



ESCOLA SUPERIOR INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

**INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA**  
**ESCOLA SUPERIOR DE COMUNICAÇÃO SOCIAL**

Mestrado em Jornalismo

# **World Press Photo 2012: a Construção Discursiva da Primavera Árabe**

Andreia Filipa Canudo Cruz n.º 6461

Orientadora: Professora Doutora Isabel Simões-Ferreira

Co-Orientadora: Professora Maria José Mata

Lisboa, setembro de 2013

## **Declaração de Compromisso Anti-plágio**

Declaro ser a autora deste trabalho, parte integrante das condições exigidas para a obtenção do grau de Mestre em Jornalismo, que constitui um trabalho original e inédito que nunca foi submetido (no seu todo ou em qualquer das suas partes) a outra instituição de ensino superior para obtenção de um grau académico ou qualquer outra habilitação. Atesto ainda que todas as citações estão devidamente identificadas. Mais acrescento que tenho consciência de que o plágio poderá levar à anulação do trabalho agora apresentado.

Lisboa, setembro de 2013

Andreia Cruz

## **Agradecimentos**

Deixo um grande obrigada:

À Professora Isabel Simões-Ferreira, pela dedicada orientação, pelo incentivo e pela disponibilidade.

À Professora Maria José Mata, pelas sugestões sábias e pelas palavras tranquilizantes.

À minha gémea Liliana, por ser o meu pilar, o meu braço direito e uma referência.

À minha mãe e ao meu pai, por me apoiarem sempre e por terem aturado todas as minhas variações de humor.

Aos meus “Medialabers”, por serem uma equipa e uns amigos fantásticos e me encherem de força todos os dias.

Ao Sérgio, por dizer aquilo que é mais certo nos momentos indicados e por partilharmos esta tarefa.

Aos amigos, por me brindarem com palavras motivadoras ao longo deste trajeto, do princípio ao fim.

## **Resumo**

A presente dissertação pretende revelar a forma como o evento Primavera Árabe foi representado nas fotografias vencedoras do concurso *World Press Photo* 2012, a partir da análise da narrativa visual das imagens premiadas. O trabalho procura evidenciar que as fotografias, devido às suas características e opções formais, transmitem determinados discursos, sentidos e valores ideológicos.

Consideramos, assim, que as fotografias jornalísticas, embora se apresentem como retratos objetivos do mundo, são construções subjetivas, que condicionam a percepção dos indivíduos e influenciam as suas práticas sociais.

As imagens analisadas foram distinguidas pelo *World Press Photo*, um dos concursos mais prestigiados de fotojornalismo, que dignifica os fotógrafos vencedores e visa promover elevados padrões de qualidade no seio da fotografia jornalística. Os trabalhos fotográficos, ao serem premiados pelo concurso, adquirem uma visibilidade imensa, a partir da divulgação nos órgãos de comunicação social, mas também através da exposição itinerante que percorre dezenas de países, anualmente.

As fotografias vencedoras do *World Press Photo* 2012, que também circularam pelo mundo, não retratam a Primavera Árabe em todas as suas dimensões. Ao longo deste trabalho iremos revelar que essas fotografias são apenas seleções de determinados momentos, que transmitem certas compreensões acerca da Revolta Árabe.

**Palavras-chave:** Fotojornalismo, *World Press Photo*, Construção Discursiva, Primavera Árabe

## **Abstract**

The following thesis aims to reveal how the Arab Spring event was represented in the award-winning images of the World Press Photo 2012, by analyzing the visual narrative of those images. This work intends to show that photographs, due to their features and formal options, transmit certain discourses, meanings and ideological values.

Therefore, we consider that journalistic photographs, though they present themselves as objective portraits of the world, are subjective constructions that limit the perception of individuals and influence their social practices.

The images analyzed in this work were distinguished by World Press Photo, one of the most prestigious photojournalism contests, which dignifies winning photographers and aims to promote high quality standards in news photography. The photographic works, by being awarded, acquire huge visibility in the media, but also through the travelling exhibition, which reaches dozens of countries, every year.

The award-winning images of the World Press Photo 2012, which also circulated around the world, do not portray the Arab Spring in all its spectrum. Throughout this work, we will show that those photographs are just selections of certain moments, which convey certain understandings regarding the Arab Revolt.

**Keywords:** Photojournalism, World Press Photo, Discursive Construction, Arab Spring

## Índice

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO I – QUADRO TEÓRICO.....</b>	<b>3</b>
1.1 Fotografia e fotojornalismo.....	3
1.1.1 Fotografia – a imagem desenhada pela luz.....	3
1.1.2 A origem e evolução do fotojornalismo.....	7
1.1.3 <i>World Press Photo</i> – um marco no campo do fotojornalismo.....	13
1.2 Da representação à pregnância ideológica.....	17
1.2.1 Representação e o processo de produção de significados.....	17
1.2.2 O poder das representações.....	19
1.3 Mitos e narrativas – estratégias de construção dos acontecimentos.....	21
1.4 Primavera Árabe: uma onda de protestos no mundo árabe.....	23
1.4.1 Egito: dos protestos em Tahrir à queda de Mubarak.....	28
1.4.2 Líbia: uma sangrenta guerra civil.....	29
1.4.3 Iémen: massacre popular.....	30
<b>CAPÍTULO II - METODOLOGIA.....</b>	<b>31</b>
2.1 Análise Crítica do Discurso.....	31
2.2 <i>Corpus</i> de análise.....	35
<b>CAPÍTULO III – ANÁLISE DAS FOTOGRAFIAS.....</b>	<b>36</b>
3.1 <i>Pietà</i> árabe – “Foto do Ano”.....	37
3.1.1 Visão ocidental do conflito.....	38
3.1.2 Dimensão estética da fotografia.....	40
3.1.3 Mulher: personagem passiva.....	41
3.1.4 Retrato universal da revolução.....	43
3.2 Revolta popular.....	45
3.2.1 Manifestações e protestos pacíficos.....	45
3.2.2 Confrontos e combates.....	51
3.3 Consequências da revolta.....	58
3.3.1 Consequências humanas e materiais.....	59
3.3.2 Celebração da vitória.....	64
3.3.3 Queda dos líderes.....	65
<b>CAPÍTULO IV - DISCUSSÃO DOS RESULTADOS E CONCLUSÕES.....</b>	<b>67</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>72</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>78</b>

## INTRODUÇÃO

A fotografia não é um elemento que povoe o campo do jornalismo desde as suas origens, no entanto tem conquistado grande espaço nos meios de comunicação social, especialmente nas últimas décadas. Apesar de, numa fase inicial, o fotojornalismo ter sido desvalorizado e encarado como um trabalho secundário e complementar ao jornalismo, este, ao longo da sua história, foi adquirindo prestígio e reconhecimento, prova disso é a existência de múltiplos prémios que distinguem os melhores trabalhos fotográficos.

O *World Press Photo* (WPP)<sup>1</sup> é um exemplo de concurso que, todos os anos, condecora múltiplas fotografias tiradas por fotojornalistas profissionais. Este estudo versa um conjunto de fotografias premiadas pelo WPP 2012<sup>2</sup>, referentes à Primavera Árabe, um acontecimento político marcante no ano de 2011.

Propomo-nos analisar 38 fotografias com o escopo de compreender o modo como as revoltas populares que eclodiram no mundo árabe foram representadas nas imagens vencedoras do WPP 2012. Através da análise das fotografias, aspiramos entender aquilo que marcou a narrativa visual das fotografias e que contribuiu para a transmissão de determinados discursos, significados e valores ideológicos. Partimos do pressuposto de que as imagens fotográficas não são reproduções fiéis dos acontecimentos, mas construções e também construtoras das realidades que veiculam. Como tal, propomo-nos identificar os indícios de valorização ideológica criados a partir das opções formais presentes nas imagens premiadas.

Consideramos que as fotografias distinguidas são simplesmente uma seleção do evento, apresentando-se como portadoras de determinados sentidos, que condicionam o modo como os observadores acedem ao acontecimento. Assim sendo, iremos analisar de que modo as estratégias adotadas pelos fotógrafos veiculam determinados entendimentos acerca da Primavera Árabe.

No primeiro capítulo do trabalho, realiza-se um enquadramento teórico acerca da fotografia e do fotojornalismo, no qual se explicita a sua história e evolução. Nesta primeira parte do estudo é dado ainda um enfoque especial ao concurso WPP, explicitando-se a sua origem e dinâmica de funcionamento. Também neste ponto, se

---

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

<sup>2</sup> Assume-se importante clarificar que, tanto na página oficial do concurso (<http://www.worldpressphoto.org/>), como no livro, *World Press Photo 2012*, o júri e a edição do concurso surgem associados ao ano de 2012 (“2012 Photo Contest Jury”, “2012 Photo Contest”), ao passo que a “Foto do Ano” é denominada de “World Press Photo of the Year 2011”. Esta opção, de diferenciar o ano associado à “Foto do Ano”, do ano relativo ao júri e ao concurso, também tem ocorrido nas edições anteriores do *World Press Photo*.

explora o processo de semiose e significância das representações, em especial das representações fotográficas, e as noções de mito e narratividade adotadas pelo jornalismo. O primeiro capítulo termina com uma contextualização acerca da Primavera Árabe, em particular das revoltas que eclodiram no Iémen, na Líbia e no Egito, os únicos países que surgem representados nas fotografias premiadas.

No segundo capítulo, é apresentada a metodologia adotada durante a leitura das fotografias e são enumerados os parâmetros utilizados para se proceder à análise do *corpus*.

No terceiro capítulo, procede-se à análise das fotografias premiadas pelo WPP 2012, com base nas ferramentas metodológicas apresentadas no capítulo anterior.

No último capítulo, são apresentadas as conclusões retiradas a partir da leitura das imagens fotográficas.

## CAPÍTULO I – QUADRO TEÓRICO

### 1.1 Fotografia e fotojornalismo

#### 1.1.1 Fotografia – a imagem desenhada pela luz

Desde os tempos primitivos, e as pinturas rupestres são exemplo disso, que o homem sempre executou e utilizou representações imagéticas para transmitir mensagens e retratar a realidade, mas também como forma de expressão cultural e artística. Mas se, num primeiro momento, para se produzirem imagens era necessário o talento e a habilidade de um artista, aos poucos foram-se desenvolvendo técnicas e meios que vieram auxiliar o homem, ou até mesmo substituí-lo, na tarefa de produção de imagens. A fotografia pertence ao grupo das representações que não dependem inteiramente da ação do homem. A imagem fotográfica, citando Roland Barthes, “está na encruzilhada de dois processos absolutamente distintos: um, de ordem química, a ação da luz sobre certas substâncias; o outro, de ordem física, a formação da imagem através de um dispositivo óptico” (2012: 18).

Nicéphore Niépce foi o primeiro homem a realizar uma fotografia, em 1826. Nessa heliografia<sup>3</sup> surge representada a vista de uma janela da casa de campo do fotógrafo, cujo tempo de exposição terá sido de aproximadamente oito horas. A fotografia não apresenta traços muito definidos, o que faz com que não seja tecnicamente perfeita. No entanto, este não deixa de ser um marco histórico, pois há muito que se tentavam produzir imagens fotográficas, mas sempre sem sucesso (Newhall, 2002).

Primeiro descobriu-se que era possível inscrever, a partir da ação da luz, imagens projetadas na câmara escura. O segredo estava na preparação do suporte que iria acolher a imagem. O papel ou couro eram cobertos por substâncias químicas, nomeadamente nitrato de prata, que os tornavam sensíveis à luminosidade. Imediatamente após a exposição das superfícies preparadas, assistia-se ao aparecimento das imagens. Contudo, os traços rapidamente desapareciam quando a luz voltava a incidir sobre as superfícies, pois estas continuavam sensíveis à luminosidade. Em suma, para se conseguir produzir uma fotografia, faltava ainda perceber de que modo se poderia fixar permanentemente as imagens. Niépce foi o primeiro a descobrir uma forma de o fazer: percebeu que

---

<sup>3</sup>Termo utilizado para designar fotografia. Escrita do Sol (do grego *hélíos* «Sol» e *gráphein* «escrever», in Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2012).

mergulhando a superfície impressionada pela luz em água com alguma acidez, grande parte da imagem não se dissipava (Newhall, 2002).

Estava assim criada a fotografia. Mas o processo descoberto por Niépce “era ainda muito primitivo”, como lembra Gisèle Freund (1995: 38), tendo sido aperfeiçoado por Louis Daguerre, um pintor francês que também se dedicou à investigação do método de fixar as imagens desenhadas pela luz. Daguerre conseguiu produzir imagens fotográficas com maior sucesso, não só porque descobriu um método de fixação da imagem mais eficaz e duradouro, como também reduziu substancialmente o tempo de exposição da superfície sensível.

Em 1839, a fotografia deixou de estar circunscrita à esfera dos seus inventores, ao ser apresentada publicamente numa sessão da Academia de Ciências, em Paris (Bauret, 2011: 19). Depois da divulgação do processo de criação da imagem fotográfica, muitos foram os que se aventuraram no campo da fotografia, adquirindo equipamentos e contactando com as técnicas de execução desta nova imagem. Não obstante a democratização da fotografia, existiam ainda algumas limitações técnicas que condicionavam o ato do registo fotográfico. Como recorda Beaumont Newhall, os primeiros daguerreótipos<sup>4</sup> eram essencialmente representações de elementos arquitetónicos, uma vez que o tempo de exposição ainda era muito elevado, o que impossibilitava o registo de pessoas (2002: 27). Contudo, os progressos técnicos não tardaram: assistiu-se a uma melhoria das lentes, os tempos de exposição diminuíram e os tons das imagens tornaram-se mais intensos; um rol de avanços que levou à abertura de estúdios de retrato em vários locais do mundo (Newhall, 2002: 30) e que tornou o retrato fotográfico numa verdadeira moda. Este novo género de retratos cativou não só as classes mais abastadas, como também os burgueses menos endinheirados. Quem poupasse algum dinheiro conseguia ter um pequeno retrato seu, para colocar no álbum de família. A fotografia, como lembra Walter Benjamin, acabou por vitimar os retratos em miniatura e por matar a profissão dos pintores miniaturistas (1992: 122).

De um modo geral, a fotografia não foi bem recebida pelos artistas do século XIX. Esta nova forma de representação surgiu como uma imitação da realidade, mais perfeita do que a pintura e, por isso, uma potencial ameaça à mesma. No entanto, segundo algumas opiniões oitocentistas, ao contrário da pintura, a fotografia não podia penetrar no campo da

---

<sup>4</sup> Nome atribuído às fotografias devido ao apelido de um dos seus percursores, Daguerre.

arte, pois tratava-se de uma imagem mecânica, que não surge diretamente a partir do trabalho manual do artista. Philippe Dubois dá-nos conta dos argumentos utilizados no século XIX para se distinguir fotografia da obra de arte:

“[A fotografia] possui esta capacidade mimética [...] pela sua própria natureza técnica, pelo seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira ‘automática’, ‘objectiva’, quase ‘natural’ [...] sem que intervenha directamente a mão do artista. E é nisto que se opõe esta imagem *acheiropoiete* (*sine manufacta*, como o véu de Verónica) à obra de arte, produto do trabalho, do génio e do talento manual do artista” (1992: 21).

A fotografia era encarada como um espelho que refletia o real, como uma imagem objetiva, fruto de um trabalho mecânico, em oposição à pintura que era produzida por alguém dotado de criatividade e habilidade manual. Em suma, a fotografia enquanto imagem automática pertencia à indústria; a pintura, por exigir grande dedicação e talento, entrava no campo da arte (Dubois, 1992: 23). Ainda assim, a fotografia não era totalmente rejeitada pelos artistas, como explica Walter Benjamin: “[...] nas mãos de alguns pintores [as fotografias] transformavam-se em meios técnicos auxiliares” (1992: 117). As imagens fotográficas permitiam que os artistas pintassem realidades longínquas sem terem de sair do seu ateliê.

Para além disso, por possibilitarem um registo fiel do real, as fotografias também eram úteis nas investigações desenvolvidas por cientistas naturais e sociais. Mas, embora pintores e investigadores reconhecessem importância à fotografia, esta não deixava de assumir um papel secundário, sendo encarada apenas como um utensílio auxiliar da pintura e das ciências (Dubois, 1992: 23).

Na sociedade oitocentista, a fotografia era percebida como uma imagem objetiva, verosímil e documental. Esta perspectiva da fotografia enquanto *mimesis*, dominante desde o princípio do século XIX, foi a primeira a estar associada à fotografia, não tendo sido, no entanto, a única (Dubois, 1992). Durante o século XX, assistiu-se a uma espécie de desmistificação da imagem fotográfica, dado o surgimento da ideia da fotografia enquanto transformação do real, que veio juntar-se à concepção da fotografia como reflexo do mundo tal qual ele é. Este novo discurso mostra que a fotografia é, em múltiplos aspetos, distinta do real, apresentando-se, na verdade, como uma representação incompleta do mesmo.

A fotografia não é um retrato objetivo do mundo, apenas veicula uma visão da realidade, isto porque as imagens fotográficas são captadas a partir de um determinado ângulo, de um enquadramento específico e de uma dada distância. Gabriel Bauret enfatiza essa ideia, explicando que o facto de o fotógrafo seleccionar um ponto de vista, e

consequentemente delimitar um determinado enquadramento, é já “um compromisso marcado com uma certa subjectividade”. Para além disso, aquilo que se capta é “um fragmento do espaço” e “é também uma expressão de um lapso no tempo” (2011: 43), o que significa que uma determinada fotografia interrompe e congela uma ação num momento específico, podendo por isso não ser totalmente representativa desse acontecimento. A fotografia deixa, assim, de ser encarada como um meio neutro que transmite a realidade, passando a ser vista como algo que seleciona e interpreta a mesma.

Após este discurso edificado em torno da fotografia, que a distanciou da ideia de espelho e de documento, Philippe Dubois lembra que se voltou a associar a ideia de “pregnância do real” (1992: 39) à imagem fotográfica. No entanto, este terceiro discurso, apesar de focado no realismo, distancia-se da ideia de *mimesis* e aproxima-se da ideia de índice e de referência. Barthes (1980), Benjamin (1931) e Sontag (1977) são alguns dos autores que salientam que a fotografia se distingue dos restantes regimes de representação imagética devido à relação que esta estabelece com os elementos que representa. Note-se que a fotografia pertence ao regime dos signos que são diretamente afetados pelo referente – os índices. Philippe Dubois esclarece-nos acerca da especificidade da imagem indiciária, explicando que esta é “dotada de um valor singular, determinado unicamente pelo seu referente e só por ele” (1992: 39).

Um dos autores que mais se debruçou sobre esta questão da imagem fotográfica, enquanto índice, foi Roland Barthes. Para o autor francês, a fotografia “é literalmente uma emanção do referente”, não sendo por isso possível “negar que a coisa esteve lá” (2012: 91). A formação da imagem fotográfica está então assente numa “fatalidade”, visto que “não há foto sem alguma coisa ou alguém” (Barthes, 2012: 14).

O referente da fotografia apresenta-se então, ao contrário do referente da pintura, como um elemento necessário e não como algo facultativo, sendo uma condição *sine qua non* para que se crie uma imagem fotográfica. É esta dependência face ao seu referente que permite à fotografia confirmar que aquilo que nela se encontra representado existiu realmente. Contudo, é importante frisar que, apesar de a imagem fotográfica assegurar a existência do referente, não é forçoso que esta se assemelhe ao objeto referencial. É por isto que este discurso, assente na ideia da fotografia enquanto vestígio do real, se distingue do primeiro discurso associado à fotografia, que a encara como reflexo do mundo.

### **1.1.2 A origem e evolução do fotojornalismo**

A fotografia, como já foi referido, tem a capacidade de confirmar a existência de uma realidade e, por isso mesmo, acabou por penetrar no campo do jornalismo. É importante frisar que o jornalismo moderno, que surge também ele no século XIX, abandona a função de propaganda, característica que o acompanha desde a sua origem, e passa a estar assente em factos. Com este novo jornalismo, as notícias transmitem informações aos leitores e não opiniões. Dos novos jornalistas espera-se que se apresentem como sendo “simples mediadores que ‘reproduzem’ o acontecimento na notícia” (Traquina, 2007: 77). Em suma, as notícias devem oferecer um relato factual e objetivo dos acontecimentos, assemelhando-se à fotografia. Como lembra Nelson Traquina, “o realismo fotográfico tornou-se, assim, o farol orientador da prática jornalística” (2007: 36). As notícias deveriam refletir o real, assim como as fotografias refletiam o mundo.

Contudo, apesar de a fotografia servir de referência ao trabalho jornalístico, esta não foi imediatamente acolhida no seio de toda a imprensa escrita. Um conjunto de condições fez com que a presença de imagens fotográficas nas páginas dos jornais diários tivesse sido adiada. As fotografias chegaram primeiro aos semanários e às revistas mensais (a partir de 1885), pois, estas publicações dispunham de mais tempo para preparar as suas edições. Sendo a reprodução de fotografias nas páginas um processo moroso que tinha lugar fora das redações, apenas as publicações com menor periodicidade, que não se regiam pela “actualidade imediata”, optavam pela sua utilização (Freund, 1995: 107). Nos jornais, as imagens fotográficas surgiam muito esporadicamente, mas não só devido aos constrangimentos técnicos, como também por motivações estilísticas. Beaumont Newhall (2002) explica que os leitores tinham alguma resistência em relação às imagens fotográficas, preferindo as reproduções artesanais usadas pela imprensa até então, nomeadamente as gravuras em madeira, por serem imagens mais artísticas.

Os adventos tecnológicos no campo fotográfico, que tornaram a reprodução de imagens mais célere, assim como a necessidade de alcançar “a sensação de presença e autenticidade” proporcionada pela imagem fotográfica, fizeram com que a fotografia passasse a integrar os jornais (Newhall, 2002: 252). Desta forma, e citando Gisèle Freund, “abre-se uma janela para o mundo” (1995: 107). A partir da fotografia, o homem tem a oportunidade de ampliar o seu conhecimento e a sua consciência face àquilo que o rodeia:

“Até então o homem vulgar apenas podia visualizar fenómenos que se passavam perto dele, na rua, na sua aldeia. Com a fotografia [...] os rostos das personagens políticas, os acontecimentos que têm lugar no próprio país ou fora de fronteiras tornam-se familiares. [...] a imagem é o reflexo concreto do mundo no qual cada um vive” (*ibidem*).

Na passagem anterior, voltamos a contactar com a ideia clássica da fotografia enquanto espelho do real, um paradigma dominante, especialmente durante o século XIX. É indiscutível que a imagem fotográfica veio permitir o contacto da população com realidades distantes e inacessíveis, no entanto, cedo se compreendeu que esta não era um retrato objetivo dos acontecimentos, como muitos editores de jornais e revistas faziam crer. Susan Sontag explica que “a suposição de que as câmaras proporcionavam uma imagem impessoal e objetiva deu lugar à verificação de que as fotografias são uma evidência, não só do que ali está mas do que alguém vê, não só um registo mas uma avaliação do mundo” (2012: 90-91).

Contudo, nem todos têm esta perceção da imagem fotográfica. Ainda nos dias de hoje, a população em geral encara as fotografias como representações incapazes de deturpar a realidade, que mostram aquilo que de facto aconteceu. Impera ainda a máxima “ver para crer”. Esta crença na fotografia enquanto meio de prova fez com que as imagens fotográficas passassem a integrar a imprensa escrita, visto que estas conferiam maior credibilidade às notícias. De forma progressiva, nas últimas décadas do século XIX, foram surgindo os primeiros repórteres fotográficos.

Apesar de imperar uma vontade de contactar com fotografias de acontecimentos próximos e longínquos, os repórteres fotográficos, autores dessas imagens, não foram muito bem acolhidos pela sociedade em geral. Os fotojornalistas eram desprezados por aqueles que eram fotografados, pois a sua presença perturbava o desenrolar dos acontecimentos. Aquando do disparo do *flash*, utilizado para se fotografar em espaços fechados e em locais com pouca luminosidade, instalava-se um cheiro repugnante, devido aos químicos utilizados. Por outro lado, a intensa luminosidade que emanava do dispositivo surpreendia os indivíduos fotografados, fazendo com que estes surgissem nas fotografias com expressões faciais não muito atrativas. Freund lembra que “o estatuto do fotógrafo de imprensa durante quase meio século foi considerado como inferior” (1995: 109).

No princípio do fotojornalismo, o ato de fotografar era tido como um trabalho braçal e não tanto como um trabalho intelectual. Devido ao peso e à dimensão dos aparelhos fotográficos, na seleção dos fotógrafos privilegiava-se a força física em detrimento do

talento fotográfico. Os seus trabalhos não surgiam assinados e eram inseridos nos periódicos de acordo com a vontade dos editores fotográficos. O fotógrafo era encarado como um “simples servidor ao qual se dão ordens mas que está privado de qualquer iniciativa” (*ibidem*).

Mas, rapidamente os avanços tecnológicos no campo da fotografia permitiram que se ultrapassassem esses constrangimentos e contribuíram para que os fotojornalistas fossem obtendo mais reconhecimento por parte do público e dos seus pares. Os equipamentos adquiriram dimensões mais reduzidas e as objetivas melhoraram em termos de captação de luminosidade, o que permitia dispensar-se o *flash*. Com uma câmara mais pequena e sem usar uma luz ofuscante, o fotógrafo passava mais despercebido durante o ato fotográfico, acabando por fotografar sujeitos em situações espontâneas e não em poses encenadas. Surgem assim as “*candid photography*”, consideradas representações mais genuínas e próximas da verdade, pois os indivíduos eram fotografados sem que se apercebessem de tal. O seu precursor foi Erich Salomon, um fotógrafo alemão, arrojado, que acedia a eventos políticos e captava os seus participantes em momentos inesperados, e até mesmo constrangedores (Freund, 1995).

Quando as fotografias começaram a integrar a imprensa escrita, os repórteres fotográficos captavam imagens isoladas com o intuito de ilustrar uma determinada história. Para Freund, esse trabalho ainda não era considerado fotojornalismo, pois, no entender da autora, “é apenas a partir do momento em que a imagem se torna, ela mesma, história de um acontecimento que se conta numa série de fotografias acompanhada por um texto frequentemente reduzido apenas a legendas, que começa o fotojornalismo propriamente dito” (1995: 112).

O berço do fotojornalismo foi a Alemanha, após a 1ª Guerra Mundial. A autora explica que “a imprensa, que tinha sido apertadamente censurada durante os anos da Guerra, adquire um novo impulso sob a república liberal” (Freund, 1995: 114). Nas grandes cidades alemãs, surgiram vários jornais ilustrados que rapidamente se tornaram muito populares, devido ao seu preço reduzido. Entre os títulos mais importantes contavam-se o *Berliner Illustrierte* e o *Müncher Illustrierte Presse*, que chegavam a atingir tiragens de dois milhões de exemplares.

É no *Berliner Illustrierte* que nasce um novo género jornalístico, a foto-reportagem. O impulsionador deste formato, Stefan Lorant, o redator-chefe do periódico, acreditava que as histórias jornalísticas deveriam ser contadas a partir de sequências de imagens. Gisèle Freund dá-nos conta de alguns detalhes da foto-reportagem, elucidando-nos acerca deste

novo formato: “em volta de uma imagem central, resumindo todos os elementos da história, agrupa-se um certo número de fotografias que a contam em detalhe. A foto-reportagem devia ter um começo e um fim, definidos pelo lugar, o tempo e a ação, como no teatro” (1995: 119).

Com a introdução deste novo género, os alemães, inclusive os analfabetos, ao folhearem uma publicação ilustrada, passaram a contactar com acontecimentos relevantes à escala nacional e mundial. Este formato fotojornalístico tornou-se bastante popular, não só entre as publicações alemãs, mas também noutras revistas europeias e norte-americanas.

As revistas ilustradas mais marcantes da história do fotojornalismo beberam influência das publicações germânicas. A primeira herdeira do fotojornalismo alemão foi a revista francesa *Vu*, criada em 1928. Mais tarde o estilo alemão também chegou aos EUA, e foi lá que, no ano de 1936, surgiu a revista “que viria a tornar-se a mais importante do seu género em todo o Mundo” (Freund, 1995: 135) – a *Life*.

A revista *Life* assumiu um papel preponderante no panorama jornalístico, em especial durante a 2ª Guerra Mundial, ao tornar-se na “principal fonte de informação no campo aliado” (Ritchin, 1994: 601). As suas reportagens fotográficas veiculavam uma visão abrangente do conflito: “as imagens [...] vão desde a vida dos soldados nas trincheiras à evacuação dos campos de concentração, passando pelos *raids* aéreos, os massacres e o desembarque na Normandia” (*ibidem*). Esta revista semanal, que chegou a atingir os 8,6 milhões de assinantes, empregava inúmeros fotojornalistas. Porém, também recorria a agências de fotografia e a fotógrafos independentes para obter mais imagens para as suas edições.

Nessa época, os fotojornalistas eram, de uma forma geral, portadores de “um temperamento susceptível” e indivíduos “continuamente sob tensão” (Freund, 1995: 138). Para a autora, o trabalho destes profissionais era bastante duro:

“Trabalham quase sempre em circunstâncias difíceis, frequentemente mesmo extremamente peníveis. Estão sempre limitados pelo tempo. Devem ter uma saúde de ferro, muita coragem, reacções imediatas, adaptarem-se com facilidade a todas as situações. As suas vidas estão frequentemente em perigo e muitos pagaram com ela a sua temeridade. Entram em contacto com todo o tipo de gente e devem saber comportar-se com o mesmo à vontade na corte de um rei e numa tribo selvagem” (*ibidem*).

Apesar de estarem sujeitos a inúmeros constrangimentos no decorrer da sua atividade profissional, colocando muitas vezes a vida em risco para conseguir captar uma boa

fotografia<sup>5</sup>, os fotojornalistas não tinham poder sobre as suas imagens. Os fotógrafos, que não trabalhavam em nenhuma publicação, estavam forçosamente associados a agências de fotografia, visto que as imagens só podiam chegar às revistas e jornais a partir destes intermediários.

Uma vez vendidas as fotografias às agências, os profissionais deixavam de ter controlo sobre as imagens, isto porque estas entidades tornavam-se titulares de todos os direitos sobre as mesmas. As agências tinham a liberdade de fazer aquilo que quisessem com as fotografias, podendo vendê-las inúmeras vezes e a qualquer publicação. Já nas redações dos jornais e revistas, as fotografias voltavam a estar à mercê de terceiros, sendo agora manobradas pelos editores fotográficos. Também eles utilizavam as fotografias sem quaisquer restrições, inclusive, podendo desvirtuar o sentido original dos trabalhos ao associarem as imagens a outras legendas.

Esta livre utilização e, em alguns casos, manipulação por parte dos editores, não agradava à maioria dos repórteres fotográficos. Por considerarem esta situação insustentável, vários fotógrafos, entre eles Robert Capa, David Seymour e Henri Cartier-Bresson, uniram-se e criaram, em 1947, a Agência *Magnum* (Ritchin, 1994: 598). Esta agência distinguia-se das restantes por proteger os seus fotógrafos, assegurando que estes continuavam a ser proprietários das suas imagens (*ibidem*). Para além disto, a *Magnum* permitia que os fotógrafos trabalhassem em projetos que realmente os inspirassem, mesmo que estes não tivessem sido “encomendados”.

De salientar que a Agência *Magnum* não foi apenas inovadora no campo dos direitos dos fotógrafos. A sua fundação assinalou uma viragem no fotojornalismo, fazendo com que este se tornasse mais abrangente. Com a *Magnum* assistiu-se à valorização da componente interpretativa e artística no fotojornalismo. Na agência imperava a seguinte máxima: “Com uma visão individual poderosa, os fotógrafos da *Magnum* realizam crónicas do Mundo e interpretam os seus povos, eventos, assuntos e personalidades”<sup>6</sup>. A

---

<sup>5</sup> Muitos foram os fotojornalistas que perderam a vida durante o exercício da profissão. Entre eles, destaca-se Robert Capa, um dos fundadores da agência *Magnum* e um dos mais prestigiados repórteres de guerra - autor da célebre fotografia que mostra um soldado a ser atingido em plena Guerra Civil espanhola. Capa defendia que os fotógrafos deveriam estar o mais próximo possível do motivo fotografado, sendo esta uma das suas máximas: “Se as tuas fotografias não estão suficientemente boas é porque não te aproximaste o suficiente”. Talvez o facto de tentar acompanhar sempre de perto aquilo que fotografava, o tenha levado à sua morte - Capa perdeu a vida após ter pisado uma mina, na Guerra da Indochina (disponível em Magnum Photos: [http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31\\_9\\_VForm&ERID=24KL535353](http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_9_VForm&ERID=24KL535353), acedido a 1 de maio de 2013).

<sup>6</sup> Disponível em Magnum Photos: [http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAX\\_2&FRM=Frame:MAX\\_3#/CMS3&VF=MAX\\_2&FRM=Frame:MAX\\_3](http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAX_2&FRM=Frame:MAX_3#/CMS3&VF=MAX_2&FRM=Frame:MAX_3), acedido a 1 de maio de 2013.

frase anterior evidencia que as fotografias tiradas pelos membros da Agência *Magnum* não eram apenas retratos do real, mas representações que expressavam as suas ideias sobre os problemas do mundo.

Por outro lado, os seus fotógrafos também se destacavam, e ainda se destacam, “por ser[em] uma mistura idiossincrática de repórter e artista”<sup>7</sup>. Em suma, os seus fotojornalistas implementaram um novo estilo, o estilo *Magnum*, sendo que para estes profissionais “a sua vocação é menos a atualidade imediata do que um tratamento da história em profundidade, tão rigoroso no plano estético como no plano da reflexão que envolve cada reportagem” (Bauret, 2011: 39).

Henri Cartier-Bresson talvez seja a personificação do estilo *Magnum*, visto que para este repórter uma fotografia deve ser um contrabalanço da componente estética com aquilo que é significativo num acontecimento:

“[...] a forma nunca é desprezada em relação ao conteúdo. Henri Cartier-Bresson procura sempre este equilíbrio que deve reinar entre os dois: não existe estética sem conteúdo nem o inverso. Cada elemento deve encontrar o seu lugar e o seu sentido na composição, é solidário dos outros e do conjunto. Foi assim que ele contribuiu para impor a ideia de que a fotografia é a expressão do comprometimento do seu autor” (Bauret, 2011: 46).

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

Eugene Smith é outro nome sonante da Agência *Magnum* que, no entender de Ledo, “modificou os critérios sobre aquilo que é a fotografia mediática, [nomeadamente] sobre a sua especificidade e sobre a sua qualidade” (*ibidem*). Apesar de ter pertencido à *Magnum*, o seu percurso profissional iniciou-se muito antes da sua entrada na agência. Smith trabalhou para inúmeras publicações, entre elas, a *Newsweek* e o *New York Times*, mas foi na *Life* que, durante dez anos, aperfeiçoou o seu estilo fotográfico.

O nome de Eugene Smith ficou associado à ideia de foto-ensaio. Para Ledo, este género fotográfico é como que “um resumo dos seus princípios de atuação - observação participante, trabalhos de longa duração, liberdade criativa, união de emoção e reflexão e consciência da função ativa do recetor” (1998: 90).

---

<sup>7</sup>Disponível em Magnum Photos:

[http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAX\\_2&FRM=Frame:MAX\\_3#/CMS3&VF=MAX\\_2&FRM=Frame:MAX\\_5](http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAX_2&FRM=Frame:MAX_3#/CMS3&VF=MAX_2&FRM=Frame:MAX_5), acedido a 1 de maio de 2013.

Entre os seus trabalhos mais marcantes destaca-se aquele que desenvolveu, no final dos anos 60, na aldeia piscatória de Minamata, no Japão. São imagens que, no entender de Susan Sontag, “nos comovem porque documentam um sofrimento que provoca a nossa indignação, mas também criam distância porque são magníficas fotografias de agonia, conformes com as normas surrealistas de beleza” (2012: 106-107). Estas fotografias, apesar da sua forte componente estética, denunciam o comportamento negligente de uma empresa que poluiu a baía de Minamata com mercúrio, substância altamente tóxica e letal para o ser humano. Durante vários anos, Smith fixou-se na região e documentou as más formações da população provocadas pela contaminação tóxica da água.

É incontornável que a criação da Agência *Magnum* desencadeou uma viragem no fotojornalismo. Esta foi essencial não só por assegurar alguns dos direitos dos fotógrafos, mas também por contribuir para a consolidação do fotojornalismo enquanto género nobre. Também a criação dos prémios fotográficos *Pulitzer*, em 1942, e WPP, em 1955 contribuiu para o aumento do reconhecimento do fotojornalismo e para o desenvolvimento deste género.

### **1.1.3 World Press Photo – um marco no campo do fotojornalismo**

O WPP foi criado, em Amesterdão, pelos membros da união dos fotojornalistas holandeses. Antes de 1955, já existia na Holanda um concurso que premiava os trabalhos dos fotojornalistas, denominado *Zilveren Camera*, no entanto tratava-se de uma competição de âmbito nacional, e por isso, não permitia a participação de profissionais estrangeiros. O WPP surgiu assim como um concurso transnacional, cuja política é a de não recusar os trabalhos de nenhum profissional, independentemente da sua nacionalidade.

Esta competição foi criada não só com o objetivo de premiar os melhores trabalhos no âmbito do fotojornalismo, mas também, tal como é expresso na página oficial do concurso<sup>8</sup>, com propósitos “educativos”. A ideia inicial era que os fotojornalistas holandeses, a partir do WPP, pudessem contactar com os trabalhos dos seus pares estrangeiros acabando, assim, por adquirir uma noção global daquilo que estava a ser desenvolvido em termos de fotojornalismo. Mas, indiretamente, o WPP também estimulou a reflexão acerca da fotografia de imprensa. Desde o início, que o concurso tem visibilidade e é discutido nos órgãos de comunicação social. Todos os anos, depois do anúncio dos vencedores do WPP as imagens premiadas são divulgadas na imprensa escrita,

---

<sup>8</sup> Disponível em World Press Photo: <http://www.worldpressphoto.org>, acessido a 5 de maio de 2013.

televisão e Internet e muitos são os jornalistas e especialistas em imagens que tecem comentários acerca das fotografias escolhidas.

Saliente-se que o WPP é uma peça fulcral no campo do jornalismo, na medida em que difunde as imagens de inúmeros profissionais, incentiva o desenvolvimento de trabalhos fotojornalísticos e contribui para que se pense acerca dos desafios colocados ao fotojornalismo.

Os trabalhos vencedores são divulgados a partir dos meios de comunicação social, mas também através de uma exposição itinerante que é exibida aproximadamente em 100 cidades de 45 países diferentes<sup>9</sup>. O aumento da popularidade do concurso tem feito com que a exposição viaje até mais locais, sendo estes cada vez mais longínquos. É possível perceber a evolução da competição se olharmos para os dados referentes à participação no concurso, ao longo do tempo. No primeiro ano do WPP, a participação dos fotógrafos foi tímida, uma vez que apenas se assistiu à submissão de 300 fotografias, realizadas por 42 fotógrafos de 11 países. No entanto, no ano seguinte o número de fotografias quadruplicou. Este crescimento foi apenas o início, visto que todos os anos o número de participações foi aumentando. Nos dias de hoje, o concurso conta com uma submissão anual de aproximadamente 95 mil fotografias, tiradas por cerca de 5000 fotógrafos, de 125 países.<sup>10</sup>

As fotografias que entram no concurso são agrupadas em categorias, de acordo com o assunto que tratam. Ao longo da história do WPP, estas categorias têm variado, pois se no início existiam apenas algumas, entre elas “Notícias” e “Desporto”, atualmente as fotografias, não só as individuais mas também as histórias, são distribuídas por nove categorias: “Artes e Entretenimento”, “Natureza”, “Notícias em Destaque”, “Assuntos Atuais”, “Pessoas nas Notícias”, “Vida Quotidiana”, “Retratos”, “Notícias em Geral” e “Desporto”. Todos os anos, em todas as categorias são atribuídos três prémios às fotografias individuais e outros três às histórias, sendo que uma dessas fotografias premiada é eleita a “Foto do Ano”.

O júri que nomeia as imagens vencedoras é bastante heterogéneo, ao apresentar elementos de nações desenvolvidas e de países em desenvolvimento, praticantes de diferentes religiões e com orientações políticas divergentes. Mas nem sempre foi assim, pois o primeiro painel de jurados era composto exclusivamente por membros oriundos de países europeus (Reino Unido, República Federal da Alemanha, França, Bélgica e

---

<sup>9</sup> Disponível em World Press Photo: <http://www.worldpressphoto.org/exhibition>, acessado a 5 de maio de 2013.

<sup>10</sup> Disponível em World Press Photo: <http://www.worldpressphoto.org/history-contest>, acessado a 5 de maio de 2013.

Holanda). Contudo, ao longo dos anos, a composição do júri foi-se tornando mais diversificada, o que acabou por tornar mais abrangente o olhar sobre as fotografias a concurso<sup>11</sup>.

É importante salientar que a componente educativa do WPP, realçada aquando da sua criação, foi recuperada na década de 1990. Um dos objetivos atuais do WPP é “estimular o trabalho dos fotógrafos através da educação e formação”<sup>12</sup>, sendo a organização de *workshops*, seminários e *master classes* alguns exemplos de atividades que visam cumprir essa missão - atribuir mais competências aos profissionais.

O WPP, que se apresenta como um projeto que “existe para estimular o entendimento do mundo através de um fotojornalismo de qualidade”<sup>13</sup>, é um dos concursos mais prestigiados no seio do fotojornalismo. Mais do que um galardão, os fotógrafos distinguidos ganham o reconhecimento da indústria, a admiração dos seus pares e projeção perante o público. Como já foi mencionado, as fotografias vencedoras adquirem grande visibilidade a partir dos meios de comunicação social, mas também da exposição itinerante, do catálogo e da página oficial do concurso, o que transforma o WPP num veículo disseminador de informação. Inclusivamente, o WPP assume-se como uma fonte alternativa no campo dos média, ao dar a conhecer ao público trabalhos que por vezes não são publicados nos meios tradicionais, nomeadamente nos jornais e revistas. Com cada vez menos espaço disponível nas páginas das publicações, muitas fotografias apenas se tornam visíveis a partir de competições, neste caso a partir do WPP.

Todos os anos um conjunto de profissionais ligados à fotografia, entre eles editores de fotografia e fotógrafos, é nomeado para selecionar as imagens vencedoras do concurso WPP. Não existem critérios definidos para se proceder à escolha das fotografias, tal como evidenciou Stephen Mayes, secretário do júri do WPP entre 2004 e 2009, durante a cerimónia de entrega dos prémios em 2009<sup>14</sup>. Normalmente as opiniões entre os jurados divergem e as escolhas nem sempre são unânimes. Stephen Mayes reforça que o processo de votação é “imprevisível” e que a eleição é motivada por padrões individuais de “gosto”<sup>15</sup>.

---

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Disponível em World Press Photo: <http://www.worldpressphoto.org/workshops>, acedido a 5 de maio de 2013.

<sup>13</sup> Disponível em World Press Photo: <http://www.worldpressphoto.org/>, acedido a 5 de maio de 2013.

<sup>14</sup> Disponível em Vimeo: <http://vimeo.com/67511685>, acedido a 12 de julho de 2013.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

Mas, apesar de ser uma decisão pessoal, os jurados geralmente avaliam as imagens com base em parâmetros estéticos e jornalísticos. Adriaan Monshouwer, secretária do júri do WPP durante 12 anos, explicou, nas celebrações do 50º aniversário do concurso, que a seleção realizada pelos elementos do júri se processa a partir de um conjunto de opções:

“[...] os valores relacionados com as artes visuais (que lidam primeiramente com os elementos visuais - a estética - da fotografia) e os valores jornalísticos que se focam no conteúdo. A imagem tem uma estrutura clara e uma composição forte? O corte e o uso das cores é adequado? [...] o olhar é seduzido pela beleza ou por outra qualidade visual? E relativo ao jornalismo: a mensagem é clara e relevante? [...] Para alguns a qualidade visual é mais importante que a jornalística, para outros é o inverso”<sup>16</sup>.

A primeira etapa de seleção das imagens é marcada pela visualização de todas as fotografias concorrentes, desprovidas de legendas. Devido ao elevado volume de fotografias, a apresentação das imagens tem de ser rápida e por isso os jurados contactam com cada fotografia apenas por alguns segundos. Nesta fase, como explica Aidan Sullivan, líder do júri do WPP em 2012, “tem de haver um estímulo emocional com as imagens”<sup>17</sup>. O jurado revela que se não houver uma reação imediata à imagem, isto é, se esta não significar nada em termos visuais e emocionais para os elementos do júri, é excluída.

Sem nenhum elemento textual que contextualize as imagens, o início do processo de seleção é sustentado essencialmente em critérios estéticos e emocionais e não em critérios jornalísticos. Imagens que retratem acontecimentos importantes e marcantes, e por isso com elevado valor jornalístico, podem ser eliminadas se não cativarem prontamente a atenção dos jurados. Nas restantes fases de avaliação, à medida que o número de fotografias vai diminuindo, os jurados têm a possibilidade de se deter durante mais tempo em cada imagem e assim proceder a uma análise mais racional das mesmas, tendo em conta outros parâmetros que não apenas os formais<sup>18</sup>.

Ao longo da história do WPP, as imagens escolhidas pelos jurados como “Foto do Ano” são, tendencialmente, marcadas pelo valor da negatividade e remetem direta ou indiretamente para a violência (Sousa, 1998; Barcelos, 2009). A maioria das imagens retrata a dor e o sofrimento humano consequentes de guerras, catástrofes ambientais ou sociais. No entanto, esta convergência temática apenas se verifica em relação às imagens eleitas “Foto do Ano”.

---

<sup>16</sup>Disponível em Foto 8: <http://www.foto8.com/new/online/blog/397-photojournalism-living-with-questions-and-tensions>, acedido a 12 de julho de 2013.

<sup>17</sup>Disponível em Vimeo: <http://vimeo.com/70114233>, acedido a 12 de julho de 2013.

<sup>18</sup>Disponível em Vimeo: <http://vimeo.com/67511685>, acedido a 12 de julho de 2013.

Em suma, não existe nenhuma fórmula que garanta que as fotografias concorrentes sejam premiadas pelo WPP, estas têm de ser simplesmente, como revela Stephen Mayes, “boas imagens”, isto é, fotografias fortes, que divulguem uma determinada perspetiva sobre os acontecimentos e que contribuam para o conhecimento sobre o mundo<sup>19</sup>.

## **1.2 Da representação à pregnância ideológica**

### **1.2.1 Representação e o processo de produção de significados**

A imagem fotográfica, objeto de estudo deste trabalho, pertence ao amplo campo das representações, o que nos leva à exploração teórica desse conceito. Seguindo a linha de pensamento de autores como Roland Barthes (1957), Shani Orgad (2012), Stuart Hall (1997), entre outros, representações são ideias, descrições, explicações e enquadramentos usados para compreender o mundo. Depreende-se assim que o conceito de representação é bastante abrangente e que transcende a ideia tradicional de imagem, pintura ou escultura, que remete para ou simboliza determinado indivíduo, objeto ou situação. Qualquer elemento que comunique significados abraça o estatuto de representação. Veja-se a obra *Mitologias* (1957) de Roland Barthes, um conjunto de textos que mostra que muitos objetos e práticas que se cruzam com o indivíduo no seu quotidiano podem ser encarados como signos, isto é, representações.

O conceito de representação refere-se ainda ao próprio ato de representar, ao processo de produção de significados a partir de signos (Hall, 1997; Orgad, 2012).

Mas como é que se desenrola o processo de representação? São inúmeros os teóricos com visões divergentes quanto ao género de relação existente entre a realidade e a sua representação, sendo uns adeptos da perspetiva mimética e outros defensores da perspetiva construtivista.

A abordagem mimética realça o facto de o significado já se encontrar definido no mundo real e defende que a linguagem apenas o reflete. Note-se que a linguagem deve ser encarada aqui num sentido lato, isto é, deve entender-se como qualquer elemento que opere como signo - imagens, palavras ou sons. De acordo com esta conceção, “a linguagem funciona como um espelho” (Hall, 1997: 24), limitando-se a reproduzir o sentido aprioristicamente fixado nos objetos, nos indivíduos ou nos eventos.

---

<sup>19</sup> *Ibidem*.

Esta noção, de que a partir das representações é possível aceder-se ao real, está fortemente associada ao campo dos média, nomeadamente ao jornalismo. Ainda hoje, apesar de tanto o público como os profissionais conhecerem as limitações desta perspetiva, os conteúdos noticiosos são “apresentado[s] como uma transmissão não expurgada da realidade, um espelho” (Traquina, 2007: 74). Os jornalistas, condicionados pelas normas profissionais, têm como função a recolha de informação e o relato objetivo dos factos.

Contudo, a teoria das representações enquanto espelho é amplamente refutada por inúmeros autores, entre eles, Neil Mulholland:

“[...] os sistemas de representação não são um simples ‘reflexo’ do mundo, tal como as imagens que surgem nos espelhos, mas produtores ativos de sentidos. As representações estruturam o modo como vemos o mundo. Se [...] considerarmos as pinturas medievais à luz desta perspetiva, devemos encará-las menos como um realismo imperfeito e mais como um meio utilizado pelos Cristãos para expressar as suas crenças e conhecimentos do universo” (2012: 121).

Este autor é adepto da perspetiva construtivista, uma abordagem que concebe as representações como construções e não como reproduções fiéis do real. Para os defensores desta teoria, “qualquer representação [...] é inevitavelmente uma construção, uma representação seletiva e particular de alguns elementos da realidade, que gera sempre determinados significados e exclui outros” (Orgad, 2012: 20). Ao produzirem certos sentidos, as representações apresentam-se não só como construções mas também como construtoras da realidade social.

A semiótica reforça esta ideia de construção de sentidos, em particular o trabalho desenvolvido por Roland Barthes, evidenciando que os signos apresentam duas camadas de significado: uma mensagem denotada, que deve ser entendida como o significado literal e uma mensagem conotada que se refere “às crenças, enquadramentos conceptuais e sistemas de valores de uma sociedade que são suscitados pela mensagem” (*apud* Orgad, 2012: 22).

Como já referimos nos subcapítulos 1.1.1 e 1.1.2 do trabalho, nem mesmo a imagem fotográfica, “que se apresenta como um análogo mecânico do real” (Barthes, 2009a: 14), se limita a reproduzir o mundo e os acontecimentos. A sua semelhança com o real cria a ilusão de que a fotografia é um retrato objetivo, mas também ela é conotada. A imagem fotográfica é portadora de um segundo sentido, inclusivamente a fotografia de imprensa, visto tratar-se de “um objecto trabalhado, escolhido, composto, construído, tratado segundo normas profissionais, estéticas ou ideológicas, que são outros tantos factores de conotação” (Barthes, 2009a: 15).

As representações são transmissoras de mensagens, sendo atravessadas por camadas de sentidos, contudo não devem ser encaradas como elementos unívocos. São entidades polissémicas, portadoras de uma cadeia flutuante de significados, que são escolhidos ou ignorados pelos indivíduos (Barthes, 2009b: 33).

### 1.2.2 O poder das representações

Sendo desprovidas de fixidez de significados, as representações podem desencadear diferentes interpretações, inclusivamente interpretações contraditórias. No entanto, apesar desta diversidade de sentidos, um número significativo de críticos das representações mediáticas constata que as representações são veículos de ideias e crenças específicas e portadoras de significados dominantes (Hall, 1997). As representações assumem-se assim como elementos paradoxais:

“Por um lado, as representações são vistas como abertas a múltiplas leituras, como ambivalentes e em constante mudança. Por outro lado, as representações são encaradas como tendo significados “preferidos” “dominantes” e como transportando determinadas ideologias, reforçando ideias e valores específicos e excluindo outros, o que leva a restabelecer e a manter relações de poder já existentes” (Orgad, 2012: 34).

As representações, inclusivamente as imagens, são caracterizadas pela ambiguidade, mas o modo como estas são concebidas pode influenciar a leitura que delas se faz. Durante a criação das representações são adotadas estratégias que acabam por encaminhar o leitor para significados específicos - os significados preferidos pelo autor (Hall, 1997: 228). Uma dessas estratégias é a utilização de elementos textuais:

“A mensagem linguística orienta [...] a interpretação, ela constitui uma espécie de grampo que impede os sentidos conotados de proliferarem. [...] o texto dirige o leitor entre os significados da imagem, faz-lhe evitar uns e receber outros; através de um *dispatching* muitas vezes subtil, ele teleguia-o para um sentido escolhido de antemão. [...] a linguagem tem evidentemente uma função de elucidação, mas esta elucidação é selectiva [...]” (Barthes, 2009b: 34-35).

Muitas vezes o texto é o elemento de ancoragem dos sentidos das imagens e acaba por fazer estancar o processo de interpretação, ao impor um determinado significado. Na verdade, não existe efetivamente uma imposição de um significado, visto que também o texto pode ser interpretado de maneiras distintas. Mas é impossível não admitir que o texto restringe a interpretação, acabando por condicionar a leitura do destinatário. Roland Barthes encara os elementos textuais como sendo portadores de um poder imenso, considerando que “o texto é verdadeiramente o controlo do criador sobre a imagem” (2009b:35).

No entanto, mesmo desprovidas de elementos textuais, as representações mediáticas, veiculam determinados sentidos dominantes, ou melhor, comunicam certas concepções da realidade, acabando por influenciar os comportamentos daqueles que as recebem. Como evidencia Shani Orgad “as representações são imensamente poderosas: alimentam vastos e profundos entendimentos e sentimentos que guiam e moldam as ações e práticas dos indivíduos” (2012: 3-4). A autora acrescenta que as representações mediáticas apresentam determinados enquadramentos e guiões acerca da realidade, que “orientam a forma como vemos e julgamos os outros e o modo como nos vemos a nós próprios” (2012: 11).

A teorização de Orgad remete-nos para a *framing theory*. Esta é uma teoria que se desenvolveu no campo dos estudos dos média e que advoga que os acontecimentos ganham certos significados ao serem noticiados de determinadas formas. De acordo com Goffman (1974), Gitlin (1980), Gamson & Modigliani (1987), Entman (1993), entre outros, os conteúdos apresentados pelos órgãos de comunicação social fomentam uma determinada leitura do mundo. A expressão *framing* deve ser entendida como “a seleção de certos aspetos de uma realidade percebida e a construção de mensagens que realcem ligações entre esses aspetos, de forma a promover uma interpretação particular” (Entman, Matthes, Pellicano, 2009: 176). Em suma, segundo esta teoria, os factos ao serem apresentados a partir de enquadramentos específicos, que enfatizam alguns elementos e omitem outros, acabam por adquirir certos sentidos e por veicular ideias, por vezes, associadas a determinados grupos e classes.

No entanto, é importante realçar que a *framing theory* não encara os espectadores como elementos totalmente passivos, durante o processo de assimilação dos conteúdos mediáticos. Athanasia Batziou, em *Picturing Immigration* (2011), esclarece que, de acordo com abordagens mais recentes desta teoria, os espectadores não são vistos como indivíduos “amorfos” que aceitam sem questionar aquilo que é transmitido pelas representações ou enquanto sujeitos que interpretam os conteúdos de acordo com aquilo que os autores haviam idealizado. Os destinatários assumem um papel ativo, interpretando as linhas orientadoras presentes nas representações que, tal como o nome indicia, são concebidas com o intuito de guiar a leitura dos recetores.

Seguindo a linha de pensamento de Shani Orgad e dos defensores da *framing theory*, muitos dos críticos das representações, em particular das imagéticas, consideram que estas transmitem ideologias específicas e veiculam determinados estereótipos, contribuindo muitas vezes para a manutenção do *status quo* (Batziou, 2011: 18-24). Tal como aponta John Berger, na obra *Ways of Seeing* (1977), as imagens são portadoras de ideologias

consideradas dominantes no momento em que estas foram produzidas. Assume-se relevante clarificar que o termo ideologia é entendido aqui enquanto um conjunto de conhecimentos e ideias característicos de uma classe ou de um grupo (Hartley, 2002: 103), que os guia nas práticas quotidianas de agir e comunicar (Barker & Galasinski, 2001: 65-66). Desta forma, as ideologias são encaradas como “discursos que conferem sentido aos objetos materiais e às práticas sociais, definindo e produzindo uma forma aceitável e inteligível de compreender o mundo” (Barker & Galasinski, 2001: 66).

Estes discursos estão muitas vezes presentes nas representações mediáticas, apesar de os recetores destes conteúdos nem sempre serem capazes de identificar as mensagens, por estas serem transmitidas de um modo subtil. Note-se que as imagens fotográficas são ainda mais eficazes na transmissão de crenças e ideias, de um modo camuflado, visto que estas aparentam captar a realidade. Quem as observa assume que está perante imagens, que simplesmente descrevem e reportam eventos reais, e não pressupõe que estas servem de suporte para determinadas mensagens. A força denotativa das imagens fotográficas acaba por ofuscar a sua dimensão conotativa e simbólica, o que facilita a transmissão e aceitação de determinadas compreensões da realidade.

As representações mediáticas são detentoras de um enorme poder ao veicularem crenças e conhecimentos que condicionam o entendimento dos fenómenos sociais. Contudo, no entender de Shani Orgad, o poder das representações é ainda mais amplo, pois estas têm também um papel preponderante na definição dos valores que pautam a sociedade: “[A] representação é um lugar de poder e no seu coração encontra-se a produção simbólica da diferença e a definição simbólica de fronteiras” (2012: 30). Esta ideia é melhor compreendida a partir do pensamento de Michel Foucault, ao qual a autora recorre. Segundo a perspetiva foucaultiana, as representações mediáticas legitimam determinados regimes discursivos e qualificam outros discursos enquanto desviantes (Macdonald, 2003 *apud* Orgad, 2012: 28). Desta forma, as representações mediáticas podem, nalguns casos apresentar uma capacidade normativa e serem detentoras de uma força moral, distinguindo as realidades e ações corretas das incorretas.

### **1.3 Mitos e narrativas – estratégias de construção dos acontecimentos**

Os conteúdos jornalísticos, ao pertencerem ao conjunto de representações mediáticas, também devem ser encarados como elementos mediadores de mensagens que, mais do que refletirem, constroem a realidade. Esta perspetiva é apoiada por Nelson Traquina, ao

sustentar que “enquanto o acontecimento cria a notícia, a notícia também cria o acontecimento” (1993: 168). James Carey também se apresenta como defensor desta conceção das notícias, explicando que “a necessidade de selecionar, excluir, acentuar diferentes aspetos do acontecimento – processo aliás orientado pela narrativa escolhida – são alguns exemplos de como a notícia criando o acontecimento, constrói a realidade” (*apud* Traquina, 1993: 168). A partir da passagem anterior, contacta-se, com a ideia de que os jornalistas recorrem ao uso de narrativas para dar forma aos acontecimentos, acabando por enquadrar o mundo a partir de determinadas perspetivas.

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

Os jornalistas, à semelhança dos contadores de histórias e de mitos, recorrem ao “rico tesouro de histórias arquetípicas e dão sentido ao mundo” (Lule, 2001: 18), são *bricoleurs* que “constroem e reconstróem incessantemente o edifício simbólico das representações culturais, usando padrões narrativos, figuras, valores e códigos disponíveis no seu ambiente cultural” (Coman, 2005: 117). Jack Lule constatou que as notícias muitas vezes não só assumem a forma de mitos clássicos, como também apresentam os indivíduos envolvidos nos acontecimentos enquanto figuras arquetípicas. Assume-se relevante esclarecer que arquétipos são:

“padrões, imagens, motivos e personagens extraídos e moldados a partir da experiência humana, que ajudam a estruturar e a dar forma a histórias em diferentes culturas e eras. São fundamentalmente figuras e forças, como heróis, cheias, vilões, pragas, patriarcas, párias, grandes mães e vigaristas” (2001: 15).

As histórias clássicas, usadas muitas vezes pelos jornalistas, “oferecem modelos exemplares”, ao retratarem exemplos do bem e do mal, do certo e do errado, da bravura e da cobardia (*ibidem*). Também Gonzaga Motta partilha esta ideia, enfatizando que muitas das histórias apresentadas pelas notícias “dotam os acontecimentos de sentidos de passado e de futuro, do bem e do mal, do bonito e do feio, do que pode e do que não pode” (2003: 9). Depreende-se, desta forma, que ao adotarem formas míticas, as notícias assumem

outras funções que transcendem as informativas, pois enquanto “construções de sentido, [...] procuram, como todas as narrativas, estabelecer um significado moral” (Roeh, 1989: 165).

Conclui-se que as notícias, de uma forma geral, oferecem histórias que definem valores e realçam ou excluem crenças e ideias acerca da realidade social (Lule, 2001: 21). No entanto, estas, ao apresentarem interpretações consensuais daquilo que é certo ou errado, podem levar o público a não desenvolver uma reflexão sobre os assuntos sociais (Ettema and Glasser *apud* Bird & Dardenne, 2009: 208) e a encarar aquilo que é transmitido como uma verdade absoluta e incontestável.

Por outro lado, ao apresentarem uma estrutura narrativa, as notícias apelam à emoção e ao envolvimento do público: “[...] como costuma ocorrer com as tragédias narradas pela ficção, pela literatura ou pelo teatro, as tragédias do quotidiano narradas pela imprensa ou pela televisão [...] provocam diariamente a comoção, a compaixão, o prazer, desejos e ódios” (Motta, 2003: 19). As narrativas são caracterizadas por atribuir papéis aos principais atores das histórias, por identificarem o problema e por revelarem os responsáveis pela sua ocorrência, o que contribui para a dramatização e para o apelo emocional das notícias (van Gorp, 2010: 87). De acordo com um estudo realizado por Donohew, as notícias que adotam um estilo narrativo geram maior interesse junto do público, levando inclusivamente a alterações de humor (*apud* Bird & Dardenne, 1993: 272).

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

#### **1.4 Primavera Árabe: uma onda de protestos no mundo árabe**

Neste estudo decidimos analisar fotografias que retratam a Primavera Árabe, um evento que eclodiu em 2011 no Norte de África e no Médio Oriente. Como tal, consideramos relevante proceder a uma contextualização do acontecimento, de modo a compreender melhor a realidade representada nas imagens.

No ano de 2011, o mundo árabe foi palco de sucessivas revoltas populares, que tiveram início na Tunísia e, como um rastilho, rapidamente se propagaram por outros países. A Primavera Árabe, uma das denominações atribuída a estas revoltas, começou, contudo, ainda no inverno de 2010. A 17 de dezembro um jovem vendedor tunisino, Muhammad Bouazizi, imolou-se após o seu carro de legumes ter sido confiscado pela

polícia. Este episódio desencadeou vários protestos, não só em Sidi Bouzid, cidade tunisina na qual ocorreu o incidente, mas um pouco por todo o país (Gelvin, 2012: 26-27). Após alguns dias de revoltas e sem o apoio dos militares e de muitos líderes políticos, o presidente Zine al-Abidine Ben Ali abandonou a Tunísia, refugiando-se na Arábia Saudita (Lynch, 2012: 90).

A revolta na Tunísia durou apenas algumas semanas, foi relativamente pacífica, embora tenham morrido alguns populares durante os confrontos com as forças policiais, e derrubou um líder que estava no poder há vinte e quatro anos. Todavia, nem todos os protestos nos países árabes apresentaram estas características. Encarar a Primavera Árabe como um fenómeno uno é desenvolver uma leitura superficial e precipitada acerca do mesmo, visto que a onda de protestos afetou os vários países de um modo distinto.

Repare-se que na Tunísia, no Egito e na Líbia assistiu-se a um conjunto de alterações estruturantes no panorama político com a queda dos líderes Ben Ali, Mubarak e Kadhafi, respetivamente, ao passo que em países como Marrocos, Argélia ou Omã, os protestos simplesmente motivaram a promessa de algumas reformas legislativas e constitucionais (Dabashi, 2012: 41).

No entanto, as diferenças não são visíveis apenas ao nível das consequências políticas das revoltas, sendo também percebidas a partir dos contornos dos próprios conflitos. Na Líbia e na Síria os protestos deram origem a sangrentas guerras civis, que vitimaram - e continuam a vitimar, no caso da Síria - milhares de indivíduos. A Primavera Árabe no Bahrein e no Iémen também ficou marcada por uma vaga de violência, em virtude das repressões dos protestos pacíficos dos populares, levadas a cabo por forças de segurança e por aliados dos regimes. No Egito e especialmente na Tunísia, ao contrário do que aconteceu nos países anteriormente mencionados, as revoltas desenvolveram-se num ambiente relativamente pacífico, em parte, porque as forças militares se tornaram aliadas das populações, recusando-se a usar a força para as demover das manifestações (Gelvin, 2012: 60). Mas, apesar de nestes países as revoltas não terem assumido contornos de violência extrema, as transições para os regimes democráticos têm sido marcadas por intensos confrontos, especialmente no Egito. Note-se que, após o golpe militar de 3 de julho de 2013, que depôs o presidente Mohamed Morsi, eleito democraticamente, instalou-se no Egito uma vaga de violência. Um pouco por todo o país, as forças militares têm reprimido violentamente os apoiantes da Irmandade Muçulmana (o partido de Morsi),

causando centenas de mortos. Esta situação levou, inclusivamente, a que o presidente interino, Adly Mansour, decretasse estado de emergência em todo o país<sup>20</sup>.

A partir desta sumária comparação, conclui-se que as revoltas assumiram diferentes contornos de país para país. No entanto aquilo, que as motivou foi o mesmo sentimento popular: o descontentamento generalizado dos indivíduos face às condições económicas, sociais e políticas. Para os cidadãos do Ocidente a mobilização em massa das populações árabes no ano de 2011 talvez tenha sido uma surpresa. Porém, no seio do mundo árabe, mas também no seu exterior, a eclosão de revoltas populares era algo relativamente previsível. Como esclarecem Lin Noueihed e Alex Warren, “longe de ser um despertar repentino, a Primavera Árabe coroou uma década de protestos, de ativismo político e de crítica dos média, fatores que criaram condições para um sistema político mais aberto” (2012: 4).

Observe-se que a subida do preço de bens essenciais já tinha motivado, em 2008, a organização de protestos por parte de inúmeros cidadãos de países como Marrocos, Egito e Tunísia. Em 2011, as manifestações públicas de descontentamento popular repetiram-se, perante o consecutivo aumento do preço dos alimentos, combustíveis e rendas de casas, que teve um impacto negativo sobre os orçamentos familiares, já afetados pelos fracos rendimentos e pelo elevado desemprego (Noueihed & Warren, 2012: 25).

O desemprego, nomeadamente o desemprego jovem, é um dos flagelos do mundo árabe: estima-se que nessa região 25% da população jovem esteja desempregada, sendo que nos países não produtores de petróleo a percentagem é superior (no Egito o desemprego jovem é de 43% e na Tunísia de 30%) (Gelvin, 2012: 20). As economias de muitos estados árabes foram incapazes de criar postos de trabalho suficientes para empregar a camada mais jovem da população que cresceu de uma forma explosiva nas últimas décadas. A dificuldade em integrar os jovens no mercado de trabalho, inclusivamente aqueles com elevados níveis de formação, levou à criação de um fenómeno que os cientistas políticos denominam de *waithood*: um período no qual os jovens estão à espera de um emprego, de um casamento e de uma participação plena na sociedade (Gelvin, 2012: 20; Noueihed & Warren, 2012: 2).

A insatisfação em relação ao panorama económico e ao insucesso profissional incentivou os cidadãos a expressarem-se nas ruas. Mas mais do que saturados de viver em

---

<sup>20</sup> Disponível em Público: <http://www.publico.pt/mundo/noticia/investida-contra-apoiantes-da-irmandade-musulmana-lanca-caos-no-cairo-1603089>, acedido a 11 de setembro de 2013.

condições precárias e sem perspectivas de futuro, as populações sentiam-se injustiçadas com o foço criado entre ricos e pobres. Note-se que as elites dos governos foram desenvolvendo estilos de vida luxuosos, em parte devido ao desvio de dinheiros públicos, quando muitos indivíduos viviam no limiar da pobreza (Noueihed & Warren, 2012: 36).

Todos estes fatores foram determinantes para a criação de uma onda de protestos em 2011. Contudo, de acordo com múltiplos especialistas em assuntos árabes (Noueihed & Warren, 2012; Gelvin, 2012; Lynch, 2012), estes não são motivos suficientes para justificar a célere propagação das revoltas. No entender de Marc Lynch, Professor de Ciência Política e Assuntos Internacionais, o que realmente contribuiu para a disseminação dos protestos foi uma revolução cultural, motivada pelas mudanças implementadas no campo mediático, nos últimos anos:

“Os protestos espalharam-se de uma forma rápida e poderosa a partir de Tunes porque ocorreram dentro de um espaço político árabe radicalmente novo. Uma nova geração de árabes cresceu a assistir à Al-Jazeera, o canal de televisão via satélite do Qatar; a estabelecer contactos através das redes sociais e a interiorizar um novo tipo de identidade pan-arabista” (2012: 12).

As alterações no ambiente mediático, com a introdução das televisões por satélite, a propagação da Internet e a disseminação dos telemóveis, fizeram com que a população árabe tivesse um maior acesso à informação, pudesse partilhar e discutir ideias, inclusivamente políticas, e permitiram ainda uma aproximação e conseqüente união do povo árabe.

O canal de televisão Al-Jazeera, criado em 1996, foi a primeira estação televisiva, sem estar sob a alçada do Estado, a transmitir notícias em árabe. A sua implementação veio revolucionar o panorama mediático, apresentando-se como uma alternativa aos média estatais, caracterizados por veicularem propaganda ou conteúdos censurados pelos governos. A par dos noticiários, este canal de televisão também dispõe de formatos onde comentadores, políticos e figuras de destaque da sociedade civil apresentam pontos de vista divergentes relativos a determinadas temáticas. Mas a Al-Jazeera é mais do que um meio que transmite diferentes perspetivas acerca do mundo, sendo também uma plataforma que permite um envolvimento ativo da população em discussões públicas (Noueihed & Warren, 2012: 47-49). Os espectadores árabes podem participar em debates sobre assuntos contemporâneos e assim partilhar opiniões e preocupações com os seus compatriotas.

Estando mais informada e mais consciente acerca do panorama social da região, a população árabe tem vindo a tornar-se mais crítica e exigente em relação aos seus governantes e às políticas por eles adotadas. Os cidadãos estão “[...] muito mais

participativos, muito menos submissos à autoridade, muito menos pacientes [e] muito menos suscetíveis à propaganda do regime [...]” (Lynch, 2012: 17). Desta forma se percebe mais facilmente a invasão em massa das ruas dos países árabes, em 2011, levada a cabo pelos populares.

Há, contudo, um outro fator que também contribuiu para a emergência da Primavera Árabe, tendo sido essencial para a “rápida, intensa e quase simultânea explosão de protestos pelo mundo árabe” (Lynch, 2012: 13) – a consolidação de uma identidade árabe.

Os povos árabes, ao longo da história, foram desenvolvendo um forte sentimento de união e de comunidade, movidos pela partilha de determinados elementos culturais e de passados históricos semelhantes. Apesar de nem todos os países se encontrarem próximos em termos geográficos, as suas populações sentiam-se ligadas entre si.

Com o aparecimento da televisão por satélite e da Internet esta proximidade entre povos reforçou-se. A renovação do ambiente mediático “tornou o mundo árabe mais pequeno e permitiu a consolidação da ideia de comunidade entre um grupo de indivíduos que partilha a mesma língua [e] grande parte das preocupações” (Noueihed & Warren, 2012: 50). Repare-se que o facto de vários canais de televisão transmitirem para todo o mundo árabe músicas, vídeos e telenovelas de toda a região, contribuiu para a solidificação do sentimento de pertença à mesma comunidade. Quando, em dezembro de 2010, eclodiram os primeiros protestos na Tunísia, “todos os árabes em qualquer parte da região podiam imaginar-se no lugar dos tunisinos que de repente se mobilizaram” (Lynch, 2012: 13), porque enquanto cidadãos da nação árabe estavam solidários com os seus compatriotas.

Em suma, aquilo que gerou a Primavera Árabe foi a insatisfação de um povo, massacrado pelas restrições de liberdade, pelas precárias condições de vida e pela incerteza no futuro. As populações árabes, mais informadas e esclarecidas do que nunca, invadiram as praças das cidades para reclamarem uma sociedade mais justa e igualitária, tendo o sucesso da revolta tunisina, surgido como o incentivo final para os povos lutarem pelos seus direitos.

Após esta breve explanação acerca das origens da Primavera Árabe, assume-se pertinente analisar com mais pormenor as revoltas do Egito, da Líbia e do Iémen, visto que são estes os três países que surgem representados nas fotografias vencedoras do WPP 2012.

### 1.4.1 Egito: dos protestos em Tahrir à queda de Mubarak

A população egípcia seguiu o exemplo da tunisina e a 25 de janeiro de 2011 saiu para as ruas em protesto contra o regime vigente. Jovens ativistas tinham convocado várias manifestações para esse dia, um feriado nacional, a partir das redes sociais e de meios tradicionais, definindo como epicentro dos protestos a Praça Tahrir, a maior praça do Cairo. Apesar da intervenção das forças policiais ter impedido que a maioria dos manifestantes chegasse à praça, alguns indivíduos conseguiram transpor a barreira policial e alcançar o ponto de encontro (Noueihed & Warren, 2012: 107).

No entanto, a Praça Tahrir só foi realmente ocupada no dia 28 de janeiro, naquela que ficou conhecida como a “Sexta-feira de Fúria”. A afluência popular nesse dia foi bastante elevada, pois, como explicam Noueihed e Warren, “as pessoas já estavam reunidas nas mesquitas da cidade para as orações de sexta-feira e a partir daí marcharam em direção a Tahrir” (*ibidem*). Mesmo tendo sido agredidos pelas forças policiais, com gás lacrimogéneo e com balas de borracha, os manifestantes conseguiram chegar à Praça Tahrir e ocupar aquele que se tornou “o centro simbólico da revolta egípcia” (Gelvin, 2012: 46).

Os protestos também ocorreram noutras cidades egípcias, nomeadamente em Alexandria e no Suez, mas apesar da violência dos confrontos, note-se que assumiram um carácter mais hostil do que os que tiveram lugar na capital, estes foram pouco noticiados. Os meios de comunicação social prestaram pouca atenção a estes acontecimentos, porque a maior parte dos jornalistas optou por se fixar no Cairo (Gelvin, 2012: 45).

Os militares desde logo recusaram reprimir as manifestações, assumindo-se como aliados do povo. Sem o apoio do exército, Mubarak apenas contava com o auxílio da polícia e de marginais, alegadamente pagos pelo líder egípcio, para expulsar os manifestantes da Praça Tahrir. Os confrontos entre as forças pró-Mubarak e anti-regime foram uma constante durante a revolta egípcia, tendo atingido o seu auge a 2 de fevereiro, o dia da “Batalha dos Camelos” (Noueihed & Warren, 2012: 109). Nessa data, dezenas de indivíduos apoiantes do presidente egípcio invadiram a Praça Tahrir, montados em camelos e cavalos, e agrediram violentamente os manifestantes com paus e espadas, matando vários populares. Porém, este ataque teve o efeito inverso sobre os manifestantes, ao reacender a revolta popular (Lynch, 2012: 108). O aumento dos protestos, a recusa de apoio por parte do exército e a pressão externa levada a cabo pela comunidade

internacional (em especial os EUA) fez com que a 11 de fevereiro Mohammed Hosni Mubarak abandonasse o poder, depois de trinta anos enquanto presidente do Egito.

#### **1.4.2 Líbia: uma sangrenta guerra civil**

Na Líbia, à semelhança do que aconteceu no Egito, vários grupos da oposição apelaram nas redes sociais para que a população se manifestasse, no dia 17 de fevereiro de 2011, contra as condições económicas e políticas do país. Os populares acederam ao pedido e ocuparam as ruas de inúmeras cidades do nordeste do país, nomeadamente de Benghazi, a segunda maior cidade da Líbia, de Derna e de Tobruk. Os protestos que começaram numa região pouco controlada pelo governo rapidamente se propagaram pelo país e em poucos dias chegaram à capital da Líbia, Trípoli (Gelvin, 2012: 80-81).

A reação de Kadhafi às manifestações populares foi bastante distinta da de Ben Ali e de Mubarak. Desde o começo da revolta que o líder líbio revelou publicamente que os opositores do regime iriam ser fortemente punidos pelos seus atos (Lynch, 2012). As brutais repressões levadas a cabo pelas forças leais ao regime são exemplo da hostilidade que marcou a Primavera Árabe líbia. Gelvin lembra que “as forças de segurança e o exército trataram os manifestantes como combatentes: as forças governamentais substituíram o gás lacrimogéneo por fogo aberto, e o governo enviou helicópteros armados para reprimir a revolta em Trípoli” (2012: 82).

Os confrontos da primeira semana provocaram centenas de vítimas mortais, um número que já fazia prever quão sangrenta seria a revolta, entretanto transformada numa guerra civil. A 4 de março o conflito já tinha provocado mais de seis mil mortos (Lynch, 2012: 204). A iminência de um massacre levou a NATO a intervir militarmente no país, após o Conselho de Segurança da ONU ter aprovado a resolução 1973, que autorizava a implementação de uma zona de exclusão aérea e o uso de “todas as medidas necessárias” para proteger a população civil.<sup>21</sup>

Durante oito meses, os rebeldes (compostos por civis e alguns militares que abandonaram o exército líbio), apoiados pela NATO, lutaram contra as forças leais a Kadhafi (forças de segurança, militares e mercenários africanos) pela conquista das principais cidades da Líbia. Após múltiplas conquistas e retiradas de ambas as partes, a partir de agosto os rebeldes foram ganhando terreno, assumindo o controlo de várias

---

<sup>21</sup>Disponível em United Nations: <http://www.un.org/News/Press/docs//2011/sc10200.doc.htm>, acedido a 9 de agosto de 2013.

idades, inclusivamente da capital Trípoli, onde estava localizado o quartel do coronel Kadhafi (Noueihed & Warren, 2012:184-185).

Em outubro, as forças de oposição ao regime capturaram o líder líbio, que acabou por morrer em circunstâncias pouco claras, em Sirte, a sua cidade natal. Terminava assim a era de Kadhafi, que durou quarenta e dois anos (Gelvin, 2012).

### **1.4.3 Iémen: massacre popular**

A onda de revoltas que começou no Norte de África também chegou à Península Arábica, em particular ao Iémen. Os protestos, inicialmente discretos, intensificaram-se após a renúncia do líder egípcio Mubarak, a 11 de fevereiro. Noueihed e Warren explicam a evolução dos acontecimentos: “imitando os *slogans* utilizados no Norte de África, como *irhal*, ou “vai-te embora”, e *al-aha'ab yurid isqat al-nizam*, ou “o povo quer a queda do regime”, o que começou como manifestações de pequena escala logo adquiriu a sua própria dinâmica” (2012: 200).

Milhares de indivíduos marcharam nas maiores cidades do Iémen, nomeadamente em Sana, a capital, em Aden, Ibb e Taiz, mostrando uma união atípica para um país que até 1990 esteve dividido em dois Estados independentes - a República Árabe do Iémen, no Norte, e a República Democrática Popular do Iémen, no Sul (Gelvin, 2012). Nem mesmo as fortes repressões contra os manifestantes e as promessas de concessões políticas proferidas pelo presidente Saleh contribuíram para a desmobilização dos populares.

Os protestos intensificaram-se ainda mais, depois de 18 de março, quando *snipers* mataram cerca de cinquenta e quatro manifestantes que participavam em protestos pacíficos nas imediações da Universidade de Sana. Após este incidente, dezenas de funcionários públicos e políticos desvincularam-se do regime e vários militares de altas patentes desertaram. Sem o apoio de vários membros do governo e das forças militares a queda do presidente Ali Abdullah Saleh parecia aproximar-se (Noueihed & Warren, 2012: 202).

Mas nem a explosão de uma bomba no palácio presidencial, em junho, o afastou do cargo de presidente. Saleh esteve uma temporada na Arábia Saudita a recuperar dos graves ferimentos provocados pelo incidente, mas regressou ao Iémen no final de setembro. Em novembro, o líder abandonou o cargo, depois de trinta e dois anos no poder (Gelvin, 2012).

## CAPÍTULO II – METODOLOGIA

### 2.1 Análise Crítica do Discurso

O principal propósito deste trabalho é, pois, compreender como as fotografias vencedoras do WPP 2012 retratam a Primavera Árabe, identificando os discursos e narrativas por elas criados e reconhecendo o seu contributo para a construção e reforço de determinados valores ideológicos.

Para o efeito, iremos recorrer à Análise Crítica do Discurso (ACD), uma disciplina caracterizada pelo ecletismo metodológico e pela diversidade de teorias (Wodak & Meyer 2009: 5), que nutre interesse pelas relações estabelecidas entre os discursos e os processos sociais. A ACD entende o discurso como uma prática social (Fairclough, 1995) que desenvolve uma “relação dialética” com a realidade social. Fairclough esclarece que a “relação dialética” se deve ao facto de o discurso ser moldado pela sociedade, mas também por ser socialmente constitutivo (1995: 55).

O discurso, no sentido lato que Fairclough e Chouliaraki lhe atribuem<sup>22</sup>, é encarado a partir de uma perspectiva construtivista, por intermédio da qual se considera que é através do discurso que os “utilizadores da linguagem constituem as realidades sociais: o seu conhecimento sobre as situações sociais, os papéis interpessoais que desempenham, as suas identidades e relações com outros grupos sociais” (van Leeuwen & Wodak, 1999 *apud* Barker & Galasinski, 2001: 65). Em suma, as formas de discurso produzem, reproduzem e reforçam ideologias (Barker & Galasinski, 2001: 65), contribuindo, por um lado, para a manutenção e, por outro, para a alteração do *status quo*.

Sustentada nesta conceção de discurso, a ACD visa “desmistificar as ideologias e o poder a partir de uma análise sistemática de [...] dados semióticos (escritos, falados ou visuais)” (Wodak & Meyer 2009: 3). A partir de metodologias características de múltiplas disciplinas, como, por exemplo, a linguística, a semiótica, a sociologia e a psicologia, os investigadores “procuram os aspetos ou dimensões da realidade que são escondidos por um aparente natural e transparente uso da linguagem” (Carvalho, 2008: 162).

Nesta ordem de ideias, atenderemos, durante a análise das imagens, à semiótica barthesiana e à semiótica social e à gramática visual de Gunther Kress e Theo van Leeuwen, visando entender os valores criados a partir das opções formais das fotografias.

---

<sup>22</sup> “O discurso portanto inclui linguagem (escrita e falada e em combinação com outras semióticas, por exemplo, com a música), comunicação não verbal (expressões faciais, movimentos do corpo, gestos, etc.) e imagens visuais (por exemplo, fotografias, filmes)”(1999: 38).

Para desenvolver a apreciação das imagens, utilizaremos os seguintes elementos com origem na semiótica barthesiana: **nível denotativo**, o sentido gerado a partir da descrição da imagem, por outras palavras, trata-se do ato de reconhecimento dos elementos que compõem a representação visual (Barthes *apud* van Leeuwen, 2008: 94) e o **nível conotativo**, o significado que é fruto de uma interpretação com base em campos mais amplos, como as crenças, os enquadramentos conceptuais e o sistema de valores de uma determinada sociedade (Barthes *apud* Hall, 1997: 39). Ainda no campo da semiótica barthesiana, serão considerados outros elementos como: as **poses**, posições adotadas pelos sujeitos representados, que integram uma “reserva de atitudes estereotipadas que constituem elementos já feitos de significação” (Barthes, 2009a: 17), **os objetos**, elementos indutores de determinadas ideias (Barthes, 2009a: 18) e **a fotogenia**, conjunto de técnicas fotográficas - enquadramento, luz, nitidez, distância - adotado aquando da captação de uma imagem, que influencia a construção de sentido. Aquando da análise vamos explorar, ainda, as **redes intertextuais**, nas quais cada fotografia se encontra submersa, visto que os sentidos de uma representação fazem parte de um processo de semiose que liga as fotografias, objeto de análise, a outras formas de representação textual ou simbólica.

Ao longo do processo de leitura das imagens, também iremos recorrer à semiótica social e à gramática visual de Gunther Kress e Theo van Leeuwen. Devemos salientar que os autores partem do pressuposto de que as imagens são entidades estruturadas e que o modo como estas estão organizadas condiciona a forma como são apreendidas. Kress e van Leeuwen desenvolveram uma gramática visual com o objetivo de “proporcionar inventários das principais estruturas de composição que se tornaram convenções, no decurso da história da semiótica visual, e de analisar como elas são usadas para produzir significado pelos produtores contemporâneos de imagem” (2000: 1).

A gramática visual destes autores tem como ponto de partida a linguística sistémico-funcional de Halliday, que encara a língua como portadora de um “potencial de significação” e considera que cabe aos falantes realizarem escolhas de acordo com aquilo que pretendem comunicar em determinadas situações (Halliday *apud* Carlos Gouveia, 2009: 6). Os textos, mas também os sons e as imagens que circulam pelo mundo, são o resultado dessas seleções levadas a cabo por aqueles que geram os conteúdos. Desta forma, aquilo que Halliday defende não é um entendimento da língua a partir de descrições meramente estruturais, mas sim a partir do seu uso. (Halliday *apud* Carlos Gouveia, 2009:15). Neste sentido, o autor analisa a língua com base nas suas funções, partindo do

pressuposto que a linguagem cumpre três “metafunções”: a ideacional, a interpessoal e a textual.

Kress e van Leeuwen (2000) adotam o conceito de “metafunções” de Halliday para desenvolverem uma proposta de análise de imagens. Na perspectiva dos autores, as imagens são detentoras de um significado ideacional, que está relacionado com a forma como os elementos podem ser representados no plano; de um significado interpessoal, que é referente ao tipo de interação que os espectadores estabelecem com as personagens representadas e de um significado textual, que tem que ver com o modo como os elementos estão organizados, sendo que, diferentes arranjos composicionais levam à criação de diferentes sentidos (Kress & van Leeuwen, 2000: 40-41).

No seio destes três grandes grupos de “metafunções”, os autores apresentam múltiplas categorias para se proceder a uma leitura detalhada das imagens. Porém, neste trabalho apenas nos iremos debruçar sobre as que se afirmam ser mais pertinentes para este estudo de caso. Propomo-nos, por isso, avaliar a forma como os indivíduos surgem nas imagens, isto é, se são retratados a partir de **imagens narrativas**, que representam os participantes a relacionarem-se uns com os outros e são caracterizadas pela presença de uma linha imaginária (vetor), que liga o ator ao alvo da ação (Kress & van Leeuwen, 2000: 62) ou de **imagens conceptuais**, que representam os participantes no que diz respeito à classe, estrutura ou sentido, isto é “em termos da sua essência generalizada, mais ou menos estável e intemporal” (Kress & van Leeuwen, 2000: 56).

Iremos explorar o **sistema do olhar**, ao questionar se as fotografias são **imagens pedido**, que mostram os indivíduos a olharem diretamente para os observadores e a exigirem algo dos mesmos (Kress & van Leeuwen, 2000: 122), ou **imagens oferta**, que apresentam os indivíduos simplesmente como objetos de contemplação (Kress & van Leeuwen, 2000: 124). As imagens também serão analisadas ao nível do **enquadramento**, com especial atenção para a **escala de planos**, uma sequência que varia de acordo com a distância a partir da qual a fotografia é captada. Os **grandes planos**, aqueles que mostram a cabeça e ombros das personagens, estão associados a uma relação próxima e íntima, ao passo que os **planos gerais**, aqueles que mostram todo o corpo da personagem bem como o cenário envolvente, estão associados a uma relação de distanciamento.

A **perspetiva** das imagens, também será incluída na leitura das fotografias, sendo analisados em particular os ângulos a partir dos quais as imagens foram captadas, dado que estes incentivam a criação de uma relação simbólica entre os observadores e as personagens representadas (Kress & van Leeuwen *apud* Jewitt & Oyama, 2008: 135). **O**

**ângulo vertical** contribui para a criação de uma relação de poder e **o ângulo horizontal** está associado a uma relação de envolvimento e de distanciamento. O ângulo vertical dá origem a **planos picados**, nos quais os elementos são captados de cima para baixo; a **planos contra-picados**, que retratam os objetos ou os indivíduos de baixo para cima e a **planos ao nível dos olhos**. Por outro lado, o ângulo horizontal cria **planos frontais**, que mostram as personagens a partir de frente e **planos oblíquos**, que retratam os indivíduos a partir de uma diagonal ou de perfil.

Ainda no que diz respeito à dimensão interacional, os autores exploram a **modalidade da imagem**, que tem que ver com o valor de verdade e com a credibilidade de uma representação. Aqueles que observam as imagens consideraram-nas mais ou menos reais consoante a presença de determinados indicadores de modalidade. Para os autores, existem inúmeros **marcadores de modalidade naturalista** associados a elementos como **a cor, os detalhes e o foco das imagens**.

A **contextualização**, os elementos que compõem o fundo da imagem, também se apresenta como um indicador de modalidade, e materializa-se numa escala, que varia desde a ausência de fundo até ao cenário mais preenchido e detalhado (contextualização total). Quanto menos detalhes estiverem representados no fundo da imagem, menor é a modalidade da representação e maior é a generalização do elemento representado (Kress & van Leeuwen, 2000: 165-166). Na lista de marcadores de modalidade surge ainda a **iluminação**. Se, por um lado, as imagens naturalistas representam os indivíduos como sendo afetados por uma fonte particular de iluminação, “as imagens menos naturalistas, por outro lado, podem subtrair a iluminação e mostrar sombras para dar volume, especialmente aos objetos redondos” (Kress & van Leeuwen, 2000: 167).

Estas ferramentas semióticas irão permitir a elaboração de uma desconstrução do sentido das imagens vencedoras do WPP 2012, que retratam acontecimentos relativos à Primavera Árabe. A partir da análise dessas imagens com base nos conceitos anteriormente explanados, propomo-nos ilustrar a ideia de que as fotografias não são um retrato fiel dos factos, mas interpretações dos fotojornalistas, influenciadas por narrativas e padrões visuais convencionados na cultura ocidental e por determinados valores ideológicos.

## **2.2 Corpus de análise**

O *corpus* de análise deste estudo é constituído por 38 fotografias vencedoras do WPP 2012, que representam a Primavera Árabe. Decidimos analisar todas as imagens distinguidas no concurso (primeiros, segundos e terceiros prémios) que retratassem a Revolta Árabe de 2011, pois é o acontecimento mais representado nas fotografias selecionadas pelo júri do WPP 2012, inclusivamente na “Foto do Ano de 2011”, a distinção mais importante do WPP.

Por outro lado, optámos por estudar as fotografias referentes à Primavera Árabe, por se tratar de um dos eventos mais marcantes do ano de 2011, devido à sua natureza revolucionária e à hipermediatização que este acontecimento de nível regional gerou à escala global.

As imagens em questão foram galardoadas com o primeiro, segundo e terceiro prémio, a título individual ou enquanto histórias, nas categorias “Pessoas nas Notícias”, “Notícias em Destaque” e “Notícias em Geral”. As fotografias foram tiradas, durante o ano de 2011, por sete fotógrafos profissionais, do sexo masculino, de várias nacionalidades, a saber: espanhola, russa, italiana, francesa, dinamarquesa e egípcia.<sup>23</sup> Durante a análise iremos fazer referência a algumas legendas das fotografias, para tornar a leitura das imagens mais contextualizada e, conseqüentemente, mais completa. Salientamos que é possível aceder-se às legendas, que acompanham as fotografias, na página oficial do concurso.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Ver mais detalhes sobre as imagens nos Anexos.

<sup>24</sup> Disponível em World Press Photo: <http://www.worldpressphoto.org/gallery/2012-photo-contest>, acedido em 11 de Agosto de 2013.

### CAPÍTULO III - ANÁLISE DAS FOTOGRAFIAS

Antes de procedermos a uma leitura mais detalhada das imagens, consideramos pertinente fazer um levantamento dos elementos das fotografias, evidenciando os temas representados, os cenários onde as ações se desenvolvem e as personagens que estão presentes nas fotografias.

Perante a observação das imagens, concluímos que estas podem ser divididas em dois grandes grupos: aquelas que retratam as revoltas desencadeadas pelas populações e aquelas que mostram as consequências geradas pelas revoltas. As revoltas populares surgem representadas em 29 fotografias, das quais 10 retratam protestos e manifestações pacíficas e 19 mostram confrontos e combates entre grupos opositores e leais aos regimes. As 9 restantes imagens dão-nos conta das consequências provocadas pelas revoltas, sendo que 7 mostram a destruição, os feridos e os mortos causados pelos combates, uma revela manifestações de vitória e atos de celebração protagonizados pelos populares e duas mostram a queda dos líderes, sendo que uma delas também está incluída nas imagens que retratam os mortos.

Quanto aos cenários presentes nas fotografias, constata-se que predominam os exteriores. Das 38 fotografias relativas à Primavera Árabe, 33 foram tiradas na Praça Tahrir, no Cairo, e nas ruas da capital do Egito e ainda em várias cidades líbias: Ras Lanuf, Benghazi, Trípoli e Ajdabiya. Os espaços interiores surgem representados apenas em 5 fotografias, entre elas a “Foto do Ano”. A fotografia que venceu o principal galardão do WPP é a única imagem referente ao Iémen e foi tirada no interior de uma mesquita, em Sana, a capital iemenita. Esta imagem distingue-se das demais, pois nenhuma outra fotografia retrata a revolta a partir de um momento intimista, do qual o caos, as multidões e a destruição estão ausentes.

As fotografias vencedoras são povoadas por múltiplas personagens com características e papéis distintos. Em todas as imagens, exceto numa fotografia desprovida de figuras humanas, é possível observar indivíduos do sexo masculino. Quanto às personagens femininas, saliente-se a sua parca representação, aparecendo retratadas apenas duas mulheres em duas imagens, isto é, uma em cada fotografia, sendo uma delas a “Foto do Ano”.

Os populares estão presentes em 35 imagens, surgindo em momentos de fragilidade (cansados, feridos, mortos) apenas em 5 fotografias. É possível identificar-se ainda a presença dos militares egípcios, aliados dos populares, numa fotografia. Já as forças leais

aos regimes, nomeadamente mercenários, polícia e apoiantes dos líderes políticos estão representados em 8 fotografias, sendo que em 5 dessas imagens são retratados em situações de debilidade ou submissão. Os líderes do Egito e da Líbia, conhecidos pelo público em geral, são retratados em duas imagens. Kadhafi surge morto e ensanguentado e Mubarak aparece deitado numa maca, com um aspeto debilitado.

### 3.1 Pietà árabe – “Foto do Ano”

A “Foto do Ano” do WPP 2012 retrata uma mãe a segurar o filho, durante protestos no Iémen, no contexto da Primavera Árabe. Samuel Aranda, fotógrafo catalão, captou o momento em que Zayed, um jovem de 18 anos em sofrimento, está a ser confortado pela mãe, Fatima al-Qaws, após um ataque com gás lacrimogéneo nas ruas de Sana, capital do Iémen.



Figura 1: “Foto do Ano de 2011”

Porém, a fotografia vencedora não se limita a informar o espectador acerca das consequências da Revolta Árabe. Se seguirmos o raciocínio de Shani Orgad, segundo o qual a imaginação global é entendida como uma “forma coletiva de ver, compreender e sentir [...] que emerge a partir de um processo contínuo de construção simbólica do real e do possível, nas imagens e narrativas” (2012: 3), verificamos que esta fotografia, enquanto representação, contribui para a edificação de uma visão global sobre o tema retratado.

Neste sentido, abraçando a perspetiva de Orgad, constatamos que as representações, em particular as mediáticas, são agentes que contribuem para a construção de um entendimento do mundo, que, por sua vez, guia as ações dos indivíduos (2012: 3-4).

Mais do que meros veículos de factos, as representações mediáticas, como temos vindo a explorar ao longo do trabalho, dão-nos conta de alguns eventos e indivíduos, através de determinadas perspetivas, enquadrando-os a partir de certas narrativas.

Se nos debruçarmos sobre a imagem vencedora, constatamos que esta retrata um conflito, a Primavera Árabe, e é povoada por dois indivíduos que, por serem naturais de um país árabe e consequentemente pertencerem a uma cultura diferente da ocidental, integram a categoria de “outros distantes”. Para Shani Orgad, o “outro” é retratado nas representações mediáticas de uma forma contraditória:

“Por um lado, existe a narrativa na qual os estranhos são outros, marcados como diferentes – muitas vezes [encarados] desta forma radical: são estranhos, moralmente distantes e são excluídos, marginalizados e simbolicamente aniquilados. Por outro lado, existe uma narrativa do mundo baseada em relações entre estranhos, em que os outros são encarados como seres humanos, assim como nós, com os quais estamos interligados, como parte de uma humanidade comum, e com os quais estamos comprometidos moralmente” (2012: 56).

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

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

### **3.1.1 Visão ocidental do conflito**

A fotografia de Fatima e Zayed é totalmente distinta das demais vencedoras do WPP 2012. A imagem não mostra os combates, o caos, as multidões ou a fúria dos manifestantes, elementos que marcaram a Primavera Árabe e que são retratados na maioria das fotografias premiadas. Apresenta uma visão distinta da revolta, como lembra Samuel Aranda:

“[...] de tudo aquilo que aconteceu na Revolução Árabe esta fotografia é um pouco diferente pois mostra um momento íntimo, uma mãe a cuidar do seu filho. As pessoas do Ocidente sentem-se muito ligadas a este género de sentimentos, mais do que com a imagem de um indivíduo com uma *kalashnikov* aos tiros no meio do deserto. Foi um momento muito tenso, no meio de um tiroteio”<sup>25</sup>.

Esta fotografia retrata o conflito a partir de uma imagem emotiva, que embora não seja representativa do acontecimento, sensibiliza o público do Ocidente, como evidencia

---

<sup>25</sup>Disponível em Vimeo: <http://vimeo.com/43816585>, acessado em 11 de Agosto de 2013.

Aranda na passagem anterior. A “Foto do Ano” não ilustra os confrontos entre populares e as forças policiais e não esclarece o observador sobre a violência dos ataques. Trata-se de uma “imagem intemporal de uma mãe a embalar o seu filho corajoso”, nas palavras do presidente do júri do WPP 2012 (Lundelin, 2012: 8). Esta fotografia apresenta-se, assim, como uma imagem simbólica, que capta a imaginação do público ocidental a partir do dialogismo que estabelece com a iconografia cristã; assinalando a forte ligação existente entre mãe e filho. Referimo-nos concretamente à imagem familiar do imaginário cristão, a figura de *Pietà*. Por intermédio da intertextualidade opera-se uma aproximação entre, Oriente e Ocidente, entre eles (os outros) e nós (os ocidentais).

Fatima e Zayed não são apenas uma mãe e um filho, vítimas de um confronto armado. Estas figuras estão imbuídas de uma aura religiosa que faz com que a figura masculina ascenda ao estatuto de mártir/herói da Revolução Árabe, à semelhança de Jesus Cristo. É, pois, quase inevitável a associação da fotografia vencedora com a clássica representação de Maria, sofrida, com o filho, Jesus, morto nos seus braços, como evidencia Vasco Graça Moura, numa crónica no jornal *Diário de Notícias*: “E se é certo que um episódio ocorrido no Iémen não tem nada a ver com a morte do nazareno, também é certo que nós não conseguimos lê-lo sem esse referente iconológico fortíssimo da tradição ocidental. Os clássicos ajudam-nos a interpretar o mundo”.<sup>26</sup>

No entanto, é importante realçar que esta não é a primeira vez que a imagem da *Pietà* entra no campo do fotojornalismo. Tal como aponta Susan Sontag, na sua obra *Ensaio sobre Fotografia*, ao observar-se uma fotografia de Eugene Smith, captada na aldeia piscatória de Minamata que ficou contaminada por mercúrio, é impossível não reparar nas parecenças com a composição da *Pietà* (2012: 106-107). Na imagem fotográfica surge representada uma jovem deformada em agonia, ao colo da sua mãe, num momento de compaixão muito semelhante àquele protagonizado por Maria e Jesus.

Nem mesmo no seio do concurso do WPP a presença da *Pietà* se afigura como algo de novo. A fotografia de Georges Méryllon, que venceu a edição do concurso em 1990, mostra familiares e vizinhos, em torno do cadáver de um jovem kosovar, a lamentarem a sua morte, e por isso ficou conhecida como a *Pietà do Kosovo*. Sete anos depois, a fotografia vencedora do WPP voltava a remeter para esse tema da iconografia cristã. A fotografia que mostra uma mulher argelina em sofrimento, tirada por Hocine Zaourar, adquiriu a

---

<sup>26</sup> Disponível em Diário de Notícias:

[http://www.dn.pt/inicio/opiniao/interior.aspx?content\\_id=2305146&seccao=Vasco%20Gra%E7a%20Moura&tag=Opini%E3o%20-%20Em%20Foco,%20acedido%20a%202%20de%20setembro%20de%202013.](http://www.dn.pt/inicio/opiniao/interior.aspx?content_id=2305146&seccao=Vasco%20Gra%E7a%20Moura&tag=Opini%E3o%20-%20Em%20Foco,%20acedido%20a%202%20de%20setembro%20de%202013.),  
acedido a 1 de junho de 2013.

designação de *Pietà* ou *Madonna de Bentalha*, pois a dor e melancolia espelhadas no rosto desta figura feminina, assim como o véu que cobre a sua cabeça, faziam lembrar a *Madonna*, um ícone da religião cristã<sup>27</sup>.

A “Foto do Ano” apresenta um tema e uma composição recorrentes na história do fotojornalismo e familiares para os observadores ocidentais, ao remeterem para uma representação judaico-cristã, carregada de significados e simbolismo. Aquilo que mais liga esta fotografia à imagem cristã, reproduzida por inúmeros autores, entre eles Miguel Ângelo, é a forma triangular que os corpos, ao se relacionarem, assumem; a nudez da personagem masculina; bem como as pregas das vestes femininas. Para além disto, ambas as representações são atravessadas por um forte sentimento de compaixão, manifestado pela mãe perante o filho moribundo. Quando uma imagem se refere a outra, ou vê o seu sentido alterado ao ser lida no contexto de uma outra imagem, entra-se no campo da intertextualidade (Hall, 1997: 232; Fairclough, 1995). Neste caso, a semelhança da “Foto do Ano” com a representação da *Pietà* incentiva a uma leitura valorativa e simbólica das personagens retratadas.

### **3.1.2 Dimensão estética da fotografia**

Não são simplesmente os contornos narrativos familiares que fazem com que esta imagem seja atrativa e se distinga das restantes premiadas. A forte componente artística e pictórica desta fotografia também a torna bastante apelativa.

A “Foto do Ano” aproxima-se de uma pintura ao apresentar uma composição cuidada e geométrica, sombras muito negras e, acima de tudo, por emanar elegância e beleza. Estas características são valorizadas pelo júri do concurso, aquando do processo de seleção das fotografias, como foi referido no subcapítulo 1.1.3 deste trabalho, durante a caracterização do concurso WPP. A componente estética e artística, apesar de se tratar de um concurso de fotojornalismo, também influencia a escolha das imagens vencedoras. De acordo com os jurados, não basta as fotografias retratarem um acontecimento com elevado valor jornalístico para serem selecionadas, é necessário que estas provoquem uma reação imediata naqueles que as observam e para isso têm de ser fortes em termos imagéticos.

O facto de esta ser atravessada por inúmeras forças contraditórias também faz com que a imagem cativa o observador. Um dos contrastes evidentes na fotografia vencedora é o

---

<sup>27</sup>Disponível em Público: <http://ipsilon.publico.pt/artes/texto.aspx?id=305703>, acedido a 1 de junho 2013.

cromático. Segundo Jorge Pedro Sousa, existem inúmeros elementos que captam mais facilmente a atenção daqueles que cruzam o olhar com as imagens fotográficas, sendo o contraste cromático um deles (2002: 84). Observando a imagem é possível identificar-se o predomínio de dois tons contrastantes, o preto em oposição aos beges e aos cremes. Atente-se no tom negro das vestes femininas: este contrasta não só com a parede, que serve de fundo à fotografia, como também com a pele da personagem masculina. Os trajes pretos surgem ainda em oposição às luvas quase brancas, que cobrem as mãos femininas.

Outra oposição que marca esta imagem é a da nudez masculina *versus* a presença de um corpo feminino totalmente coberto por uma *burka*. Esta peça de vestuário surge como um significante que assinala a cartografia geográfica da cena, apresentando-se assim como um elemento de “conotação cognitiva” (Barthes, 2009a: 24). O observador, partindo dos seus conhecimentos acerca do mundo, chega à conclusão de que a fotografia de Aranda foi tirada num país islâmico, visto que a *burka*, uma veste comprida que envolve todo o corpo feminino, é utilizada por muitas mulheres muçulmanas.

### **3.1.3 Mulher: personagem passiva**

O traje tradicional muçulmano impede que se percebam os contornos do corpo de Fatima e impossibilita ainda o acesso ao seu rosto. O espectador é incapaz de perceber se a mãe de Zayed está a chorar ou se está aterrorizada com toda a situação. Mas, embora seja impossível aceder-se à expressão facial de Fatima, devido à *burka*, as suas mãos acabam por assumir a função de veículo de emoções. As mãos apresentam-se como firmes e protetoras, o que indicia que Fatima não se encontra assustada. A pose adotada por Fatima remete-nos para o arquétipo da “Boa Mãe”, um dos arquétipos mais comuns na narração de histórias da humanidade (Lule, 2001). Na “Foto do Ano”, ao adotar uma postura de amparo, conforto e proteção para com o seu filho, a mulher é representada enquanto uma figura materna exemplar (*ibidem*) e não como uma participante ativa na revolta popular.

De acordo com a legenda da imagem, Fatima estava ativamente envolvida no movimento de resistência contra o regime de Ali Abdullah Saleh. Contudo, esta não surge representada como lutadora e participante da revolução, mas sim como alguém mais passivo, que simplesmente cuida do seu filho.

A *burka*, que deve ser encarada também como um “objeto-signo”, pois induz determinadas ideias (Barthes, 2009a: 18), ao surgir representada na imagem, reforça essa atitude mais passiva adotada pela figura feminina. O Ocidente encara a *burka* como um

elemento associado à submissão, sendo que, de acordo com Eric Louw, esta peça de vestuário tem sido promovida pela sociedade ocidental como um ícone da repressão feminina (2003: 228). A mulher islâmica, segundo o olhar do Ocidente, não é emancipada, depende economicamente do marido ou do pai e tem como função cuidar da casa e dos filhos. Este é um estereótipo<sup>28</sup>, em larga medida, difundido pelo Ocidente, e dir-se-ia que a composição fotográfica acaba por alimentá-lo, ao representar a mulher totalmente velada e a partir de uma posição protetora e maternal.

Partindo do pressuposto de que o estereótipo está intimamente ligado ao conceito de alteridade, devido à sua capacidade de definir barreiras sociais simbólicas e de excluir aquilo que é diferente (Hall, 1997: 258), assume-se pertinente avaliar de que forma a imagem vencedora reforça a ideia do “outro” associada à mulher islâmica. Tal como já foi referido anteriormente, o rosto de Fatima encontra-se coberto pela *burka*, o que impossibilita o acesso ao seu olhar. Esta particularidade imagética não permite um envolvimento entre o espectador e a personagem e incentiva a ideia de distância em relação à figura representada.

De acordo com a teorização elaborada por Kress e van Leeuwen, esta fotografia pertence à categoria imagem oferta, visto que a personagem é oferecida aos observadores como um item de informação, um objeto de contemplação, como se fosse uma espécie num mostruário (2000: 124). Neste tipo de imagens o espectador é desafiado a observar a personagem e não a criar uma ligação simbólica com a mesma, o que aconteceria se o olhar da figura estivesse direcionado para a objetiva (Kress & van Leeuwen, 2000: 122).

Em suma, perante esta imagem o espectador assume uma posição superior face à figura feminina, na medida em que este tem a possibilidade de examiná-la sem ser olhado, de contactar com as suas características, assumindo o papel de antropólogo que aspira conhecer espécies diferentes da sua.

Porém, tendo em conta que o ato de interpretação é por natureza um ato criativo, não somos alheios à polissemia da fotografia ganhadora. A leitura relativa à alteridade do outro e à sua tipificação diferenciadora sucumbe perante o poder da intertextualidade imanente na imagem, já referido no subcapítulo 3.1.1, que interpela o observador a aproximar-se do outro, a ser solidário do seu sofrimento, a entendê-lo e a aceitá-lo. A aproximação produzida pela intertextualidade é, além do mais, potenciada pelo encobrimento dos rostos

---

<sup>28</sup> Por estereótipo entende-se a redução dos indivíduos a certas características, exagerando-as e simplificando-as (Hall, 1997: 257-258). Neste caso concreto, a mulher muçulmana é reduzida à ideia de submissão e passividade.

de ambos os protagonistas. Ao observador é-lhe facultado apenas o acesso ao género dos protagonistas, não aos seus aspetos fisionómicos, individuais.

### 3.1.4 Retrato universal da revolução

Ambas as personagens surgem representadas sobre um fundo neutro, desprovido de pormenores que impossibilita uma contextualização da imagem, pois a partir deste cenário pouco se fica a saber acerca do local da ação. Esta particularidade do fundo da imagem faz com que os indivíduos sejam encarados não como a Fatima e o Zayed, mas como um exemplo tipo. De acordo com Kress e van Leeuwen, os participantes ao serem representados no vazio tornam-se genéricos, acabando por adquirir propriedades simbólicas (Kress & van Leeuwen, 2000: 166). As personagens presentes na fotografia de Samuel Aranda representam todos os populares que participaram na Primavera Árabe, não só no Iémen, mas também nos restantes países árabes onde eclodiu a revolução, o que torna esta fotografia numa imagem conceptual (Kress & van Leeuwen, 2000).

Desta forma, a “Foto do Ano” afigura-se uma fotografia com um carácter duplo: por um lado apresenta uma estrutura narrativa, visto que a cabeça baixa de Fatima em direção a Zayed, assim como as mãos sobre o corpo masculino, formam vetores, isto é, linhas imaginárias que ligam os dois participantes (Kress & van Leeuwen *apud* Jewitt & Oyama, 2008: 141), por outro lado, assume-se como uma imagem conceptual, ao atribuir um significado aos participantes presentes na fotografia (Kress & van Leeuwen *apud* Jewitt & Oyama: 143-144).

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

A partir da entrevista de Aidan Sullivan, presidente do júri do WPP 2012, conclui-se que a posição central que as personagens ocupam na imagem e o destaque que adquirem – a luz e o cenário desprovido de pormenores fazem com que o olhar do observador recaia sobre as personagens - foram essenciais para que esta tivesse sido eleita a vencedora:

“Um dos eventos mais marcantes do ano foi a Primavera Árabe. As pessoas decidiram que já chegava, pessoas normais que trabalhavam em bancos, em lojas, foram para as ruas porque achavam que já era suficiente e queriam protagonizar um protesto contra as condições em que viviam. [...] O júri achou que esta imagem é sobre as pessoas,

sobre aqueles que foram afetados e começaram isto. Procurámos algo que evidenciasse a turbulência mas que ao mesmo tempo fosse um momento íntimo, pessoal. [...] Esta é uma imagem que parece dizer a todos que isto é sobre as pessoas”<sup>29</sup>.

A Primavera Árabe foi protagonizada pelas populações e nesse sentido a imagem vencedora realça essa particularidade do conflito, pois dois cidadãos ocupam a posição central da fotografia. Embora as personagens apresentem uma postura fragilizada, a “Foto do Ano” não contribui para a vitimização dos manifestantes, mas sim para a sua elevação.

As já referidas semelhanças da fotografia vencedora com a representação da *Pietà*, transformam-na num retrato heroico da Revolução Árabe, que exalta a atitude dos populares aquando da revolta. A forma como as personagens se relacionam remete-nos para Maria e Jesus e incentiva-nos a fazer comparações. Zayed, que representa o povo árabe, devido à neutralidade do cenário, é equiparado a Jesus Cristo, um indivíduo corajoso que não temeu o sofrimento e se sacrificou para salvar a humanidade. À semelhança de Jesus Cristo, Zayed e os restantes populares árabes são considerados heróis, isto é, personagens que realizam feitos grandiosos e se sacrificam em prol de algo (Campbell, 1991). Note-se que os populares não receram manifestar o seu descontentamento em relação à situação económica, social e política dos seus países e não desistiram de lutar, nem mesmo quando as fortes repressões levadas a cabo pelas forças leais aos regimes vitimavam centenas de indivíduos.

Em suma, na “Foto do Ano” os populares podem não assumir uma postura determinada e lutadora, contudo, são representados enquanto protagonistas e heróis da revolução. O retrato heroico dos manifestantes árabes não é uma característica exclusiva da fotografia vencedora, apresentando-se como um traço que atravessa a maioria das fotografias relativas à Primavera Árabe premiadas no WPP 2012. Existem, no entanto, algumas diferenças na forma como se constrói a ideia de herói, como demonstraremos mais adiante, a partir de uma análise mais aprofundada das imagens. Mas, avançamos desde já que, na maioria das fotografias é possível associar os populares à personagem arquetípica do herói, por estes surgirem representados enquanto guerreiros ousados, destemidos e enérgicos (*ibidem*).

---

<sup>29</sup> Disponível em Vimeo: <http://vimeo.com/67505413>, acedido a 11 de agosto de 2013.

### 3.2 A revolta popular

O tema predominante nas fotografias vencedoras do WPP 2012, que retratam a Primavera Árabe, é a revolta popular. Um conjunto de 29 imagens mostra as populações a manifestarem o seu descontentamento em relação à realidade política, económica e social dos seus países, a partir de meios pacíficos ou recorrendo à violência.

Note-se que o início das revoltas populares na maioria dos países árabes foi marcado por manifestações pacíficas, durante as quais os participantes entoavam palavras de ordem, como por exemplo “O povo quer a queda do regime” (Noueihed & Warren, 2012: 119), e exigiam inúmeras mudanças: mais emprego, melhores remunerações, mais liberdade e igualdade. No entanto, estes protestos deram lugar a violentos confrontos após terem sido fortemente reprimidos pelas forças leais aos regimes.

De modo a dispersarem as multidões de manifestantes que se reuniam nas principais praças e ruas dos países, forças policiais, *snipers*, militares e outros indivíduos afetos ao poder recorreram à violência. Para além de balas de borracha, gás lacrimogéneo, canhões de água, as forças leais aos regimes utilizaram armas de fogo e atiraram indiscriminadamente sobre as populações, matando centenas de indivíduos. Estes atos tiveram, contudo, o efeito inverso ao desejado, pois estimularam “o apoio aos manifestantes, em vez de os parar ou intimidar” (Lynch, 2012: 189). Em suma, mesmo sendo alvo de violência, os manifestantes não desistiram dos protestos, suportaram as agressões e também reagiram de forma hostil.

#### 3.2.1 Manifestações e Protestos Pacíficos

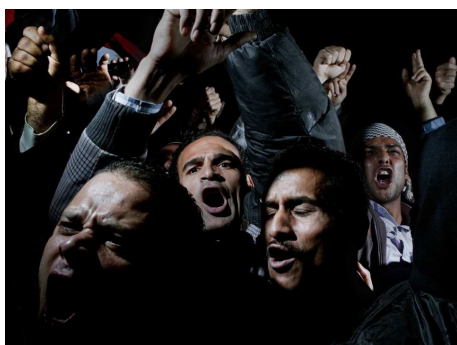


Figura 2: 1º Prémio Individual  
“Notícias em Geral”

Das 29 fotografias que retratam momentos da revolta popular, 10 mostram protestos pacíficos. Todas elas foram captadas na cidade do Cairo, no Egito, em particular na Praça Tahrir e em algumas ruas que convergem para esse local.

A fotografia que venceu o primeiro prémio individual na categoria “Notícias em Geral” (fig. 2) é um exemplo desse género de imagens. Retrata um grupo de indivíduos a manifestarem o seu descontentamento após Mubarak ter anunciado que iria permanecer no poder. O cenário retratado é totalmente díspar daquele que é

apresentado pela “Foto do Ano”, pois esta fotografia é marcada pelo caos, a agitação e a fúria. O grande plano dos rostos dos manifestantes permite-nos observar de perto a indignação que sentem face à decisão do líder egípcio, sendo possível identificar nas suas caras sinais de ira e de discordância.

Para além de revelar detalhes informativos acerca dos indivíduos, este plano incentiva os observadores a aproximarem-se daquilo que está representado. Repare-se que numa imagem “a escolha da distância pode sugerir diferentes relações entre os participantes representados e os observadores” (Kress & van Leeuwen, 2000: 130). Um grande plano, no qual apenas se vê a cabeça e os ombros da personagem, sugere uma relação íntima e pessoal, ao passo que um plano geral, que mostra todo o corpo da personagem e até alguns detalhes do cenário, sugere uma relação mais distante (Kress & van Leeuwen *apud* Jewitt & Oyama, 2008: 146). Apresentando-se como um grande plano, a fotografia incita o público a identificar-se com a revolta dos populares.

Já o ângulo vertical adotado durante a captura da fotografia, um ângulo contra-picado, confere poder aos manifestantes. Lembramos que o facto de as imagens serem captadas de baixo para cima (ângulo contra-picado) faz com que os participantes representados se tornem figuras grandiosas e superiores em relação àqueles que as observam (Kress & van Leeuwen, 2000: 146).

Do conjunto de fotografias que retrata a Primavera Árabe, existe outra imagem cujo tema e composição são bastante semelhantes à fig. 2. Nesta fotografia (fig. 3), é igualmente visível um protesto noturno na Praça Tahrir protagonizado por manifestantes anti-Mubarak, que apresentam um estado de espírito muito semelhante ao das personagens da fig. 2. Repare-se que também eles reagem a um discurso televisivo em que o líder Mubarak anunciou a sua permanência no governo.



Figura 3: 3º Prémio Histórias  
“Pessoas nas Notícias”

Desta forma, poder-se-ia pensar que as fotografias presentes na fig. 2 e na fig. 3 foram tiradas no mesmo dia, tais são as semelhanças formais e temáticas que apresentam, no entanto, as imagens foram captadas com nove dias de diferença. A fig. 3 mostra uma fotografia captada na sequência de um discurso, realizado no dia 1 de fevereiro, no qual o líder egípcio admitiu não se recandidatar às eleições seguintes, em setembro, anunciando, no entanto, que iria permanecer no poder até essa data. Já a fotografia presente na fig. 2 foi

captada no dia 10 de fevereiro, após um discurso no qual, mais uma vez, Mubarak se recusou a abandonar o poder.

Apesar das semelhanças, a fig. 3 apresenta alguns elementos que estão ausentes da fig. 2. Por se tratar de um plano mais aberto, para além das caras dos manifestantes, a imagem (fig. 3) também inclui os cartazes empunhados pelos populares. De todas as frases apenas duas não estão em árabe e, por isso, são compreendidas pelos observadores ocidentais – “Game Over”, em português “Fim do Jogo” e “Get Out”, em português “Vai-te Embora”. Estas mensagens reforçam o descontentamento e a revolta espelhados nos rostos da população e fornecem algumas pistas acerca daquilo que motiva o tumulto: a continuidade de Mubarak no poder. Trata-se, portanto, de uma imagem mais informativa do que a fig. 2, pois é composta por mais detalhes que contribuem para um maior esclarecimento dos observadores.

Porém, ambas as fotografias são, no entender de Kress & van Leeuwen, imagens narrativas, por mostrarem o desenrolar de ações e eventos (2000: 79). As referidas imagens dão-nos conta de duas manifestações onde é visível a união popular contra a governação de Mubarak. Apesar das divergências presentes na sociedade egípcia, grupos com ideias e crenças distintas uniram-se com o intuito de derrubar o regime. Muçulmanos e Cristãos, seculares e islamistas, homens e mulheres saíram para as ruas e protestaram contra um sistema corrupto, desigual e opressor, criando-se, assim, um forte espírito de coesão popular (Noueihed & Warren, 2012: 108-109).

A imagem presente na fig. 3 detém um elemento perturbador, um olhar que surge da multidão e que recai diretamente sobre a objetiva. Este indivíduo assume-se como o *punctum* da fotografia, aquele elemento que, segundo a perspectiva de Roland Barthes, “salta da cena, como uma seta” e atinge o observador (2012: 35).

Esta personagem, visivelmente alterada pela ira, olha para o espectador, o que faz com que a fotografia seja encarada como uma imagem pedido. As imagens pedido, segundo Kress e van Leeuwen, mostram os participantes representados a fitarem diretamente a objetiva, o que possibilita uma ligação entre personagens e espectadores (2000: 122). O género de relação desenvolvido entre as duas partes é, contudo, determinado pela postura do indivíduo representado. Em relação à fig. 3, a expressão ameaçadora da personagem acaba por impedir que se desenvolva uma relação de afinidade, visto que os traços do seu rosto, em vez de promoverem uma aproximação, repelem. Apesar da atitude enfurecida do manifestante levar a um afastamento do observador, torna-se claro que o alvo da sua revolta não é o espectador, mas o presidente Mubarak.

Por outro lado, a atitude feroz adotada por este participante bem como pelas restantes personagens da fig. 3 e da fig. 2, é reveladora do espírito dos manifestantes egípcios. Estes são retratados como indivíduos determinados, enérgicos e corajosos, que reprimem o medo e lutam pelos seus direitos.

A convicção e a determinação popular também são visíveis a partir de outras duas fotografias (figs. 4 e 5), tiradas a 28 de janeiro, o dia que ficou conhecido como a “Sexta-feira de Fúria”, um marco determinante na revolta egípcia, pois foi quando os populares invadiram e assumiram o controlo da Praça Tahrir, a maior praça do Cairo.



Figura 4: 3º Prémio Histórias  
“Notícias em Destaque”



Figura 5: 3º Prémio Histórias  
“Notícias em Destaque”

A fig. 4 apresenta como motivo central um popular a manifestar-se contra o regime político, numa rua da capital egípcia. A sua pose, neste caso os punhos cerrados, bem como a sua expressão facial são elementos portadores de conotação (Barthes, 2009a:17-18), veiculando a ideia de revolta e de luta.

O facto de se tratar de um plano médio, no qual a personagem surge representada pela cintura, permite não só uma observação mais detalhada do seu rosto e um contacto com o seu estado de espírito, mas também uma aproximação do espectador face ao indivíduo retratado. Como já foi referido anteriormente, a distância de captação das imagens sugere uma maior ou menor proximidade em relação aos motivos presentes na imagem. A fig. 4, embora não apresente um grande plano (escala que sugere uma relação íntima) incita à aproximação e ao envolvimento e estimula os observadores a identificarem-se e a apoiarem a revolta egípcia.

A fig. 5 apresenta um cenário muito semelhante ao da fotografia anterior, contudo encontra-se mais povoada de manifestantes, que caminham com firmeza em direção à Praça Tahrir. Mais uma vez, ao observarmos os populares constatamos que não mostram sinais de receio, mas sim de bravura e determinação. A postura assertiva que adotam e os lenços que cobrem alguns dos seus rostos contribuem para que os manifestantes sejam

encarados como guerreiros destemidos e como heróis. Esta ideia de força e poder é reforçada pelo ângulo contra-picado que, conforme mencionado anteriormente, faz com que as personagens sejam encaradas como seres superiores.

Nesta imagem, um dos manifestantes enverga uma bandeira do Egito enquanto caminha. Repare-se que a bandeira é um elemento que também surge noutras fotografias premiadas, nomeadamente na imagem presente na fig. 6.



Figura 6: 3º Prémio Histórias  
“Notícias em Destaque”



Figura 7: 3º Prémio Histórias  
“Pessoas nas Notícias”

Apesar de ter sido captada na Praça Tahrir, a imagem da fig. 6 não mostra a massa de manifestantes que durante dias ocupou esse local. Em vez da multidão, o seu motivo central é um indivíduo a exhibir uma bandeira do Egito. A bandeira apresenta-se como um elemento portador de múltiplos significados, pertencendo à categoria de objetos que, como Roland Barthes evidencia, contribuem para a criação do sentido conotativo da imagem (*apud* van Leeuwen, 2008: 97).

De acordo com a simbologia, a bandeira representa a soberania e a identidade nacional (Lexicon, 1990: 32), mas também simboliza a ideia de vitória e de auto-afirmação (Cirlot, 2001: 108). Ao estar presente nestas imagens, e especialmente sendo exibida por manifestantes, a bandeira incentiva os observadores a associarem os populares à noção de triunfo e a encararem-nos como vencedores da luta contra o regime. A noção de vitória é também reforçada pela fig. 7 que, para além das bandeiras, apresenta ao centro um menino a mostrar um gesto igualmente associado à ideia de triunfo. A criança exhibe um “V” de vitória enquanto olha diretamente para a objetiva, encorajando o público a observar os populares como vencedores.

Esta imagem, por se tratar de um plano geral, também nos dá conta da multidão que ocupou a Praça Tahrir durante a revolta popular. Contudo, a fotografia não informa simplesmente os observadores acerca da imensidão de indivíduos, remete também para

ideias como mobilização e união popular. Mais uma vez as imagens mostram que a população, apesar das divergências, decidiu unir-se contra o regime em vigor.



Figura 8: 3º Prémio Histórias  
“Notícias em Destaque”



Figura 9: 3º Prémio Histórias  
“Pessoas nas Notícias”

Em algumas das fotografias referentes às manifestações e protestos, anteriormente analisadas, as personagens surgem a olhar diretamente para a objetiva. Essa característica também está presente nas figs. 8 e 9, o que faz com que sejam consideradas imagens pedido, isto é, “imagens que querem algo do observador” (Kress & van Leeuwen, 2000: 123). O olhar dos indivíduos, sereno e pensativo, convida os espectadores a aproximarem-se, a envolverem-se e a refletirem sobre a revolta. Note-se que estes manifestantes não apresentam uma expressão agressiva e tensa, ao contrário do indivíduo que olha para os observadores na fig. 3, o que contribui para que os espectadores se identifiquem mais com as personagens e que acedam a um lado mais humano da revolta.

As figs. 10 e 11 voltam a retratar os populares de acordo com a perspectiva de firmes lutadores. Estas imagens, embora sejam bastante distintas das anteriores, por não serem povoadas por indivíduos indignados e enérgicos prontos para enfrentar as forças leais ao regime, também transmitem a ideia de que os populares são indivíduos persistentes. Na fotografia presente na fig. 10, os manifestantes preparam-se para realizar uma oração, o que mostra que



Figura 10: 3º Prémio Histórias  
“Pessoas nas Notícias”



Figura 11: 3º Prémio Histórias  
“Pessoas nas Notícias”

estes não abandonam a Praça Tahrir, nem mesmo para cumprir com as suas obrigações religiosas. Apesar das condições precárias do local, muitos cidadãos egípcios fixaram-se durante dias nessa praça, o que evidencia a força e determinação deste povo.

Por outro lado, a fig. 11 dá-nos conta de um popular a dormir nos rodados de um tanque. O que poderia ser encarado como um momento de fragilidade é visto como um símbolo da resistência popular. De acordo com a legenda da imagem, o jovem está deitado sobre o tanque na tentativa de prevenir que os militares egípcios desmontem o cordão de proteção formado por tanques, em torno da praça. O manifestante não está simplesmente a descansar, mas a lutar para que a praça continue resguardada pelos tanques militares. Em suma, estas duas imagens são um elogio ao espírito de sacrifício e à persistência dos populares egípcios. À semelhança das demais fotografias que mostram os manifestantes a participarem nos protestos, estas imagens retratam os populares como indivíduos fortes e corajosos, e bastante dedicados durante a revolta.

### 3.2.2 Confrontos e combates

As fotografias vencedoras do WPP 2012 não mostram apenas os protestos pacíficos levados a cabo pelos manifestantes, durante a Primavera Árabe. Nas imagens também é possível observar vários momentos de violência e combate entre populares e forças leais aos regimes. Na verdade, são mais as fotografias que mostram confrontos entre as partes rivais do que aquelas que retratam manifestações despidas de violência. Recordamos que 19 fotografias representam combates entre os rebeldes líbios e os apoiantes de Kadhafi e entre os populares egípcios e as forças leais a Mubarak, enquanto que apenas 10 mostram os protestos.



Figura 12: 1º Prémio Individual  
“Notícias em Destaque”

Nas imagens que retratam os combates, os populares apresentam, de uma forma geral, uma postura guerreira e destemida, à semelhança do que acontece nas imagens relativas às manifestações pacíficas. Esta é uma atitude que se mantém mesmo nas imagens onde estão frente a frente com as forças leais aos regimes, exceto em duas fotografias (figs. 28 e 29).

Nas figs. 12, 13, 14 e 15 os rebeldes líbios adotam posições de ataque e envergam armas de fogo em pleno combate, mostrando-se empenhados na luta contra o regime. Os

populares egípcios assumem uma postura bastante semelhante aos líbios, nas figs. 16, 17, 18 e 19, participando ativamente na revolta, embora utilizando pedras como armas de arremesso.



Figura 13: 1º Prémio Histórias  
“Notícias em Geral”

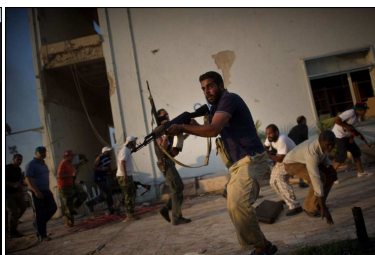


Figura 14: 1º Prémio Histórias  
“Notícias em Geral”

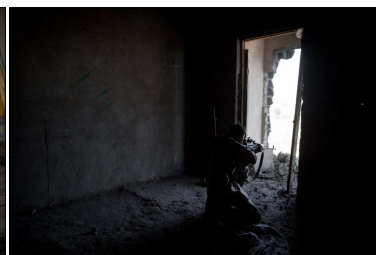


Figura 15: 1º Prémio Histórias  
“Notícias em Geral”

As figuras 16, 17 e 18 são imagens narrativas visto que retratam personagens a agirem sobre outras (Kress & van Leeuwen, 2000), mais especificamente, mostram manifestantes a arremessarem pedras contra os indivíduos leais a Mubarak. De acordo com os autores Kress e van Leeuwen, as imagens narrativas são compostas simplesmente por um ator ou por um ator e um alvo sobre o qual recai a ação (2000: 62). Consideramos que nas imagens presentes nas figuras 16, 17 e 18, embora alguns dos populares se estejam a abrigar dos ataques, os três indivíduos mais proeminentes em cada imagem assumem o papel de atores, por arremessarem pedras contra os apoiantes de Mubarak. Os populares surgem, desta forma, representados como agentes ativos durante os confrontos.



Figura 16: 3º Prémio Histórias  
“Notícias em Destaque”

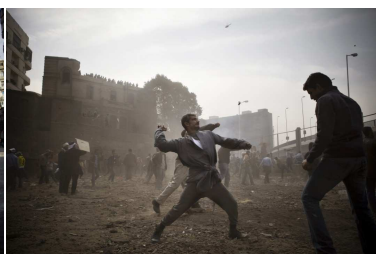


Figura 17: 3º Prémio Histórias  
“Notícias em Destaque”



Figura 18: 3º Prémio Histórias  
“Pessoas nas Notícias”

A fig. 19 também retrata um confronto entre populares e forças apoiantes de Mubarak. Apesar de os manifestantes não surgirem em pleno ato de violência contra os rivais, estes também são representados como agentes ativos, ao recolherem pedras para a batalha. A personagem central da fotografia é uma mulher, a única presente nas 38 fotografias premiadas pelo WPP 2012, à exceção da “Foto do Ano” (fig. 1).

Nesta fotografia, a figura feminina é representada enquanto participante da luta, contrariando o papel tradicional adotado pelos indivíduos do sexo feminino durante um

conflito bélico. Contudo, assume-se mais ilustrativa dos confrontos da Primavera Árabe, pois as manifestações populares contaram com a presença de muitas mulheres, facto que não é perceptível a partir da observação das imagens seleccionadas pelo júri do WPP 2012.

Embora a figura feminina surja, à semelhança de Fatima (fig. 1), totalmente coberta por uma *burka*, esta fotografia distingue-se da “Foto do Ano”, pois acaba por desconstruir os estereótipos e a ideia de alteridade associada à mulher islâmica. Nesta imagem a mulher é representada como alguém envolvido com os movimentos políticos e sociais e não simplesmente como um indivíduo que deve dedicar-se exclusivamente às questões domésticas e familiares.



Figura 19: 3º Prémio Histórias  
“Notícias em Destaque”

Na fig. 19 a distância entre o observador e a personagem é encurtada, devido à direção do olhar da figura feminina. O espectador é convidado a aproximar-se da personagem e a desenvolver uma relação simbólica com a mesma, pois esta olha diretamente para a objetiva da câmara. Nesta imagem pedido (Kress & van Leeuwen, 2000), a mulher parece apelar ao envolvimento do observador na luta, ao expressar um tímido gesto de oferta, aos espectadores, das pedras que recolheu.

O facto de a figura feminina ter sido captada a partir de um ângulo frontal, também faz com que os observadores se aproximem e se relacionem mais facilmente com a personagem. De acordo com Kress e van Leeuwen, o ângulo horizontal influencia o grau de identificação e de envolvimento dos espectadores com os participantes representados. O ângulo frontal significa que “aquilo que vemos na imagem é parte do nosso mundo, algo com o qual estamos envolvidos” (2000: 143). Assim sendo, a figura feminina não é retratada como “outro”, mas como alguém próximo de nós.



Figura 20: 1º Prémio Histórias  
“Notícias em Geral”



Figura 21: 1º Prémio Histórias  
“Notícias em Geral”



Figura 22: 1º Prémio Histórias  
“Notícias em Geral”

Noutras imagens, referentes aos confrontos que ocorreram durante a Primavera Árabe, nomeadamente nas figs. 20, 21 e 22, os participantes não assumem posturas de combate.

Embora se encontrem em pleno campo de batalha, como indiciam as densas colunas de fumo negro, estes não são retratados enquanto participantes dos confrontos, ao contrário dos seus compatriotas presentes nas imagens anteriormente analisadas (da fig. 12 à fig. 19). É certo que não se apresentam como agentes ativos dos combates, mas os rebeldes surgem nas imagens como indivíduos confiantes e motivados para a luta.

Repare-se que as personagens retratadas exibem orgulhosamente as suas armas (figs. 20, 21 e 22), que para além de se assumirem como utensílios úteis durante os confrontos, apresentam-se, nestas imagens, como objetos portadores de um significado simbólico (Barthes, 2009a). As armas de fogo, convencionalmente associadas à ideia de poder, ao estarem presentes nas fotografias contribuem para a construção de uma imagem dos rebeldes enquanto indivíduos fortes, temíveis e confiantes na vitória. A presença de personagens a exibirem “Vs” de vitória (figs. 20 e 21) também reforça essa ideia de crença no triunfo.



Figura 23: 1º Prémio Histórias  
“Notícias em Geral”

A imagem presente na fig. 23 representa uma exceção na forma como os rebeldes são retratados durante os combates, nas fotografias premiadas pelo WPP 2012. As fotografias anteriores mostram os populares com uma postura corajosa durante as batalhas, um dos traços que caracteriza a personagem arquetípica do herói<sup>30</sup>. Já a fig. 23 mostra, citando Zelizer, uma “alma destroçada” no meio da destruição

(2004: 115), o que faz com que esta contraste com as figuras anteriores.

A imagem dá-nos conta de um combatente que descansa por de trás de uma bandeira das forças rebeldes líbias, durante a luta pelo controlo da cidade de Ras Lanuf. Embora não se consiga observar o rosto e a expressão facial da figura, pois esta fita o solo, é possível ter acesso ao seu estado de espírito a partir da pose que adota. As poses são portadoras de determinados significados, de acordo com Roland Barthes (2009a: 17-18), e esta posição do rebelde, agachado e cabisbaixo, remete-nos para sentimentos como introspeção, cansaço e tristeza. O plano escolhido para enquadrar a imagem, um plano geral, torna a

---

<sup>30</sup> Ver subcapítulo 3.1.4.

fotografia ainda mais carregada de sentimentos negativos, pois revela o contexto de destruição que envolve o rebelde.

Note-se que todas as imagens analisadas até ao momento apenas mostram populares, sendo estas as personagens que mais vezes surgem representadas nas fotografias vencedoras do WPP 2012. Existe, no entanto, um conjunto de imagens que também retrata forças pró-Mubarak e Kadhafi, mas sempre em confronto direto com os manifestantes e os rebeldes, nunca sozinhas.

A imagem retratada na fig. 24 é um exemplo dessas fotografias, ao mostrar um confronto iminente entre os manifestantes e as forças policiais instruídas por Mubarak. Trata-se de uma imagem com uma estrutura narrativa, visto que os participantes estão ligados por um vetor e surgem a interagir uns com os outros (Kress & van Leeuwen, 2000: 56). Nesta fotografia não existe simplesmente um ator e um alvo da ação, pois ambas as personagens centrais são simultaneamente atores e alvos. O polícia aponta, criando um vetor que está direcionado para o civil, mas também é alvo do vetor formado pelo braço do popular.



Figura 24: 3º Prémio Histórias  
“Notícias em Destaque”

Em suma, na imagem, nenhuma das personagens representa um papel ativo ou um papel passivo, pois ambos são produtores e recetores da ação. No entanto, embora os populares não sejam retratados enquanto indivíduos ativos ou passivos, este plano geral, mostra um momento no qual a população egípcia, se manteve firme e enfrentou a polícia, não receando as consequências que daí poderiam advir.



Figura 25: 3º Prémio Histórias  
“Notícias em Destaque”



Figura 26: 3º Prémio Histórias  
“Pessoas nas Notícias”

As figs. 25, 26, 27 e 28 também mostram confrontos entre as populações e os grupos afetos ao poder, mas estas já retratam os opositores do regime como agentes ativos.

Na fig. 25 os civis surgem como personagens dominadoras perante o agente policial, que é vítima de agressão. Nesta imagem narrativa (Kress & van Leeuwen, 2000: 61-62) não é possível eleger um único ator pois são vários os indivíduos que interagem com o polícia. No entanto, afigura-se evidente que o alvo da ação é o agente policial, pois sobre ele recaem os gestos dos manifestantes. Conclui-se que nesta imagem o polícia se apresenta como um indivíduo passivo e submisso aos populares.

Também uma personagem pró-Mubarak, presente na fig. 26, é representada como alvo da ação das forças populares. Esta imagem narrativa (Kress & van Leeuwen, 2000) não é muito explícita quanto à ação que os indivíduos estão a executar, levando os observadores a questionarem se as personagens se estão a agarrar ou simplesmente a amparar umas às outras. No entanto, a legenda clarifica a situação retratada, revelando que o indivíduo que tem o rosto ensanguentado é um apoiante do regime que foi capturado pelos populares. Também nesta imagem o indivíduo pró-regime é um alvo passivo perante os manifestantes.

A passividade das figuras leais a Mubarak e Kadhafi repete-se nas figs. 27 e 28. Ambas as imagens, à semelhança da anterior (fig. 25), são narrativas e revelam a captura de indivíduos apoiantes do regime, mostrando-os subjugados às forças opositoras. Na fig. 27, o alegado apoiante do líder egípcio está a ser entregue aos militares após ter sido capturado pelos populares. Os vetores que ligam os atores ao alvo são criados pelas mãos que agarram o “traidor”, cujo semblante está claramente marcado pelo medo.



Figura 27: 3º Prémio Histórias  
“Notícias em Destaque”

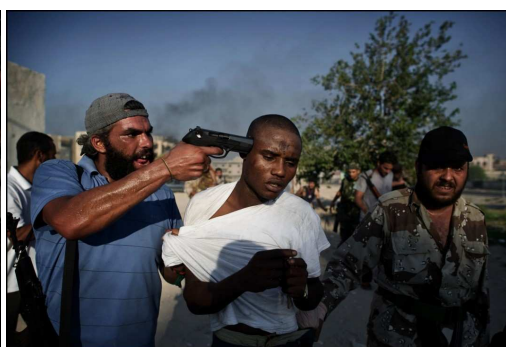


Figura 28: 1º Prémio Histórias  
“Notícias em Geral”

Na fotografia presente na fig. 28, o rosto do indivíduo capturado também é atravessado pelo desespero. O mercenário não mostra resistência durante a detenção, apresentando uma postura totalmente passiva. Já o rebelde assume o papel de agente ativo, pois dele emanam múltiplos vetores que o ligam ao alvo (Kress & van Leeuwen, 2000),

personificado pelo mercenário: o olhar, a arma apontada à cabeça do rival e a mão que agarra com firmeza a camisola.

À semelhança da fig. 1, ao observarmos a fig. 28, constatamos que estamos perante uma composição familiar, que surge como um apelo à nossa memória visual. O modo como as personagens estão dispostas no plano e a presença do gesto do rebelde a apontar a arma à cabeça do mercenário remetem-nos para uma fotografia icónica da guerra do Vietname. Essa imagem, vencedora do WPP em 1968, mostra um chefe de polícia do Vietname do Sul a atirar sobre um alegado *vietcom*. A fotografia, cujo autor é Eddie Adams, permaneceu na memória de muitos indivíduos devido à expressão de agonia espelhada no rosto da vítima e por retratar o momento anterior à sua morte. Note-se que a fotografia que não mostra a morte de forma explícita, mas sim a sua proximidade, tem um maior impacto sobre o público, isto porque a imagem de morte iminente “imobiliza um momento particularmente memorável no desenrolar da morte e gera, assim, uma identificação emocional com a pessoa que enfrenta a morte iminente” (Zelizer, 2008: 31). Neste caso, a fotografia é atravessada pela voz conjuntiva do visual, pois capta o evento a partir “de um esquema interpretativo de ‘o que poderia ser’, em vez de ‘o que é’” (Zelizer, 2010: 14).

Apesar das diferenças entre as duas imagens, veja-se que na fotografia referente à Líbia as personagens encontram-se mais próximas uma da outra e o rosto do atirador está mais visível para o observador, estas retratam uma ação muito semelhante e revelam o desespero e a agonia espelhados no rosto das vítimas.

É típico, em contexto de guerra, os fotojornalistas basearem-se em imagens de conflitos anteriores para fotografarem os confrontos. Os fotojornalistas de guerra têm de registar situações repletas de imprevisibilidade, cuja avaliação é stressante e emocional (Zelizer, 2004: 116) e o facto de se inspirarem em imagens de conflitos anteriores facilita essa tarefa. Os fotógrafos ao reciclarem temas e composições icónicas estão a realizar uma escolha mais segura no que toca à aceitação das imagens pelo público. Depreende-se que as fotografias que se aproximem de imagens antigas, que ainda permanecem na memória dos indivíduos, também se tornem emblemáticas e inesquecíveis, dado que, no domínio da psicossociologia cognitiva, vão ao encontro de determinados esquemas mentais que facilitam a receção e adesão às mesmas.

Ainda referente à postura adotada pelas personagens durante os confrontos, conclui-se que as forças afetas ao poder surgem representadas em posições dominantes apenas em duas imagens.



Figura 29: 3º Prémio Histórias  
“Pessoas nas Notícias”



Figura 30: 3º Prémio Histórias  
“Pessoas nas Notícias”

Nas figs. 29 e 30 assiste-se a uma inversão de papéis, já que os atores são os apoiantes de Mubarak e os alvos são os manifestantes. Ambas as imagens narrativas (Kress & van Leeuwen, 2000) retratam um dia de extrema violência na Primavera Árabe egípcia, que ficou conhecido como “Batalha dos Camelos”. No dia 2 de fevereiro de 2011, vários indivíduos armados, alegadamente pagos por Mubarak, invadiram a Praça Tahrir, a pé ou montados em cavalos e camelos, e atacaram os manifestantes com o objetivo de desmobilizar os protestos.

Um desses indivíduos ocupa uma posição de destaque na fig. 29. A personagem, montada num camelo a empunhar um pau, assume o papel de ator por agir sobre os manifestantes, os alvos da sua ação (Kress & van Leeuwen, 2000: 61). O indivíduo adota uma postura agressiva, que acaba por ser realçada pelo ângulo adotado pelo fotógrafo durante a captura da imagem. A fotografia foi tirada a partir de um plano contra-picado, uma opção que, como já mencionado anteriormente, tem a particularidade de tornar os indivíduos representados poderosos e ameaçadores (Kress & van Leeuwen, 2000).

Na fig. 30, os manifestantes estão a fugir devido aos ataques protagonizados pelos apoiantes de Mubarak. Os indivíduos afetos ao poder arremessam pedras contra os populares, sendo por isso considerados os agentes ativos desta imagem, ao passo que os manifestantes assumem o papel de agentes passivos.

### 3.3 Consequências da revolta

As fotografias premiadas pelo WPP 2012 não retratam apenas o desenrolar da revolta popular. Até ao momento, as imagens estudadas apresentaram um enfoque nos protestos e nos confrontos registados, durante a Primavera Árabe, mas existem 10 fotografias, que

ainda não foram referidas neste estudo e que integram o *corpus* do trabalho, que retratam outro tema: as consequências geradas pela revolta.

Os confrontos que ocorreram durante a Primavera Árabe provocaram milhares de feridos e mortos e causaram a destruição de várias infra-estruturas. Por outro lado, levaram alguns presidentes a abandonar o poder, nomeadamente na Tunísia, no Iémen, na Líbia e no Egito. Em algumas imagens premiadas surgem representadas as consequências humanas da revolta, bem como as consequências materiais. Noutras fotografias é retratada a queda de dois líderes, Kadhafi e Mubarak, assim como a celebração dos populares após o fim da era do presidente líbio.

### 3.3.1 Consequências humanas e materiais

A destruição não é um tema muito retratado nas fotografias vencedoras do WPP 2012. Embora esteja presente em algumas imagens, este não é o motivo central de nenhuma delas, excetuando a fig. 31. Essa fotografia mostra um edifício parcialmente destruído, na sequência de um bombardeamento levado a cabo pelas forças leais a Kadhafi. De acordo com Kress e van Leeuwen, a imagem apresenta uma modalidade reduzida, por não se assemelhar ao real. Os autores clarificam a noção de modalidade:

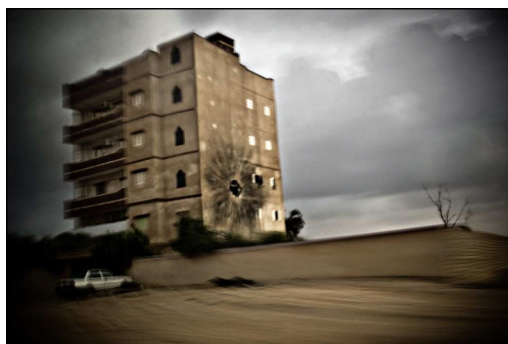


Figura 31: 1º Prémio Histórias  
“Notícias em Geral”

“[...] as imagens que tenham a perspetiva, o grau de detalhe, o tipo de reprodução de cores, etc. de uma fotografia a cores de 35mm, tirada com uma lente padrão, têm a modalidade mais elevada e são encaradas como naturalistas. À medida que os detalhes, a nitidez, a cor, etc. diminuem ou aumentam, e a perspetiva se torna menor ou maior, a modalidade diminui” (2000: 165- 166).

Esta fotografia, ao estar bastante desfocada, deve ser encarada como portadora de uma modalidade reduzida, aproximando-se mais do campo artístico e cinematográfico do que do jornalístico. A fig. 31 apresenta elementos desfocados, que impedem o observador de entender com detalhe aquilo que está representado e não permitem que a fotografia cumpra o seu papel jornalístico, dado que “como nos restantes tipos de jornalismo, a finalidade primeira do fotojornalismo, entendido de uma forma lata, é informar” (Sousa, 2002: 8).

Quanto aos feridos, estes surgem em três imagens premiadas, nomeadamente na “Foto do Ano” (fig.1), analisada anteriormente, na fig. 32 e na 33. Repare-se que nas figs. 25 e

26 também estão presentes personagens feridas, contudo considerámos que a ideia de confronto é mais dominante nessas imagens do que a questão dos ferimentos e por isso optámos por analisá-las juntamente com as fotografias referentes ao tema “Confrontos e combates”, explorado no subcapítulo 3.2.2.

A fig. 32 mostra um manifestante ferido durante os confrontos na Praça Tahrir. A fotografia foi tirada a partir de um ângulo superior, opção que enaltece a debilidade da personagem, na medida em que os as fotografias captadas de cima para baixo (planos picados) fazem com que as figuras pareçam mais pequenas e insignificantes (Kress & van Leeuwen, 2000: 146).



Figura 32: 3º Prémio Histórias  
“Notícias em Destaque”

O sofrimento do indivíduo é acentuado pelo ambiente que envolve a imagem. Repare-se que o foco de luz está direcionado para o seu rosto, permitindo que o espectador aceda mais facilmente às emoções do jovem. A penumbra, que reduz a modalidade da imagem e a torna mais distante do real (Kress & van Leeuwen, 2000: 165- 166), reforça o dramatismo da cena e



Figura 33: 3º Prémio Histórias  
“Notícias em Destaque”

não permite que se veja com detalhe as figuras que rodeiam o indivíduo ferido. Todavia, é possível perceber-se que algumas personagens usam luvas de latex, o que parece evidenciar que a vítima está a receber cuidados médicos.

Nesta imagem, os ferimentos não são visíveis, à semelhança do que acontece na “Foto do Ano” (fig.1) e na fig. 33. O observador percebe que as personagens estão magoadas, a partir da atitude protetora das figuras que as rodeiam e das legendas que acompanham as imagens e clarificam a situação. Na fig. 1 uma mãe presta auxílio ao seu filho ferido, ao passo que na fig. 33 um grupo de populares egípcios carrega um apoiante de Mubarak ferido durante nos confrontos.

Em relação ao tema morte, este surge retratado em apenas três imagens premiadas no concurso, assumindo contornos explícitos (fig. 34 e 35) e simbólicos (fig. 36). Antes de nos focarmos nestas imagens, é importante realçar que a fotografia de Kadhafi morto (fig.

34) será analisada neste ponto do trabalho, “Consequências humanas e materiais”, mas também será incluída no subcapítulo 3.3.3, referente à “Queda dos líderes”.

Os corpos mortos estão praticamente ausentes das fotografias premiadas, apesar das revoltas populares terem provocado milhares de baixas. Conclui-se que o júri privilegiou imagens que retratam os confrontos e não fotografias que mostram a morte, impossibilitando os observadores de contactarem com o desfecho dramático da revolta.

De uma forma geral, as fotografias premiadas são atravessadas pela voz conjuntiva do visual, pois aos mostrarem as batalhas não retratam a morte como uma certeza, mas sim como uma possibilidade. Assume-se relevante relembrar que uma imagem é marcada pela voz conjuntiva do visual quando faz uma “pausa na dimensão ‘e se’ – levando os espectadores a considerar o que ela ‘poderia significar’, ‘poderia ser’, ‘poderia parecer’ ou como ‘poderia acabar’ – ela envolve muitas facetas do imaginário” (Zelizer, 2012: 25). Os observadores, ao contactarem com as fotografias referentes aos confrontos, não ficam esclarecidos acerca da elevada mortalidade gerada pelas revoltas, são incitados a desenvolverem leituras movidas pela imaginação e pelas emoções, acerca do desfecho dos conflitos.

Esta decisão do júri do concurso WPP 2012 de seleccionar fotografias que não mostram cadáveres vai ao encontro da tendência do jornalismo contemporâneo. Se no início do século XX existia um desejo coletivo de publicar fotografias de morte na imprensa, pois era uma forma de se validar este novo elemento no campo jornalístico, em meados do século XX um conjunto de circunstâncias incentivou que se criasse um tabu em torno da divulgação de fotografias de morte nos jornais. Barbie Zelizer, numa entrevista intitulada “Deadly Images”, explica que:

“filmes [fotográficos] e lentes mais rápidas intensificaram o carácter gráfico de imagens de morte, o tempo de guerra e a censura política tornaram-se meios mais importantes de controlar imagens de morte, e as convenções sobre mostrar e ver a morte foram sendo cada vez mais guiadas pelo sentimento do público de que a morte nos noticiários deveria permanecer invisível e não gráfica”<sup>31</sup>.

Apesar de os leitores valorizarem a presença de fotografias nos jornais, por estas tornarem os acontecimentos mais reais e inteligíveis, estes não toleram todo o tipo de imagens. Os observadores têm “opiniões definitivas sobre o que deve e não deve ser mostrado, e muitos tentam regularmente restringir [a visualização de] imagens a partir das

---

<sup>31</sup>Disponível em Slate:

[http://www.slate.com/articles/news\\_and\\_politics/press\\_box/2011/01/deadly\\_images.single.html](http://www.slate.com/articles/news_and_politics/press_box/2011/01/deadly_images.single.html), acessado a 10 de julho de 2013.

ideias de decência, gosto, adequação e tom” (Zelizer, 2010: 20). Embora não existam regras definidas acerca daquilo que pode ou não ser mostrado, a decisão dos editores e dos jornalistas aquando da divulgação de imagens de morte, pauta-se, muitas vezes, por juízos de “bom gosto” (Sontag, 2002: 74).

Atualmente existe alguma apreensão e um certo desconforto em mostrar e ver imagens jornalísticas nas quais estejam representados corpos mortos, apesar de os indivíduos contactarem diariamente com esses motivos visuais a partir do cinema, da televisão e dos videojogos. A veracidade das imagens jornalísticas está na base dessa reação negativa:

“Somos mais sensíveis porque as imagens de notícias de mortos e moribundos são de pessoas reais e eventos reais. Se uma imagem noticiosa funciona, ela penetra, perdura, chama a nossa atenção para os eventos que envolvem a morte nela retratada. Se uma imagem de notícias funciona, ela não desaparece quando pousamos o jornal, desligamos a TV ou saímos da Internet”<sup>32</sup>.

Resta, por isso, indagar se o júri do WPP, ao ter premiado apenas duas imagens com corpos mortos, teve em conta os limites convencionados do bom gosto e da decência. Consideramos que houve algum cuidado da parte dos jurados, ao distinguir apenas duas fotografias que apresentam cadáveres, no entanto, ambas as imagens mostram os rostos dos defuntos, uma opção visual que torna as fotografias ainda mais lancinantes e perturbadoras. Susan Sontag, no seu livro *Olhando o Sofrimento dos Outros*, aborda essa sensível questão - a divulgação dos rostos dos mortos, explicando que existe uma certa resistência por parte dos profissionais em mostrar imagens onde surjam as caras dos cadáveres, no entanto, a autora realça que essa atitude não é adotada perante todas as fotografias:

“Em relação aos nossos mortos, existiu sempre uma poderosa interdição de os mostrar de rosto descoberto [...]. Uma dignidade que não se considera necessário conceder a outros. Quanto mais remoto ou exótico for o local, mais provável será que nos seja dado a ver imagens frontais de mortos ou agonizantes” (2002: 76-77).

Subjacente a esta distinção, “os nossos mortos” e os mortos de lugares “remotos” ou “exóticos”, está inerente a ideia de alteridade. Mostrar os rostos dos indivíduos mortos com os quais não temos uma proximidade geográfica ou cultural é uma opção que se apresenta como um ato de desrespeito da intimidade da vítima e dos seus familiares e, em última instância, como um gesto de desumanização dos indivíduos.

Lembramos que as únicas fotografias vencedoras do concurso, tiradas na Líbia e no Egito, que apresentam corpos mortos, mostram-nos com os rostos visíveis, o que corrobora

---

<sup>32</sup> *Ibidem*.

a teoria de Susan Sontag, de que nos lugares mais remotos é mais comum ter-se acesso às caras das vítimas.

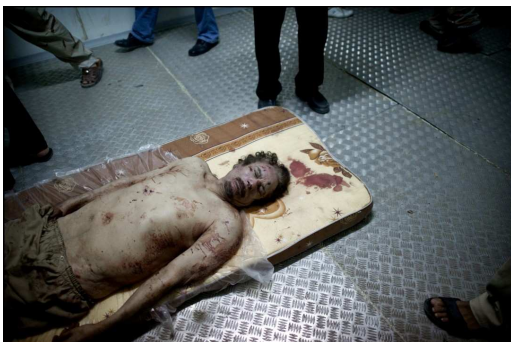


Figura 34: 1º Prémio Histórias  
“Notícias em Geral”



Figura 35: 3º Prémio Histórias  
“Pessoas nas Notícias”

Apesar de terem algumas semelhanças, as fotografias presentes nas figs. 34 e 35 acabam por assumir funções distintas. Na fig. 35, o rosto ensanguentado do manifestante egípcio, assassinado por um *sniper*, está apenas parcialmente visível, o que dificulta a tarefa de identificação do morto. Conhecer a identidade da vítima não se assume como algo essencial, visto que esta baixa surge como um representante de todos os manifestantes que ficaram feridos ou que sucumbiram ao conflito.

No entanto, a questão da identidade é de extrema importância quando observamos a fig. 34. Nesta imagem, o rosto da personagem encontra-se visível, o que permite que o observador identifique que o cadáver representado na fotografia é Kadhafi. Esta vítima não é uma simples baixa dos confrontos entre forças pró e anti-regime, como aquela que está presente na fig. 35. O indivíduo que jaz morto na fig. 34 é coronel Kadhafi, o líder líbio da altura, cuja morte assume um significado que transcende a ideia de óbito. O corpo de Kadhafi representa o fim de uma era repressiva e o culminar de um conflito violento que vitimou milhares de pessoas. O rosto descoberto da personagem transforma a fig. 34 numa imagem penetrante, mas apesar do desconforto que possa causar, esta opção acaba por conferir à imagem um elevado valor noticioso. O espectador, ao observar a fotografia, toma contacto com um facto de grande importância e impacto para a história da Líbia, a morte de Muammar Kadhafi e a queda de um regime ditatorial.



Figura 36: 1º Prémio Histórias  
“Notícias em Geral”

A morte é retratada ainda numa outra imagem (fig. 36), mas não de um modo tão explícito como nas figs. 34 e 35. A fotografia presente na fig. 36 não mostra cadáveres, mas remete para a ideia de morte, devido à presença de um “objeto-signo” (Barthes: 2009a, 18). O observador percebe que a imagem retrata um funeral, a partir da identificação de um caixão. Esta opção torna a imagem menos chocante e mais suportável para o observador.

### 3.3.2 Celebração da vitória

O fim de alguns regimes autoritários no mundo árabe desencadeou inúmeros festejos entre os populares. Contudo, apesar de muitas pessoas terem celebrado nas ruas, apenas existe uma imagem premiada pelo WPP 2012 que retrata essas celebrações (fig. 37). A imagem presente na fig. 37 mostra um conjunto de populares líbios a comemorarem a libertação do



Figura 37: 1º Prémio Histórias  
“Notícias em Geral”

país, em cima de um tanque de guerra. A fotografia foi tirada em Misrata, uma cidade líbia, a 24 de outubro de 2011, quatro dias depois da morte de Kadhafi e um dia depois do anúncio oficial da libertação do país, proferido pelo líder do Conselho Nacional de Transição, Mustafa Abdul-Jalil.

Embora se trate de um plano geral, opção que não permite ver com muito detalhe as figuras representadas, é possível perceber-se pela expressão corporal das personagens que estas estão satisfeitas. Os indivíduos têm os braços no ar e fazem “Vs” de vitória, gestos que remetem para a ideia de celebração e de triunfo. Esta não é, contudo, a única imagem que retrata os populares com uma postura festiva e vitoriosa. Como já foi mencionado anteriormente, as figs. 6, 7, 20 e 21, mostram personagens a celebrarem e a exibirem símbolos associados à ideia de triunfo (“Vs” de vitória e bandeiras), todavia estas fotografias foram tiradas durante os protestos e os confrontos. As personagens dessas imagens celebram possíveis vitórias, enquanto que os indivíduos retratados na fig. 37 festejam uma vitória consumada.

### 3.3.3 Queda dos líderes

Durante a revolta popular em alguns países árabes, três líderes renunciaram aos cargos, Ben Ali na Tunísia, Ali Abdullah Saleh no Iémen e Hosni Mubarak no Egito; e um morreu, o presidente líbio Muammar Kadhafi. Nas imagens premiadas pelo WPP 2012, é possível identificar-se a presença de dois desses líderes, Mubarak e Kadhafi. Os presidentes são



Figura 38: 3º Prémio Individual  
“Pessoas nas Notícias”

retratados em situações decadentes, totalmente desprovidos de poder. A fig. 38 mostra Mubarak a ser transportado para um tribunal, no dia 7 de setembro de 2011, para assistir a uma audiência do seu julgamento. Repare-se que este é acusado de ter ordenado vários ataques violentos contra os populares durante a revolta egípcia que decorreu entre finais de janeiro e inícios de fevereiro de 2011. Já a fig. 34 dá-nos conta de Kadhafi, morto num colchão manchado de sangue, no interior de uma frigorífica num mercado nos arredores de Misrata, a 21 de outubro de 2011, um dia depois da sua morte.

Ambas as imagens (figs. 34 e 38) foram captadas a partir de um ângulo superior, uma opção técnica que, tal como já foi referido anteriormente, torna os indivíduos insignificantes e desprovidos de poder. Conclui-se que, ao apresentarem planos picados, as fotografias acabam por retratar os indivíduos enquanto seres inferiores e submissos, assinalando o fim de uma era de prepotência e tirania levada a cabo pelos líderes.

Observe-se ainda que as duas fotografias foram captadas a partir de um ângulo oblíquo (diagonal) e a uma certa distância do motivo central, sendo por isso possível visualizar-se uma parte do cenário envolvente. Ambas as opções visuais potenciam a criação de um distanciamento entre os espectadores e os motivos representados (Kress & van Leeuwen, 2000) e, conseqüentemente, um dos objetivos ilocutórios parece ser o de reificar os ex-líderes egípcio e líbio, remetendo-nos deste modo para a efemeridade dos ditadores e para a transitoriedade do poder.

Para além dos ângulos e do enquadramento, as imagens também manifestam algumas semelhanças relativamente à expressão facial e à posição adotada pelas personagens centrais. Hosni Mubarak e Muammar Kadhafi estão deitados, de olhos fechados e ambos parecem mortos. Repare-se que a pose de Mubarak é portadora da ideia de morte, na medida em que a forma como as mãos do ex-líder egípcio estão pousadas sobre o seu

corpo nos remete para a disposição convencional de um cadáver. Contudo, a legenda da fotografia vem refutar a teoria da mortalidade, esclarecendo que Mubarak está simplesmente a ser transportado para tribunal, pois é acusado de corrupção e de ter ordenado a morte de manifestantes durante os últimos dias no poder.

## CAPÍTULO IV - DISCUSSÃO DOS RESULTADOS E CONCLUSÕES

Após a análise detalhada das 38 fotografias é possível tecer algumas conclusões referentes ao modo como o fenómeno Primavera Árabe foi representado, na seleção do WPP 2012.

As fotografias foram captadas em apenas três dos múltiplos países onde eclodiu a revolta popular, no Iémen, na Líbia e no Egito, sendo que o Egito é o país mais representado nas imagens vencedoras, com 24 fotografias.

Assume-se importante realçar que no Egito apenas a cidade do Cairo, e em particular a Praça Tahrir, serve de cenário à revolta. No entanto, conforme mencionado anteriormente, os protestos também ocorreram noutros pontos do país, assumindo inclusivamente contornos mais violentos no Suez e em Alexandria. Lembramos que a ausência de representação dos confrontos fora do Cairo não é exclusiva do WPP 2012, mas sim uma tendência generalizada dos média. De acordo com James L. Gelvin: “como a maioria dos jornalistas se encontrava fixada no Cairo, os protestos que ocorreram noutros locais foram, em geral, remetidos para as páginas interiores dos jornais ou totalmente ignorados. Isto distorceu a visão de como a revolução se desenrolou” (2012: 45).

Ainda referente ao Egito, constata-se que as imagens premiadas são bastante semelhantes, retratando, na sua maioria, aglomerados de indivíduos que protestam nas ruas do Cairo ou que se encontram em confronto direto com as forças leais a Mubarak. A partir dessas fotografias é transmitida a ideia de união do povo que, contudo, não ilustra as divergências existentes na sociedade egípcia. Note-se que durante o ano de 2011, após a renúncia de Hosni Mubarak, os protestos da minoria cristã egípcia e de mulheres ativistas foram violentamente reprimidos, por muçulmanos, bandidos e também pelas forças militares (Noueihed & Warren, 2012), o que significa que, na realidade, o povo egípcio não é tão unido como as fotografias evidenciam.

Se nos debruçarmos sobre a “Foto do Ano” (fig. 1), concluímos que se trata de uma imagem que condensa todos os critérios privilegiados pelo concurso WPP: a componente estética, emotiva e jornalística. Em termos jornalísticos, a fotografia retrata um acontecimento marcante e de extrema relevância, não só para os povos da região árabe, como também para todo o mundo. No entanto, a imagem representa a Primavera Árabe de um modo simbólico, acabando por simplificar o conflito. Ao contactar com a imagem o observador não fica informado sobre os contornos da revolta, pois não percebe a violência dos confrontos e não contacta com a dimensão e com a extensão dos protestos.

Mas a fotografia incentiva o observador a envolver-se e a emocionar-se com a mesma devido às suas características artísticas e à sua estrutura narrativa. Ao retratar um momento de intimidade entre uma mãe e um filho, a “Foto do Ano” remete para a imagem da *Pietà* e para a ideia de compaixão, levando os observadores a identificarem-se com aquilo que está representado.

Em suma, a “Foto do Ano” não é esclarecedora acerca do que aconteceu no Iémen, nem em todo o mundo árabe, durante a revolta popular de 2011. No entanto, os contornos narrativos e dramáticos que assume acabam por sensibilizar os observadores para o acontecimento retratado e por tornar a imagem memorável. Como revela o líder do júri de 2012, Aidan Sullivan, a imagem vencedora “é uma fotografia que será lembrada e que nos fará recordar as pessoas que arriscaram tudo para lutarem por aquilo em que acreditam” (Lundelin, 2012: 8).

De um modo geral, as imagens referentes à Primavera Árabe premiadas pelo WPP 2012 têm como enfoque o desenrolar da revolta e as consequências imediatas da mesma (feridos, mortos, destruição). Não são retratadas as causas que desencadearam os protestos, nomeadamente as precárias condições de vida das populações, o desemprego, o desrespeito de direitos e liberdades fundamentais, nem tão-pouco as consequências da Primavera Árabe a médio prazo, tais como as eleições que ocorreram em alguns países após o fim dos regimes autoritários (em 2011 na Tunísia e no Egito) e os conflitos entre grupos adversários e forças militares (durante o verão e outono de 2011 no Egito).

As fotografias selecionadas retratam apenas alguns acontecimentos da Primavera Árabe a partir de determinadas perspetivas, o que contribui para uma construção de modelos de entendimento do conflito. Nas imagens, identificamos a presença de estruturas narrativas e de figuras arquetípicas do imaginário humano, que veiculam determinadas ideias e valores e condicionam a compreensão que os observadores têm do acontecimento. Conforme mencionado ao longo da análise, os populares surgem, na maioria das imagens, representados como indivíduos ativos, fortes, corajosos e destemidos, protagonizando o papel de heróis, na narrativa que atravessa as fotografias referentes à Primavera Árabe.

A personagem de herói é construída a partir de imagens com cenários diferentes, que por sua vez retratam momentos distintos da revolta. Os populares, tanto durante os protestos nas ruas do Cairo (da fig. 2 à fig. 5), como durante os confrontos com as forças leais a Mubarak e Kadhafi (da fig. 12 à fig. 19), são retratados como figuras audazes, munidas de poder, extremamente empenhadas na sua luta e capazes de enfrentar qualquer adversário. Mesmo nas imagens em que surgem em momentos de maior fragilidade (figs.

1, 10, 11, 23, 32, 35), os populares não deixam de estar associados à ideia de heróis. Os indivíduos não são retratados como vítimas do conflito, mas como mártires, que se sacrificaram e, em vários momentos, colocaram as suas vidas em risco ao serviço de uma luta contra os regimes opressores e corruptos.

Concluimos ainda que a construção da narrativa sobre a Primavera Árabe não é feita simplesmente a partir do arquétipo do herói. Voltamos a lembrar que os jornalistas não se limitam a realizar um relato factual dos acontecimentos, “têm de encaixar novas situações em velhas definições”, colocando “pessoas e acontecimentos em categorias existentes de herói, vilão, bom e mau [...]” (Bird & Dardenne, 1993: 275). Tal como nos mitos e nas histórias antigas,

“[...] deve haver vilões e heróis em todos os jornais, e as linhas da ‘estória’ devem estar de acordo com o uso do *suspense*, conflito, derrota do mal e triunfo do bem, factor que tem guiado o bom senso e a arte de antigos contadores de ‘estórias’ e que controlam a capacidade de reacção do público” (Barkin *apud* Bird & Dardenne, 1993: 274).

Nas fotografias vencedoras do WPP 2012, para além da figura do herói, é possível identificar a ideia da derrota do mal e do triunfo do bem em inúmeras imagens. A análise das fotografias permitiu-nos reconhecer símbolos exibidos pelos populares (indivíduos que personificam o bem), que remetem para a ideia de vitória. As bandeiras (figs. 5, 6 e 7), os “Vs” formados pelos dedos dos manifestantes (figs. 7, 20 e 21) e o espírito festivo dos rebeldes (fig.37) são elementos que contribuem para a construção da ideia de vitória dos populares, isto é, do triunfo do bem. Este desfecho, típico dos mitos e das narrativas tradicionais, é retratado maioritariamente por fotografias que foram tiradas durante a revolta, o que significa que nesses momentos ainda se desconheciam os vencedores, no entanto as imagens realçavam a vitória daqueles que batalhavam contra a tirania. Apenas a fig. 37 foi captada numa data após a morte de Kadhafi e a libertação oficial da Líbia, ou seja, quando já se sabia que os rebeldes tinham vencido as forças e o líder do regime.

A ideia do triunfo do bem e da derrota do mal também é reforçada por outro conjunto de imagens, aquelas que retratam os confrontos diretos entre os populares e rebeldes. Apesar de duas fotografias mostrarem os apoiantes dos líderes assumindo posições de dominância e os populares subjugados à sua força (figs. 29 e 30), as restantes imagens revelam a superioridade das figuras do bem em relação às figuras do mal (da fig. 25 à fig. 28). Os vilões, protagonizados pelos líderes dos regimes e todos aqueles que os apoiam, surgem subjugados pelos populares, personagens do bem, que são retratadas como mais poderosas e dominantes.

Existem ainda outras duas imagens que consolidam a ideia de triunfo do bem e da derrota do mal: são elas as figs. 34 e 38, que mostram os ex-líderes Mubarak e Kadhafi em situações deveras decadentes. Os indivíduos, que infligiram bastante sofrimento aos seus povos e que permaneceram durante décadas no poder, surgem fragilizados e impotentes nas imagens: Mubarak está doente e é acusado de ter ordenado ataques violentos contra os manifestantes e Kadhafi está morto, tendo sucumbido nas mãos dos rebeldes durante a sua captura. A queda dos líderes, figuras associadas ao mal devido aos atos hediondos que cometeram durante os períodos de governação, retratada nas imagens, apresenta-se como um contributo essencial para a construção da narrativa na qual o bem vence e o mal sai derrotado.

A Primavera Árabe causou milhares de mortes, especialmente na Líbia onde os protestos se transformaram numa sangrenta guerra civil. A revolta vitimou forças leais aos regimes, mas essencialmente tirou a vida a milhares de populares que lutavam por uma sociedade mais livre, mais justa e com mais oportunidades. No entanto, a morte quase não surge representada nas fotografias premiadas, estando presente em apenas três imagens (figs. 34, 35 e 36). A fig. 34, que mostra Kadhafi morto, é uma imagem portadora de um elevado valor simbólico, visto que não só retrata a morte do líder líbio, mas também simboliza o fim de uma era ditatorial. As restantes figuras retratam mortes de populares, sendo que na fig. 35 é possível observar o corpo ensanguentado do manifestante e na fig. 36 apenas está visível um caixão. Esta opção de não mostrar as mortes que de facto aconteceram está em conformidade com a construção narrativa dos populares enquanto personagens heroicas. Apesar de muitos populares terem morrido durante a Primavera Árabe, estas fotografias destacam essencialmente os momentos de força, luta e coragem e não as situações em que foram vítimas.

De um modo geral, as opções adotadas pelos fotógrafos e a seleção das imagens levada a cabo pelo júri do WPP 2012 contribuem para uma exaltação dos populares que lutam contra os regimes ditatoriais. Por outro lado, características como os grandes planos e os planos médios, os olhares direcionados para as objetivas e os planos frontais incentivam o público a identificar-se com o povo árabe, que não surge retratado como “outro”, distante, mas como alguém próximo e semelhante aos observadores. Em oposição, os apoiantes dos regimes e os líderes surgem diminuídos na maioria das fotografias, ao serem subjugados pelos populares. Também os enquadramentos usados, nomeadamente a adopção de ângulos oblíquos e de planos distantes, em especial nas fotografias que

retratam os líderes, acentuam a ideia de alteridade e fazem com que estes sejam retratados enquanto indivíduos estranhos e distantes.

Conclui-se que as fotografias vencedoras do WPP 2012, referentes à Primavera Árabe, apresentam indícios de valorização ideológica. No seu conjunto, as imagens transmitem uma visão heroica, vitoriosa e íntima dos populares, e uma faceta fragilizada, subjugada e distante dos líderes e dos seus apoiantes, opções que, no nosso entender, reforçam a crítica dos regimes autoritários e incentivam a celebração das democracias. Por outras palavras, as imagens indiciam a condenação dos valores ditatoriais e exaltam os valores democráticos.

As fotografias do WPP 2012 veiculam uma visão simplificada do conflito, centrada numa narrativa marcada pela mobilização e união popular, pelo combate contra os vilões e o triunfo dos heróis. A partir das fotografias, os observadores acedem essencialmente a uma história de sucesso. Contudo, as revoltas foram mais sangrentas do que as imagens evidenciam, tiveram desfechos distintos, dado que nem todas culminaram na queda dos regimes, e deram azo a confrontos entre grupos com crenças e ambições divergentes. Estas estratégias de representação, embora não tenham contribuído para um relato mais completo e racional da Primavera Árabe, permitiram a exaltação de determinados valores e incentivaram a uma adesão emocional dos observadores.

Em resumo, no plano da multifuncionalidade do discurso jornalístico, o valor-notícia cumpriu-se no que diz respeito à dimensão interpessoal, ou seja, ao diálogo que, por intermédio da intertextualidade e da arquetipologia das narrativas, se estabeleceu entre os codificadores das imagens (os fotojornalistas) e os seus recetores/observadores, mas no que diz respeito à dimensão ideacional, a representação do conflito carece de uma maior diversidade de enquadramentos e textura informativa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barker, Chris & Galasinski, Dariusz (2001) *Cultural Studies and Discourse Analysis*. London: Sage.
- Barthes, Roland (1987) “A Morte do Autor”, in *O Rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70, pp. 49-53.
- \_\_\_\_\_ (1988 [1957]) *Mitologias*. Lisboa: Edições 70.
- \_\_\_\_\_ (2009a) “A Mensagem Fotográfica”, in *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70, pp.11-26.
- \_\_\_\_\_ (2009b) “Retórica da Imagem”, in *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70, pp. 27-45.
- \_\_\_\_\_ (2012 [1980]) *Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- Batzidou, Athanasia (2011) *Picturing Immigration: Photojournalistic Representation of Immigrants in Greek and Spanish Press*. Chicago: Intellect.
- Bauret, Gabriel (2011) *A Fotografia: Histórias, Estilos, Tendências, Aplicações*. Lisboa: Edições 70.
- Benjamin, Walter (1992 [1931]) “A Pequena História da Fotografia”, in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D’ Água, pp. 115-135.
- Berger, John (1977) *Ways of Seeing*. New York: Penguin Books.
- Bird, S. Elizabeth & Dardenne, Robert W. (1993) “Mito, Registo e ‘Estórias’: Explorando as Qualidades Narrativas das Notícias”, in *Jornalismo: Questões, Teorias e “Estórias”*. (org.) Nelson Traquina. Lisboa: Vega, pp. 263-277.
- \_\_\_\_\_ (2009) “Rethinking News and Myth as Storytelling”, in *The Handbook of Journalism Studies*. (eds.) Karin Wahl-Jorgensen & Thomas Hanitzsch, London: Routledge, pp. 205-217.
- Campbell, Joseph (1991) *The Power of Myth*. New York: Anchors.
- Carvalho, Anabela (2008) “Media(ted) Discourse and Society – Rethinking the Framework of Critical Discourse Analysis”. *Journalism Studies*, 9 (2), pp. 161-177.
- Cirlot, Juan E. (2001) *A Dictionary of Symbols*. London: Routledge.
- Chouliaraki, Lilie & Fairclough, Norman (1999) *Discourse in Late Modernity: Rethinking Critical Discourse Analysis*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Coman, Mihai (2005) "News Stories and Myth – The Impossible Reunion?", in *Media Antropology*. (eds.) Eric Rothenbuhler & Mihai Coman. California: Sage, pp. 111-120.
- Dabashi, Hamid (2012) *The Arab Spring: The End of Postcolonialism*. London: Zed Books.
- Dubois, Philippe (1992) *O Acto Fotográfico*. Lisboa: Vega.
- Entman, Robert M. (1993) "Framing: Toward clarification of a fractured paradigm". *Journal of Communication*, 43 (4), pp. 51-58.
- Entman, Robert M.; Matthes, Jörg; Pellicano, Lynn (2009) "Nature, Sources, and Effects of News Framing", in *The Handbook of Journalism Studies*. (eds.) Karin Wahl-Jorgensen & Thomas Hanitzsch, London: Routledge, pp. 175-190.
- Fairclough, Norman (1995) *Media Discourse*. London: Hodder Arnold
- Freund, Gisèle (1995) *Fotografia e Sociedade*. Lisboa: Vega.
- Gamson, William & Modigliani, Andre (1987) "The Changing Culture of Affirmative Action". *Research in Political Sociology*, 3, pp. 137-177.
- Gelvin, James L. (2012) *The Arab Uprisings: What Everyone Needs to Know*. New York: Oxford.
- Gitlin, Todd (1980) *The Whole World is Watching: Mass Media in the Making & Unmaking of the New Left*. Berkeley: University of California Press.
- Goffman, Erving (1974) *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. New York: Harper & Row.
- Hall, Stuart (1997) *Representation, Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage.
- Hartley, John (2002) *Communication, Cultural and Media Studies: The Key Concepts*. London: Routledge.
- Jewitt, Carey & Oyama Rumiko (2008) "Visual Meaning: A Social Semiotic Approach", in *Handbook of Visual Analysis*. (eds.) Theo van Leeuwen & Carey Jewitt. London: Sage.
- Kress, Gunther & van Leeuwen, Theo (2000) *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.
- Ledo, Margarita (1998) *Documentalismo Fotográfico: Éxodos e Identidad*. Madrid: Cátedra.

- Lexicon, Herder (1990) *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Cultrix.
- Lule, Jack (2001) *Daily News, Eternal Stories: The Mythological Role of Journalism*. New York: Guilford Press.
- Lundelin, Kari (2012) *World Press Photo 2012*. London: Thames & Hudson.
- Lynch, Marc (2012) *The Arab Uprising: The Unfinished Revolutions on the New Middle East*. New York: Public Affairs.
- Newhall, Beaumont (2002) *Historia de la Fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Noueihed, Lin & Warren, Alex (2012) *The Battle for the Arab Spring: Revolution, Counter-Revolution and the Making of a New Era*. London: Yale University Press.
- Orgad, Shani (2012) *Media Representation and Global Imagination*. Cambridge: Polity Press.
- Rampley, Matthew (2012) “The Rise and Fall and Rise of the Author”, in *Exploring Visual Culture*. (ed.) Matthew Rampley. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 149-162.
- Ritchin, Fred (1994) “La Proximité Du Témoignage – Les Engagements du photojournaliste”, in *Nouvelle Histoire de la Photographie*. (ed.) Michel Frizot, Paris: Bordas, pp. 591-611.
- Roeh, Itzhak (1989) “Journalism as Storytelling, Coverage as Narrative”. *American Behavioral Scientist*, 33 (2), pp. 162-168.
- Sontag, Susan, (2003) *Olhando o Sofrimento dos Outros*. Lisboa: Gótica.
- \_\_\_\_\_ (2012 [1977]) *Ensaio sobre Fotografia*. Lisboa: Quetzal.
- Traquina, Nelson (1993) “As Notícias”, in *Jornalismo: Questões, Teorias e “Estórias”*. (org.) Nelson Traquina. Lisboa: Veja, pp. 167-176.
- \_\_\_\_\_ (2007) *O que é – Jornalismo*. Lisboa: Quimera.
- van Gorp, Baldwin (2010) “Strategies to Take Subjectivity out of Framing Analysis”, in *Doing News Framing Analysis: Empirical and Theoretical Perspectives*. (eds.) Paul D’Angelo & Jim Kuypers. London: Routledge, pp. 84-109.
- van Leeuwen, Theo (2008) “Semiotics and Iconography”, in *Handbook of Visual Analysis*. (eds.) Theo van Leeuwen & Carey Jewitt. London: Sage, pp. 92-118.

- Wodak, Ruth & Meyer, Michael (2009) "Critical Discourse Analysis: History, Agenda, Theory and Methodology", in *Methods of Critical Discourse Analysis*, (eds.) Ruth Wodak & Michael Meyer. London: Sage, pp. 1-33.
- Zelizer, Barbie (2004) "When War is Reduced to a Photograph" in *Reporting War: Journalism in Wartime*. (eds.) Stuart Allan & Barbie Zelizer. New York: Routledge, pp. 115-135.
- \_\_\_\_\_ (2008) "Morte em Tempo de Guerra: Fotografias e a 'Outra Guerra' no Afeganistão". *Comunicação & Cultura n°5- Mediatização da Dor*, pp. 21-54.
- \_\_\_\_\_ (2010) *About to Die: How News Images Move the Public*. New York: Oxford.
- \_\_\_\_\_ (2012) "A 'Voz' do Visual na Memória". *Revista Media & Jornalismo n°20 - Imagens e Jornalismo*, pp.19-42.

### **Bibliografia Online**

- Barcelos, Janaina (2009) "Fotojornalismo: Dor e Sofrimento - Estudo de caso do World Press Photo of the Year 1955-2008". Diss. Faculdade de Letras - Universidade de Coimbra. <[https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/13377/1/Tese\\_mestrado\\_Janaina%20Dias%20Barcelos.pdf](https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/13377/1/Tese_mestrado_Janaina%20Dias%20Barcelos.pdf)> (acedido a 11 de setembro de 2013).
- Campbell, David (2008) *Photojournalism: Living with Questions and Tensions*. Foto 8. <<http://www.foto8.com/new/online/blog/397-photojournalism-living-with-questions-and-tensions>> (acedido a 11 de setembro de 2013).
- Louw, Eric (2003) "The 'war against terrorism': A public relations challenge for the Pentagon". *Gazette: The International Journal for Communication Studies*, 65 (3), pp. 211-23 <<http://www.sagepub.com/martin3study/articles/Louw.pdf>> (acedido a 11 de setembro de 2013).
- Magnum Photos (s.d.) *About Magnum*. <[http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAX\\_2&FRM=Frame:MAX\\_3#/CMS3&VF=MAX\\_2&FRM=Frame:MAX\\_3](http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAX_2&FRM=Frame:MAX_3#/CMS3&VF=MAX_2&FRM=Frame:MAX_3)> (acedido a 11 de setembro de 2013).

Magnum Photos (s.d.) *History of Magnum*.

<[http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAX\\_2&FRM=Frame:MAX\\_3#/CMS3&VF=MAX\\_2&FRM=Frame:MAX\\_5](http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAX_2&FRM=Frame:MAX_3#/CMS3&VF=MAX_2&FRM=Frame:MAX_5)> (acedido a 11 de setembro de 2013).

Magnum Photos (s.d.) *Robert Capa*.

<[http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31\\_9\\_VForm&ERID=24KL535353](http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_9_VForm&ERID=24KL535353)> (acedido a 11 de setembro de 2013).

Motta, Gonzaga L. (2003) “O Jogo entre Intencionalidades e Reconhecimentos: Pragmática Jornalística e Construção de Sentidos”. *Comunicação e Espaço Público*, Ano VI nº 1 e 2, pp. 7-38 <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/12249>> (acedido a 11 de setembro de 2013).

Moura, Vasco Graça (2012) ‘*Pietà*’. *Diário de Notícias*.

<[http://www.dn.pt/inicio/opiniao/interior.aspx?content\\_id=2305146&seccao=Vasco%20Gra%E7a%20Moura&tag=Opini%E3o%20-%20Em%20Foco,%20acedido%20a%202%20de%20setembro%20de%202013.](http://www.dn.pt/inicio/opiniao/interior.aspx?content_id=2305146&seccao=Vasco%20Gra%E7a%20Moura&tag=Opini%E3o%20-%20Em%20Foco,%20acedido%20a%202%20de%20setembro%20de%202013.)> (acedido a 11 de setembro de 2013).

Pereira, Ana Fonseca (2013) *Governo Egípcio Decreta Estado de Emergência*. Público.

<<http://www.publico.pt/mundo/noticia/investida-contra-apoiantes-da-irmandade-muculman-lanca-caos-no-cairo-1603089>> (acedido a 11 de setembro de 2013).

Seabra, Augusto M. (2012) *Olhando o Sofrimento dos Outros*. Público.

<<http://ipsilon.publico.pt/artes/texto.aspx?id=305703>> (acedido a 11 de setembro de 2013).

Shafer, Jack (2011) *Deadly Images*. Slate.

<[http://www.slate.com/articles/news\\_and\\_politics/press\\_box/2011/01/deadly\\_images\\_single.html](http://www.slate.com/articles/news_and_politics/press_box/2011/01/deadly_images_single.html)> (acedido a 11 de setembro de 2013).

Sousa, Jorge Pedro (2002) *Fotografia: Uma Introdução à História, às Técnicas e à*

*Linguagem da Fotografia na Imprensa* <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotografia.pdf>> (acedido a 11 de setembro de 2013).

United Nations (2011) *Security Council*.

<<http://www.un.org/News/Press/docs//2011/sc10200.doc.htm>> (acedido a 11 de setembro de 2013).

World Press Photo (s.d.) <<http://www.worldpressphoto.org/>> (acedido a 11 de setembro de 2013).

World Press Photo (2013) *Aidan Sullivan on the First Week of judging*. Vimeo.

<<http://vimeo.com/70114233>> (acedido a 11 de setembro de 2013).

World Press Photo (2013) *Aidan Sullivan on the World Press Photo of the Year 2011*.

Vimeo. <<http://vimeo.com/67505413>> (acedido a 11 de setembro de 2013).

World Press Photo (s.d.) *History of the Contest*. <<http://www.worldpressphoto.org/history-contest>> (acedido a 11 de setembro de 2013).

World Press Photo (s.d.) *2012 Photo Contest*.

<<http://www.worldpressphoto.org/gallery/2012-photo-contest>> (acedido a 11 de setembro de 2013).

World Press Photo (2013) *Samuel Aranda*. Vimeo.

<<http://vimeo.com/43816585>> (acedido a 11 de setembro de 2013).

World Press Photo (s.d.) *Winners from the 2012 Contest*.

<<http://www.worldpressphoto.org/videolibrary/2012-winners>> (acedido a 11 de setembro de 2013).

World Press Photo (s.d.) *Workshops*. <<http://www.worldpressphoto.org/workshops>> (acedido a 11 de setembro de 2013).

World Press Photo (s.d.) *World Press Photo Exhibition*.

<<http://www.worldpressphoto.org/exhibition>> (acedido a 11 de setembro de 2013).

World Press Photo (2013) *470,214 Pictures Later: A Lecture by Stephen Mayes*. Vimeo.

<<http://vimeo.com/67511685>> (acedido a 11 de setembro de 2013).

**ANEXOS - Fotografias vencedoras do WPP 2012, Primavera Árabe**



**Figura 1: “Foto do Ano de 2011”**  
**Fotógrafo: Samuel Aranda (Espanhol)**  
**Data e Local: 15 de outubro de 2011; Sana, Iémen**



**Figura 2: 1º Prémio Individual “Notícias em Geral”**  
**Fotógrafo: Alex Majoli (Italiano)**  
**Data e Local: 10 fevereiro de 2011; Cairo, Egito**



**Figura 3:** 3º Prémio Histórias “Pessoas nas Notícias”  
**Fotógrafo:** Jan Dago (Dinamarquês)  
**Data e Local:** 1 de fevereiro de 2011; Cairo, Egito



**Figura 4:** 3º Prémio Histórias “Notícias em Destaque”  
**Fotógrafo:** Eduardo Castaldo (Italiano)  
**Data e Local:** 28 de janeiro de 2011; Cairo, Egito



**Figura 5:** 3º Prémio Histórias “Notícias em Destaque”  
**Fotógrafo:** Eduardo Castaldo (Italiano)  
**Data e Local:** 28 de fevereiro de 2011; Cairo, Egito



**Figura 6:** 3º Prémio Histórias “Notícias em Destaque”  
**Fotógrafo:** Eduardo Castaldo (Italiano)  
**Data e Local:** 4 de fevereiro de 2011; Cairo, Egito



**Figura 7:** 3º Prémio Histórias “Pessoas nas Notícias”  
**Fotógrafo:** Jan Dago (Dinamarquês)  
**Data e Local:** 4 de Fevereiro de 2011; Cairo, Egito



**Figura 8:** 3º Prémio Histórias “Notícias em Destaque”  
**Fotógrafo:** Eduardo Castaldo (Italiano)  
**Data e Local:** 1 de Fevereiro de 2011; Cairo, Egito



**Figura 9:** 3º Prémio Histórias “Pessoas nas Notícias”  
**Fotógrafo:** Jan Dago (Dinamarquês)  
**Data e Local:** 4 de fevereiro de 2011; Cairo, Egito



**Figura 10:** 3º Prémio Histórias “Pessoas nas Notícias”  
**Fotógrafo:** Jan Dago (Dinamarquês)  
**Data e Local:** 5 de fevereiro de 2011; Cairo, Egito



**Figura 11:** 3º Prémio Histórias “Pessoas nas Notícias”  
**Fotógrafo:** Jan Dago (Dinamarquês)  
**Data e Local:** 6 de Fevereiro de 2011; Cairo, Egito



**Figura 12:** 1º Prémio Individual “Notícias em Destaque”  
**Fotógrafo:** Yuri Kozyrev (Russa)  
**Data e Local:** 11 de Março de 2011; Ras Lanuf, Líbia



**Figura 13:** 1º Prémio Histórias “Notícias em Geral”

**Fotógrafo:** Rémi Ochlik (Francês)

**Data e Local:** 25 de abril de 2011; Ajdabiya, Líbia



**Figura 14:** 1º Prémio Histórias “Notícias em Geral”

**Fotógrafo:** Rémi Ochlik (Francês)

**Data e Local:** 23 de setembro de 2011; Trípoli, Líbia



**Figura 15:** 1º Prémio Histórias “Notícias em Geral”  
**Fotógrafo:** Rémi Ochlik (Francês)  
**Data e Local:** 24 de setembro de 2011; Trípoli, Líbia



**Figura 16:** 3º Prémio Histórias “Notícias em Destaque”  
**Fotógrafo:** Eduardo Castaldo (Italiano)  
**Data e Local:** 28 de janeiro de 2011; Cairo, Egito



**Figura 17:** 3º Prémio Histórias “Notícias em Destaque”  
**Fotógrafo:** Eduardo Castaldo (Italiano)  
**Data e Local:** 3 de fevereiro de 2011; Cairo, Egito



**Figura 18:** 3º Prémio Histórias “Pessoas nas Notícias”  
**Fotógrafo:** Jan Dago (Dinamarquês)  
**Data e Local:** 3 de fevereiro de 2011; Cairo, Egito



**Figura 19:** 3º Prémio Histórias “Notícias em Destaque”  
**Fotógrafo:** Eduardo Castaldo (Italiano)  
**Data e Local:** 2 de fevereiro de 2011; Cairo, Egito



**Figura 20:** 1º Prémio Histórias “Notícias em Geral”  
**Fotógrafo:** Rémi Ochlik (Francês)  
**Data e Local:** 11 de março de 2011; Ras Lanuf, Líbia



**Figura 21:** 1º Prémio Histórias “Notícias em Geral”  
**Fotógrafo:** Rémi Ochlik (Francês)  
**Data e Local:** 11 de março de 2011; Ras Lanuf, Líbia



**Figura 22:** 1º Prémio Histórias “Notícias em Geral”  
**Fotógrafo:** Rémi Ochlik (Francês)  
**Data e Local:** 23 de agosto de 2011; Trípoli, Líbia



**Figura 23:** 1º Prémio Histórias “Notícias em Geral”  
**Fotógrafo:** Rémi Ochlik (Francês)  
**Data e Local:** 11 de março de 2011; Ras Lanuf, Líbia



**Figura 24:** 3º Prémio Histórias “Notícias em Destaque”  
**Fotógrafo:** Eduardo Castaldo (Italiano)  
**Data e Local:** 28 de janeiro de 2011; Cairo, Egito



**Figura 25:** 3º Prémio Histórias “Notícias em Destaque”

**Fotógrafo:** Eduardo Castaldo (Italiano)

**Data e Local:** 28 de janeiro de 2011; Cairo, Egito



**Figura 26:** 3º Prémio Histórias “Pessoas nas Notícias”

**Fotógrafo:** Jan Dago (Dinamarquês)

**Data e Local:** 3 de fevereiro de 2011; Cairo, Egito



**Figura 27:** 3º Prémio Histórias “Notícias em Destaque”  
**Fotógrafo:** Eduardo Castaldo (Italiano)  
**Data e Local:** 4 de fevereiro de 2011; Cairo, Egito



**Figura 28:** 1º Prémio Histórias “Notícias em Geral”  
**Fotógrafo:** Rémi Ochlik (Francês)  
**Data e Local:** 25 de setembro de 2011; Trípoli, Líbia



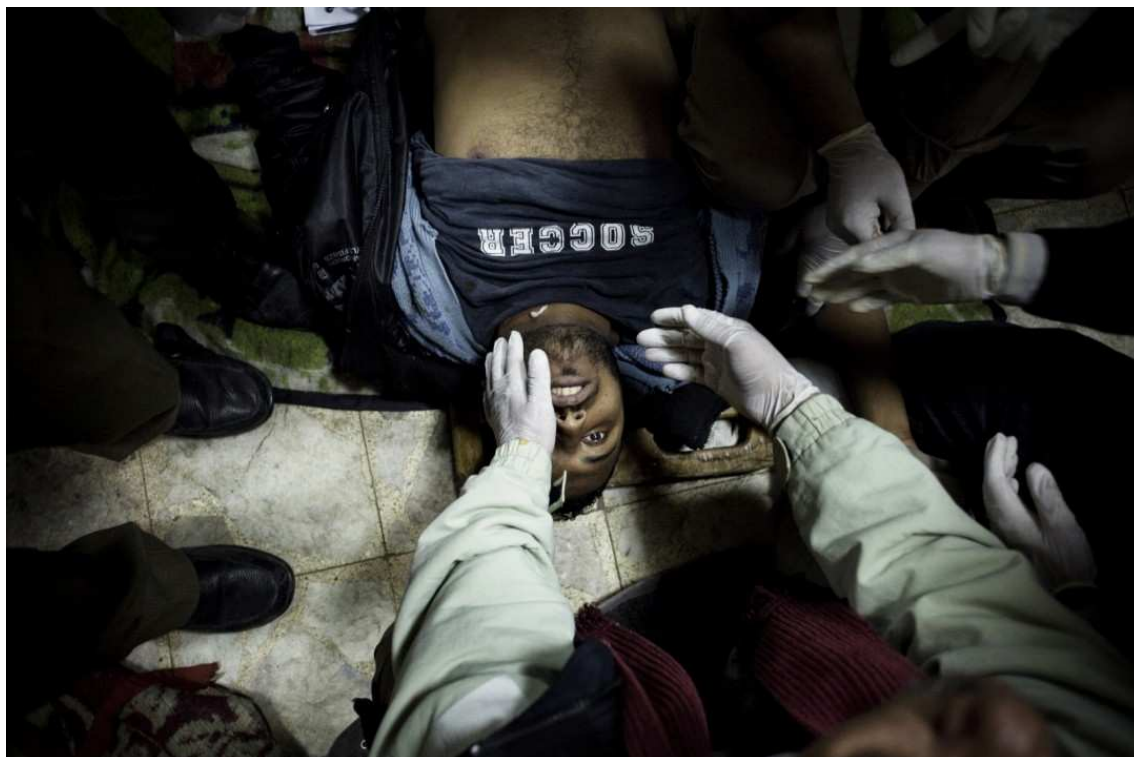
**Figura 29:** 3º Prémio Histórias “Pessoas nas Notícias”  
Fotógrafo: Jan Dago (Dinamarquês)  
Data e Local: 2 de fevereiro de 2011; Cairo, Egito



**Figura 30:** 3º Prémio Histórias “Pessoas nas Notícias”  
Fotógrafo: Jan Dago (Dinamarquês)  
Data e Local: 2 de fevereiro de 2011; Cairo, Egito



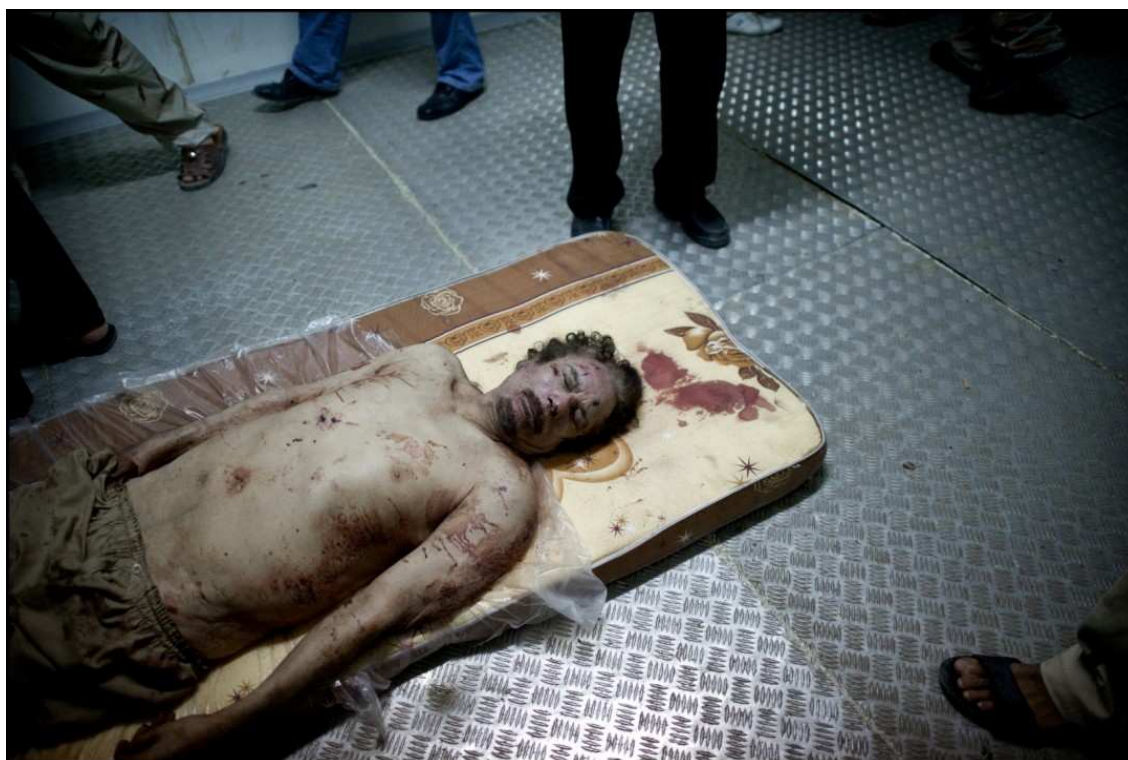
**Figura 31:** 1º Prémio Histórias “Notícias em Geral”  
**Fotógrafo:** Rémi Ochlik (Francês)  
**Data e Local:** 2 de maio de 2011; Ajdabiya, Libya



**Figura 32:** 3º Prémio Histórias “Notícias em Destaque”  
**Fotógrafo:** Eduardo Castaldo (Italiano)  
**Data e Local:** 2 de Fevereiro de 2011; Cairo, Egito



**Figura 33:** 3º Prémio Histórias “Notícias em Destaque”  
**Fotógrafo:** Eduardo Castaldo (Italiano)  
**Data e Local:** 4 de Fevereiro de 2011; Cairo, Egito



**Figura 35:** 1º Prémio Histórias “Notícias em Geral”  
**Fotógrafo:** Rémi Ochlik (Francês)  
**Data e Local:** 22 de Outubro de 2011: Mísrata, Líbia



**Figura 35:** 3º Prémio Histórias “Pessoas nas Notícias”  
**Fotógrafo:** Jan Dago (Dinamarquês)  
**Data e Local:** 3 de fevereiro de 2011; Cairo, Egito



**Figura 36:** 1º Prémio Histórias “Notícias em Geral”  
**Fotógrafo:** Rémi Ochlik (Francês)  
**Data e Local:** 21 de março de 2011; Benghazi, Líbia



**Figura 37:** 1º Prémio Histórias “Notícias em Geral”  
**Fotógrafo:** Rémi Ochlik (Francês)  
**Data e Local:** 24 de outubro de 2011; Misrata, Líbia



**Figura 38:** 3º Prémio Individual “Pessoas nas Notícias”  
**Fotógrafo:** Mohammed al-Law (Egípcio)  
**Data e Local:** 7 de setembro de 2011; Cairo Egito