jornais vencedores, que apostaram na estética que remete a significados para além da fotografia, o grande destaque é novamente o *Jornal do Brasil*, vencedor em seis ocasiões. Estes números, com certeza, vão contra o pensamento de que é impossível fazer um jornalismo diário e, ainda assim, ser criativo, produzindo mensagens longe das obviedades. Se por um lado chama atenção a ausência da Poesia durante toda década de 1990 e primeiros anos do século XXI, podemos notar que, a partir de 2005, as imagens poéticas voltaram a ser premiadas com uma frequência parecida com as obtidas nas décadas de 1960, 1970 e 1980.

Vimos que o fator de coesão deste grupo é a capacidade da fotografia a remeter a outros significados que não impressos no papel, desestabilizando o conceito positivista de reprodução fiel da realidade e passando a assumir um posicionamento ideológico frente ao assunto retratado. A partir de agora veremos as especificidades dessas fotografias e como se dão as estratégias e processos de conotação. “[...] a mensagem conotada comporta bem um plano de expressão e um plano de conteúdo, significantes os significados: obriga, portanto, a um verdadeiro deciframento” (BARTHES, 2000, p.329)

7.3.3 Conotação por Símbolos Condensados

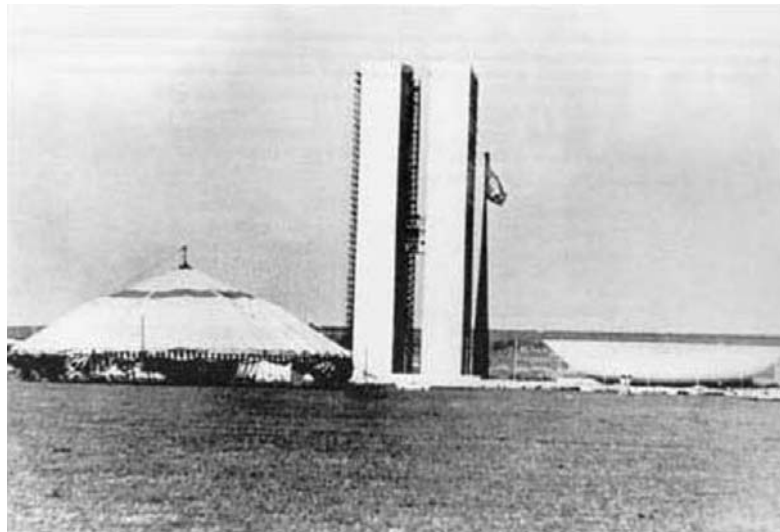
As imagens neste subgrupo produzem o efeito de conotação através de símbolos estabelecidos socialmente e que aparecem condensados em apenas um elemento significativo dentro do quadro. Vejamos as imagens abaixo:

“Projeto da anistia é intocável” de Jorge Araújo de Carvalho - 1979



Fonte: www.premioesso.com.br

“Qualquer semelhança” de Carlos Menandro – 1986



Fonte: www.premioesso.com.br

Tanto a pomba branca, quanto a tenda do circo são os elementos que fazem destas fotografias imagens que tornam mais perceptível o caráter conotativo da mensagem. No primeiro exemplo, a simbologia da paz contida na pomba branca, faz referência ao contexto social/político em que o Brasil se encontrava. O projeto de anistia aos cassados políticos estava em construção, e a pomba que assiste a manifestação no centro de São Paulo reflete o desejo de mudança no país, agora de forma pacífica, deixando a luta armada e os anos de chumbo para trás. Da mesma forma, a tenda armada frente ao Palácio do Planalto, sugerindo uma aproximação entre o circo e a política praticada no Brasil, tem apelo se considerarmos o contexto histórico da transição democrática ocorrida em 1985. Após 21 anos

de Ditadura Militar, o país caminhava para a democracia, sentindo na política e seus reflexos, os efeitos de um longo período de autoritarismo.

Se assumíssemos os processos de conotação sugeridos por Barthes teríamos um bom exemplo de segundo sentido criado a partir de objetos (é claro que a pomba é um animal e não um objeto, mas aqui assumiremos como tal, por sua atuação). “O interesse reside em que esses objetos são indutores correntes de associações de ideias [...] ou de uma maneira mais obscura, verdadeiros símbolos” (BARTHES, 2000, p.331). A pomba e a tenda isoladas já carregam consigo todo um repertório de sugestão, inseridas nos contextos de cada fotografia, provocam imagens inteligentes e que atuam de forma a sugerir algo diferente do sentido denotativo.

7.3.4 Conotação por Referência a Símbolos Artísticos

O efeito de conotação obtido pelas imagens desse grupo ocorre através da sugestão a outras imagens que podem estar já estabelecidas no repertório cultural do leitor, nos exemplos a seguir veremos a referência a certas obras de arte clássicas:

“Martírio no presídio”, Clóvis Miranda - 2008 e “Jesus retirado da cruz”, James Tissot - 1896



“Engenheiro é morto no centro”, Marcelo Carnaval - 2006 e “Pietà” de Michelangelo - 1499



“Residência ou morte”, de Luiz Lippi - 1987 e “Independência ou Morte” - Pedro Américo - 1888



Fonte: www.premioesso.com.br

Fonte: www.wikipédia.org

É notável certo grau de semelhança entre as fotografias e as obras de arte aqui citadas, sendo que podemos afirmar que boa parte de seus efeitos de significação estão atrelados a essa sugestão a certas imagens clássicas já pertencentes a um repertório cultural estabelecido. Curiosamente o signo religioso se faz presente em duas delas, e quase na mesma medida, temos a mãe que segura o filho assassinado no centro da cidade do Rio de Janeiro, próximo a ideia sagrada contida em Pietá, da mãe inconsolável com seu filho assassinado. Estas imagens que atravessam séculos nos faz depreender, para além da preocupação com a criminalidade atual, que certos sentimentos são inerentes ao ser humano genérico. Sobre a fotografia de Clóvis Miranda já havíamos discorrido no início deste capítulo.

Em uma de suas categorias, chamada Estetismo, Barthes afirma ser a fotografia capaz de se fazer pintura podendo se encher de um significado mais sutil e complexo, o que a faz muito mais interessante. O “grito pela independência” dado por Dom Pedro I, dá lugar a luta pela residência na imagem de Luiz Lippi, que registra a desocupação

violenta de uma favela promovida pela Polícia Militar do Estado de São Paulo. A partir daí, os desdobramentos interpretativos são múltiplos e permitem ao leitor entender participativamente do processo de comunicação da fotografia e do contexto do qual é reflexo. Outros processos de conotação barthesianos aparecem, embora não exatamente nos moldes ditados pelo filósofo. A Pose e os Objetos são importantes nestas fotografias para que elas cheguem a produzir o efeito de Estetismo. Segundo Barthes, determinadas poses podem remeter a certos significados de conotação. “Aqui trata-se da pose mesma do sujeito que prepara a leitura dos significados de conotação [...] a fotografia não é evidentemente significante senão porque existe uma reserva de atitudes estereotipadas que constituem elementos feitos de significação” (BARTHES, 2000, p.331).

7.3.5 Conotação em Retratos: Poesia e Flagrante

“Barcelona, 05 de julho de 1982” – Reginaldo Manente



Fonte: www.premioesso.com.br

A fotografia de Reginaldo Manente volta aos olhares do trabalho, sendo o único retrato já premiado pelo Esso de Fotojornalismo capaz de remeter a outros significados, talvez, melhor dizendo, a poesia contida nesta imagem não está exatamente em diversas possibilidades de interpretação, mas no fato de que se tem resumido em um só rosto, em um só clique, o sentimento de milhões de brasileiros. A imagem mostra um garoto chorando a derrota brasileira para a Itália na Copa do Mundo realizada na Espanha em 1982. Se em 1950

o Maracanã se calou com a derrota na final frente ao Uruguai, em 1982, a tragédia voltou-se a repetir, agora tendo o Brasil o estigma de grande favorito ao título. Acredita-se ter se formado nessa época o time de futebol que mais jogou bonito – com poesia – em toda a história do esporte.

O pensador, médico e ex-jogador do Corinthians e da seleção brasileira, Sócrates, sempre afirmou que esta derrota selou o destino do futebol mundial, pois pela primeira vez, a regularidade e o pragmatismo haviam superado a poesia e a arte envolvidas na prática do esporte. A partir daí muita coisa mudou, sendo, até hoje, o time que joga feio, mas que traz resultados, o preferido, pelas torcidas, e, especialmente pelos investidores. “Existe uma tendência de se valorizar o sucesso, o resultado como fator principal, e não a arte e a beleza. Então, sempre que existe um estilo de jogo dá certo em uma Copa, a tendência é que ele interfira no futebol”, afirmou Sócrates em entrevista. Podemos dizer que o choro do garoto, além de condensar o sofrimento de milhões, “previu” a mudança de valores no futebol.

Além disso, o retrato é uma categoria especial quando se fala em flagrante e poesia, visto que na maioria das vezes, para o efeito poético ocorrer, deve-se realizá-lo às escondidas (como o conceito de fotografia cândida de Erich Solomon, no qual valoriza-se o retrato obtido sem o consentimento do retratado) ou através de uma sintonia entre quem segura a câmera e quem se coloca a frente desta. Mestre na realização deste último proceder, Henri Cartier-Bresson, criador do conceito de Instante Decisivo, afirmava que acima de tudo, buscava o silêncio interior ao personagem, a fim de transmitir a personalidade e não uma expressão. Talvez, em nosso caso, seria admitir que a poesia em retratos quer dizer traduzir uma personalidade ou sentimento através de uma expressão.

7.3.6 Conotação por Contraste

“Qual o rumo?”, Erno Schneider – 1962



Fonte: www.premioesso.com.br

“PM impede rebelião de presos em SP”, Claudio Rossi – 1991



Fonte: www.premioesso.com.br

“Guerra no centro”, Evandro Monteiro – 2005



Fonte: www.premioesso.com.br

A valorização de um termo em detrimento de outro, seja através do ponto de foco, do uso das cores, da luz, da textura e, principalmente, da contraposição entre elementos significativos, na linguagem fotográfica, irá receber o nome de contraste. Em sua definição, contraste pressupõe a ideia de oposição entre dois termos em que um fará com o que o outro se destaque. Definitivamente, o que contrasta se presta a lutar contra, a resistir, a divergir essencialmente. Em termos, podemos aproximar contraste da definição de contradição, na medida em que esta designa uma exclusão recíproca e necessária entre duas proposições. Ao representar a realidade sob a influência do contraste, obtém-se uma ideia de movimento transformador baseada no conflito, produzido por duas fontes de significação que se contradizem, lembrando que, em certos casos o contraste já carrega em si uma tomada de posição, positiva ou negativa, por parte do fotógrafo, que evita se esconder atrás do mito da objetividade presente na fotografia. Ele irá assumir um posicionamento, evidenciado através da técnica empregada.

A semelhança estabelece-se pela coerência entre elementos; o contraste estabelece-se pela incoerência entre os mesmos. A fotografia do Ferrari parado na fila e do homem montado no burro, que passa à frente do automóvel, gera, por contraste temático, uma certa tensão dinâmica. O mesmo acontece na fotografia da mão saudável de um branco que segura a mão faminta e mirrada de um negro dos campos da fome. (SOUSA, 2004, p.97)

O processo de conotação das fotografias pertencentes a esse grupo passa pela atuação do contraste, esse desequilíbrio que remete a um conflito de forças antagônicas. No caso da fotografia do ex-presidente Jânio Quadros há um contraste sutil entre os seus

próprios pés, que de fato remeteu ao momento político da época em que haviam dúvidas sobre os rumos políticos que o Brasil tomaria – lembrando que Jânio havia a época condecorado o revolucionário argentino Ernesto “Che” Guevara, o qual há apenas dois anos antes instaurava ao lado do povo cubano a primeira experiência socialista na América Latina.

Os contrastes das demais fotografias são mais violentos, até por tratarem de situações de combate físico também. Claudio Rossi enquadrou os detentos frustrados em sua rebelião frente a um painel mostrando personagens da Disney, refletindo toda a precariedade estrutural do sistema carcerário brasileiro, enquanto Evandro Monteiro clica o exato momento em que surge um “herói” capaz de enfrentar a polícia e defender os vendedores ambulantes. Sobre essa imagem em específico discutiremos mais adiante.

Ainda restaram nove imagens que de certa forma não se encaixam em nenhuma dessas divisões. Todas também possuem características específicas, trabalhando com diferentes processos de conotação, desde a referência histórica, como temos na fotografia vencedora do Prêmio Esso de Fotografia em 1983 (ver imagem 21 no anexo), até aquela que pode projetar um futuro como a premiada em 2012 e que mostra a atual presidenta Dilma Roussef numa posição parecida com o de seu Partido dos Trabalhadores, sofrendo ataques diretos da oposição. Há imagens que prezam pelo detalhe, como a mão indicando uma tragédia (imagem 27) ou as mãos em busca de um ídolo (imagem 16). De certa forma a Poesia encontra-se em todas elas, mas de maneiras diferentes, sem nunca deixar de causar um desconforto, inferindo no leitor uma compreensão que necessita de mais tempo, de reflexão.

Tendo-se delimitado alguns elementos da técnica e linguagem fotográfica considerados próprios para a construção de uma imagem poética no fotojornalismo, buscando-se a referência, em linhas gerais, faz-se agora necessária a aplicação das formulações, aqui expostas, na análise de um produto cultural pertencente ao fotojornalismo. Sem mais, é importante a reiteração de que as ideias aqui sistematizadas para a análise do objeto, de maneira alguma, deverão ser encaradas como um receituário fechado ou como simples ferramenta, podendo ser aplicada ao estudo de qualquer imagem para além da fotografia. Antes de tudo, o motivo gerador deste trabalho está no ensaio sobre uma metodologia que englobe o produto cultural dentro de seu tempo histórico/social, assim como as mediações estéticas que aquele estabelece com este.

7.4 O ESTRANHAMENTO E ALEGORIA A POSSIBILIDADE DE TRANSFORMAÇÃO CONTIDA NA IMAGEM

Se não houvesse senão uma chance sobre cem mil, uma ínfima probabilidade, eu apostaria mesmo assim [...] Eu tenho a paixão das causas difíceis, quase perdidas, quase desesperadas. É toda a diferença entre a falésia, confortavelmente sentada, contente de seu lugar, arrogante, condescendente consigo mesma, e a onda, que reflui, se retira, sem esquecer jamais de voltar à carga. Tu sabes quem, entre a falésia e a onda do mar, tem a última palavra? (Daniel Bensaïd)

Dada a impossibilidade, neste trabalho, da realização de uma análise aprofundada sobre a estética da poesia, baseada nos conceitos de estranhamento e leitura alegórica, em cinquenta e uma imagens vencedoras do Prêmio Esso de Fotografia, faz-se necessário a escolha de uma fotografia em especial que possa representar as demais. Embora a arbitrariedade contida no movimento de escolha reflita, em diferentes níveis, valores pessoais de quem escreve este trabalho – e vimos que isso se trata de uma questão muito importante, visto a preponderância da crítica feita aqui a imparcialidade na produção do conhecimento social – tal tarefa deve ser assumida levando-se em conta os prós e contras. Antes de tudo, é necessário reivindicar aqui um caráter que acreditamos estar presente no trabalho através de uma influência direta do pensamento marxista.

Primeiramente, não há qualquer intenção de se trabalhar em moldes científicos fechados e impassíveis de transformação através da crítica. Se assim o fosse sustentaríamos a maior das contradições entre a veia de estudos da cultura marxista que reivindicamos e a própria estrutura deste trabalho. Sendo assim, o que se faz aqui é assumir abertamente os motivos que levaram a escolha da fotografia a ser analisada, expondo argumentos favoráveis a esta escolha, porém não esquecendo de se colocar à disposição da crítica, à qual pode levar estes escritos além e também superá-los. Tendo, sob essa predisposição, nada a esconder em termos de intenções, o tom do discurso também torna-se pessoal. A fotografia escolhida venceu o Prêmio Esso de Fotografia em 2005 e trata-se de um registro inusitado, durante o confronto entre a Guarda Civil Metropolitana de São Paulo e vendedores ambulantes que trabalhavam na Praça da Bandeira, centro da capital paulista. A imagem foi realizada pelo fotógrafo Evandro Monteiro, que até então trabalhava para o jornal Diário do Comércio. Vamos então a fotografia:

“Guerra no centro”, Evandro Monteiro – 2005



Fonte: www.premioesso.com.br

Na justificativa desta imagem, qualquer separação entre forma e conteúdo seria um retrocesso, uma contradição, uma vez que aqui, jamais foi a intenção o olhar que não a contemple em sua integridade ou relação dialética, na mensagem, entre o “o quê” e “o como”. Sendo uma das intenções deste trabalho evidenciar a parcela de luta de classes existentes nos produtos culturais, bem como apresentar duas linhas de pensamento estético fotográfico que entram em conflito, não há nada mais representativo que o próprio texto cultural a ser analisado remeter às condições de luta, de conflito, de dialética, no mundo concreto, tendo assim recebido a “página morta” uma carga de vida. Daí a escolha de uma imagem pertencente ao grupo daquelas que produzem a “segunda mensagem” barthesiana, ou o efeito de conotação (múltiplos significados) através de um jogo de contraste entre os elementos significativos. Sendo este a expressão material, através da técnica fotográfica, das linhas gerais a respeito da dialética.

Também se faz pertinente pelo seu forte teor simbólico em referência a uma clara distinção entre dominados e dominantes. Desta forma, ligamos e colocamos sob uma nova perspectiva a mão que oprime através do clique e a mão que oprime através da força, assim como sua resistência: o pensamento que liberta através da estética e o pensamento – materializado em pose – que remete a um caminho para a liberdade.

Levando-se em conta os dois principais pensadores marxistas que estruturam este trabalho, Bertold Brecht e Walter Benjamin, a escolha da imagem a ser

analisada só poderia se pautar pela intenção de assumir o lugar dos derrotados historicamente, assim como pela representação de que as coisas não devem parecer impossíveis de se transformar. Por fim, a imagem a ser analisada pelo pensamento alegórico deve também poder ser considerada uma alegoria deste mesmo trabalho aqui apresentado e à qual ela pertence. E é possível que isto se dê, considerando que, no emaranhado de pensamentos confusos e fluídos estabelecido na academia pela apropriação inorgânica e errônea de alguns conceitos relacionados a Pós-Modernidade, um trabalho que enviesse a crítica da cultura pela teoria marxista, em alguns momentos, exerce o mesmo papel simbólico da criança sonhadora que enfrenta a repressão.

7.4.1 Infant(ária): Conquista e Defesa de Território

A imagem da felicidade encerra a da salvação, inelutavelmente, tal como a idéia de «passado». A imagem da salvação é dela a própria chave. Não é a voz dos nossos amigos que assombra, por vezes, um eco das vozes daqueles que nos precederam sobre a terra? E a beleza das mulheres de uma outrora não se assemelha à das nossas amigas?[...] Há um encontro misterioso entre as gerações defuntas e aquela de que nós próprios fazemos parte. Nós fomos esperados sobre a terra. Foi-nos entregue, tal como a cada geração que nos precedeu, uma parcela do poder messiânico. O passado reclama-a, tem direito sobre ela[...]O historiador materialista sabe disso qualquer coisa (BENJAMIN, 1987, p.45)

O que se pretende a seguir é o ensaio de uma leitura crítica sobre a imagem fotográfica baseando-se em algumas características evidenciadas por Walter Benjamin sobre a atuação do historiador materialista que se utiliza da alegoria para descobrir novas interpretações acerca do objeto histórico. Como foi afirmado anteriormente, ao concebermos esta fotografia como uma alegoria de seu tempo, partimos do princípio da existência de uma disjuntiva entre significado e significante, sendo entendida através de uma relação dialética entre forma e conteúdo. Visa-se então o despertar de uma consciência crítica acerca da linearidade da história e contrariando a visão historicista/positivista propor “[...] não a conservação na memória dos acontecimentos passados, mas sim sua re-atualização na experiência presente” (CANTINHO). Desta forma, o “salvar a história” proposto por Benjamin não se manifesta na finalidade última da redenção, mas em uma tarefa de re-atualização do tempo em cada instante. A rememoração irá re-atualizar o passado - ao contrário da simples memória – e este gesto transformador é ao mesmo tempo, transgressor e de salvação.

[...] a história não é somente uma ciência, mas sobretudo uma forma de rememoração. O que a ‘ciência’ constatou, a rememoração pode modificar. A rememoração pode transformar o que é inacabado (a felicidade) em qualquer coisa de acabado e o que é acabado (o sofrimento) em qualquer coisa de inacabado. É a teologia; mas nós fazemos, na rememoração, uma experiência que nos interdiz de conceber a história de forma fundamentalmente ateológica, mesmo se não temos, por isso, o direito de tentar escrevê-la com os conceitos imediatamente teológicos”. (BENJAMIN, 1987)

Proporemos, assim, a ruptura com o fluxo contínuo da história, porém uma ruptura que visa salvar (redenção) o próprio momento histórico escolhido. É então, ao mesmo tempo, um instante apocalíptico e messiânico, na medida em que se retira do *continuum* determinado objeto histórico, salvando-o através de novas interpretações. Sobre isso Benjamin afirma que:

Que o objecto da história seja arrancado, por uma explosão, ao continuum do curso da história: é uma exigência que decorre da sua estrutura monadológica. Esta não aparece senão quando o objecto foi separado pela explosão[...] O objecto histórico, em virtude da sua estrutura monadológica, encontra representada no seu interior a sua própria história anterior e posterior. (BENJAMIN apud CANTINHO).

E complementa – em citação longa, mas que vale a pena:

A marca histórica das imagens não indica somente que eles pertençam a uma época determinada, ela indica sobretudo que elas não alcancem a legibilidade senão numa época determinada. E o facto de chegar a “legibilidade” representa certamente um ponto crítico que as anima. Cada presente é determinado pelas imagens que são síncronas com ele; cada Agora é o Agora de uma cognoscibilidade determinada. Com ele, a verdade é carregada de tempo até à explosão. (Esta explosão, e nada mais, é a morte da intenção, que coincide com o nascimento do verdadeiro tempo histórico, do tempo da verdade). Não é preciso dizer que o passado ilumina o presente ou o presente ilumina o passado. Um imagem, pelo contrário, é aquilo em que o Outrora encontra o Agora num clarão, para formar uma constelação. Por outras palavras: a imagem é a dialéctica em suspensão. Porque enquanto que a relação do presente com o passado é puramente temporal, a relação do Outrora com o Agora é dialéctica: ela não é de natureza temporal, mas de natureza figurativa. Só as imagens são imagens autenticamente históricas (BENJAMIN apud CANTINHO)

Certamente, o exercício que virá a seguir a tentativa de uma leitura alegórica estará acompanhada pelos demais aspectos levantados para a elaboração do corpo metodológico deste trabalho, sendo que podemos destacar o efeito de estranhamento através de uma linguagem fotográfica específica e sua desautomatização da interpretação, bem como

o interesse (ou dever) do crítico de cultura pelo viés marxista, de busca pelo resquício de utopia presente nos produtos culturais contemporâneos. O esforço aqui se dará na aproximação deste referencial teórico aos conceitos que se referem a linguagem técnica fotográfica.

De uma rápida olhada na fotografia, percebemos certa divisão entre os elementos significativos: temos primeiramente a Guarda Metropolitana, representante da força armada de coerção do Estado, a criança que se coloca em posição de desafio ao poder de polícia e, ao fundo, pessoas comuns que assistem ao fato, ostentando diferentes expressões. Já um olhar mais atento nos coloca em uma posição de identificarmos uma divisão mais polarizada, pois garoto e populares fazem parte de um mesmo grupo de elementos significativos, que apresentam, primeiramente, a característica de estarem voltados para a frente da câmera, além é claro de se destacarem por uma certa pluralidade de rostos, etnias, roupas e o mais marcante, expressões. Essa heterogeneidade fica ainda mais acentuada se levarmos em conta que do outro lado, de costas para a câmera, o grupo contrário apresenta um grau elevado de homogeneidade, efeito causado pela uniformidade dos equipamentos utilizados pelos soldados.

É sabido que esta fotografia foi o registro de um confronto entre camelôs e a Guarda Metropolitana de São Paulo e mesmo sendo impossível afirmarmos quantos destes que aparecem na imagem, na retaguarda da criança, estiveram diretamente envolvidos no caso (não descartando a hipótese de serem apenas transeuntes) o fato é que a imagem, sobre bases e recursos da linguagem fotográfica, cria um efeito em que a criança apresenta-se como defensor da massa ao redor.

A imagem pode funcionar como uma alegoria do trabalho, em conteúdo e posicionamento político, na medida em que apresenta uma criança na linha de frente do combate, ou seja, uma criança que representa em termos militares, a infantaria. Tal constatação pode nos levar a formas mais imbricadas em relação ao produto material e a base teórica que sustenta sua leitura alegórica. Para explicitarmos essa questão, devemos antes buscar a etimologia da palavra infantaria, que é formada pela palavra latina *infante*, somado ao sufixo *aria*, que remete ao ramo de um negócio (sorveteria) ou uma noção de coletivo. Por sua vez, a palavra *infante*, que designa o homem em seus primeiros anos de vida ou uma criança, deriva do radical latino *infans*, ou aquele que é incapaz de falar.

O termo infantaria surge dessa junção e remete a principal fração de um exército que tem como objetivo primário a disputa de um território e a defesa daquilo que já foi conquistado. A infantaria sempre existiu e existirá em ocasião de uma guerra, no entanto,

sua posição em combate é de total fragilidade, sendo seus homens os mais sacrificados e por isso comparados a uma criança, que não possui meios para sobreviver sem a ajuda de outros. Em nossa imagem, o infante se põe em luta, em posição de infantaria, defende um território e os demais que o segue. O elemento em destaque na fotografia é também aquele que está na posição mais vulnerável no fato retratado. Se uma infantaria prevê a coletividade, este está sozinho frente ao inimigo. E às suas costas, pessoas, rindo, trabalhando, inertes, sérias, preocupadas.

Fica claro o alto teor poético desta imagem, vide as considerações feitas, a partir do que está inscrito no papel, mas que superam a leitura superficial. A imagem desenha o cenário de uma luta desigual. A criança franzina coloca-se frente à multidão em um ato que varia da coragem ao desespero, de afronta à gozação. Sem dúvida estas interpretações são sugeridas pelas feições das próprias pessoas que estão “protegidas” pelo garoto. Há múltiplos significados, entre os comuns de veia humanista: de coragem frente a um inimigo superior, da inocência de uma criança que se coloca como herói, e é claro, de um dos preceitos básicos do marxismo, o de desigualdade de forças entre as classes sociais. Novamente, faz-se necessário uma escolha arbitrária – e sua defesa – frente às possibilidades de interpretações.

Assim sendo, o trabalho defenderá o posicionamento de que a leitura alegórica de uma imagem deve estar atenta à relação entre macro e micro universos, buscando entender de que maneira a forma – considerando técnicas e linguagens fotográficas – pela qual a fotografia poética constrói sua mensagem, dialoga não somente com o contexto do ato fotográfico, mas com o contexto social no qual está inserida, relacionando-se com diversos âmbitos: político, histórico, econômico, ideológico, estético... Buscaremos então o que há nesta imagem, nas relações de forma e conteúdo, os aspectos que a fazem reivindicar determinado significado referente ao universo maior do qual ela faz parte. Somente assim poderemos defender o posicionamento marxista estabelecido, bem como cumprir com a tarefa de ver nos produtos culturais, independentemente de seu caráter, também uma porta de entrada para o embate político.

7.4.2 Entender a Condição Pós-moderna para Ensaíar sua Superação

Os sistemas simbólicos devem a sua força ao fato de as relações de força que neles se exprimem só se manifestarem neles em forma irreconhecível de relações de sentido [...] O poder simbólico como poder de constituir [...] ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto do mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente

daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for *reconhecido*, ignorado como arbitrário (BOURDIEU, 2000, p. 14)

Registrada em 2005, concebemos esta fotografia como uma alegoria possível da primeira década do século XXI, marcada, de forma geral, pela retomada das lutas e pelos primeiros passos rumo à superação do que Terry Eagleton afirmou ser a ressaca da pós-modernidade. Hoje, é a condição de “fim da história” apresentada por Fukuyama que está estremecida, tendo o pensamento neo-liberal – fortemente atuante nos anos 1990 – de que não há alternativa ao capitalismo, sofrido grandes abalos e de lados muito díspares. Em 1999, em Seattle, tem-se o marco dos movimentos anti-globalização, com a mobilização em conjunto de diferentes grupos representantes do pensamento de esquerda. 2001, 2004 e 2005 foram marcados por grandes ataques terroristas não só a alvos físicos, mas ao modo de vida ocidental, contrariado pelos radicais islâmicos. Sem dúvida, os acontecimentos atuais, a partir da Primavera Árabe em 2011 e dos movimentos *Ocupa e Indignados*, que tremeram as bases do capitalismo na Europa fragilizada pelas políticas de cortes orçamentários, levando milhões às ruas em busca da defesa de direitos conquistados há mais de cem anos pela organização sindical, comprovam o caráter de transição/mudança contida nesta década.

Mas o que de fato é a ressaca da pós-modernidade a qual Eagleton se refere? Primeiramente temos de considerar, em linhas gerais, algumas características da modernidade, sendo uma época marcada pelo forte sentimento de ruptura em relação às épocas históricas anteriores e de sucessivas revoluções (científicas, biológicas, sociais...) filhas dos ideais iluministas franceses, da valorização do homem e da crítica pela razão. Uma nova maneira de se pensar a organização da sociedade embutida no imaginário de uma época, baseado na noção linear da história que, comparada a uma locomotiva, levaria a todos a um lugar melhor. A razão e a ciência promovendo os ideais sociais de liberdade, igualdade e fraternidade.

Já sob a organização social promovida pela burguesia premissa, as Revoluções Francesa e Industrial mudaram a maneira de concepção de Estado, Política, Ideologia, Economia etc. No entanto, esta mesma organização, viu nascer face às desigualdades sociais inerentes a sua composição, uma nova classe de trabalhadores que, organizados e em luta por melhores condições de vida, foram os responsáveis pelo horizonte intelectual o qual deu origem as utopias revolucionárias (comunismo, socialismo, anarquismo) intencionadas a superar o capitalismo. Foi durante o século XX, que a modernidade começa a entrar em crise, tendo os “belos” valores de sua constituição, na realidade, levado a humanidade a seu período mais sombrio. Duas grandes guerras mundiais,

diversas crises econômicas, o surgimento dos estados totalitários – de direita e de esquerda –, as perseguições às minorias, a bomba atômica, deixaram um rastro de morte e barbárie. De uma forma resumida, todo avanço da razão social ou científica, que deveria libertar a humanidade, na realidade, serviu de meio exploratório pela classe dominante, a burguesia.

O panorama da “crise” da modernidade foi a base objetiva e etapa necessária para a emersão da tendência ao pessimismo e descrédito das utopias pela qual passa a cultura contemporânea. Com a falência das energias transformadoras e progressistas que fundamentaram o projeto da modernidade não foi muito difícil para que muitos achassem que a humanidade se encontrara em um beco sem saída civilizacional, de onde não há volta, mas também não há como continuar (PEREIRA, 2010, p. 23).

Neste ambiente, nasce o conceito de Pós-modernidade, vinculado à compreensão dos aspectos relacionados à crise da modernidade, sendo provenientes de múltiplas veias teóricas e interessados nas mais diversas áreas de atuação do conhecimento. A partir da década de 1970 o termo ganha projeção, tendo contrariado alguns princípios da modernidade, em especial o caráter político, e as noções de esquerda, direita, bem como os termos marxistas, super-estrutura, estrutura, etc. Alguns termos gerais como o avanço da tecnologia, a multiplicidade de sentidos, o valor as subjetividades, certamente ajudam a caracterizar as reincidências do discurso pós-moderno e a contextualizar historicamente seu momento de atuação.

Como afirma Pereira, em termos políticos e econômicos, o contexto de “nascimento” da Pós-modernidade é caracterizado pela falência da estrutura capitalista nos moldes fordista e keynesiano, que culminou numa grande investida do capital contra a classe trabalhadora e seus direitos conquistados e até então garantidos pelo Estado de bem estar social.

Iniciou-se um processo de reorganização do capital e de seu sistema ideológico e político de dominação, cujos contornos mais evidentes foram o advento do neoliberalismo, com a privatização do Estado, a desregulamentação dos direitos do trabalho e a desmontagem do setor produtivo estatal. (ANTUNES, 1999, p.31).

O neo-liberalismo foi grande responsável pela destituição dos direitos sociais conquistados durante o século XX, em forma de uma reorganização econômica mundial na qual tem como cerne a privatização do Estado a concentração de capital e fusão das empresas, e como objetivo o fortalecimento do livre mercado. Claramente, esta mudança

de posicionamento afetaria a classe trabalhadora, e de fato isso ocorreu na forma de perseguição aos sindicatos, desemprego estrutural, e uma completa reorganização do mundo do trabalho, marcada pela flexibilização dos direitos trabalhistas e pela precarização das condições de trabalho. O agravamento das questões sociais era apenas uma questão de tempo, visto que o mercado se organizava cada vez mais no sentido da concentração das riquezas nas mãos de poucos capitalistas, enquanto os operários (aqui encarados como sendo a massa de trabalhadores subalternizados que exercem atividades variadas, da indústria às novas formas de emprego dinâmico que foram surgindo, principalmente no setor de serviços), em especial os do terceiro mundo, tinham seus direitos reduzidos.

Sintomas disso aparecem nos fatos de que a desigualdade entre as classes escalou exponencialmente chegando a níveis assombrosos, o nível de riqueza da parcela mais rica da sociedade aumentou astronomicamente, as novas formas de exploração do trabalho restauraram mazelas que pareciam já ter sido superadas no passado (aumento da jornada de trabalho, trabalho infantil, diferença salarial entre homens e mulheres, trabalho escravo), as classes populares se tornaram cada vez mais marginalizadas e criminalizadas pelo crescimento expressivo da repressão penal à pobreza. (NETO apud PEREIRA, 2010, p. 31).

O discurso ideológico de que não há alternativa ao capitalismo tentava-se a força ser naturalizado, e certamente o ambiente político da época colaborou neste sentido. Primeiramente pela queda dos Estados proletários, em especial a União Soviética, única força a contrapor o bloco capitalista, além disso, todo o pensamento socialista amargurou uma série de derrotas, visto a predominância do sistema capitalista em “todo o mundo”. As correntes teóricas seguiram o mesmo caminho, tendo o marxismo se enfraquecido como nunca e já sendo considerado ultrapassado em suas contradições, o que abalou, de certa forma, todo o programa da esquerda. Este enfraquecimento e a sensação de rumo perdido e confusão que se abateu sobre a esquerda mundial é em boa parte o significado da ressaca pós-modernista enunciada por Terry Eagleton. Após um grande crescimento e certas experiências revolucionárias em busca da utopia de um mundo melhor, as sucessivas derrotas históricas colocaram a esquerda em uma situação crítica, a ponto de até mesmo se colocar em dúvida a existência de novos movimentos de massa com viés de transformação.

Assumimos aqui o posicionamento de que a superação da condição político/ideológica/econômica atuais, contemporâneas ao trabalho intelectual influenciado pelos preceitos pós-modernistas, começa a dar sinais durante a primeira década do século XXI e também nos últimos anos a partir das crises econômicas mundiais de 2000-01, 2007-08-09,

2011 até os dias atuais. Se a fotografia analisada pode ser considerada como uma alegoria desse momento, em que as pessoas retornam às ruas em busca de um território perdido, ela também o é análoga às dificuldades inerentes a luta social contemporânea. Neste caso, o menino franzino e sozinho, envolto por aqueles que só o observam, alguns seriamente, outros em tom de desconfiança, de escárnio ou inertes, é também a imagem de um sentimento de mudança, mas que ainda sofre a tomar corpo frente às derrotas das lutas coletivas do passado.

Tomando as linhas nas quais Terry Eagleton descreve o ideário pós-modernista:

Pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação. Contrariando essas normas do iluminismo, vê o mundo como contingente, gratuito, diverso, instável, imprevisível, um conjunto de culturas ou interpretações desunificadas gerando um certo grau de ceticismo em relação à objetividade da verdade, da história e das normas em relação às idiossincrasias e a coerência de identidades. (EAGLETON, 1998, p. 7).

Podemos afirmar que a fotografia em questão retrata algumas de suas características, que se opõe diametralmente a afirmações da modernidade. Ao negar as grandes teorias de emancipação da humanidade e apostar no entendimento da sociedade em suas micro-relações de poder, a Pós-modernidade produz uma leitura em que o mundo se fragmenta, perde suas referências, ficando impossível qualquer determinação acerca da realidade, pois se estaria erradamente totalizando uma percepção subjetiva. Politicamente é o fim dos grandes discursos de transformação, pois num mundo de intensa fragmentação e diferentes identidades, não há a possibilidade de qualquer movimento coletivo de contestação à ordem vigente. Desta forma, a própria noção de classe social, dominados e dominantes, se esvaneceu na pluralidade subjetiva dos tempos atuais. “Na verdade, hodiernamente, ela [Pós-modernidade] estaria muito mais próximo da imagem de uma nuvem do que de uma rocha: tudo está pulverizado em um sem-número de posições sociais estilhaçadas não havendo nada que agregue as múltiplas experiências da vida social” (PEREIRA, 2010, p. 46).

Ainda há aqueles que pensem no sujeito social como um ser modificador do meio, mas frente aos múltiplos interesses, a luta para se abolir as classes sociais não pode ser considerada mais importante do que as bandeiras levantadas pelo feminismo, ou pelo movimento LGBT, ou do que as reivindicações das minorias políticas raciais. No entanto, como se afirma que qualquer discurso global está fadado a derrota por não levar em

consideração as múltiplas identidades, tem se impressa a ideia de que não há porque lutar, visto que estaríamos sempre a caminho de mais opressão e barbárie, ainda dentro do sistema capitalista imutável e único.

É interessante pensarmos agora na imagem analisada, pois se por um lado, a não manifestação dos transeuntes, relutantes em formar fileiras com o nosso valente garoto, faz referência ao individualismo subjetivo atribuído a Pós-modernidade e sua dificuldade em conceber a luta pela transformação de forma coletiva; por outro, há um fato que pode ser lido como o início da superação desta condição. Este fato é o reconhecimento. Condição necessária para deixar a lógica individualista, o reconhecimento é o início do caminho, a porta de entrada para os questionamentos políticos, que podem, sim, culminar em ações diretas. Em nossa imagem, embora ainda não se envolvam na ação, aqueles que observam a atitude do garoto, ostentam diferentes expressões. Alguns apontam, outros se mostram sérios e há aqueles que riem. Todos se sentiram impelidos a ficar, talvez curiosos sobre o desfecho do caso, talvez com medo do cerco policial, mas observam, miram diretamente o garoto e seu gesto de afronta.

Qualquer espécie de interpretação sobre quais tipos de pensamento estas pessoas fotografadas tiveram naquele momento seria apenas o pleno exercício de uma leitura subjetiva. No entanto, não há como negar a carga referencial contida nesta imagem, que aproxima o olhar das pessoas a favor de como o garoto atua. Variadas são as leituras possíveis, mas em sua maioria existe um caráter de aproximação entre as pessoas e a criança. A ideia do mais fraco encarando, sem medo, seu opositor, maior e mais forte. A da inocência da criança capaz de pensar realmente que poderia dar conta de três policiais armados. Um símbolo dos subalternos, que contra todos os prognósticos insistem em lutar, em fazer-se ouvir, independente das armas de luta. Há um reconhecimento, e para além disso, uma estrutura de sentimento, entre o povo que observa e o garoto que luta, reconhecimento este até mesmo embasado por sentimentos pré-capitalistas, de solidariedade diante de um igual e contra uma força que atua apenas na opressão, violência, autoritarismo.

Entre os possíveis desdobramentos desta imagem – o que também comprova os argumentos que aqui se colocou sobre a pluralidade de significados e diferentes apropriações – um especificamente nos chama a atenção, o uso por militantes libaneses em apoio aos egípcios acampados na praça Tahrir em 2011, local símbolo do que ficou conhecido como a Primavera Árabe. Mais do que uma onda de revoltas em diferentes países, cada qual com sua especificidade, tal evento se coloca como um marco político de agitações ao redor do mundo que se faz ecoar cada vez mais forte nos dias de hoje.



Autor desconhecido

Fonte: www.g1.com.br

No cartaz está escrito em árabe: “Acreditem: a nação está bem” e “De hoje em diante não haverá mais governo, eu sou o governo”. Será que aqueles que intencionavam derrubar a ditadura de 30 anos de Hosni Mubarak não se sentiam próximos desta criança, ou da ideia de força e coragem que ela ostenta? É também como uma ideia, força motriz geradora, que este garoto pode simbolizar a superação de como o expediente pós-moderno atua ideologicamente (embora até mesmo o fim das ideologias já tenha sido previsto), negando hipóteses de transformação de mundo, principalmente baseadas na coletividade.

7.4.3 A Apropriação da Linguagem Fotográfica como Forma de Libertação

“Brecht chama a atenção para o fato de que o público não constitui – ou não deve constituir – uma massa amorfa, uma tabula rasa a ser invadida aleatoriamente” (BORNHEIN, 1992, p. 253). A técnica utilizada, seja em qualquer arte que se faça, jamais é neutra. Técnica dá a forma e forma é poder. Se Brecht, no contexto do pós-guerra, reivindicava a formação de um novo público, sob o viés crítico, porque não pensarmos na formação de um novo leitor de fotografias que se posicione criticamente em relação ao comércio incessante de imagens na lógica alienante do espetáculo?

A linguagem fotográfica possui um extenso leque de terminologias acerca das técnicas utilizadas visando a geração de um determinado sentido. Assumiremos o recorte que privilegia alguns elementos específicos, partindo do princípio de que através destes, o

efeito de distanciamento, ou estranhamento, pode ser facilitado, assim como compor a mensagem imagética. Entre os elementos expostos, primeiramente, podemos citar o enquadramento, e mais especificamente a composição, pois será através destes que a cena será construída, enquanto o primeiro se refere à parcela do mundo real selecionada pelo fotógrafo através do visor (conteúdo), o segundo diz respeito à ordenação dos componentes geradores de sentido dentro do quadro (forma).

Na estruturação da Teoria do Tetro Épico, Brecht divide claramente o público entre as definições de passivo e ativo. O primeiro estaria em condição de hipnose, através da manipulação, em especial, contida na ideologia da classe dominante. Tal hipnose sofre um agravamento dentro da cultura de massa e o processo de reificação no qual a imagem tornou-se sua expressão última, segundo Debord. O segundo toma consciência da realidade em que vive, condição primordial para a libertação do proletariado. Como o próprio Brecht afirma: “ao menos para o nosso tempo, tal seria a alternativa iniludível: ou bem se transforma o homem em objeto, ou então se procura fazer dele um sujeito”.

Para evitar o efeito de hipnose, caracterizado como natural ao visível por Fredric Jameson, a composição é de fundamental importância, pois é através dela que a informação se constrói. Deve-se evitar então o estado de empatia promovido pela “ilusão perfeita”, a imagem deve refletir um mundo capaz de ser transformado. Para tanto, existem efeitos, no que se refere à composição, que podem criar uma imagem dinâmica, em que fique explícito o jogo de forças entre os significantes da fotografia e que promova uma leitura ativa do receptor.

Em nosso caso, boa parte da dinamicidade de leitura desta imagem é extraída através do equilíbrio dinâmico e (como vimos) do contraste estabelecido entre os elementos significativos da fotografia. A profundidade de campo e o ponto de foco também são elementos da linguagem fotográfica que tem importância no intuito de se criar uma imagem que foge a regra, primeiramente, devido a sua capacidade de valorizar um significante em detrimento de outro, condições necessárias para que se crie a tensão que dá dinamismo à leitura da imagem. Teremos aqui, então, a consciência de se utilizar da forma enquanto artifício, no intuito de defender determinado ponto de vista assumido em um momento anterior a concepção da tomada fotográfica. Essas características são inerentes à fotografia poética exatamente pelo viés anti-automatismo que ela assume para si.

As duas primeiras linguagens fotojornalísticas citadas, equilíbrio dinâmico e contraste, atuam simultaneamente e relacionam entre si, isto porque, como afirma Jorge Pedro Sousa, o primeiro trata-se de uma maneira de se organizar a imagem de forma a propiciar

certa tensão (o que favorecerá uma leitura ativa da imagem) e embora tenhamos o elemento principal da fotografia (garoto) centralizado, a leitura desta fotografia deixa de ser estática devido à relação de contraste estabelecida entre garoto franzino/polícia bem equipada. Se a dinamicidade – e porque não a relação dialética entre os elementos – desta fotografia assenta-se nesses termos, sua carga poética se dá através do ponto de foco que está centrado na criança que afronta. Temos desta forma a tomada de posição a favor de um elemento em detrimento de outros. Evandro Monteiro não só representa na centralidade da mensagem, no papel principal da ação, a figura que exprime o sentimento dos subalternos, assim como, utiliza da imagem da repressão contida no elemento policial como moldura que aponta à valorização do signo da subversão à ordem.

Além disso, tem-se outro elemento da linguagem fotográfica que transpassa não só a imagem, mas as noções de dinamicidade e poesia, dando caráter de “todo” a imagem, trata-se da linha de força.

Chamam-se linhas de força às linhas implícitas ou explícitas que conduzem o olhar do observador numa imagem. Um fotojornalista pode aproveitar as linhas de força para direccionar o olhar de um observador para o motivo ou para levar o observador a fazer uma leitura orientada da imagem (obrigando o olhar do observador a percorrer os vários pontos da imagem unidos pelas linhas de força).

O olhar do leitor é conduzido, primeiramente através do efeito de concentração, criado pela moldura de policiais que levam ao elemento principal, garoto desafiador. Em seguida, tem-se o contrário, pois há uma linha implícita que sai da criança e remete a multidão, criando-se um efeito de distensão ou amplitude. Cria-se a partir do garoto uma perspectiva que nos faz “caminhar” rumo à multidão e suas diferentes expressões. Estes dois movimentos de linhas de força criam um efeito interessante visto que, se por um lado, a concentração a partir das linhas remete ao encarceramento, por outro, a distensão leva consigo o sentido de abertura e liberação.

Temos então que, se no conteúdo o garoto está em desvantagem, na forma da mensagem ele aparece em lugar privilegiado, sendo que todo conflito presente na situação retratada encontra expressão na forma estabelecida pelo fotógrafo, em que os diferentes planos da imagem organizam-se de forma equilibrada, porém, de maneira a guardar certa tensão. Há ainda na leitura ativa da imagem que aqui propomos o efeito de linha de força que nos conduz o olhar da polícia ao menino, do menino àqueles que o observam. Sobre a leitura alegórica a partir da técnica fotográfica, tomamos como representativo da luta de classes a

contradição de elementos significativos, bem como a maneira que eles se organizam na mensagem, de forma a apostar na divisão de mundos entre dominados e dominantes.

Seria como afirmar que, embora ainda sobre a influência do discurso de fim da história (e contradições) e do individualismo pós-modernista, visto que o garoto põe-se à luta sozinho, sob o olhar de todos (não indiferentes), a luta de classes e as relações de exploração jamais deixaram de existir. Dai a importância do movimento de olhar contido nas linhas de força, na medida em que esta projeta do garoto – representação da ideia de luta – em direção às massas. Como uma espécie de sinal da possível superação da condição do individualismo e apatia atuais, que a partir de uma força motriz geradora, e do reconhecimento desta, é capaz de reunir as pessoas em um projeto de emancipação.

É importante lembrarmos que tal leitura acerca desta imagem só é possível através do efeito de distanciamento contido na forma da mensagem fotográfica. Esta além de superar a representação comum sobre conflitos urbanos que envolvam policiais e civis, uma vez que não é a força do Estado que ocupa o lugar central, mas sim sua subversão, na sua própria estrutura, ela propicia a interação do leitor, retirando-o da passividade. Necessariamente há o efeito de distanciamento na quebra de paradigmas em relação como deve “objetivamente” proceder o fotojornalista nestas ocasiões – jamais posicionar-se do lado dos vencidos. Assim, a imagem pode ser considerada poética, pois atua de uma maneira a abrir as possibilidades de interpretação, evitando os automatismos da linguagem cotidiana. O efeito do estranhamento será dialético porque:

[...] aquilo que é tomado como naturalmente compreensível torna-se incompreensível, e a finalidade dessa passagem está em um terceiro momento que consiste em atingir o conhecimento crítico do dado inicial; deve-se erradicar de sua suposta familiaridade aquilo que se percebe sem realmente perceber... a dialética leva a entender algo através do outro, a unidade através da alteridade. (BORNHEIN, 1992, p. 244)

Levando em conta a característica principal do efeito de estranhamento a qual consiste em enviesar seu objeto como uma condição histórica, ou seja, passível de transformação, a leitura proposta aqui da fotografia vencedora do Premio Esso de Fotojornalismo em 2005, como retrato das dificuldades da luta coletiva, porém portadora dos meios de superação de seu estado atual, ganha força como interpretação atrelada ao recorte metodológico estabelecido, bem como seu posicionamento político.

Retomando os conceitos sobre o processo de reificação, enquanto mediação das relações humanas através das mercadorias, Guy Debord aplicou uma série de

pensamentos postulados por Karl Marx a partir de 1865 para o embasamento de sua concepção de sociedade do espetáculo em 1967, momento em que a Europa vivia o crescimento econômico, baixa inflação e grande aumento no consumo, sendo também uma época de mudanças na estrutura da sociedade industrial com a qualificação do proletariado. Tendo em vista a elevada importância da cultura visual na sociedade de consumo, Guy Debord apropria-se da crítica marxista para denunciar e superar a condição alienante causada pelo espetáculo, bem como a explosão e sucessão ininterrupta de imagens mercadorias, formas últimas de reificação no capitalismo tardio.

Da mesma forma, a aproximação do conceito de estranhamento, seja através da função poética proposta pelos formalistas russos ou crítica social do teatro épico de Bertold Brecht, com as especificidades da linguagem fotográfica intenciona a formulação de uma metodologia capaz de problematizar as imagens, que embora dentro da lógica de produção da indústria cultural, guardam resquícios da utopia, do pensamento transformador totalizante. As imagens consideradas aqui como poéticas são aquelas cuja utopia se faz de forma explícita, forçando um novo entendimento acerca do fato retratado, vindo de uma visão distanciada e crítica. Desnaturaliza-se a interpretação, obscurece-se a mensagem, utilizando das técnicas para a construção de uma forma que obrigue o leitor a um posicionamento ativo frente ao produto da cultura de massa. Se forma é poder, como afirma Leminski, na imagem poética este poder ganha contornos revolucionários, já que intenciona uma educação visual que projeta a superação da condição alienante do espetáculo, em outras palavras, considera a hipótese de ser livre ainda no cárcere.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fredric Jameson afirma ser imprescindível, àqueles que reivindicam o marxismo como teoria, que não se considere a cultura como um “assunto ocasional de leitura de um bom livro por mês ou de uma incursão ao *drive-in*” e sim como elemento chave para entendermos o momento atual da sociedade capitalista em que tudo é mediado por imagens, estando os termos político, econômico e ideológico em um emaranhado de representações culturais. “Se queremos continuar a crer em categorias como a de classe social, então temos que escavá-las no insubstancial reino sem fundo da imaginação cultural e coletiva, mesmo a ideologia perdeu em nossa sociedade a sua clareza como preconceito [...]” (JAMESON, 1995, p. 23).

Desta forma, este trabalho objetivou o estudo da imagem sobre o viés de crítica dialética, assumindo a tarefa de encarar os produtos culturais, no caso, as fotografias vencedoras do Prêmio Esso de Fotojornalismo, para além da ideia de “manipuladores” ou de “distração vazia”, estes, quando confrontados com seu ambiente sócio/histórico tem muito a afirmar sobre as angústias e esperanças da sociedade na qual vigoram. Frente a esta tarefa, outras questões importantes não poderiam ser margeadas e, sem dúvida, sua aceitação contribuiu para que o trabalho ganhasse corpo. A crítica ao exercício de um poder simbólico alienante atribuído aqui à estética que automatiza as interpretações, na medida que defende a fotografia como registro objetivo do real, não poderia deixar de considerar as bases históricas e ideológicas na qual tal estética se funda e a quais interesses defende. Da mesma maneira se fez necessário tentarmos identificar que estratégias são utilizadas pelas imagens que subvertem a obscenidade natural à fotografia de imprensa. Neste caso se mostrou bem vinda a utilização de um conceito específico não proveniente do universo de estudo da imagem.

Acreditando no diálogo entre as linguagens que buscam a representação do real, foi possível a apropriação do conceito de *Estranhamento*, que, se na literatura formalista propunha a singularização do cotidiano, e no Teatro Épico visava, em última instância, apresentar o objeto artístico como fruto de condições históricas, na fotografia torna-se uma ferramenta interessante para pensarmos as possibilidades de construção imagéticas que subvertam, primeiramente, o mito do reflexo da realidade contido na imagem técnica, para, a partir daí, problematizar toda lógica contida em um certo fazer jornalístico que jura ser imutável. Claramente os desafios à frente seriam muitos. Se Bertold Brecht preconizava a queda da quarta parede, aquela que impossibilita o reconhecimento e a atuação do público, que espécie de quebra no conjunto de ideias sobre a fotografia estaríamos a propor? E além

disso, como a fotografia jornalística se estruturaria de maneira a permitir a participação ativa do leitor, condição necessária para a crítica ao processo de reificação da *Sociedade do Espetáculo*?

Tais questionamentos balizaram a construção de nossa ideia da estética da Poesia no fotojornalismo e a partir daí algumas conclusões também puderam ser formuladas. A fotografia poética, para além do fato registrado em si, é capaz, a partir deste, de propor outras leituras que podem muito bem ajudar na compreensão do ambiente social maior no qual o registrado pela câmera se insere. Em termos do fotojornalismo, e em especial o flagrante denotativo, legitimado pelo Esso como o “ideal” a ser perseguido, significa entrar em um terreno pantanoso de discussão, pois há aqueles que defenderiam o caráter obscuro da fotografia como inerente às bases que sustentam a imprensa, seu poder de denúncia e de mobilização. No entanto, tal noção foi problematizada por este trabalho, na medida em que evidenciamos o caráter alienante da estética do Automatismo e como este, na maioria das vezes, atenderá os interesses específicos do empresariado, que culmina, em maior escala no espetáculo, ou lógica de venda e consumo desenfreado de imagens.

Uma vez estabelecido os argumentos que ligam o Automatismo a impossibilidade da neutralidade axiológica positivista, sua resistência utópica estariam baseada primeiramente na abertura a participação do leitor no processo de transmissão da informação. Neste caso, exclui-se a ideia de representação imparcial da realidade, o que lhe garante um teor de subversão, pois reivindica o posicionamento do fotógrafo, que utilizando determinados artifícios da linguagem fotográfica, seria capaz de deixar espaços, lacunas a serem preenchidas pelo receptor. Somente esta modificação já garante certo aspecto revolucionário no fazer jornalístico, visto que a passividade na recepção inerente a estruturação da mensagem informativa estaria superada, no entanto, a utilização do conceito de alegoria de Walter Benjamin foi imprescindível, na medida em que se justifica as novas leituras que podem decorrer da imagem como sendo interpretações históricas capazes de dar voz àqueles a quem não é permitido falar.

Certamente ao considerarmos os eixos Poesia e Automatismo como forças de pensamento no interior da mensagem estamos também afirmando a dificuldade em qualquer conclusão absoluta em relação às questões sobre a representação da realidade. Da mesma forma, o efeito de Estranhamento que legitima a leitura alegórica, pode aqui ser colocado em cheque, visto a ausência de um estudo de recepção que endossasse os argumentos aqui apresentados. Porém acreditamos que o valor deste trabalho esteja na abertura de fronteiras de diálogos entre a fotografia jornalística e as demais artes que

representam a realidade, bem como ensaiar os primeiros passos na construção de um referencial teórico que possa referendar um novo fazer fotojornalístico, que assuma sua condição política através da desmistificação das suas condições de produção. Em meio à sociedade de consumo de imagens é necessário exercer a crítica que pode libertar a fotografia jornalística das amarras positivistas e de seu caráter apenas informativo. Pensando na imagem enquanto discurso ideológico devemos buscar no que ela representa algo além da informação explícita contida nela, algo que esclareça seu contexto social de produção, somente assim poderemos pensar em maneiras de superar as estratégias de legitimação do poder simbólico exercido pela classe dominante, aqui encontradas no Prêmio Esso de Fotografia e sua ideologia de premiação.

REFERÊNCIAS

- ALVEZ, Raphael Freire; CONTANI, Miguel Luiz. Discursos Fotográficos N.4. **O “Instante Decisivo”** uma estética anárquica para o olhar contemporâneo. Londrina-PR, 2008
- AMARAL, Luiz. **Técnica de jornal e periódico**, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1987.
- ASSOULINE, Pierre. **Cartier Bresson: o olhar do século**. L&PM Editores, 2008
- ARAÚJO, Bráulio Santos Rabelo de. **O conceito de aura, de Walter Benjamin, e a Indústria Cultural**. São Paulo: Pós, v. 17, n. 28, dezembro 2010.
- ARAÚJO, Jander de Mello Marques. **A escrita crítica de Walter Benajmin: uma perspectiva alegórica**.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Editora Hucitec, 2012.
- BALZAC, Honoré de. **A obra prima ignorada; seguido de, Um episódio durante o Terror**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.
- BARBOSA, Marialva. **História Cultural da imprensa: Brasil, 1800-1900**. Rio De Janeiro, Mauad X, 2010.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Porto Alegre, RS: Difel, 2012.
- _____. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007 – (Debates; 24/ dirigida por J. Guinsburg)
- _____. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- _____. **Origem do Drama do Barroco Alemão**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- BRESSON, Henri Cartier. **O imaginário segundo a natureza**. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2004.
- BORNHEIM, Gerd Alberto. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro, Graal, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- CANTINHO, Maria João. **O anjo melancólico – Ensaio sobre o conceito de Alegoria na obra de Walter Benjamin**. 1998.
- CASTILHO, Márcio de Souza. **A presença da Esso na imprensa brasileira**. 2008

_____. **O Prêmio Esso na constituição da identidade do jornalista.** www.bocc.ubi.pt

CHALHUB, Samira. **Funções da Linguagem.** São Paulo: Editora Ática, 2002.

CHKLOVSKI, V. A arte como processo. In: _____, TODOROV, T. (Org.) **Teoria da literatura I: formalistas russos.** Lisboa, Edições 70, p. 73-96.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.
DEMÉTRIO, Silvío Ricardo. **Jornalismo Contracultural.** Disponível em <http://www.abjl.org.br/detalhe.php?conteudo=f120040809162743&category=ensaios&lang>. Acesso em: 15 maio de 2012.

ENTLER, Ronaldo. **Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia,** FACOM – nº 17 – 1º semestre de 2007.

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura.** São Paulo: Editora UNESP, 2005.

_____. **A ideologia da estética.** São Paulo: Jorge Zahar, 1993.

_____. **Ideologia.** São Paulo: UNESP, 1997.

EIKHENBAUM, B. A teoria do “Método Formal. In _____, TODOROV, T. (Org.). **Teoria da literatura I: Formalistas russos.** Lisboa. Edições 70, p. 29- 72.

FERRARA, Lucrecia D'aléssio. **A estratégia dos signos.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1981

FERREIRA, Soraia Venegas. **ECO-PÓS: O Jornalismo na Era Digital.** Fotojornalismo e memória: o retrado do Brasil proposto pelo Prêmio Esso, 2008. v. 11, n 2

FREDERICO, Celso. **Lukàcs: um clássico do século XX.** São Paulo: Moderna, 1997.

_____. **Debord: do espetáculo ao simulacro.** Matrizes, São Paulo, ano 4, n. 1, jul./dez. 2010.

_____. **Brecht e a “Teoria do Rádio”.** Estudos Avançados, 2007. <http://www.scielo.br/pdf/ea/v21n60/a17v2160.pdf>

_____. **Debord: do espetáculo ao simulacro.** São Paulo: ano 4, n 1, jul./dez. 2010.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia.** São Paulo: Hucitec, 1985.

FREUND, Gisèle. **Fotografia e sociedade.** Lisboa, Editora Vega, 1995.

FURTADO, Marli Therezinha. **Bertold Brech e o Teatro Épico**

GALASSI, Peter. **Henri Cartier-Bresson: o século moderno.** São Paulo, Cosac Naify, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Alegoria, Morte, Modernidade. In: **História e narração em Walter Benjamin.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

GERALDO, Sheila Cabo. **Origem do Drama Barroco Alemão**: leitura e tentativa de compreensão das noções de origem, redenção, mônoda, alegoria, melancolia e linguagem. O que nos faz pensar, n 6, agosto de 1992.

JAMESON, Fredric. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro, Graal, 1995.

_____. **O inconsciente político**: a narrativa como ato socialmente simbólico. São Paulo, Editora Ática, 1992.

_____. **O método de Brecht**. Petrópolis, Editora Vozes, 1999

JUNKES, Lauro. **O processo de alegorização em Walter Benjamin**. Anuário de literatura 2, 1994.

KERN, Daniela. **John Ruskin, Arte e Fotografia**: aceitação e resistência. In: XXX COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, Rio de Janeiro. **Anais...**, 2010.

KONDER, Leandro. **Walter Benjamin**: o marxismo da melancolia. Rio de Janeiro: Campos, 1989.

KUNCZIK, Michael. **Conceitos de Jornalismo**: norte e sul. São Paulo, Edusp, 2002

LEMINSKI, Paulo. "**Forma é poder**". Folha de S.Paulo: Folhetim, 04/07/1982.

LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Cultura de Massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LÖWY, Michael. **Aviso de incêndio**: uma leitura das "teses sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo, 2012.

_____. **As aventuras de Karl Marx contra o Barão de Munchhausen**: marxismo e positivismo na sociologia do conhecimento. São Paulo: Cortez, 2000.

LUKÁCS, György. **História e consciência de classe**. Porto, Publicações escorpião, 1974.

MAGALHÃES, Angela; PEREGRINO, Nadja Fonseca. **Fotografia no Brasil**: um olhar das origens ao contemporâneo. Rio de Janeiro: Editora Funarte, 2004.

MARX, Karl. **Karl Marx: sociologia**: organizador Octavio Ianni. São Paulo, Ática, 1980.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A Ideologia alemã**. São Paulo: Boitempo, 2012.

MORETZSOHN, Sylvia. **Jornalismo em tempo real**: o fetiche da velocidade. Rio de Janeiro, Editora Revan, 2002.

_____. **"Profissionalismo" e "objetividade"**: o jornalismo na contramão da política. www.bocc.ubi.pt

PEREIRA, Marcelo de Andrade. **Barroco, Símbolo e Alegoria em Walter Benjamin**. Guarapuava, Paraná: ANALECTA V. 8 n. 2, jul./dez. 2007.

PICADO, Benjamin. **Sobre/Pelo/Contra o Dispositivo**: revisitando a arché da fotografia. São Paulo, MATRIZES, ano 4, n 2, jan/jun 2011.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. São Paulo, Ateliê Editorial, 2004.

_____. **Informação, Linguagem, Comunicação**.

RUBBO, Denni. **As estruturas de reificação em curso**: Walter Benjamin e Guy Debord, leitores de História e Consciência de Classe. Plural, V.17.1, pp. 9-34, 2010.

SANTAELLA, Lúcia. **Estética de Platão a Peirce**. São Paulo: Editora Experimento, 2000

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo**: uma introdução a história, às técnicas e a linguagem da fotografia na imprensa. Letras Contemporâneas, Florianópolis, 2004.

_____. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

_____. **News values nas “fotos do ano” do World Press Photo 1956-1996**.

WILLIAMS, Raymond. **Palavra-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo, Boitempo, 2007.

VEDDA, Miguel. **Lukács e Brecht**: afinidades entre seus pensamentos tardios. <http://traductor.cervantes.es/traduccion.htm>.

ANEXOS

ANEXO A

Imagem 01 – “Não matem meu cachorro”. Vencedora do Prêmio Esso em 1961



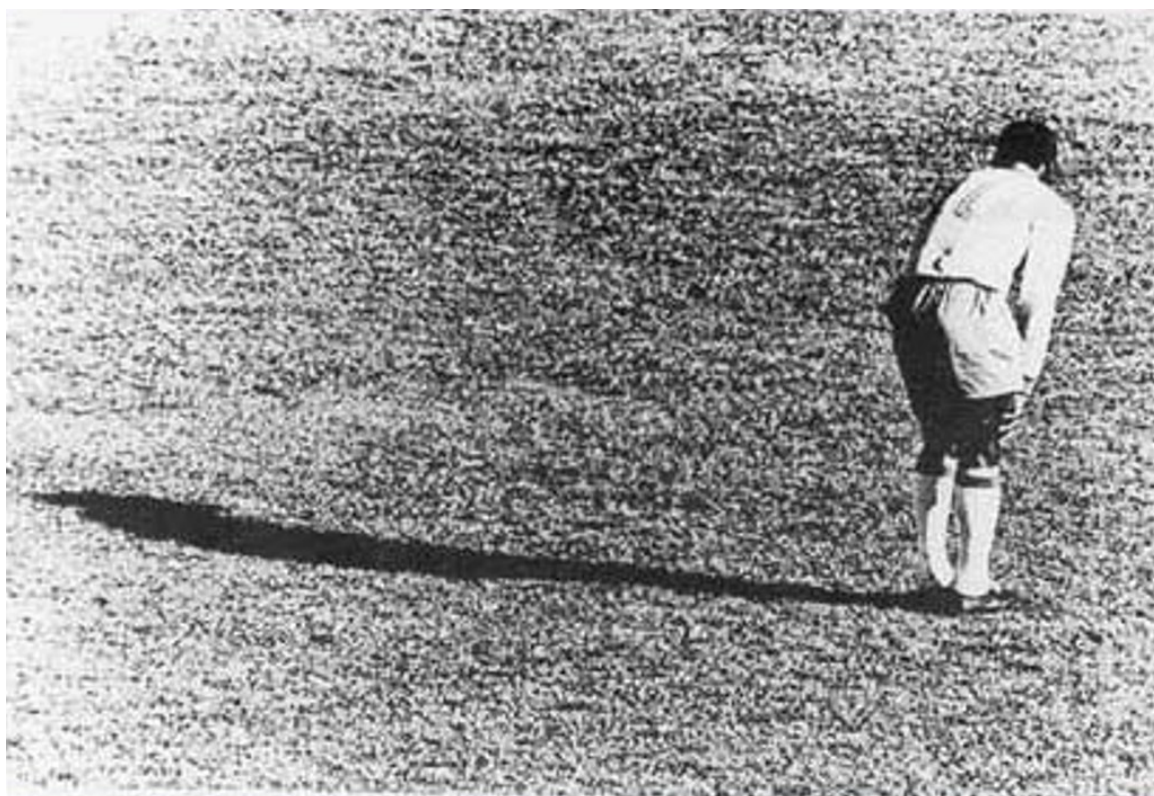
Autor: Sérgio Jorge – Revista Manchete

Imagem 02 – “Qual o rumo?”. Vencedora do Prêmio Esso em 1962



Autor: Erno Schneider – Jornal do Brasil

Imagem 03 – “O rei se curva diante da dor”. Vencedora do Prêmio Esso em 1963



Autor: Alberto Ferreira – Jornal do Brasil

Imagem 04 – “Morte no senado”. Vencedora do Prêmio Esso em 1964



Autor: Efraim Frajmund – O Estado de São Paulo

Imagem 05 – “Braços abertos para o mundo novo”. Vencedora do Prêmio Esso em 1965



Autor: Kaoru Higuchi – Jornal do Brasil

Imagem 06 – “Brasil no golf internacional”. Vencedora do Prêmio Esso em 1966



Autor: Luiz Fernando Mercadante – Correio da Manhã

Imagem 08 – “As tragédias de janeiro”. Vencedora do Prêmio Esso em 1967



Autor: Antônio Andrade – Fatos e Fotos

Imagem 09 – “De repente, a violência”. Vencedora do Prêmio Esso em 1968



Autor: Gil Passarelli – Folha de São Paulo

Obs. A fotografia vencedora em 1969 foi impossível de ser localizada, inclusive através da própria organização do prêmio.

Imagem 10 – “Herman Khan”. Vencedora do Prêmio Esso em 1970



Autor: Darcy Trigo – Revista Veja

Imagem 11 – “O quase atropelamento”. Vencedora do Prêmio Esso em 1971



Autor: Alberto Jacob – Jornal do Brasil

Imagem 12 – “Nilton Santos agride Armando Marques”. Vencedora do Prêmio Esso em 1972



Autor: José Santos – O Globo

Imagem 13 – “O drama que parou o centro de Recife”. Vencedora do Prêmio Esso em 1973



Autor: Vlademir Barbosa – Fatos e Fotos

Imagem 14 – “Incêndio do Edifício Joema”. Vencedora do Prêmio Esso em 1974



Autor: Antônio Carlos Piccino – O Globo

Imagem 15 – “Mirandinha quebra a perna”. Vencedora do Prêmio Esso em 1975



Autor: Domício Pinheiro – O Estado de S. Paulo e Folha da Tarde

Obs. As fotografias vencedoras em 1976 e 1978 foram impossíveis de serem localizadas, inclusive através da própria organização do prêmio.

Imagem 16 – “Roberto no estádio da Portuguesa”. Vencedora do Prêmio Esso em 1977



Autor: Ronaldo Theobald – Jornal do Brasil

Imagem 17 – “Projeto da anistia é intocável”. Vencedora do Prêmio Esso em 1979



Autor: Jorge Araújo de Carvalho – Folha de São Paulo

Imagem 18 – “Menores na clínica de Congonhas”. Vencedora do Prêmio Esso em 1980



Autor: Manoel Joaquim Martins Lourenço – Folha de São Paulo

Imagem 19 – “No fim, fratura exposta”. Vencedora do Prêmio Esso em 1981



Autor: Álvaro da Costa – Folha de São Paulo.

Imagem 20 – “Barcelona, 5 de julho de 1982”. Vencedora do Prêmio Esso em 1982



Autor: Reginaldo Manente – Jornal da Tarde

Imagem 21 – “Todos negros”. Vencedora do Prêmio Esso dem 1983



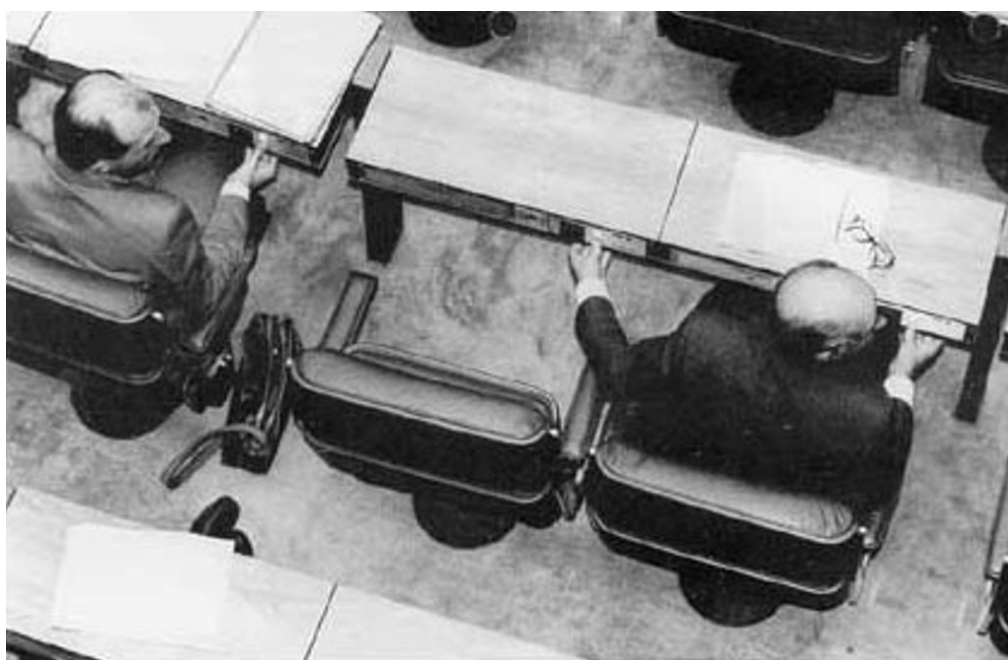
Autor: Luiz Morier – Jornal do Brasil

Imagem 22 – “O bárbaro massacre”. Vencedora do Prêmio Esso em 1984



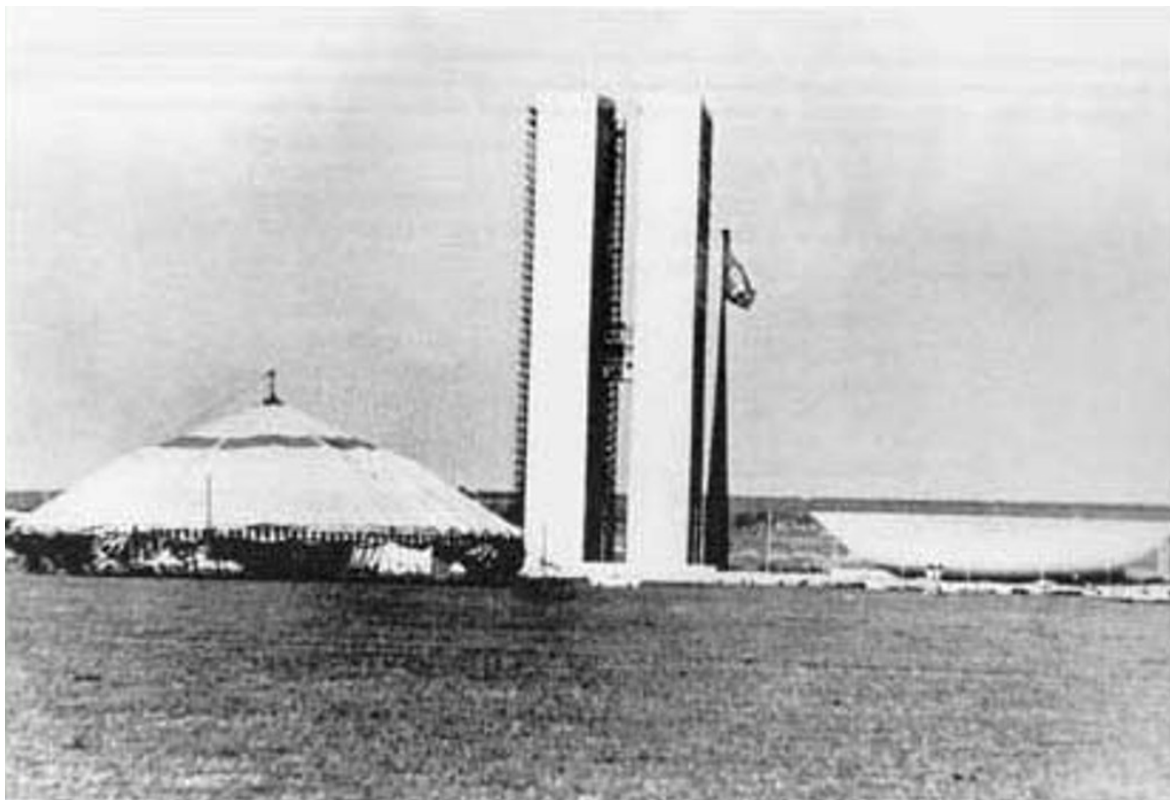
Autor: José Ribamar dos Prazeres – Diário do Pará

Imagem 23 – “Fraude em votação”. Vencedora do Prêmio Esso em 1985



Autor: Luciano Andrade – Jornal do Brasil

Imagem 24 – “Qualquer semelhança...”. Vencedora do Prêmio Esso em 1986



Autor: Carlos Menandro – Jornal de Brasília

Imagem 25 – “Residência ou morte”. Vencedora do Prêmio Esso em 1987



Autor: Luiz Luppi – Diário Popular.

Imagem 26 – “Aids: o mais novo tabu da imprensa”. Vencedora do Prêmio Esso em 1988



Autor: Olívio Lamas – Revista Imprensa

Imagem 27 – “Tragédia em Volta Redonda”. Vencedora do Prêmio Esso em 1989



Autor: Antônio Milena – Revista Veja

Imagem 28 – “Guerra na praça Matriz”. Vencedora do Prêmio Esso em 1990



Autor: Ronaldo Bernardi – Zero Hora

Imagem 29 – “PM impede rebelião de presos em SP”. Vencedora do Prêmio Esso em 1991



Autor: Cláudio Rossi – O Globo

Imagem 30 – “Novos rebeldes”. Vencedora do Prêmio Esso de 1992



Autor: Sérgio Amaral – Agência Estado.

Imagem 31 – “Inferno no paraíso”. Vencedora do Prêmio Esso em 1993



Autor: Luiz Morier – Jornal do Brasil

Imagem 32 – “D. Aloísio seqüestrado”. Vencedora do Prêmio Esso em 1994



Autor: Luciano Arruda – Diário do Nordeste

Imagem 33 – “Manifestação e tiroteio na linha vermelha”. Vencedora do Prêmio Esso de Fotojornalismo em 1995



Autor: Michel Filho – Jornal do Brasil

Imagem 34 – “Exposição macabra na favela”. Vencedora do Prêmio Esso em 1996



Autor: Léo Corrêa – A Notícia

Imagem 35 – “Os momentos que se seguiram ao tiro que atingiu o cabo PM Valério dos Santos, durante a rebelião da polícia militar mineira”. Vencedora do Prêmio Esso em 1997



Autor: Isa Nigri – O Tempo

Imagem 36 – “Em pé de guerra”. Vencedora do Prêmio Esso em 1998



Autor: Paulo Avadia – O Dia

Imagem 37 – “Domingo de terror”. Vencedora do Prêmio Esso em 1999



Autor: Marco Terranova – Jornal do Brasil

Imagem 38 – “Boca a boca”. Vencedora do Prêmio Esso em 2000



Autor: Zulmair Rocha – Folha de S. Paulo

Imagem 39 – “Horas de Tensão”. Vencedora do Prêmio Esso em 2001



Autor: Alberto Cesar de Araújo – A Crítica

Seqüência de imagens 01 – “Execução em uma rua de Benfica”. Vencedora do Prêmio Esso em 2002.



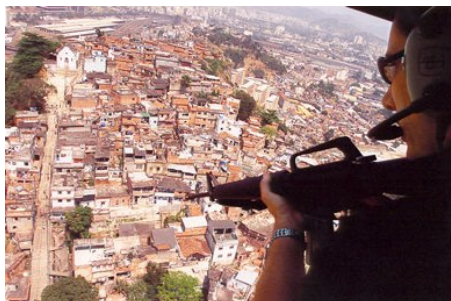
Autor: Wania Corredo - Extra

Imagem 40 – “Vôo para a morte”. Vencedora do Prêmio Esso em 2003



Autor: Márcio Rodrigues – Agência Fotocom

Seqüência de Imagens 02 – “Ataque a helicóptero”. Vencedora do Prêmio Esso em 2004



Autor: Carlos Moraes – O Dia.

Imagem 41 – “Guerra no centro”. Vencedora do Prêmio Esso em 2005



Autor: Evandro Monteiro/ Diário do Comércio - SP

Imagem 42 – “Engenheiro é morto no centro”. Vencedora do Prêmio Esso em 2006



Autor: Marcelo Carnaval – O Globo

Seqüência de Imagens 03 – “Mãe salva filho em piscinão”. Vencedora do Prêmio Esso em 2007



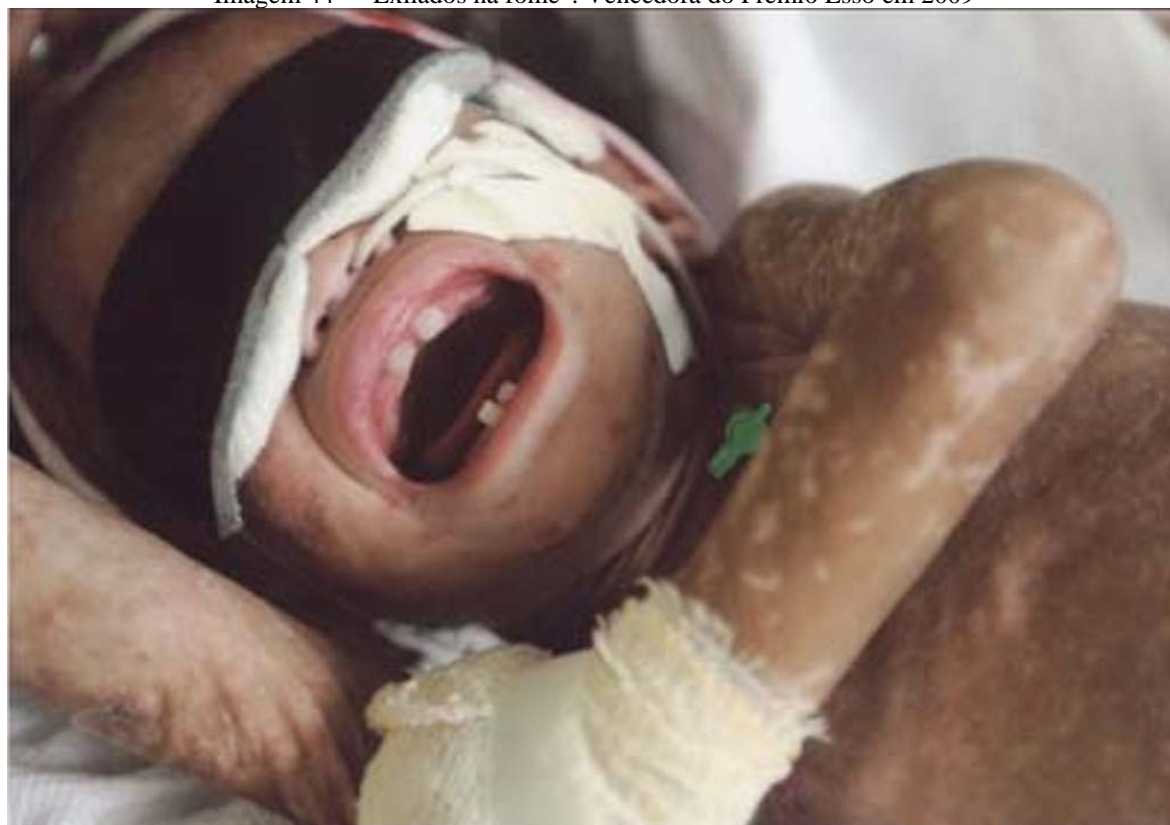
Autor: Tiago Brandão – Comércio da Franca

Imagem 43 – “Martírio no presídio”. Vencedora do Prêmio Esso em 2008



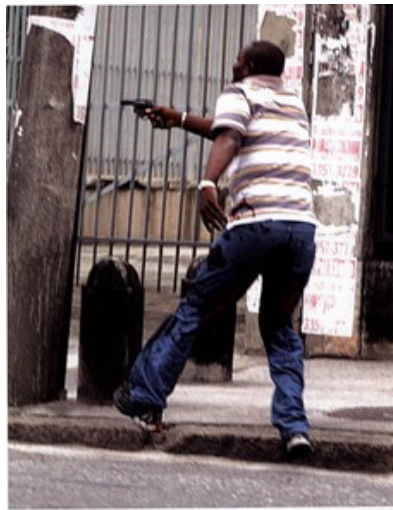
Autor: Clóvis Miranda – A Crítica

Imagem 44 – “Exilados na fome”. Vencedora do Prêmio Esso em 2009



Autor: Arnaldo Carvalho – Jornal do Comércio

Seqüência de imagens 04 – “Faroeste carioca”. Vencedora do Prêmio Esso em 2010



Autor: Alexandre Vieira – O Dia

Sequencia de imagens 05 – “Violência abortada”. Vencedora do Prêmio Esso em 2011



Autor: Epitácio Pessoa – Jornal do Comércio

Imagem 45 – “Touché”. Vencedora do Prêmio Esso em 2012



Autor: Wilton Júnior – O Estado de S. Paulo

RELAÇÃO CRONOLÓGICA DAS COMISSÕES JULGADORAS DO PRÊMIO ESSO DE FOTOJORNALISMO

1961

Nicolau Drei - Revista Manchete

Henry Ballot - O Cruzeiro

1962

Ed Keffel - O Cruzeiro

Dilson Martins - Jornal do Brasil

1963

Odylo Costa, Filho - O Cruzeiro

Alberto Dines - Jornal do Brasil

Cláudio Abramo - O Estado de S. Paulo

Elias Laide - Diário da Noite (SP)

Jorge Leão Teixeira - Revista Visão

Geraldo Romualdo da Silva - Jornal dos Sports

Indalécio Wanderley - O Cruzeiro

1964

Alberto Ferreira - Jornal do Brasil

1965

Ernesto Santos - Tribuna da Imprensa

Paulo Reis - Última Hora

Demócrito Bezerra - Ass. Repórteres Fotográficos do RJ

1966

Guimarães Padilha - Tribuna da Imprensa

Paulo Patarra - Revista Realidade

Pedro Jorge de Andrade - Jornal do Commercio (Recife)

1967

Mino Carta - Jornal da Tarde
Macedo Miranda - Bloch Editores
Gilberto Di Pierro - Última Hora (SP)
Alfredo Sade - Diários Associados
Zuenir Ventura (Relator) - Revista Visão

1968

José Itamar de Freitas - Enciclopédia Bloch
Flávio Amaro de Brito - O Paiz
Mauro Motta - Diário de Pernambuco
Alessandro Porro - Realidade
Antônio Marcos Pimenta - Folha da Tarde (SP)

1969

Hideo Onaga (Relator)
Aloisio Gentil Branco - Correio da Manhã
Carlos Lemos - Jornal do Brasil
Murilo Felisberto - Jornal da Tarde
Wladmir Maia Calheiros - Jornal do Commercio (Recife)

1970

Fuad Atalla - O Globo
Raimundo Magalhães Jr. - Manchete
Luis Carta - Revista Realidade
Cláudio Abramo - Folha de S. Paulo
Ciro Siqueira - Estado de Minas

1971

Luiz Orlando Carneiro - Jornal do Brasil
João Máximo - Correio da Manhã
José Hamilton Ribeiro - Revista Realidade
Ivan Ângelo - Jornal da Tarde
Fernando Rocha - A Tarde (Salvador)

1972

Zevi Ghivelder - Bloch
Fernando Zerlotini - O Globo
Joelmir Beting - Folha de S. Paulo
José Hamilton Ribeiro - Editora Abril
Fernando Rocha - A Tarde (Salvador)

1973

Adonias Filho - Academia Brasileira de Letras
Octávio de Faria - Academia Brasileira de Letras
Zevi Ghivelder - Manchete
Roberto Duailibi - DPZ
Celso Japiassu - Denison Propaganda

1974

Murilo Melo Filho - Manchete
Murilo Felisberto - Jornal da Tarde
Fernando Leite Mendes - Diário de Notícias
Carlos Menezes - O Globo
Luiz Orlando Carneiro - Jornal do Brasil

1975

Odylo Costa, Filho (Coordenador) - Acadêmico e Jornalista
Oliveiros S. Ferreira - O Estado de S. Paulo
Arnaldo Niskier - Manchete
Luiz Orlando Carneiro - Jornal do Brasil
J. C. Alencar Araripe - O Povo (Fortaleza)

1976

Carlos Castello Branco - Jornal do Brasil
Cláudio Abramo - Folha de S. Paulo
Murilo Melo Filho - Manchete
Murilo Felisberto - Jornal da Tarde
Mussa José Assis - O Estado do Paraná

1977

Jorge Leão Teixeira - Revista Visão

Murilo Melo Filho - Manchete

Oliveira Bastos - Correio Braziliense

Oliveiros S. Ferreira - O Estado de S. Paulo

Wilson Figueiredo - Jornal do Brasil

1978

Adail Borges da Silva - Correio do Povo

Evandro de Oliveira Bastos - Correio Brasiliense

José Silveira - Jornal do Brasil

Boris Casoy - Folha de S. Paulo

Luiz Carlos Lisboa - O Estado de S. Paulo

1979

Carmo Ribeiro Chagas - Revista Veja

Paulo Henrique Amorim - Jornal do Brasil

Joel Silveira - Manchete

Luiz Carlos Lisboa - O Estado de S. Paulo

Mário de Moraes - Telejornal Abertura (TV Tupi)

1980

Adonias Filho - Academia Brasileira de Letras

Laerte Fernandes - Jornal da Tarde

Aziz Ahmed - Jornal do Commercio (Rio)

Joel Silveira - Manchete

José Silveira - Folha de S. Paulo

1981

Otto Lara Rezende - Tv Globo

José Roberto Guzzo - Revista Veja

Ciro Siqueira - Estado de Minas

Wilson Figueiredo - Jornal do Brasil

Aziz Ahmed - Jornal do Commercio (Rio)

1982

Josué Montello - Academia Brasileira de Letras

Miguel Jorge - O Estado de S. Paulo

Roberto Muggiati - Manchete

Villas-Bôas Corrêa - Jornal do Brasil

Mauritônio Meira - Revista Nacional

1983

Augusto Nunes - Revista Veja

José Nêumane Pinto - Jornal do Brasil

Jorge de Miranda Jordão - Última Hora (Rio)

Luiz Carlos Lisboa - O Estado de S. Paulo

Zuenir Ventura - Revista Isto É

1984

Flávio Pinheiro - Revista Veja

Nelson Merlin - Jornal do Brasil

Ronaldo Junqueira - Correio Braziliense

Thassilo Mitke - O Dia

Zevi Ghivelder – Manchete

1985

Lauro Schirmer - Zero Hora

Zenaide Barbosa - Diário de Pernambuco

Thassilo Mitke - O Dia

Juarez Bahia - Jornal do Brasil

Ayrton Baffa - O Estado de S. Paulo/Jornal da Tarde (Rio)

1986

Murilo Melo Filho - Revista Manchete

Ricardo Noblat - Jornal do Brasil

Boris Casoy - Folha de S. Paulo

Aziz Ahmed - Jornal do Commercio (Rio)

Ivan Angelo - O Jornal da Tarde

1987

Francisco Bilas - Diário do Nordeste (CE)

Humberto Vasconcelos - O Globo

Isaac Jardimowski - Revista Visão

Luciano Ornelas - O Estado de S. Paulo

Zuenir Ventura - Jornal do Brasil

1988

Alessandro Porro - Revista Veja

Carlos Eduardo Lins da Silva - Folha de S. Paulo

Flávio Pinheiro - Jornal do Brasil

Nelson Brandão - O Globo

Oliveiros S. Ferreira - O Estado de S. Paulo

1989

Ancelmo Góis - Jornal do Brasil

Dácio Malta - O Dia

Merval Pereira Filho - O Globo

Mussa José Assis (Relator) - O Estado do Paraná

Sandro Vaia - Agência Estado

1990

Euclides Bandeira (Relator) - A Província do Pará

Kleber de Almeida - Jornal da Tarde

Leão Serva - Folha de S. Paulo

Luiz Erlanger - O Globo

Tales Alvarenga - Revista Veja

1991

Francisco Vargas - O Dia

Luiz Adolfo Pinheiro - Correio Braziliense

Ricardo A. Setti - O Estado de S. Paulo

Ricardo Boechat - O Globo

Wilson Figueiredo - Jornal do Brasil

1992

Ademir Malavazi - Jornal de Brasília

Ali Kamel - O Globo

Fernando Mitre - Jornal da Tarde

Olavo Luz - Equipe de Comunicação Programada - ECP

Orivaldo Perin - Jornal do Brasil

1993

Eleonora de Lucena - Folha de S. Paulo

João Bosco Martins Salles - Estado de Minas

Marcelo Pontes - Jornal do Brasil

Mário Marona - O Globo

Paulo Moreira Leite - Revista Veja

1994

Ari Schneider - Jornal da Tarde

Augusto Nunes - Zero Hora

Dácio Malta - Jornal do Brasil

Luis Erlanger - O Globo

Nirlando Beirão (Relator) - Playboy

Ricardo Noblat - Correio Braziliense

George Vidor - O Globo

Guilherme Barros - Exame

Hélio Campos Mello - Isto É

Henrique Lago - O Dia

João Penido - Jornal do Commercio (Rio)

Maurício Dias - Jornal do Brasil

Nirlando Beirão - Playboy

Núbia Silveira - Diário Catarinense

1995

Antônio Pimenta - Gazeta Mercantil

Marcelo Pontes - Jornal do Brasil

Merval Pereira - O Globo

Nelson Merlin - Folha de Londrina
Pedro Cafardo - O Estado de S. Paulo
Agostinho Vieira - O Globo
Cláudio Conceição - Gazeta Mercantil
Delmo Moreira - O Estado de S. Paulo
Francisco Bilas - Diário do Nordeste
Gustavo Camargo - Revista Exame
Gustavo Vieira - Jornal do Brasil
João Penido - Jornal do Commercio - Rio
José Luiz Alcântara - O Dia
Nelson Merlin - Folha de Londrina
Hélio Campos Mello - Isto É
Hélio de Almeida

1996

Aluizio Maranhão - O Estado de S. Paulo
Hélio Campos Mello - Isto É
Merval Pereira - O Globo
Murilo Felisberto - Agência DPZ
Ruth de Aquino - O Dia (RJ)
Ari Schneider - Revista Imprensa
Domingos Fraga Filho - Isto É
Heloísa Magalhães - Gazeta Mercantil
Lauro Jardim - Exame (RJ)
Luiz Fernando Gomes - O Dia (RJ)
Mauro Meurer - Diário Catarinense
Murilo Felisberto - Agência DPZ
Orlando Brito - Veja
Paulo Motta - Jornal do Brasil
Renato Maurício Prado - O Globo
Rui Xavier - O Estado de S. Paulo

1997

Eliane Cantanhêde - Folha de S. Paulo
Luiz Fernando Gomes - O Dia
Marcelo Beraba - Jornal do Brasil
Nelson Merlin - Folha de Londrina
Rodolfo Fernandes - O Globo
Antônio Carlos Cunha - Terceiro Mundo
Arnaldo César - O Dia
Cida Damasco - O Estado de S. Paulo
Eliane Cantanhede - Folha de S. Paulo
Helena Celestino - O Globo
Lívia Ferrari - Gazeta Mercantil
Orivaldo Perin - Jornal do Brasil
Octávio Costa - Manchete
Roberto Godoy - Correio Popular

1998

Ana Márcia Diógenes - O Povo - Fortaleza
Anélio Barreto
Cláudia Reis - O Dia
Dácio Malta - O Globo
Domingos Fraga - Isto É
Eleno Mendonça - O Estado de S. Paulo
Guilherme Barros - Época
José Maria Mayrink - Jornal do Brasil
José Márcio Mendonça - Jornal da Tarde
Lauro Jardim - Veja
Oscar Pilagallo - Folha de S. Paulo
Domingos Fraga - Isto É
João Penido - Jornal do Commercio - Rio
José Márcio Mendonça - Jornal da Tarde
Merval Pereira - O Globo
Ruth de Aquino - O Dia (Rio)

1999

Ari Schneider - Jornal dos Jornais
Dácio Malta - O Globo
Eduardo Martins - O Estado de S. Paulo
Josias de Souza - Folha de S. Paulo
Ruth de Aquino - O Dia
]Aluysio Barbosa - Folha da Manhã, de Campos, RJ
Antônio Carlos - Folha de S. Paulo
Ari Schneider - Jornal dos Jornais
Ariovaldo Bonas - Época
Bruno Thys - Extra
Eduardo Martins - O Estado de S. Paulo
Gilberto Pauletti - Gazeta Mercantil
Lenora de Barros - Elle
Mariza Tavares - O Globo
Mônica Maia - Agência Estado
Ramiro Alves - IstoÉ
Rosângela Bittar - Jornal do Brasil
Sérgio Costa - O Dia

2000

Alberto Jacob Filho - Paparazzi - RJ
Alcyr Cavalcanti - ARFOC-RIO
Alexandre Sasaki - O Globo
Amilton Vieira - Sindicato dos Jornalistas SP
Ana Lúcia de Araújo - Jornal do Brasil
Ari Schneider - Jornal dos Jornais
Ariani Carneiro - Playboy
Auremar de Castro - Estado de Minas
Beatriz Bissio - Cadernos do III Mundo
Carlos Cirenza - Paparazzi - SP
Carlos Dreher - Revista Fhox
Carlos Mesquita - O Dia
Célia Pardi - Cláudia

Celso Augusto Schroder - Sindicato dos Jornalistas RS
Cláudio Versiani - Correio Braziliense
Dinorah Carmo - Sindicato dos Jornalistas MG
Eduardo Ribeiro - Jornalistas & Cia
Elisabeth Costa Villela - FENAJ
Flávio Rodrigues - Photosynthesis
Gilda Castral - Veja
Hélio Campos Melo - Isto É
Ivan Marsiglia - Trip
Janice Caetano - Sindicato dos Jornalistas RJ
João Bittar - Folha de S. Paulo
João Habenschuss - Diário Popular
João Luiz de Albuquerque
João Primo - Isto É
Jorge Roberto Tarquini - Revista Terra
Katia Lombardi - O Tempo
Luiz Morier
Marcelo Prates - Hoje em Dia
Marcos Alvarenga - ARFOC-MG
Marcos Rosa - Caras
Mônica Maia - Agência Estado
Mônica Serino - Marie Claire
Olga Vlahou - Carta Capital
Orlando Brito
Paulo Nassar - Núcleo de Jornalismo e Comunicação Organizacional - Faculdade Casper
Líbero
Peter Milko - Horizonte Geográfico
Paulo Vitale - Época
Ricardo Chaves - Zero Hora
Ricardo Chvaicer - Extra
Silvio Ribeiro - O Estado de S. Paulo / Jornal da Tarde
Tão Gomes Pinto - Revista Imprensa
Vidal Cavalcante - ARFOC-SP

2001

Alberto Jacob Filho - Paparazzi - RJ
Alcides Freire Melo - O Povo - Fortaleza
Alcyr Cavalcanti - ARFOC-RIO
Alexandre Sasaki - O Globo
Álvaro Duarte - Estado de Minas
Amilton Vieira - Sindicato dos Jornalistas SP
Ana Lúcia de Araújo - Jornal do Brasil
Ariani Carneiro - Playboy
Beatriz Bissio - Cadernos do Terceiro Mundo
Carlos Cirenza - Paparazzi - SP
Carlos Dreher - Revista Fhox
Carlos Mesquita - O Dia
Célia Pardi - Cláudia
Celso Augusto Schroder - FENAJ
Cláudio Thomas - Diário Catarinense
Cláudio Versiani - Correio Braziliense
Dinorah Carmo - Sindicato dos Jornalistas MG
Eduardo Ribeiro - Jornalistas & Cia
Elisabeth Costa Villela - FENAJ
Flávio Rodrigues - Photosynthesis
Gilda Castral - Veja
Hélio Campos Melo - Isto É
Ivan Marsiglia - Trip
João Bittar - Folha de S. Paulo
João Habenschuss - Diário Popular
João Luiz de Albuquerque
João Primo - Isto É
Katia Lombardi - O Tempo
Luiz Morier
Marcelo Prates - Hoje em Dia
Marcos Rosa - Caras
Maria de Lurdes Melo - Época
Mônica Maia - Agência Estado

Mônica Serino - Marie Claire
Nacif Elias - Sindicato dos Jornalistas RJ
Olga Vlahou - Carta Capital
Oswaldo Afonso - ARFOC-MG
Paulo Nassar - Núcleo de Jornalismo e Comunicação Organizacional - Faculdade Casper Líbero
Paulo Rodrigues - UERJ
Peter Milko - Horizonte Geográfico
Raimundo Valentim - A Crítica
Ricardo Chaves - Zero Hora
Ricardo Chvaicer - Extra
Rogério Reis - Agência Tyba
Tão Gomes Pinto - Revista Imprensa
Vidal Cavalcante - ARFOC-SP
Wilson Pedrosa - O Estado de S. Paulo / Jornal da Tarde

2002

Alberto Jacob Filho - ARFOC-RIO
Alcides Freire Melo - O Povo
Alcyr Cavalcanti - ARFOC-RIO
Alexandre Sasaki - O Globo
Álvaro Duarte - Estado de Minas
Amilton Vieira - Sindicato dos Jornalistas SP
Ana Lúcia de Araújo - Jornal do Brasil
Ariani Carneiro - Playboy
Beatriz Bissio - Cadernos do Terceiro Mundo
Carlos Cirenza - Paparazzi - SP
Carlos Dreher - Revista Fhox
Carlos Mesquita - O Dia
Célia Pardi - Cláudia
Celso Augusto Schroder - FENAJ
Cláudio Thomas - Diário Catarinense
Eder Chiodetto - Folha de S. Paulo
Eduardo Ribeiro - Jornalistas & Cia

Euzivaldo Queiroz - A Crítica
Flávio Rodrigues - Photosynthesis
Gilda Castral - Veja
Hélio Campos Melo - Isto É
Ivan Marsiglia - Trip
João Bittar - Diário de S. Paulo
João Carlos Cirino - ARFOC-SP
João Luiz de Albuquerque
João Primo - Isto É
Luiz Morier - Jornal do Brasil
Luiz Tajés - Correio Braziliense
Marcelo Prates - Hoje em Dia
Marcos Rosa - Caras
Maria de Lurdes Melo - Época
Mônica Maia - Agência Estado
Mônica Serino - Marie Claire
Nacif Elias - Sindicato dos Jornalistas RJ
Olga Vlahou - Carta Capital
Oswaldo Afonso - ARFOC-MG
Paulo Nassar - Faculdade Casper Líbero
Paulo Rodrigues - UERJ
Peter Milko - Horizonte Geográfico
Ricardo Chaves - Zero Hora
Ricardo Chvaicer - Extra
Rogério Reis - Agência Tyba
Tão Gomes Pinto
Vera Godoy - Sindicato dos Jornalistas MG
Wilson Pedrosa - O Estado de S. Paulo

2003

Alberto Jacob Filho - ARFOC-RIO
Alcides Freire Melo - O Povo
Alcyr Cavalcanti - ARFOC-RIO
Alexandre Rodrigues Reche - Época

Alexandre Sasaki - O Globo
Álvaro Duarte - Estado de Minas
Amilton Vieira - Sindicato dos Jornalistas SP
Beatriz Bissio - Cadernos do Terceiro Mundo
Carlos Cirenza - Paparazzi - SP
Carlos Dreher - Revista Fhox
Carlos Mesquita - O Dia
Cláudio Conceição - Gazeta Mercantil
Cláudio Thomas - Diário Catarinense
Décio Navarro - Editora Abril
Eder Chiodetto - Folha de S. Paulo
Eduardo Ribeiro - Jornalistas & Cia
Eduardo Soares Queiroz - Diário do Nordeste
Flávio Grieger - Agora São Paulo
Flávio Rodrigues - Photosynthesis
Francisco Guedes (Chico) - A Gazeta (Vitória)
Hélio Campos Melo - Isto É
Ismar Ingber - Jornal do Brasil
Ivan Marsiglia - Trip
João Bittar - Diário de S. Paulo
João Carlos Cirino - ARFOC-SP
João Luiz de Albuquerque
João Primo - Isto É
Leonel Kaz - ED. Alumbramento
Luiz Morier - Jornal do Brasil
Luiz Tajés - Correio Braziliense
Marcelo Prates - Hoje em Dia
Marcelo Tabach - Caras
Mônica Maia - Agência Estado
Mônica Serino - Marie Claire
Nacif Elias - Sindicato dos Jornalistas RJ
Noris Martinelli - Cláudia
Olga Vlahou - Carta Capital
Paulo Rodrigues - UERJ

Pedro Graeff - O Tempo
Ricardo Chaves - Zero Hora
Ricardo Chvaicer - Extra
Rogério Reis - Agência Tyba
Tão Gomes Pinto
Thomas Traumann – Época

2004

Alberto Jacob Filho - ARFOC-RIO
Alcides Freire Melo - O Povo
Alcyr Cavalcanti - ARFOC-RIO
Alexandre Rodrigues Reche - Época
Alexandre Sasaki - O Globo
Álvaro Duarte - Estado de Minas
Amilton Vieira - Sindiato dos Jornalistas SP
Beatriz Bissio - Cadernos do Terceiro Mundo
Bio Barreira – Isto É Dinheiro
Carlos Cirenza - Paparazzi - SP
Carlos Dreher - Revista Fhox
David de Barros – Diário de S. Paulo
Eduardo Hiram - Trip
Eduardo Ribeiro - Jornalistas & Cia
Eduardo Soares Queiroz - Diário do Nordeste
Fernando Rabelo – Jornal do Brasil
Flávio Grieger - Agora São Paulo
Flávio Rodrigues - Photosynthesis
Francisco Guedes (Chico) - A Gazeta (Vitória)
Hélio Campos Mello - Isto É
João Luiz de Albuquerque
João Primo - Isto É
Leo Corrêa – O Dia
Leonel Kaz - ED. Alumbramento
Luiz Tajés - Correio Braziliense
Marcelo Prates - Hoje em Dia

Marcelo Tabach – Caras
Mário de Moraes
Miriam Bertoldi – Marie Claire
Mônica Maia - Agência Estado
Nacif Elias - Sindicato dos Jornalistas RJ
Noris Martinelli - Cláudia
Olga Vlahou - Carta Capital
Oriana Panicali – O Tempo
Paulo Marcos de Mendonça Lima - Lance
Paulo Rodrigues - UERJ
Ricardo Chaves - Zero Hora
Ricardo Chvaicer - Extra
Rogério Reis - Agência Tyba
Rubens Chiri – ARFOC – SP
Silas Botelho Filho – Valor Econômico
Silvio Cioffi – Folha de S. Paulo
Tão Gomes Pinto
Wilson Pedrosa - O Estado de S. Paulo
Zevi Ghivelder

2005

Alberto Jacob Filho (ARFOC-RJ)
Alcides Freire Melo (O POVO - Fortaleza)
Alcyr Cavalcanti (PAPARAZZI-RIO)
Alexandre Sasaki (O GLOBO)
Álvaro Duarte (ESTADO DE MINAS)
Amilton Vieira (SINDICATO DOS JORNALISTAS-SP)
Beatriz Bissio (CADERNOS DO III MUNDO)
Bio Barreira (ISTOÉ DINHEIRO)
Carlo Cirenza (PAPARAZZI-SP)
Carlos Dreher (REVISTA FHOX)
Carlos Moraes (O DIA - vencedor do PEF 2004)
David de Barros (DIÁRIO DE S. PAULO)
Eduardo Ribeiro (JORNALISTAS & CIA.)

Eduardo Soares Queiroz (DIÁRIO DO NORDESTE)
Elizabeth Slamek (TRIP)
Eurico Dantas (EXTRA)
Fernando Lemos (CARAS)
Flávio Rodrigues (PHOTOSYNTESIS)
Francisco Guedes (A GAZETA - Vitória)
Hélio Campos Melo (ISTOÉ)
Jair Motta (JORNAL DOS SPORTS)
João Bittar (ÉPOCA)
João Luiz de Albuquerque
João Primo (ISTOÉ)
Leonel Kaz (ALUMBRAMENTO)
Luiz Morier (JORNAL DO BRASIL - Vencedor dos PEF de 1983 e 1993)
Luiz Tajés (CORREIO BRAZILIENSE)
Marcelo Prates (HOJE EM DIA)
Marco Terranova (Vencedor do PEF 1999)
Mário de Moraes (Vencedor do PEJ 1956)
Masao Goto (DIÁRIO DO COMÉRCIO)
Mônica Maia (AGÊNCIA ESTADO)
Nacif Elias (SINDICATO DOS JORNALISTAS-RJ)
Noris Martinelli (CLÁUDIA)
Olga Vlahou (CARTA CAPITAL)
Oriana Panicali (O TEMPO)
Paulo Marcos de Mendonça Lima (LANCE!)
Paulo Rodrigues (UERJ)
Ricardo Chaves (ZERO HORA)
Rodrigo Torres Costa (FOTOGRAPHOS)
Rogério Reis (AGÊNCIA TYBA)
Rubens Chiri (ARFOC-SP)
Sérgio Branco (FOTOGRAFE MELHOR)
Silas Botelho Filho (VALOR ECONÔMICO)
Silvio Cioffi (FOLHA DE S. PAULO)
Tão Gomes Pinto
Wânia Corredo (EXTRA - Vencedora PEF 2002)

Wilson Pedrosa (O ESTADO DE S.PAULO)

Zevi Ghivelder

Flávio Grieger (AGORA SÃO PAULO) - Absteve-se

2006

Alberto Jacob Filho (ARFOC-RIO/ PAPARAZZI-RIO)

Alcides Freire Melo (O POVO-CE)

Alcyr Cavalcanti (PAPARAZZI-RIO)

Alexandre Sasaki (O GLOBO)

Álvaro Duarte (ESTADO DE MINAS)

Amílcar Parcker (FOLHA DE S. PAULO)

Amilton Vieira (SINDICATO DOS JORNALISTAS SP)

Beatriz Bissio (CADERNOS DO III MUNDO)

Bio Barreira (ISTOÉ DINHEIRO)

Carlos Brickmann (BRICKMANN & ASSOCIADOS)

Carlos Dreher (REVISTA FHOX)

Cláudio Conceição (CONJUNTURA ECONÔMICA)

David de Barros (DIÁRIO DE S. PAULO)

Eduardo Ribeiro (JORNALISTAS & CIA)

Eduardo Soares de Queiroz (DIÁRIO DO NORDESTE)

Evandro Monteiro (VENCEDOR PRÊMIO ESSO DE FOTOGRAFIA - 2005)

Evandro Teixeira (JORNAL DO BRASIL)

Flávio Grieger (AGÊNCIA ANHANGÜERA – SP)

Flávio Rodrigues (PHOTOSYNTESIS)

Francisco Guedes (A GAZETA-ES)

Fritz Utzeri

Haroldo Habib (LANCE!)

Hélio Campos Mello

Jair Mota (JORNAL DOS SPORTS)

João Bittar (ÉPOCA)

Léo Corrêa (O DIA)

Leonardo Lara (O TEMPO)

Luiz Morier (VENCEDOR DO PRÊMIO ESSO DE FOTOGRAFIA - 1983 E 1993)

Luiz Tajés (CORREIO BRAZILIENSE)

Marcelo Prates (HOJE EM DIA)
Mário de Moraes (VENCEDOR DO PRIMEIRO PRÊMIO ESSO - 1956)
Mônica Maia (AGÊNCIA ESTADO)
Nacif Elias (SINDICATO DOS JORNALISTA- RJ)
Noris Martinelli (CLÁUDIA)
Olga Vlahou (CARTA CAPITAL)
Paulo Rodrigues (UERJ)
Porthus Brito (PIONEIRO)
Ricardo Chaves (ZERO HORA)
Rodrigo Torres Costa (FOTOGRAFOS)
Rogério Reis (AGÊNCIA TYBA)
Rubens Chiri (ARFOC-SP)
Sérgio Borges (EXTRA)
Sergio Branco (FOTOGRAFE MELHOR)
Sérgio Zalis (CARAS)
Silas Botelho Filho (VALOR ECONÔMICO)
Sílvio Ribeiro (GAZETA DO POVO)
Tão Gomes Pinto
Walter Firmo (VENCEDOR DO PRÊMIO ESSO DE JORNALISMO 1964)
Wilson Pedrosa (O ESTADO DE S. PAULO)
Zevi Ghivelder

2007

Alberto Jacob Filho (Arfoc-Rio/ Paparazzi-Rio)
Alcides Freire Melo (O Povo-CE)
Alcyr Cavalcanti (Paparazzi-Rio)
Alexandre Sasaki (O Globo)
Álvaro Duarte (Estado de Minas)
Amílcar Parcker (Folha de S. Paulo)
Amilton Vieira (Sindicato dos Jornalistas de São Paulo)
Antonio Batalha (Arfoc)
Beatriz Bissio (Cadernos do III Mundo)
Bio Barreira (IstoÉ Dinheiro)
Carlos Brickmann (Brickmann & Associados)

Carlos Dreher (Revista Fhox)
Cláudio Conceição (Conjuntura Econômica)
David de Barros (Diário de S. Paulo)
Eduardo Ribeiro (Jornalistas & Cia)
Eduardo Soares de Queiroz (Diário do Nordeste)
Evandro Monteiro (Vencedor do Prêmio Esso de Fotografia de 2005)
Evandro Teixeira (Jornal do Brasil)
Flávio Grieger (Agência Anhangüera – SP)
Flávio Rodrigues (Photosynthesis)
Francisco Guedes (A Gazeta-ES)
Fritz Utzeri
Haroldo Habib (Lance!)
Hélio Campos Mello (Revista Brasileiros)
Jair Mota (Jornal dos Sports)
João Bittar (Época)
Léo Corrêa (O Dia)
Leonardo Lara (O Tempo)
Luiz Morier (Vencedor do Prêmio Esso de Fotografia em 1983 e 1993)
Luiz Tajés (Correio Braziliense)
Marcelo Prates (Hoje Em Dia)
Mário de Moraes (Vencedor do Primeiro Prêmio Esso)
Nacif Elias (Sindicato dos Jornalistas-RJ)
Noris Martinelli (Cláudia)
Olga Vlahou (Carta Capital)
Paulo Rodrigues (Uerj)
Porthus Brito (Pioneiro)
Ricardo Chaves (Zero Hora)
Rodrigo Torres Costa (Fotographos)
Rogério Reis (Agência Tyba)
Rubens Chiri (Arfoc-SP)
Sérgio Borges (Extra)
Sergio Branco (Fotografe Melhor)
Sérgio Zalis (Contigo)
Silas Botelho Filho (Valor Econômico)

Sílvia Ribeiro (Gazeta Do Povo)
Tão Gomes Pinto (Assessor do Senado)
Walter Firmo (Vencedor do Prêmio Esso de Jornalismo 1964)
Wilson Pedrosa (O Estado de S. Paulo)
Zevi Ghivelder

2008

Alberto Jacob Filho (ARFOC-RIO)
Alcides Freire Melo (O POVO -Fortaleza)
Alcyr Cavalcanti (PAPARAZZI-RIO)
Alexandre Sasaki (O GLOBO)
Álvaro Duarte (ESTADO DE MINAS)
André Sarmiento (ÉPOCA)
Antônio Batalha (ARFOC)
Beatriz Bissio (CADERNOS DO III MUNDO)
Bio Barreira (VALOR ECONÔMICO)
Carlos Brickmann (BRICKMANN & ASSOCIADOS)
Carlos Dreher (REVISTA FHOX)
Cláudio Conceição (CONJUNTURA ECONÔMICA)
David de Barros (DIÁRIO DE S. PAULO)
Eduardo Ribeiro (JORNALISTAS & CIA)
Eduardo Soares de Queiroz (DIÁRIO DO NORDESTE)
Evandro Monteiro (FOLHA DE LONDRINA)
Evandro Teixeira (JORNAL DO BRASIL)
Flávio Grieger (AGÊNCIA ANHANGÜERA – SP)
Flávio Rodrigues (PHOTOSYNTESIS)
Francisco Guedes (Chico) (A GAZETA - Vitória)
Fritz Utzeri (MONBLÄAT)
Haroldo Habib (LANCE!)
Hélio Campos Mello (REVISTA BRASILEIROS)
Jair Motta (JORNAL DOS SPORTS)
Jarbas Junior (JORNAL DO COMMERCIO – Recife)
Jefferson Coppola (FOLHA DE S. PAULO)
José Camargo (SINDICATO DOS JORNALISTAS-SP)

José Roberto Nassar (ARTICULISTA DE REVISTAS)
Léo Corrêa (O DIA)
Leonardo Lara (O TEMPO)
Luiz Morier (Vencedor do Prêmio Esso de Fotografia, em 1983 e 1993)
Luiz Tajés (CORREIO BRAZILIENSE)
Marcelo Prates (HOJE EM DIA)
Mário de Moraes (Vencedor do Primeiro Prêmio Esso de Jornalismo, em 1956)
Nacif Elias (SINDICATO DOS JORNALISTAS-RJ)
Noris Martinelli (CLÁUDIA)
Olga Vlahou (CARTA CAPITAL)
Paulo Brandão (ARFOC-SP)
Paulo Rodrigues
Porthus Brito (PIONEIRO - RS)
Ricardo Chaves (ZERO HORA)
Rodrigo Torres Costa (FOTOGRAFOS)
Rogério Reis (AGÊNCIA TYBA)
Sérgio Borges (EXTRA)
Sergio Branco (FOTOGRAFE MELHOR)
Sérgio Zalis (CONTIGO)
Sílvio Ribeiro (GAZETA DO POVO - PR)
Tão Gomes Pinto (ASSESSOR PARLAMENTAR)
Walter Firmo (Vencedor do Prêmio Esso de Jornalismo, em 1964)
Wilson Pedrosa (O ESTADO DE S. PAULO)

2009

Alberto Jacob Filho - ARFOC-RIO
Alcides Freire Melo - O POVO (Fortaleza)
Alcyr Cavalcanti – ARFOC
Alex Ribeiro - DIÁRIO DO COMÉRCIO – SP
Alexandre Sasaki - O GLOBO
Álvaro Duarte - ESTADO DE MINAS
André Feltes - DIÁRIO GAÚCHO
André Sarmiento – ÉPOCA
Antonio Scorza - FRANCE PRESS

Beatriz Bissio- CADERNOS DO III MUNDO
Bio Barreira- VALOR ECONÔMICO
Carlos Dreher- REVISTA FHOX
Célio Jr. - A CRÍTICA (Manaus)
Eduardo Ribeiro - JORNALISTAS & CIA
Eduardo Soares de Queiroz - DIÁRIO DO NORDESTE
Evandro Teixeira - JORNAL DO BRASIL
Flávio Grieger - AGÊNCIA ANHANGÜERA – SP
Flávio Rodrigues – PHOTOSYNTESIS
Francisco Guedes (Chico) - A GAZETA (Vitória)
Gil Vicente - DIÁRIO DE PERNAMBUCO
Haroldo Habib - LANCE!
Hélio Campos Mello - REVISTA BRASILEIROS
Jair Motta - JORNAL DOS SPORTS
Jarbas Junior - JORNAL DO COMMERCIO (Recife)
José Camargo - SINDICATO DOS JORNALISTAS SP
Leo Aversa – Fotógrafo
Léo Corrêa - O DIA
Leonardo Lara - O TEMPO
Luiz Morier- Vencedor do Prêmio Esso de Fotografia 1983 E 1993
Luiz Tajés - CORREIO BRAZILIENSE
Marcelo Prates - HOJE EM DIA
Marco Antonio Ankosqui - DIÁRIO DE S. PAULO
Mônica Maia - FOLHA DE S. PAULO
Noris Martinelli – CLÁUDIA
Olga Vlahou - CARTA CAPITAL
Paulo Brandão - ARFOC-SP
Paulo Marcos de Mendonça Lima – UNIVERCIDADE
Paulo Rodrigues – Fotógrafo
Porthus Brito – PIONEIRO
Reginaldo Manente - Vencedor do Prêmio Esso de Fotografia 62, 63, 65 e 82
Ricardo Chaves - ZERO HORA
Rogério Reis - AGÊNCIA TYBA
Sérgio Borges – EXTRA

Sergio Branco - FOTOGRAFE MELHOR
Sérgio Zalis – CONTIGO
Sílvio Ribeiro - GAZETA DO POVO
Tiago Brandão - COMÉRCIO DA FRANCA
Walter de Carvalho - A TARDE (Salvador)
Walter Firmo - VENCEDOR Prêmio Esso de Jornalismo 1964
Wilson Pedrosa - O ESTADO DE S. PAULO

2010

Alberto Jacob Filho - ARFOC-RIO
Alcides Freire Melo - O POVO (Fortaleza)
Alcyr Cavalcanti – ARFOC
Alex Ribeiro - DIÁRIO DO COMÉRCIO – SP
Alexandre Sasaki - O GLOBO
Álvaro Duarte - ESTADO DE MINAS
André Feltes - DIÁRIO GAÚCHO
André Sarmiento – ÉPOCA
Beatriz Bissio - CADERNOS DO III MUNDO
Bio Barreira - VALOR ECONÔMICO
Carlos Dreher - REVISTA FHOX
Carlos Menandro – VENCEDOR PEF 1986
Célio Jr. - A CRÍTICA (Manaus)
Cléber Gomes – A NOTÍCIA
Eduardo Garcia – DIÁRIO DE S.PAULO
Eduardo Ribeiro - JORNALISTAS & CIA
Eduardo Soares de Queiroz - DIÁRIO DO NORDESTE
EvandroMonteiro – VENCEDOR DO PEF DE 2005
Evandro Teixeira; Flávio Grieger – CORREIO POPULAR
Flávio Rodrigues – PHOTOSYNTESIS
Francisco Guedes (Chico) - A GAZETA (Vitória)
Gil Vicente - DIÁRIO DE PERNAMBUCO
Hélio Campos Mello - REVISTA BRASILEIROS
Jarbas Junior - JORNAL DO COMMERCIO (Pernambuco)
José Camargo - SINDICATO DOS JORNALISTAS SP

Léo Corrêa - O DIA; Leonardo Lara - O TEMPO
Luiz Tajés - CORREIO BRAZILIENSE
Luiz Morier- Vencedor do Prêmio Esso de Fotografia 1983 e 1993
Marcelo Prates - HOJE EM DIA
Noris Martinelli – CLÁUDIA
Olga Vlahou - CARTA CAPITAL
Patrick Szymshak – LANCE
Paulo Brandão - ARFOC-SP
Paulo Marcos de Mendonça Lima – UNIVERCIDADE
Paulo Rodrigues – Fotógrafo
Porthus Brito – PIONEIRO
Reginaldo Manente - Vencedor do Prêmio Esso de Fotografia 62, 63, 65 e 82
Ricardo Chaves - ZERO HORA
Rogério Canella – FOLHA DE S.PAULO
Rogério Reis - AGÊNCIA TYBA
Sérgio Borges – EXTRA
Sergio Branco - FOTOGRAFE MELHOR
Sérgio Zalis – CONTIGO
Sílvio Ribeiro - GAZETA DO POVO
Tiago Brandão - COMÉRCIO DA FRANCA
Walter de Carvalho - A TARDE (Salvador)
Walter Firmo - Vencedor do Prêmio Esso de Jornalismo 1964
Wilson Pedrosa - O ESTADO DE S. PAULO

2011

Alberto Jacob Filho - ARFOC-RIO
Alcides Freire Melo - O POVO (Fortaleza)
Alcyr Cavalcanti – ARFOC
Alex Ribeiro - DIÁRIO DO COMÉRCIO – SP
Alexandre Sasaki - O GLOBO
Álvaro Duarte - ESTADO DE MINAS
André Feltes - DIÁRIO GAÚCHO
André Sarmiento – ÉPOCA
Arnaldo Carvalho – JORNAL DO COMMERCIO – PE

Bio Barreira - VALOR ECONÔMICO
Carla Romero – BRASIL ECONÔMICO
Carlos Cassaes – A TARDE – BA
Carlos Dreher - REVISTA FHOX
Carlos Menandro – Vencedor do Prêmio Esso de Fotografia 1986
Cléber Gomes – A NOTÍCIA – SC
Clóvis Miranda – A CRÍTICA – AM
Denise Dahdah – CLÁUDIA
Eduardo Garcia – DIÁRIO DE S.PAULO
Eduardo Ribeiro - JORNALISTAS & CIA
Eduardo Soares de Queiroz - DIÁRIO DO NORDESTE
Evandro Monteiro – Vencedor do Prêmio Esso de Fotografia 2005
Evandro Teixeira
Flávio Grieger – CORREIO POPULAR
Flávio Rodrigues – PHOTOSYNTESIS
Francisco Guedes (Chico) - A GAZETA (Vitória)
Germano Lüders – EXAME
Gil Vicente - DIÁRIO DE PERNAMBUCO
Gustavo Azeredo – EXTRA
Hélio Campos Mello - REVISTA BRASILEIROS – Vencedor do PEJ 1991
João Alfredo Bruscz – GAZETA DO POVO
João Wainer – FOLHA DE S.PAULO
Julio Cordeiro – ZERO HORA
Léo Corrêa - O DIA
Leonardo Lara - O TEMPO
Luciene Ferreira – COMÉRCIO DA FRANCA – SP
Luiz Tajés - CORREIO BRAZILIENSE
Luiz Morier- Vencedor do Prêmio Esso de Fotografia 1983 e 1993
Marcelo Prates - HOJE EM DIA
Olga Vlahou - CARTA CAPITAL
Patrick Szyshek – LANCE
Paulo Brandão - ARFOC-SP
Paulo Marcos de Mendonça Lima
Paulo Rodrigues

Reginaldo Manente - Vencedor do Prêmio Esso de Fotografia 82 – menção honrosa 62, 63 e 65

Ricardo Wolffenbüttel – PIONEIRO

Rogério Reis - AGÊNCIA TYBA

Sergio Branco - FOTOGRAFE MELHOR

Sérgio Zalis – CONTIGO

Weimer Carvalho – O POPULAR – GO

Wilson Pedrosa - O ESTADO DE S. PAULO

2011

Alberto Jacob Filho - ARFOC-RIO

Alcides Freire Melo - O POVO (Fortaleza)

Alcyr Cavalcanti – ARFOC

Alex Ribeiro - DIÁRIO DO COMÉRCIO – SP

Alexandre Sasaki - O GLOBO

Álvaro Duarte - ESTADO DE MINAS

André Feltes - DIÁRIO GAÚCHO

André Sarmiento – ÉPOCA

Arnaldo Carvalho – JORNAL DO COMMERCIO – PE

Bio Barreira - VALOR ECONÔMICO

Carla Romero – BRASIL ECONÔMICO

Carlos Cassaes – A TARDE – BA

Carlos Dreher - REVISTA FHOX

Carlos Menandro – Vencedor do Prêmio Esso de Fotografia 1986

Cléber Gomes – A NOTÍCIA – SC

Clóvis Miranda – A CRÍTICA – AM

Denise Dahdah – CLÁUDIA

Eduardo Garcia – DIÁRIO DE S.PAULO

Eduardo Ribeiro - JORNALISTAS & CIA

Eduardo Soares de Queiroz - DIÁRIO DO NORDESTE

Evandro Monteiro – Vencedor do Prêmio Esso de Fotografia 2005

Evandro Teixeira

Flávio Grieger – CORREIO POPULAR

Flávio Rodrigues – PHOTOSYNTESIS

Francisco Guedes (Chico) - A GAZETA (Vitória)
Germano Lüders – EXAME
Gil Vicente - DIÁRIO DE PERNAMBUCO
Gustavo Azeredo – EXTRA
Hélio Campos Mello - REVISTA BRASILEIROS – Vencedor do PEJ 1991
João Alfredo Bruscz – GAZETA DO POVO
João Wainer – FOLHA DE S.PAULO
Julio Cordeiro – ZERO HORA
Léo Corrêa - O DIA
Leonardo Lara - O TEMPO
Luciene Ferreira – COMÉRCIO DA FRANCA – SP
Luiz Tajés - CORREIO BRAZILIENSE
Luiz Morier- Vencedor do Prêmio Esso de Fotografia 1983 e 1993
Marcelo Prates - HOJE EM DIA
Olga Vlahou - CARTA CAPITAL
Patrick Szyshek – LANCE
Paulo Brandão - ARFOC-SP
Paulo Marcos de Mendonça Lima
Paulo Rodrigues
Reginaldo Manente - Vencedor do Prêmio Esso de Fotografia 82 – menção honrosa 62, 63 e 65
Ricardo Wolffenbüttel – PIONEIRO
Rogério Reis - AGÊNCIA TYBA
Sergio Branco - FOTOGRAFE MELHOR
Sérgio Zalis – CONTIGO
Weimer Carvalho – O POPULAR – GO
Wilson Pedrosa - O ESTADO DE S. PAULO

2012

Alaor Filho – PRINTRIO
Alberto Jacob Filho - ARFOC-RIO
Alcyr Cavalcanti – ARFOC
Alex Ribeiro - DIÁRIO DO COMÉRCIO – SP
Alexandre Sasaki - O GLOBO

Álvaro Duarte - ESTADO DE MINAS
André Feltes - DIÁRIO GAÚCHO
André Sarmiento – ÉPOCA
Arnaldo Carvalho – JORNAL DO COMMERCIO – PE
Biô Barreira - VALOR ECONÔMICO
Carla Romero – BRASIL ECONÔMICO
Carlos Casaes – A TARDE – BA
Carlos Menandro – Vencedor do Prêmio Esso de Fotografia 1986
Cléber Gomes – A NOTÍCIA – SC
Clóvis Miranda – A CRÍTICA – AM
Diego Padgurschi – FOLHA DE S.PAULO
Eduardo Ribeiro - JORNALISTAS & CIA
Eduardo Soares de Queiroz - DIÁRIO DO NORDESTE
Evandro Monteiro – Vencedor do Prêmio Esso de Fotografia 2005
Evandro Teixeira; Flávio Grieger – CORREIO POPULAR
Flávio Rodrigues – PHOTOSYNTESIS
Francisco Guedes (Chico) - A GAZETA (Vitória)
Francisco Fontenele - O POVO (Fortaleza)
Germano Lüders – EXAME
Gil Vicente - DIÁRIO DE PERNAMBUCO
Gustavo Azeredo – EXTRA
Hélio Campos Mello - REVISTA BRASILEIROS – Vencedor do PEJ 1991
Inácio Teixeira - ARFOC-SP
João Alfredo Bruscz – GAZETA DO POVO
João Alves Filho – MEIO NORTE (Teresina)
Julio Cordeiro – ZERO HORA
Leopoldo Mesquita - REVISTA FHOX
Luciene Ferreira – COMÉRCIO DA FRANCA – SP
Luiz Tajés - CORREIO BRAZILIENSE
Luiz Morier - Vencedor do Prêmio Esso de Fotografia 1983 e 1993
Marcelo Prates - HOJE EM DIA
Márcio Costa e Silva – CORREIO*
Patrick Szysmshek – LANCE
Paula Mageste – CLÁUDIA

Paulo Marcos de Mendonça Lima

Paulo Rodrigues

Reginaldo Manente - Vencedor do Prêmio Esso de Fotografia 82 – menção honrosa 62, 63 e 65

Rejane Araújo – O TEMPO

Ricardo Wolffenbüttel – PIONEIRO

Rogério Reis - AGÊNCIA TYBA

Sergio Branco - FOTOGRAFE MELHOR

Sérgio Ranalli – FOLHA DE LONDRINA

Sérgio Zalis – CONTIGO; Wilson Pedrosa - O ESTADO DE S. PAULO.