

Imagem e resistência: a estética poética e o Prêmio Esso de Fotojornalismo

Lucas de Toledo Martins¹

Resumo: Este artigo busca definir duas estéticas distintas presentes no fotojornalismo a partir das imagens vencedoras do Prêmio Esso de Fotojornalismo. Buscamos compreender histórica e socialmente o porquê da predominância da estética do Automatismo nas fotografias premiadas pelo Esso, ao mesmo tempo em que procuramos enfatizar a importância da estética da Poesia que, diferentemente, permite uma abertura de sentidos, o que contraria a percepção da imagem jornalística como um mero ‘registro do real’. Assim, optamos por analisar a fotografia ganhadora do Esso em 2005, do fotógrafo Evandro Monteiro, cujo eixo se pauta na estética da poesia. Para isso, propomos uma metodologia que dialoga com o conceito de estranhamento, de Bertold Brecht, e de alegoria, de Walter Benjamin.

54

Palavras-chave: Fotojornalismo. Automatismo. Poesia. Prêmio Esso de Fotojornalismo. Evandro Monteiro.

¹ Mestre em Comunicação Visual pela Universidade Estadual de Londrina e graduado em Comunicação Social pela mesma universidade.

Abstract: This work intends to define two different aesthetics present in photojournalism from the images that have won the Prêmio Esso de Fotojornalismo. Seek to understand historically and socially why the Automatism aesthetics is predominant in the winning photographs by Esso, while look to emphasize the importance of Poetic aesthetics that, differently, allows an open range of meanings, what is the opposite the journalistic image's perception as a simple "recording of reality". Thereby is analyzed the photograph Esso winner in 2005, by photographer Evandro Monteiro, which it axis is guided by poetic aesthetics. For this is proposed an methodology that dialogues with the concept of estrangement, by Bertold Brecht, and allegory, by Walter Benjamin.

55

Key Words: Photojournalism. Automatism. Poetic. Prêmio Esso de Fotojornalismo. Evandro Monteiro.

A influência positivista na forma e no conteúdo da imprensa

Ser capaz de transmitir o mundo de forma objetiva ou produzir determinado conhecimento em relação à sociedade de maneira neutra e imparcial. Estes pequenos aforismos de grande significância para a corrente positivista nas Ciências Sociais também imperaram na construção e, ainda hoje, no imaginário da imprensa capitalista. Filho do iluminismo do século XVIII, o pensamento que serviu aos ideais da burguesia da Revolução Francesa como superação do obscurantismo religioso que atormentava o desenvolvimento da ciência no antigo regime, acabou se tornando depois, com o Positivismo, um sistema de justificação da nova concepção burguesa que passou a vigorar socialmente.

Os pensadores Comte e Durkheim, já no século XIX, irão afirmar serem as ciências da sociedade parte dos estudos naturais, defendendo que as leis as quais regem a organização dos homens são naturalmente apreendidas e, portanto, passíveis de serem identificadas e transmitidas de forma objetiva e imparcial. Tal conceito confere à organização da sociedade no projeto burguês um caráter imutável, pois se a sociedade é regida por leis naturais, a vontade humana pouco irá importar. Alterar a lógica de dominação estabelecida seria o mesmo absurdo de, pela vontade do homem, plantar-se uma macieira e esperar colher laranjas (LÖWY, 2000, p.24).

Certamente que os ideais positivistas adentrariam as artes e a estética, visto que é na vida sensível do cotidiano que os novos donos do poder planejaram internalizar e naturalizar o domínio. São exemplos as escolas realista e naturalista e sua intenção de objetividade, ao abordar temas sociais. É neste ambiente que se inicia o desenvolvimento da imprensa comercial como a conhecemos hoje, a imprensa de massa ou *penny press*², do início do século XIX, que se utilizou da imparcialidade e objetividade para o estabelecimento da função social do jornal como um representante do povo.

A invenção da fotografia, tida como a máquina capaz do registro objetivo da realidade, logo é apropriada pela imprensa que a vê como grande aliada no seu projeto de isenção de valores na transmissão do real. De fato, temos uma apropriação por parte dos jornais, muito mais relacionada a um invento científico, das Ciências Exatas, do que a uma possibilidade artística, o que fez a fotografia

²Nome que se refere ao seu baixo custo, em torno de um centavo de dólar à época.

de imprensa e a posterior fotografia de arte caminharão em direções opostas esteticamente. Enquanto a primeira pautou-se pelo valor de informação que a imagem traz na superfície do papel, a segunda desenvolve a noção de discurso e subjetividade no ato fotográfico.

No Brasil, o desenvolvimento da grande imprensa não foge à lógica internacional e se dá em um rompante de modernização do país a partir da Primeira República, tendo a indústria da mídia impressa acompanhado às modernizações promovidas nas grandes cidades. Em 1950, tínhamos não só uma imprensa de títulos variados, mas também capazes de inovações no estilo e fórmula. Após décadas de fotos posadas, a modernização dos equipamentos finalmente permitiu ao profissional brasileiro produzir um fotojornalismo testemunhal, capaz de imortalizar a ação do fato, no calor dos acontecimentos. Nesse novo horizonte, surge, em 1971, o *Prêmio Esso de Fotojornalismo*. “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”³ (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004, p.66).

Intitulando-se um representante direto dos profissionais da imprensa, uma vez que suas comissões de julgamento eram formadas apenas por jornalistas e pessoas envolvidas no ramo das comunicações, o *Prêmio Esso* assume o discurso da isenção e imparcialidade. Tais ideias, tão bem quistas na imprensa moderna brasileira também iriam repercutir esteticamente na forma de premiar os fotógrafos participantes, sendo possível afirmar que se privilegiou uma determinada rotina fotográfica, caracterizada pelo “estar no lugar certo, na hora certa”. Isso significa que se valoriza a capacidade de registrar um fato em seu ápice, mais do que a capacidade em criar sentidos através da organização dos elementos que compõem o quadro (ver em: http://www.premioexxonmobil.com.br/site/popup/pop_fotografia_2003.htm).

A valorização do registro a qualquer custo, em detrimento das possibilidades de construções narrativas, é expressão máxima de entendimento da fotografia simplesmente em seu aspecto mecânico de registro do real, esquecendo-se de toda carga subjetiva que advém do discurso fotográfico. Dessa forma, nota-se que um dos principais concursos do fotojornalismo brasileiro

³ Ao analisar 51 fotografias vencedoras do prêmio (que completou 58 anos em 2013), concluímos que 31 foram construídas marcadamente pela estética do Automatismo (AUTOR, 2013, p.134).

filia-se à perspectiva de objetividade e imparcialidade da fotografia e da imprensa, reiterando preceitos positivistas.

Entendemos que como fonte de referência aos 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. Em toda forma de transmissão do real há um desdobramento político e ideológico. Por isso, podemos dizer que o choque provocado pelas fotografias premiadas pelo *Esso* é nocivo ao processo de comunicação, uma vez que relega ao leitor um local de passividade, de interpretações automáticas e restritivas, de compreensão superficial da informação contida na imagem. No entanto, como não há sistema tentacular o bastante para suprimir qualquer forma de resistência, veremos também que há estratégias de fuga desta lógica, mesmo “jogando com as regras do jogo”.

Para isso, primeiramente definiremos dois conceitos estéticos distintos encontrados nas fotografias vencedoras do prêmio: o *Automatismo e a Poesia*. Depois – em busca de uma metodologia - recorreremos a conceitos que ultrapassam o universo específico da fotografia, os quais nos permitem superar uma leitura estrita da imagem fotográfica. Assim, após situar brevemente o conceito de *estranhamento*, cunhado pelo dramaturgo Bertold Brecht, e a leitura alegórica de Walter Benjamin, propomos uma análise da fotografia vencedora de 2005, “Guerra no centro”, pautada em ambas as perspectivas. Acreditamos que a partir de uma leitura alegórica, é possível afirmar que essa fotografia (na qual prevalece a linguagem poética) surte um efeito de estranhamento no emissor, o que estimula uma abertura de interpretação e sentidos possíveis, escapando do automatismo, revelando-se como uma força de resistência tanto estética como política/ideológica.

Desdobramentos políticos e ideológicos do Prêmio Esso de Fotojornalismo

Se é notável a correspondência da estética dominante na maior premiação do fotojornalismo brasileiro com o ideário positivista, expressão científica social da construção da sociedade capitalista, pensemos, então, sobre as implicações políticas e ideológicas que tal filiação pressupõe. Pois, a partir daí, também podemos afirmar que o *Esso* busca criar perante seu público uma consciência

específica e parcial do que seja uma fotografia, de maneira a restringir as suas possibilidades e exercer uma determinada influência na sociedade.

No entanto, não se trata também de defendermos aqui a noção de atuação da ideologia em um movimento simplista de causa e consequência, ou mesmo que toda ideologia dominante tem cem por cento 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, p. 193).

Não se trata de afirmar a participação do *Prêmio Esso* a um maléfico plano elaborado pela burguesia para a manutenção da ordem vigente, mas sim de colocarmos à vista suas falhas e características, sempre com o intuito de ir além, questionando essas estratégias de contenção, para superá-las historicamente.

A fim de evidenciarmos como o discurso se materializa nas fotografias premiadas pelo *Esso*, optamos pela definição de dois conceitos estéticos distintos⁴: o *Automatismo*, o qual reivindica a mensagem fotográfica em seu viés positivista como análoga do real, uma vez que pressupõe um entendimento imediato do leitor; e a *Poesia*, que possui um efeito artístico capaz de emancipar a fotografia da mensagem apenas denotada, ampliando o leque de possíveis entendimentos. Estes dois conceitos de maneira alguma devem 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.

Sobre a estética do *Automatismo*, o que caracteriza sua produção de sentido é a mensagem óbvia, sem qualquer ruído que possa atrapalhar em seu entendimento. Em sua organização simplista, o aspecto denotativo a domina

⁴ *Automatismo* e *Poesia* são termos cunhados a partir do conceito de linguagem referencial (JAKOBSON apud CHALUB, 2002) e fotografia unária (BARTHES, 1984); e de linguagem poética (JAKOBSON apud CHALUB, 2002), respectivamente.

de tal forma a impossibilitar outras maneiras de interpretá-la para além do que está explícito na superfície do papel. Ou como afirma Roland Barthes em seu conceito de fotografia unária:

[...] 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).

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 é colocada no sentido contrário ao da comunicação, incentivando a falácia positivista da fotografia como espelho do mundo real.

Já as imagens correspondentes a estética da *Poesia* se diferem das anteriores em suas maneiras de transmitir uma informação, pois buscam a desautomatização das interpretações e a multiplicidade dos efeitos interpretativos. Estas fotografias, por possuírem um nível mais complexo de organização da mensagem, produzem seu significado através da reflexão do receptor, que para isso se utilizará do seu repertório cultural de uma maneira mais profunda e efetiva. 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 diante do fato retratado, quanto do receptor, que também deve recorrer a seus valores comuns para entendê-la. Em resumo, ao 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* se assume de fato, e, além disso, expõe para o público, a intenção de construir um sentido específico. 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.

Em *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*, o teórico norte-americano Fredric Jameson (1992) trabalha com o que ele chama de *estratégias de contenção* que, sinteticamente, seriam os métodos pelos quais os discursos ideológicos atuam de maneira a impossibilitar novas compreensões sobre um determinado fato ou fenômeno. Voltando as atenções, especificamente, às estratégias de contenção e fechamento ideológico do *Prêmio Esso*, podemos afirmar que a premiação, na medida em que instaurou uma estética dominante através da reincidência anual de fotografias de choque, da estética do *Automatismo*, entre as vencedoras, limitou o horizonte de conceituação acerca do que deve ser considerada uma boa fotografia de cunho jornalístico.

A função exercida pelo *Esso* 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. Premiações são, por excelência, a legitimação de alguns valores em detrimento de outros. No *Prêmio Esso* 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 considerado bom fotojornalismo.

A premiação não só pode pautar os jornais, mas também é resultado de um processo no qual há um agente histórico bem determinado na posição de dominante e que se utiliza de tal posição para valorizar a forma e o conteúdo que lhe convém. Isto é, para manter o controle 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).

Uma metodologia para a fotografia poética: reificação, estranhamento e alegoria

Portanto, a fim de enfatizar a *Poesia* como uma resistência estética no *Essa*, passamos agora para uma construção metodológica de análise da imagem poética, em vista da interpretação aqui pretendida, da fotografia de Evandro Monteiro, vencedora do prêmio em 2005, na qual identificamos, predominantemente, os princípios dessa estética.

A condição histórica na qual vivemos hoje é marcada pela predominância das imagens na mediação do mundo e das relações sociais, em uma sociedade na qual o espetáculo “não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada pelas imagens” (DEBORD, 1997, p.14). Em outras palavras, a imagem é considerada a última forma de reificação mercantil na sociedade de consumo (FREDERICO, 2010, p.182).

O fenômeno da reificação é central às análises da sociologia acerca da estrutura da sociedade capitalista (Max Weber) e essencial ao entendimento da perda da experiência vivida no trabalho (Karl Marx), uma vez que com a irrestrita divisão do mesmo e a fragmentação do processo como um todo o homem passa de senhor do processo a engrenagem, peça alienada do restante da produção. 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.

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.

Em meio a uma sociedade privatizada e psicologizada, obcecada pelas mercadorias e bombardeada pelos slogans ideológicos dos grandes negócios, trata-se de reacender 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. (JAMESON, 1995, p.35).

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), ou ainda, o seu teor utópico. A tarefa do crítico é, portanto, buscar essas qualidades nos textos culturais, no nosso caso, na fotografia. Nesse sentido:

[...] 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. (AUTOR, 2013, p. 83).

Outra característica do processo de reificação, em seu estágio contemporâneo no capitalismo tardio, é a dificuldade de percepção do tempo e da história pelo sujeito social. “Houve história, mas já não há mais”, como afirmou Guy Debord (1997). No caso do fotojornalismo atual no país – e como vimos, da sua estética dominante – essa dificuldade de percepção do tempo resulta em uma obstrução da própria história (e construção social) do fotojornalismo, o que contribui para a naturalização da estética dominante e a insere como domínio unicamente da prática e da rotina jornalística.

Acreditamos que as fotografias construídas nas bases da estética da *Poesia* atuam de forma a desnaturalizar essa concepção e podem desbloquear uma leitura automática. A fotografia que produz seus significados através de uma participação ativa de quem a “lê” devolve a este a percepção que se trata de uma construção histórica sobre valores e percepções de mundo e não um mero registro objetivo da realidade. Ao passo que se utiliza de diferentes conhecimentos e percepções sobre o mundo para compreender tal imagem, o leitor entende também que esta foi criada por outro indivíduo com o qual dialoga culturalmente. Entender que a fotografia não é uma reprodução natural e sim uma construção discursiva subjetiva nos devolve a ideia de que a fotografia é um produto construído pelo homem e, por isso, passível de transformação.

No século XX, esse efeito estético de desautomatização - primeiro abordado pelos formalistas russos - é utilizado pelo dramaturgo e poeta alemão,

Bertold Brecht, que, influenciado pelas teorias de emancipação da classe trabalhadora, cria um método no qual o objetivo principal é o de estranhamento da realidade, visando sua contestação, retirando o caráter natural da mesma e situando-a novamente como um produto histórico e que pode ser transformada. “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 BORHEIN, 1992, p. 249). Ou como explica Jameson:

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).

O estranhamento almeja a quebra da “quarta parede”, que distancia e aliena o público. Para isso, são utilizadas diversas técnicas do fazer teatral que possibilite a inserção dos espectadores dentro do movimento da peça, retirando-os da passividade e colocando-os como sujeitos ativos na história. Apesar de Brecht ter desenvolvido amplamente o conceito nas diversas esferas do fazer teatral, o efeito de estranhamento é, antes de tudo, uma intenção estética de inclusão daquele que observa. Desta forma, também podemos dizer que a fotografia poderá provocar o mesmo efeito se em sua construção aplicar elementos técnicos referentes à sua linguagem que a faça transpor o mero registro do acontecido.

Assim, a fotografia poética deixa de significar apenas o estrito no papel e passa a ter uma polissemia que extrapola a imagem. Na definição de *alegoria*, pensando 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.

O que queremos aqui é buscar – a partir de sua linguagem poética – novos sentidos na fotografia vencedora do *Prêmio Esso* que analisaremos a seguir e que nos permitam interpretá-la não de forma automática e emotiva, mas de forma racional e subjetiva. É contando com isso que proporemos uma leitura

alegórica da fotografia “Guerra no centro”, que, apesar de inserida no registro da cultura de uma ordem vigente, marcada pela espetacularização, guarda consigo uma possibilidade de abertura interpretativa.

Walter Benjamin (apud LÖWY, 2005) procurou romper com a visão de história linear positivista, enfatizando uma concepção de história avessa à sucessão de fatos, procurando entendê-la sob um caráter de descontinuidade. Para o pensador alemão, a alegoria possibilita romper com esse fluxo determinista e trazer à tona as vozes “dos vencidos”, silenciadas pelas narrativas dos vencedores. Trata-se de se opor à história oficial e buscar escová-la à contrapelo. Através desta noção, é possível traçar um paralelo com a afirmação de Jameson sobre a tarefa da crítica que hoje se presta a uma análise cultural: buscar resquícios da utopia nos produtos de massa. Essa aproximação reitera a necessidade de nossa escolha pela alegoria na análise da fotografia abaixo, considerando, em um sentido mais amplo, o atual estágio de reificação da imagem na contemporaneidade; e em um sentido mais específico, as estratégias técnicas utilizadas na imagem poética, as quais se aproximam do efeito de estranhamento.

O garoto, os guardas e a multidão

Antes da análise que se segue, propriamente, é preciso considerar que ao invés de uma divisão estanque e maniqueísta, há uma disputa entre as tendências da *Poesia* e do *Automatismo* nas fotografias premiadas, sendo que ambas estão presentes simultaneamente em cada imagem, mas em níveis distintos. Assim sendo, apenas enquanto (e somente) termos gerais e balizadores, *Automatismo* e *Poesia* refletem nos elementos da fotografia 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 (ver em: http://www.premioexxonmobil.com.br/site/popup/pop_fotografia_2005.htm) *status quo*.

Dada a impossibilidade, devido ao espaço de um artigo, da realização de uma análise aprofundada sobre a estética da poesia – considerando também o número elevado das fotografias vencedoras do prêmio que giram em torno de 50 imagens - faz-se necessário a escolha de uma fotografia em especial que possa representar as demais. A fotografia escolhida venceu o *Prêmio Esso de Fotojornalismo* em 2005 e se trata de um registro inusitado, feito 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 fotojornalista Evandro Monteiro, que até então trabalhava para o jornal *Diário do Comércio*. No intuito de evidenciar duas linhas de pensamento estético fotográfico que entram em conflito, não há nada mais representativo que o próprio texto cultural (no caso, a fotografia aqui apresentada) remeter às condições de luta, de conflito, tendo assim recebido a “página morta” uma carga de vida.

Na imagem, nota-se uma divisão um tanto polarizada entre os elementos significativos, sendo que temos a Guarda Metropolitana em primeiro plano em contraste com o garoto que “defende” os trabalhadores ao fundo. A pluralidade deste segundo grupo, em vestimentas, expressões e etnias também contrasta com a homogeneidade da força policial e sua uniformidade. Por definição, o 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. Tal contraste reforça na imagem o cenário de uma luta desigual, gerando um alto teor poético. 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 classes sociais.

Tendo em vista os preceitos de Bertold Brecht em relação ao efeito de estranhamento, podemos dizer que um de seus principais objetivos era a criação de um público ativo e a abolição do efeito de hipnose. Ao relacionar o estranhamento à fotografia, cremos que há formas de construções poéticas dentro da linguagem fotográfica que contribuem para desbloquear esse efeito de hipnose, em sintonia com a ideia do dramaturgo alemão. Uma atenção especial à composição da imagem, ou seja, à ordenação no quadro fotográfico dos elementos significativos. Elemento este indispensável na criação de uma imagem

dinâmica que estabelece uma correlação de forças, algo necessário a participação ativa em sua leitura.

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 à regra, primeiramente, devido a sua capacidade de valorizar um significante em detrimento de outro, condições imprescindíveis para que se crie a tensão que dá dinamismo à leitura da imagem.

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. Desta forma, temos 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, mas também se 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 um caráter de “todo” a fotografia: trata-se da linha de força. Linhas de força são utilizadas para conduzir o olhar do leitor, direcionando-o para um motivo ou direção. Na imagem analisada, o olhar do leitor é conduzido primeiramente através do efeito de concentração, criado pela moldura de policiais que leva ao elemento principal, o garoto desafiador. Em seguida, tem-se o contrário, pois há uma linha implícita que sai da criança e remete à multidão, criando-se um efeito de distensão ou amplitude. Nota-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 (dos policiais ao menino), por outro, a distensão leva consigo o sentido de abertura e liberação

(do menino à multidão).

Encaramos essa fotografia como uma alegoria de seu tempo, isso significa buscar seus significados não apenas na superfície do papel, mas em relação ao contexto histórico a qual pertence. Dessa forma, além de contrariar a visão historicista/positivista da história, intencionamos propor uma leitura filiada à concepção de história benjaminiana. Nesse sentido, a partir da técnica fotográfica, propomos uma interpretação alegórica que aposta – seguindo a contradição de elementos significativos presentes na fotografia, bem como da maneira que eles se organizam na mensagem – em um conflito de classes, na divisão de mundos entre dominados e dominantes. Divisão transmuta na imagem do garoto em oposição à polícia armada como representação repressiva do Estado. Apesar do Estado se apresentar imparcial na sociedade, de acordo com Marcelo Ridenti (1994, p.90), ao garantir, como mediador, a relação capitalista e a troca de mercadorias, “o Estado dá suporte à manutenção do próprio capitalismo, daí seu caráter de classe”.

Registrada em 2005, ainda podemos enxergar esta fotografia como uma alegoria possível da primeira década do século XXI, marcada, de forma geral, pela retomada de lutas sociais e pelos primeiros passos rumo à superação do que Terry Eagleton afirmou ser a ressaca da pós-modernidade⁵. Hoje, podemos dizer que o pensamento neoliberal, fortemente atuante nos anos 1990, de que não há alternativa ao capitalismo, sofreu graves críticas e de lados díspares mundo afora. 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.

Podemos afirmar que, embora ainda sobre a influência do discurso de “fim da história” e do individualismo pós-moderno - visto que o garoto se arrisca a lutar sozinho, sob o olhar de todos (não indiferentes) – o conflito de classes e as relações de exploração jamais deixaram de existir. Daí a importância do movimento de olhar o sentido da linha de força (do menino à multidão),

⁵ Entende-se a respeito disso a confusão e a sensação de rumo perdido que se abateu sob a esquerda mundial, com as sucessivas derrotas históricas das experiências socialistas ao longo do século XX.

na medida em que esta segue 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. Sem dúvida, os acontecimentos atuais, a partir da Primavera Árabe em 2011 e dos movimentos *Occupy Wall Street* (Estados unidos) e *Indignados* (Espanha), chegando em 2013 ao Brasil na onda incessante de protestos com um amplo leque de reivindicações, amparado no abismo social escancarado pela Copa do Mundo, comprovam o caráter de enfrentamento desta época.

Considerações Finais

Buscamos, neste artigo, assumir a tarefa de encarar os produtos culturais, no caso, as fotografias vencedoras do *Prêmio Esso de Fotojornalismo*, para além da ideia de meros “manipuladores” ou de “distração vazia”, pois estes, quando confrontados com seu ambiente sócio/histórico/político, têm muito a afirmar sobre as angústias e esperanças da sociedade na qual se inserem. Frente a esta tarefa, outras questões importantes também tiveram de ser detalhadas. A crítica ao exercício de um poder simbólico alienante, atribuído aqui à estética que automatiza as interpretações, na medida em 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 que interesses defende.

Da mesma maneira, fez-se necessário identificar que estratégias foram utilizadas na imagem analisada, situada como pertencente à estética da *Poesia*, as quais subvertem a obscenidade natural à fotografia de imprensa. Na busca por uma metodologia – além de recorrer às características da linguagem fotográfica – utilizamos conceitos que ultrapassaram o universo específico dos estudos da imagem, caso do efeito de estranhamento, nos moldes idealizados por Bertold Brecht e da leitura alegórica do objeto histórico de Walter Benjamin. Ambos contribuíram na formulação da fotografia poética como resistência, a qual tanto rompe a parede que exclui o leitor a participar da fotografia e, portanto, comunica, quanto se utiliza dessa possível polissemia para um novo entendimento histórico acerca da imagem fotográfica, superando seu caráter alienante de mera reprodução objetiva da realidade.

Referências

- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BORNHEIM, Gerd Alberto. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- CHALHUB, Samira. **Funções da Linguagem**. São Paulo: Editora Ática, 2002.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. EAGLETON, Terry. **Ideologia**. São Paulo: UNESP, 1997.
- FREDERICO, Celso. Debord: do espetáculo ao simulacro. **Matrizes**, São Paulo, ano 4, n. 1, pp. 179-191, jul./dez, 2010.
- 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.
- LÖWY, Michael. **As aventuras de Karl Marx contra o Barão de Munchhausen: marxismo e positivismo na sociologia do conhecimento**. São Paulo: Cortez, 2000.
- _____. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"**. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MAGALHÃES, Angela; PEREGRINO, Nadja Fonseca. **Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo**. Rio de Janeiro: Editora Funarte, 2004.
- RIDENTI, Marcelo. **Classes sociais e representação**. São Paulo: Cortez, 1994.