



OFICINA DO CES

ces

Centro de Estudos Sociais
Laboratório Associado
Faculdade de Economia
Universidade de Coimbra

CARLOS BARRADAS

**O FOTOJORNALISMO NOS NOVOS MUNDOS DA ARTE
E DA CULTURA: O CASO DA *WORLD PRESS PHOTO***

**Junho de 2010
Oficina nº 346**

Carlos Barradas

**O fotojornalismo nos novos mundos da arte e da cultura: o caso da
*World Press Photo***

**Oficina do CES n.º 346
Junho de 2010**

OFICINA DO CES
Publicação seriada do
Centro de Estudos Sociais
Praça D. Dinis
Colégio de S. Jerónimo, Coimbra

Correspondência:
Apartado 3087
3001-401 COIMBRA, Portugal

Carlos Barradas¹

O fotojornalismo nos novos mundos da arte e da cultura: o caso da *World Press Photo*²

Resumo: A exposição de fotojornalismo da *World Press Photo Foundation* (WPPH) tem tido, desde 1991, presença regular em Portugal. Tal substancia-a como um dos grandes momentos culturais no país, particularmente pela dimensão internacional da exposição, colocando Portugal na rota dos fluxos culturais globais, inclusivamente em cidades onde esse imaginário cosmopolita está ausente. A responsabilidade de organização da exposição nessas cidades dota certos intermediários culturais de uma visibilidade acrescida, asseverando a sua competência e profissionalismo. Pretendo demonstrar o modo como aos agentes responsáveis pelos processos organizativos em três cidades portuguesas (Lisboa, Maia e Portimão) subjazem interesses vários, argumentando que a WPPH se reparte pelas leituras e políticas que nela são depositadas, poucas vezes concordantes com a sua retórica oficial.

Fig.1: World Press Photo of the Year 2000
Foto: Lara Jo Regan

A mãe de uma família imigrante ilegal Mexicana faz *piñatas* para se sustentar a si mesma e à sua família. A família faz parte dos milhões de americanos “não contados”, pessoas que, por uma ou outra razão, não constam dos censos nacionais e, portanto, não existem nos registos populacionais. Os registos dos censos determinam quais as áreas onde novas escolas, hospitais, bombeiros e serviços sociais básicos são necessários. Áreas como Las Colonias, onde esta família vive, sofrem portanto da ausência de várias estruturas e têm altas taxas de analfabetismo.³



¹ Investigador júnior do Centro de Estudos Sociais, Laboratório Associado da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra e membro do Núcleo de Estudos sobre Ciência, Tecnologia e Sociedade.

² O quadro analítico e dados empíricos apresentados neste texto são decorrentes da dissertação de mestrado do autor intitulada “Leituras e políticas no fotojornalismo: o caso da *World Press Photo*”, defendida em provas públicas na Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra.

³ Disponível a 2 de Julho de 2010 em:

<http://www.archive.worldpressphoto.org/search/layout/result/indeling/detailwpp/form/wpp/q/ishoofdafbeelding/true/trefwoord/year/2000>.

Introdução

A preponderância crescente do fotojornalismo na esfera pública e a sua influência ao longo do século XX⁴ conduziram à autonomização da profissão de fotógrafo de imprensa, assim como a que esta classe profissional se revisse e reforçasse na valorização que algumas instituições entretanto criadas lhe atribuíam. Alguns prêmios, como o Pulitzer⁵ ou a WPPH, cuja gênese se deu na década de 1950, surgiram com o intuito de dignificar e promover o trabalho fotojornalístico (no caso do primeiro, o trabalho jornalístico enquanto um todo) de excelência.

Contudo, este tipo de ocorrências nunca teria atingido tamanha importância sem as evoluções tecnológicas e estratégicas decorridas no final do século XIX e todo o século XX que determinaram o surgimento e imposição dos *media* enquanto actores fundamentais desta globalização, na sequência de uma proximidade das tecnologias da informação e comunicação sem precedentes. É incontornável que a importância actualmente assumida decorre de um conjunto de desenvolvimentos e momentos específicos que, de algum modo, foram análogos aos que catalisaram o aparecimento daquilo que Appadurai designou como *mediascapes* (1998). Esta é uma noção que se encontra fundamentada na referência a paisagens iconográficas profundamente interligadas com as experiências e imaginações de quem observa, e remete para a capacidade electrónica contemporânea para produzir e disseminar informação (jornais, revistas, filmes...) com um alto índice de mediação visual. Estas paisagens, agora ao dispor de um número crescente de interesses privados e públicos em todo o mundo, são as mesmas através das quais são difundidas imagens do mundo criadas por esses meios de comunicação (Appadurai, 1998: 53), com diferentes graus de correspondência com o “real”. É no entanto inegável que o seu aspecto mais importante se relaciona com o provimento de vastos e complexos repertórios de imagens, narrativas e *ethnoscapes* (*ibidem*) a espectadores de todo o mundo, em que estão profundamente misturados o mundo da mercadoria, da economia, das notícias e da política.

Neste âmbito, os *media* visuais assumem uma importância inigualável. No contexto de uma cultura oculocêntrica (Jenks, 1995), as produções culturais a que se tem acesso através

⁴ Popularizada através de revistas como a *Life Magazine* e da reputação gerada em torno de uma grande geração de fotógrafos de imprensa como Henri Cartier-Bresson, Robert Capa ou David “Chim” Seymour, bem como da criação da agência Magnum, reputada agência fotojornalística.

⁵ Prémio criado na sequência do desejo de Joseph Pulitzer (1847-1911), deixado em testamento, de promover um prémio que valorizasse a excelência no jornalismo (<http://www.pulitzer.org>, acedido em 27 de Outubro de 2009).

do sentido visual são fundamentais na percepção e apropriação de realidades. A consequência desse peso das imagens trouxe para a esfera pública debates relacionados com a sua própria natureza e interpretação. Seja na televisão, no cinema, nos jornais, revistas, livros ou manuais escolares, a presença das imagens tem vindo a aumentar sem precedentes.

No campo particular da fotografia de imprensa ou fotojornalismo, as mudanças têm sido óbvias. Apesar de se ter iniciado como um complemento ao jornalismo escrito, nos últimos anos a fotografia de imprensa adquiriu outros significados, lógicas e importâncias que são difundidas através de actores e códigos muito específicos, nomeadamente nas galerias de arte, blogues ou até na televisão, difundindo-se para além dos circuitos e meios de transmissão tradicionais e especializados como os jornais e as revistas. A sua entrada nos circuitos culturais e artísticos trouxe um acréscimo aos papéis que desempenha.

Contudo, essas novas pertenças não têm inviabilizado as funções da representação da verdade e de denúncia social e política na sociedade, que lhe têm conferido o mais forte reconhecimento. Nesse sentido afirma Julianne Newton que “o fotojornalismo pode bem ser a única fonte credível de imagens razoavelmente verdadeiras sobre a cultura mundial nas décadas que se seguem” (2001: 1).

A valorização daquilo que é a “realidade” e a “verdade”⁶ enquanto discurso veiculado não só pelos próprios fotojornalistas, mas também pelo público em geral e outras entidades intimamente ligadas ao meio jornalístico e artístico, provocaram um acréscimo de interesse e curiosidade antes inexistente sobre este uso particular da fotografia. Enquanto resultado dessa novidade, a criação de prémios que valorizam o trabalho dos fotojornalistas e promovem a sua notoriedade foi o culminar de um processo cuja génese esteve no despertar de um novo estilo de fotografia na década de 1930.

Apesar de todas as polémicas que têm assaltado o fotojornalismo ao longo dos anos,⁷ os valores consagrados neste campo – tais como a objectividade e valores associados, salientando-se a neutralidade, autonomia, equilíbrio e não manipulação –, constituem ainda o paradigma dominante, apesar dos sinais crescentes da sua vulnerabilidade. O surgimento de

⁶ Cf. universos de justificação legítima desenvolvidos por Boltanski e Thévenot (1991).

⁷ Actualmente, a integridade do fotojornalismo tem sido recorrentemente posta em causa, nomeadamente pelo advento da fotografia em formato digital e, consequentemente, da manipulação possibilitada pela existência de software específico. Este momento oferece, pois, outro tipo de interpretação e faz, portanto, surgir uma nova problemática que está no cerne de grandes polémicas da actualidade: a falsificação de imagens. A criação artificial da verdade, dos regimes da verdade, a qual vem colocar novas dúvidas sobre um campo que, devido à sua própria concepção e história, tem dificuldade em promover standards inquestionáveis, leva a que, com a introdução de cada inovação tecnológica, se reforce o paradigma da objectividade.

instituições de valorização do trabalho fotojornalístico, quer a nível da componente documental e informativa, quer a nível da componente estética – esta última ganhando uma importância inaudita na apreciação das fotografias –, têm-no feito entrar em circuitos artísticos e culturais nunca antes visitados.

Esse propósito foi amplamente atingido, nomeadamente pela forte divulgação na imprensa dos/as vencedores/as dos prémios mais consagrados, tais como os anteriormente citados. Para além disso, a valorização social dos prémios de fotojornalismo permitiu o reforço e a validação de uma “comunidade” fotojornalística. Tal reconhecimento decorre da

fama que se ergue largamente através da publicidade e pela aprovação dos cognoscentes. Algumas pessoas têm o poder de atribuir níveis de importância a imagens ou eventos. Estas são as fotos que vencem (...) prémios. Elas tornam-se itens de importância política e são reverencialmente tratadas como *objets d'art*. (Perlmutter *apud* Kim e Smith, 2005: 307)

O reconhecimento destas instituições enquanto mecanismo de validação do ofício não é alheio à própria origem, trajecto e representações do fotojornalismo enquanto “relator da verdade” pois, tal como nos diz um intermediário cultural,⁸ ao visionar a exposição as pessoas têm a percepção de “[ver] a realidade, tal qual como ela é”. Essa idealização das fotografias de imprensa como a “verdade”, pese embora todas as suspeitas que hoje sobre ela recaem, particularmente devido à facilidade da manipulação de imagens, e o imaginário do fotojornalista como o intrépido indivíduo com altos valores morais que se sacrifica e corre riscos para que a sociedade possa ter acesso a algo, continuam a ser, conforme tentarei demonstrar neste texto, garantia de sucesso e de validade dos prémios, exposições e operadores profissionais do fotojornalismo na sociedade. Neste sentido, a WPPh é paradigmática.

⁸ João Neves dos Santos, intermediário cultural responsável pela organização da exposição da WPPh em Portimão há mais de uma década.

Neste texto empregarei a noção de intermediário cultural no sentido que lhe é atribuído por Claudino Ferreira (2002) quando afirma que este actor se investe de sentido “no terreno de acção dos vários tipos de profissionais da divulgação cultural e da formação-informação dos públicos (animadores culturais, animadores de património, profissionais dos serviços culturais e de acolhimento de museus e outras organizações culturais, etc.) (...) [Para mais,] trabalha na produção e difusão de bens simbólicos, sobretudo em profissões ligadas a processos comunicativos: *marketing*, publicidade, relações públicas, produtores e apresentadores de rádio e televisão, jornalistas, agentes da moda, agentes turísticos, etc. (Ferreira, 2002: 7-8)”. Para uma cartografia sociológica da noção de intermediário cultural, vide Claudino Ferreira (2002).

A WPPh

O concurso de fotojornalismo da WPPh surgiu em 1955 e, desde então, várias fotografias vencedoras do concurso se tornaram parte da memória colectiva, vindo a converter-se em verdadeiros ícones imagéticos. Ao longo de mais de quatro décadas, as fotografias triunfantes nos prémios das mais variadas categorias fixaram “modas”, tendências, e novos padrões na fotografia de imprensa como se demonstra pelas seguintes imagens complementadas por excertos de dois jornais de referência em Portugal, o Diário de Notícias e o Jornal de Notícias.

O World Press Photo foi criado em 1955 pela União de Fotojornalistas Holandeses (...) e tornou-se rapidamente conhecido em todo o mundo, com a distinção de imagens que marcam a actualidade. Como exemplos figuram (...) o monge budista a imolar-se pelo fogo e o homem sozinho que enfrentava os tanques na praça de Tiananmen, em Pequim. (DN, 11.02.2006)



Fig.2: World Press Photo of the Year 1989 (Charlie Cole)

Um dos prémios [da World Press Photo] que ficou na história foi o atribuído à foto da criança queimada a correr numa estrada durante a guerra do Vietname. (JN, 10.02.2007)



Fig.3: World Press Photo of the Year 1972 (Nick Ut)

O prémio foi criado pelo sindicato holandês de fotojornalistas que pretendia melhorar a qualidade geral do fotojornalismo no seu país, estabelecendo assim uma competição internacional como um complemento a um prémio de âmbito nacional já existente e esperando com isto “beneficiar da exposição do trabalho dos seus colegas internacionais”.⁹ Esta dimensão é de extrema importância, pois verifica-se que, desde o início da WPPh, a sua identidade ficou marcada não apenas por um concurso, um prémio, e uma exposição, mas também pelo seu papel educativo, comunicativo e, também, agregador de uma comunidade.

Decorreram também, na sequência da criação do prémio, várias reflexões marcantes que demonstram as especificidades do fotojornalismo, como os debates em torno da ética, objectividade, conduta e percepções dos próprios fotojornalistas sobre o seu trabalho e, também, a temática da liberdade de imprensa e livre circulação de informação. Na sua já longa história, a controvérsia política esteve igualmente presente em variados momentos, nomeadamente durante o período que ficou designado pela Guerra Fria.

Apesar dessas politizações e pressões significativas, a WPPh teve um desenvolvimento contínuo. A base da organização actual provém já dos anos 1960, conforme indica o sítio da fundação WPPh, onde se pode constatar que a popularidade do concurso e exposição decorrente cresceu de uma maneira estável ao longo dos anos 1970, sendo que na década posterior se internacionalizou ainda mais. Este terá sido o ponto de viragem para a dimensão

⁹ Disponível a 29 de Outubro de 2009 em:
http://www.worldpressphoto.org/index.php?option=com_content&task=view&id=126&Itemid=114.

que atinge actualmente: essa forte amplitude global. Mediante essa nova realidade, foi necessário profissionalizar a organização, empregando pessoas e “constituindo um gabinete que pudesse providenciar uma base sólida para o âmbito internacional do concurso e da exposição” (minha tradução).¹⁰ Este facto deu origem a que, em 1987, os primeiros patrocinadores corporativos pretendessem apoiar a organização, algo a que a WPPh acedeu, pois era necessária uma “estrutura financeira forte”. Esses patrocinadores são hoje a Canon, a TNT e a Lotaria Holandesa. Todavia, no sítio da Internet reforça-se o carácter independente da organização mediante este modelo de financiamento. Assim, a “WPPh é gerida como uma organização independente e sem fins lucrativos, cuja sede é em Amesterdão, na Holanda, local da sua fundação”.¹¹ Apesar de todas as outras actividades, a WPPh é conhecida pela organização do maior e mais prestigiado concurso de fotojornalismo do mundo, cujas fotografias vencedoras são agregadas e divulgadas numa exposição.

Assim, para dar uma perspectiva histórica comparativa, podemos constatar que, entre 1955 e 2006, passou-se de 301 fotografias a concurso para 83044; de 42 fotógrafos de 9 países para 4448 fotógrafos de 122 países. No que concerne à exposição, esta é actualmente acolhida em cerca de 90 locais, distribuídos por 40 países e tem mais de dois milhões de visitantes, sendo que o seu catálogo é disponibilizado em sete idiomas e o seu website teve 1.2 milhões de visitantes na primeira metade de 2006. Desde 1990 realizaram-se mais de 60 workshops em mais de 60 países; 430 fotógrafos vindos de 60 países diferentes usufruíram dos programas educativos; lançou-se uma revista electrónica (Enter12); tem 3 institutos estabelecidos no Bangladesh, Peru e Turquia e é parceira de três organizações, na Arménia, Colômbia e Egipto.

Em Portugal

No caso português, a primeira exposição da WPPh ocorreu em 1991 no Palácio da Foz, no Porto, e o patrocinador oficial foi a ERU¹³ portuguesa, empresa que apenas nessa ocasião

¹⁰ Disponível a 29 de Outubro de 2009 em:

http://www.worldpressphoto.org/index.php?option=com_content&task=view&id=126&Itemid=114&bandwidth=high.

¹¹ Disponível a 2 de Julho de 2010 em:

http://www.worldpressphoto.org/index.php?option=com_content&task=view&id=20&Itemid=113&bandwidth=high.

¹² Disponível a 29 de Outubro de 2009 em: <http://www.enterworldpressphoto.org/>.

¹³ A Royal ERU Kaasfabriek B.V (www.eru.com) é uma empresa holandesa cujo principal produto é queijo fundido, conhecido como queijo QUERU (Goudkuijpe), que rapidamente se tornou líder de mercado dos queijos fundidos.

teve algum laço com aquela fundação e que nesta investigação não foi possível descartar.¹⁴ No ano seguinte, a exposição foi patrocinada e organizada pela Kodak e pela embaixada holandesa. A primeira, representada através de Afonso Perestrelo, *manager* de relações públicas da Kodak e a segunda, pela embaixadora Theda van Royen. Entre 1993 e 1994 a exposição não se realizou. De 1995 a 2006 a exposição foi acolhida pelo Centro Cultural de Belém, sendo que no período de tempo que esses anos delimitam, a exposição esteve presente noutros locais. Em 1999 deu-se a inauguração da primeira exposição da WPPh em Portimão e, dois anos depois, em 2001, aquela chega à cidade da Maia, no distrito do Porto. Em 2004 e 2005 a exposição esteve patente em Ponta Delgada na Ilha de S. Miguel dos Açores. Ainda no âmbito insular, a exposição visita anualmente e desde 2007 a cidade do Funchal, no arquipélago da Madeira. A título excepcional, em 2004 foi a cidade de Seia que acolheu a exposição na Casa Municipal da Cultura.

Leituras e políticas no fotojornalismo



Fig.4: World Press Photo of the Year 1994 (James Nachtwey). Homem Hutu mutilado quando do genocídio no Ruanda

Partindo, então, do pressuposto de que os intermediários culturais tinham diferentes visões e usos sobre a exposição da WPPh, e devido à manifesta diversidade de características das cidades e locais que acolheram a exposição, achei pertinente indagar, em primeiro lugar, sobre que princípios se fundamenta essa diversidade, nomeadamente sobre a “suposta improbabilidade” de a alojarem locais sem qualquer tipo de tradição no que concerne a

¹⁴ Apesar de ter entrado em contacto, via e-mail, com Jellard Koers, na altura representante da empresa ERU em Portugal e co-organizador da exposição em Portugal, não obtive qualquer resposta.

grandes eventos culturais; e, em segundo lugar, sobre quais as leituras que cada um dos intervenientes, responsáveis na vinda da exposição ao local que representa, tinha sobre ela. Neste caso, mais do que pretender analisar o impacto particular de cada uma das fotografias vencedoras junto dos públicos, entrelaçando-me pois no emaranhado novelo das recepções pessoais de produtos culturais intensamente simbólicos, retirei-me de uma arena fortemente subjectiva da análise do impacto particular de cada uma das fotografias vencedoras junto dos públicos, para me centrar num evento cuja função instrumental poderá ser o mote principal, num contexto de crescente competição cultural inter-cidades (Peixoto, 2000).

Ao seleccionar este ângulo de análise, acedi às tendências existentes nos “novos mundos da arte e da cultura” que Maria de Lurdes dos Santos divide em três categorias: em primeiro lugar, “o alargamento e diversificação de audiências”; de seguida, “o recurso a novos apoios (empresas, governos)”; e, por fim, “a profissionalização da produção e difusão cultural mesmo em organizações do sector não mediático (orquestras, museus, companhias de teatro e dança [entre outras])” (Santos, 1994: 426).

Adicionaria alguns elementos que me parecem estar a faltar a esta enumeração. Em primeiro lugar, e seguindo a linha da primeira categoria, actualmente verifica-se um alargamento e diversificação de audiências, sim, mas porque os locais onde eventos de cariz cultural com dimensões globais são exibidos têm sido mais diversificados, albergados em locais sem tradição nessa área, ou fora dos circuitos artísticos e culturais frequentes. O facto de a exposição de fotografia da WPPh ter dimensões globais, ser altamente popular em Portugal, e derivar de uma Fundação, resulta num interesse da maior propagação possível ao nível local. Consequentemente, torna-a um evento apetecível para os actores políticos, tanto do ponto de vista da promoção da vitalidade urbana ou turística, como numa óptica económica. Em simultâneo, constitui uma oportunidade inédita – outrora improvável – de oferecer a uma população periférica algo de que costumeiramente está privada devido, entre outros factores, às restrições de ordem geográfica.

Em segundo lugar, adicionaria um elemento que, na alusão ao caso particular da exposição da WPPh, não consta da tipologia estabelecida por Maria de Lurdes dos Santos. Refiro-me à componente individual, com todo o hibridismo e rentabilização de redes sociais e profissionais que tal comporta. Esta disponibilidade por parte de agentes e mediadores culturais, com interesses próprios (que podem confluir entre a esfera social, política ou económica) e “actividades em diferentes sectores, [que] adoptam frequentemente as técnicas,

a retórica e a estratégia usada nos *media*” (Santos, 1994: 419), conjugada com a simplificação de processos que caracteriza a requisição da exposição da WPPh, remete para uma nova convergência de elementos que não se encontram comumente em eventos desta dimensão ou, como Becker o diria, nos *art worlds*¹⁵ tradicionais. Este poderá ser, paradoxalmente, um dos maiores riscos e mais-valias que a exposição da WPPh acarreta, pois se as recepções por parte do público/consumidor poderão variar de contexto para contexto, não é menos verdade que os propósitos dos intervenientes pertencentes aos *art worlds* envolvidos poderão não estar de acordo com as leituras que a própria Fundação faz da sua exposição.

Na exacta medida em que o visual é actualmente dominante ou, como Chris Jenks afirma, existe uma centralidade do olhar na cultura ocidental (1995), a última observação que pretendo fazer concerne o meio sobre o qual aqui reflecto. A fotografia constitui um elemento inescapável na configuração do que é hoje o social e o cultural, participando intensamente nos mecanismos de produção e manutenção da memória nesses campos. Seja com interesses e usos exclusivamente pessoais, como meio de documentação de um local, de umas férias, de um rito de passagem ou de eventos sociais, e com uma propagação sem precedentes na vida quotidiana,¹⁶ é actualmente um dos meios de expressão mais utilizados, porque acessível ao público em geral. Esta utilização vai a par e passo com o recurso a mecanismos de valorização da fotografia, particularmente na Internet, onde sítios como www.olhares.com, www.flickr.com e www.picasaweb.com são verdadeiros repositórios de memórias pessoais e colectivas.

Quando analisamos os discursos que aludem às razões subjacentes à escolha dos locais onde a exposição da WPPh é recepcionada, recupera-se como explicação determinante o facto de as cidades terem o interesse em serem as primeiras a acolher a exposição, não devido à proximidade temporal com os eventos que aparecem nas fotografias, nem pela “frescura dos temas”, mas devido a um certo simbolismo, tal como a intermediária cultural Cláudia Lobo¹⁷ indica. Este simbolismo concede, assim, uma certa aura de distinção à cidade ou ao organismo público ou privado ao terem sido a preferência da própria WPPh. É neste sentido

¹⁵ Segundo Howard Becker, um “*art world* reúne os indivíduos e as organizações cujas actividades conduzem à produção de acontecimentos e objectivos que o mesmo mundo considera artísticos (...) A criação artística é uma criação colectiva e o aparecimento ou desaparecimento de um *art world* depende da eficácia da actividade de cooperação em que assenta” (*apud* Santos, 1994: 420).

¹⁶ Neste âmbito, Cláudia Lobo faz uma referência ao fenómeno que constitui o site www.olhares.com enquanto repositório de fotografias tiradas por amadores, semi-profissionais e profissionais.

¹⁷ Cláudia Lobo, directora-adjunta da Revista Visão, responsável pela organização da exposição anual da World Press Photo em Lisboa.

que vão as palavras de João Neves dos Santos, ao afirmar que, quando a própria WPPH falou da eventualidade de Portimão ser a primeira cidade a receber a exposição em virtude de uma polémica no Centro Cultural de Belém, em Lisboa,¹⁸ responderam:

“[...] claro que sim, que temos todo o interesse em ser os primeiros”. E eles na altura estavam a encetar contactos, acho eu, com a Maia [...] então a Femke¹⁹ disse-me “não, diz-me tu qual é a data que vocês gostariam”. E eu disse, bom, já que isto está a ter a dimensão que está, vou propor que isto passe a acontecer no Verão, e num sítio onde maior afluência de pessoas houver. Já que isto é gratuito e etc., que se consiga projectar a exposição o mais possível. E com isso obviamente a câmara também, não é? E assim se fez, assim começou aqui. Eles (Edimpresa) voltaram atrás, depois, em Março, a dizer “ah, mas afinal nós já conseguimos encaixar a exposição, e queremos e blá, blá, blá” e a Femke, simpaticamente mandou-lhes um e-mail com o meu conhecimento [...] a dizer “sim senhor, depois de Portimão”. Ou seja, vocês agora, por retaliação, levam. Porque eu contei-lhe a história, expliquei-lhe porque é que eles tinham decidido. E ela acreditou em mim. Aliás, eu e ela sempre tivemos muito boa relação, tanto que ela antes de se ir embora da WPPH, no último ano, fez questão de nos ir conhecer a Portimão, e o espaço onde a exposição era efectivamente, e adorou o museu, [...] e eu gostei imenso de a conhecer pessoalmente. Mas pronto, são histórias dentro da história da WPPH.

E as coisas têm acontecido assim. Depois mais à frente, mais uma vez por pressões da Visão e assim, e a Femke foi-se embora da WPPH, eles conseguiram voltar a ser os primeiros em Portugal. (João Neves dos Santos)

¹⁸ Apesar de carecer de outro testemunho para além do próprio (inclusivamente após entrevista à própria Cláudia Lobo), este episódio é relatado por João Neves dos Santos do seguinte modo: “mas ali há outras forças, e outros interesses e ali sim, à la portuga, são muito sujeitos a pressões. De tal forma que, só um último exemplo, isto foi na sequência de Portugal, na altura do dr. Durão Barroso enquanto Primeiro-Ministro, ter apoiado a iniciativa de Portugal, ou o governo português ter apoiado a iniciativa dos Estados Unidos, do presidente Bush, de ter invadido o Afeganistão e posteriormente o Iraque e que, claro, eles fizeram as contas. Isto na altura era o CCB/Revista Visão, Edimpresa, entenda-se.

(...) Foi inclusivamente a Visão e a Edimpresa que pegaram e fizeram a exposição lá, porque antes era no Museu da Electricidade, que depois entretanto voltou para lá, curiosamente. Desvincularam-se do CCB, estava uma rede de interesses e motivações outras. A verdade é esta, que na altura eles tiveram a informação de que enfim, devem ter feito as contas e aperceberam-se de que “espera aí, a WPPH tem imagens que remetem para o ano anterior. Espera aí, nós vamos ter a exposição em Abril, o ano a seguir a este evento agora”, não sei se se recorda, mas nós genericamente estávamos contra aquilo e não sei quê, pouca gente apoiou, a verdade é que sujeita a pressões e interesses, a Visão, na altura com o BES, e o CCB, enviaram um e-mail, ao qual eu tive acesso e que a Femke Rotteveel, na altura a coordenadora mundial, simpaticamente me mandou pelo menos uma parte desse e-mail, e disseram-lhe que por alteração das políticas e não sei quê, que o CCB e a revista Visão não estavam interessados em continuar a parceria porque a exposição não era actualmente, a política de gestão de exposições e não sei o quê para o espaço. Isto acho que foi uma conversa para aí em Novembro ou Dezembro. E lá para Março voltaram atrás. A Femke mandou-me um e-mail a dizer “olha, vê este e-mail. Como é? Vocês estão interessados em ter a première da inauguração da exposição em Portugal?”. E eu disse, “claro que sim, qual é a data que vocês sugerem, que eu proponho isso à câmara?”. Isto já foi há uns cinco ou seis anos [o ano da invasão do Iraque]”. (João Neves dos Santos)

¹⁹ Refere-se a Femke Rotteveel, na altura comissária da exposição WPPH em Portugal.

Cláudia Lobo indica que a única motivação para esse interesse na estreia da exposição é a sua proximidade com os eventos, pois quanto mais “frescos” estes estiverem na memória do público, mais interesse despertará junto daquele:

A exposição refere-se ao ano anterior. Quanto mais frescos estiverem na memória das pessoas esses acontecimentos, mais relevante e maior interesse a exposição desperta. Se as pessoas vão ver em Dezembro de 2009 aquilo que se passou em Janeiro de 2008, é uma coisa já muito longínqua. Portanto, quanto mais fresco, melhor nesse sentido, porque as pessoas ainda têm uma empatia com aqueles assuntos, aquilo ainda lhes causa emoção. Quanto mais próximo no tempo, para nós parece-nos mais interessante para o público. E daí termos tentado ser um dos primeiros. Porque ao princípio era para aí em Novembro ou Dezembro, e apesar de a exposição ter imenso público na mesma, nós achávamos que era mais importante as coisas estarem mais frescas. (Cláudia Lobo)

Este testemunho refere, assim, que são efectivamente os agentes e mediadores culturais que ganham uma importância avultada quando se trata de algo tão simbólico como a estreia da exposição em Portugal. Devido aos novos modos de estruturação dos mundos da arte e da cultura, interessa abordar quais os interesses, confluências, pressões para receber uma exposição de carácter mundial. Porquê o interesse nesta exposição? João Neves dos Santos concordou que houve um conjunto de interesses subjacentes à vinda da exposição a Portimão, confluindo razões de três campos principais:

Exactamente [conjugaram-se interesses de ordem pessoal, política e cultural]. Se bem que a prioridade, mais do que propriamente política, na altura, eu tenho perfeita noção disso, não foram esses os motivos explícitos. [...] Na altura foi mais mesmo pela dimensão e importância que a exposição tinha que fez apostar em trazê-la cá. [...] Também [uma perspectiva altruísta]. E que, claro, em última instância, acreditando que poderia trazer, o impacto que iria ter, ou que se previa que tivesse, depois nas mais-valias. No caso, aqui para a câmara de Portimão. (João Neves dos Santos)

Ainda que os elementos presentes no trecho da entrevista remetam para uma eventual concorrência entre cidades, individualidades ou organizações, Cláudia Lobo discorda dessa opinião, classificando a importância depositada na organização da exposição como secundária, pois existem componentes mais determinantes que não estariam inicialmente contemplados e que determinam uma certa vertente contingencial:

[os locais onde a WPPH vai são] casuísticos, aleatórios, quem quiser traz. [...] O que eles fazem é alugar a exposição. A exposição tem um *fee* [...], se não me engano são 12

mil euros por três semanas de exposição. Portanto, quem quiser aluga a exposição por aquilo. Quer dizer, se alguém em Lisboa quiser neste momento não pode porque nós temos um acordo com eles. Mas a Maia, deve acontecer a mesma coisa. [...] Porque se calhar, às vezes estas coisas dependem muito mais da vontade individual do que aquilo que parece. Basta que haja uma pessoa...que seja um tipo que está à frente do CCB há vinte anos atrás, e que gostava de fotografia e tal, e que se lembrou de trazer a exposição. Às vezes é muito mais aleatório e casuístico do que parece. Acho que não há nenhuma estratégia, nem da parte deles, acho eu, há essa estratégia. Claro que eles têm cuidado com o sítio onde expõem, onde fazem exposições, etc., a promoção. (Cláudia Lobo)

O testemunho seguinte ilustra essa confluência de diversos factores e interesses em várias esferas que determinaram a presença da exposição no Fórum da Maia a partir do ano de 2001. Pedro Rodrigues narra esse processo:

O projecto part[iu] muito de determinados sectores da Câmara Municipal da Maia, dos conhecimentos que as pessoas têm fora do contexto de trabalho. E as pessoas que na altura estavam aqui era eu e a Marta. Eu já conhecia a exposição, visitámos a exposição em Lisboa. E tivemos interesse, isso em 2001.[...] Sim, 2001. Visitámos a exposição e achámos que se podia tentar trazê-la para aqui. E fizemos os contactos normais. Comprámos o catálogo, vimos lá o contacto, o *site* da fundação. Ao ver o *site* chegámos ao contacto de e-mail. Através do contacto de e-mail conseguimos o telefone. Falámos com as pessoas e chegámos a um acordo. Uma surpresa também porque o preço não era tão caro quanto julgávamos. Na altura eram dez mil euros, agora catorze. Portanto, a inflação tem pesado, aqui...

Mas estávamos convencidos que custava para aí trinta ou quarenta mil [euros] e era bastante mais barata. E foi assim, a exposição teve esse início. Depois propusemos logicamente isso aqui à Câmara Municipal, na altura ainda era o Prof. Vieira de Carvalho o presidente. Aceitou logicamente a ideia, até porque também certamente conhecia a exposição. Ele recordou-se na altura que a tinha visto em Paris, ou numa cidade qualquer estrangeira. (Pedro Rodrigues)

Apesar de este não ser um elemento que Pedro Rodrigues tenha referido (talvez pelo facto de a exposição ser alojada na Maia num período já posterior quer a Lisboa, quer a Portimão), creio que o desejo de ter a estreia da exposição em território nacional é revestida de uma particular importância e, especificamente, no caso de cidades que não competem no mesmo tabuleiro como, em concreto, Lisboa e Portimão. Quando verificamos os relatos da imprensa acerca das várias inaugurações da exposição em Portugal, é atribuída ênfase ao facto de ser a primeira cidade portuguesa a receber, conforme se pode verificar por várias notícias:

“Portimão vê primeiro World Press Photo” (JN, 19.06.2009)

“Portimão volta, assim, a ser a primeira cidade portuguesa a estrear a exposição do mais importante prémio internacional de fotojornalismo” (JN, 25.05.2005)

“Portimão estreia World Press Photo” (JN, 07.07.2006)

“Funchal é primeira cidade portuguesa a ver maior exposição mundial de fotojornalismo” (JN, 08.06.2007)

Lever e Turok (1999) indicam que actualmente muitas das disponibilizações de bens e serviços das cidades são produtos decorrentes da “cooperação entre os sectores público e privado, e algumas vezes com o envolvimento do terceiro sector” (1999: 791), o que se enquadra na realidade da vinda da exposição da WPPh a Portimão. Também neste sentido, no seu ensaio sobre a “Gestão estratégica das imagens das cidades”, Paulo Peixoto (2000) argumenta que face à competição que actualmente se sente entre as cidades, a afirmação do seu potencial

passa cada vez mais por políticas de concepção e de gestão de imagens que sejam capazes de revelar as oportunidades que a imagem é capaz de oferecer. É assim que constatamos o reforço da tendência para que as cidades se anunciem, se exibam, se apresentem e entrem no palco encenação. O que parece estar em causa é uma necessidade de singularização e de afirmação de especificidades que lhes permitam posicionar-se no jogo da competição simbólica nacional e internacional. Desse modo, a vontade de sair do anonimato manifesta-se por opções de fabricação da imagem, no sentido em que as cidades (e quem as governa) procuram multiplicar as ocasiões que lhes garantam o acesso aos palcos mediáticos, (...) instrumentalizando e criando símbolos (Peixoto, 2000: 102-103).

Esta prática poderá levar à obtenção de um novo estatuto. Aliás, no caso da Maia já “houve muitas, muitas [pressões para abdicar da exposição por parte de outras cidades] [...] Não me lembro de todas. Aqui há uns tempos atrás, Viana do Castelo. Falou-nos Gondomar, também há pouco tempo” (Pedro Rodrigues).

Assim, a gestão da requisição da exposição pode dar-se através de diferentes canais. Como nos indica João Neves dos Santos acerca dos processos que culminaram no acolhimento da exposição em Portimão e na sua continuidade, salienta-se particularmente a eficaz articulação entre agentes de vária ordem, dimensões pessoais, profissionais e políticas que se entrecruzaram, gerando colaborações profícuas. Segundo o próprio, foram estes os passos

na altura, há doze anos, foi apresentado o projecto ao vice-presidente da câmara e vereador da cultura de Faro. Foi-lhe proposto trazer o WPPh para o Algarve, através da ACMXXI. [...] Portanto, eu já tinha ligação com a Música XXI e a ideia era obviamente fazê-la passar pela associação, porque em termos logísticos, e de apoios e não sei quê, é muito mais fácil se for através da associação do que se for individualmente. [...] A proposta foi feita pessoalmente por mim e pelo Nuno Aires [...] O engenheiro Nuno Mergulhão, que era o presidente da câmara de Portimão, [...] gostou logo imenso da hipótese de conseguirmos trazer o WPPh. [...] Entretanto, remeteu-nos para falar com o sr. Manuel da Luz que era na altura vice-presidente e vereador da cultura, e [que] subiu a presidente com o falecimento do eng. Nuno Mergulhão. O resultado é que o Dr. Manuel da Luz abraçou aquilo logo desde a primeira instância e disse “claro que sim, vamos arranjar o que é necessário”. [...] Em última instância, pediram-nos para falar com o prof. Gameiro, que é neste momento director do Museu Municipal [...]. Na altura a proposta era fazermos a exposição, para tentar rentabilizar também, o apoio que a câmara gentilmente nos deu. Era por altura do dia da cidade que era, se não estou em erro, a 5 ou 7 de Dezembro. Portanto, uma altura em que estaria a chover. (João Neves dos Santos)

Estou também convencido de que a presença, local, de um evento que circula e tem um impacto a nível global pode dotar as comunidades locais de uma nova sensibilidade ou, se assim o pretendermos, desenvolver a literacia visual dessas mesmas populações, assistindo-se a uma apropriação da exposição pelos locais. Em função do impacto mundial que aquela possui, a logística institucional que permite a circulação da exposição acaba por despertar um interesse particular pelo fenómeno. Seria interessante estudar em que campos se situa esse impacto.

Esta suposição baseia-se na assumpção de que o contacto frequente de uma população com um determinado tipo de eventos de carácter mais ou menos marcado e num campo de acção específico pode provocar mudanças na percepção desses mesmos fenómenos a curto, médio e longo prazo. Poderemos atestar deste facto nas localidades onde a exposição da WPPh esteve alojada em Portugal até ao momento, e que foi comprovado por João Neves dos Santos, ao afirmar que, no início da presença regular em Portimão,

há 11 anos [em 1998], as pessoas não tinham qualquer sensibilidade, ou muito pouca sensibilidade para qualquer exposição que houvesse aqui [...] [o contexto era totalmente diferente], Completamente. Completamente. Nem dá para explicar o quão diferente era. Só quem na altura viveu isto. A verdade é que isto tem corrido muito bem, tem sido uma aposta ganha desde sempre pela câmara de Portimão e naturalmente a ideia é dar continuidade a isto. Aliás, vamos assinar um contrato-programa para mais 3 anos, e com um número de visitantes que chega a ser 3 vezes mais o de Lisboa. (João Neves dos Santos)

Num local onde o público tem a oportunidade de assistir à exposição, a população que a ela acede/vê/assiste/consome, tornará a sua visão do mundo substancialmente diferente de quem não o fez.

A memória colectiva, ainda que de locais específicos, é também considerada neste trabalho. As fotografias de imprensa premiadas pela WPPh atingiram, da mesma maneira, o ícone de cultura de massas, imagens que foram apropriadas e fazem hoje parte da *memorabilia*. Tal como nos afirma Susan Sontag,

imagens contínuas (televisão, vídeo, cinema) rodeiam-nos incessantemente, mas quando se trata de nos lembrarmos, a fotografia morde mais fundo. A memória congela as suas imagens; a sua unidade de base é a imagem individual. Numa era de sobrecarga de informação, a fotografia aparece como um meio rápido de apreender uma coisa e uma forma compacta de memorização. A fotografia é como uma citação, uma máxima ou um provérbio. Todos nós armazenamos mentalmente centenas de fotografias, disponíveis para serem lembradas instantaneamente (Sontag, 2003: 29).

Ou a nível colectivo, como no caso da ACMXXI (a um nível local) e da Getty Images (a um nível global), a WPPh é de novo garante de qualidade de trabalho e de grande valia:

Com actividades de visibilidade e consolidadas como a World Press Photo no Algarve, [...] A passagem por Portimão da maior exposição de fotojornalismo do mundo tem desde a primeira hora a assinatura da associação (JN, 21.08.2005)

A Getty [Images] trabalha com mais de três mil fotógrafos em todo o mundo e tem a sua estrutura ligada à France-Presse, desde 2003, pertencendo-lhes, por exemplo, a imagem do bombardeamento israelita contra o Líbano, vencedora do World Press Photo do ano passado (DN, 17.03.2008)

No caso da Maia, Pedro Rodrigues revelou que uma “exposição destas traz [sempre] protagonismo”, algo que é corroborado pela notícia do DN de 05.11.2005:

A presença da WPPh na Maia é a repetição de uma fórmula que, no entender da edilidade maiata, constitui um investimento com retorno garantido. “A exposição da WPPh já se tornou uma referência da programação cultural da Maia e da zona envolvente”, salienta o vereador da Cultura, Mário Nuno Neves.

Existe, contudo, um factor em particular que importa aqui salientar e que influencia inquestionavelmente a percepção do que o prémio WPPh significa, que é o porquê de algumas das suas fotos ficarem naquilo a que se designou a “memória cultural” da população

em geral e que, indubitavelmente, poderá ser configurada enquanto “memória social” em algumas categorias socioprofissionais específicas. Esta iconicidade dos prémios vencedores da WPPh é, concomitantemente aos outros aspectos até agora referidos, reforçada ao longo dos anos. Pedro Rodrigues afirmou que tem “muitas imagens da WPPh, tenho ali aquela foto há cinco anos, aquele tipo morto,²⁰ às vezes lembro-me dele. E as pessoas ficam com isso na cabeça, e acabam por ter alguma consciência, também”. Na imprensa, esse discurso e presença são reforçados.

Sobre a intermediação e circuitos culturais: visitantes da exposição

Quando confrontadas com um actor cultural global como é a WPPh, as apropriações dos agentes que com ela lidam poderão variar consideravelmente, em função de elementos tão distintos como o contexto local, a receptividade (activa ou passiva) da população, a constância de contacto com iniciativas culturais de diferentes géneros ou a concorrência com outros actores culturais globais – refiro-me aos *art worlds* tradicionalmente ancorados em cidades específicas, como Lisboa e Porto, no caso português, com ênfase específico na primeira. Naturalmente que, como um público, uma audiência social, as interpretações que os indivíduos fazem estão afectadas/condicionadas pelas suas biografias pessoais, as narrativas que consideram mais importantes, as suas especificidades culturais, os seus quadros históricos e panoramas ideológicos de referência.

Apesar de ter evitado, neste estudo, abordar as especificidades dos modos de recepção do público relativamente às fotografias do concurso, precisamente devido a essa diversidade individual de recepção, apropriação e interpretação, é um facto que quando entrevistadas à saída da exposição, referiam que a fotografia favorita, ou a que remetia para uma problemática social ou cultural mais evidente e que permanecia na sua memória imediata, não era a fotografia vencedora do concurso. Aliás, este facto pode sugerir que as fotografias de que mais nos lembramos são aquelas que estão mais fortemente vinculadas a temáticas que assumem grande importância nas nossas narrativas pessoais.

A apropriação local de um actor cultural global é, constatámos, sujeita a uma multifactorialidade complexa e que, a tempos, incompatibiliza essa interacção global/local. Esta incompatibilidade ou, pelo menos, antipatia, verifica-se no carácter amiúde violento (no sentido de violência física clara, e não simbólica) de algumas das fotografias que gera

²⁰ Refere-se a um poster de uma fotografia vencedora da WPPh afixado na parede do seu escritório.

desconforto entre os agentes envolvidos na montagem da exposição. Às fotografias “belas” contrapõem-se as horríveis, a partir dos quais surge essa reacção de desconforto. A WPPh continua, no entanto, a

[ter] essa aliciante, para as pessoas. Que é verem coisas horríveis, horríveis ou no outro extremo, coisas demasiado belas. Fundos marinhos, acções na área do desporto, mas como outras que existem, e as pessoas gostam disso. Mas é mais a questão dos extremos.

A exposição que mais visitantes teve, até hoje, foi a que sucedeu aos atentados de 11 de Setembro [de 2001], porque toda a gente vinha à exposição. Tivemos centenas de pessoas a perguntar se tinham fotografia do atentado. Portanto, as pessoas queriam era ver isso, queria era ver o drama. E havia para aí trinta fotografias que toda a gente queria ver o drama, e queria ver a aflicção. A WPPh é marcada sobretudo por isso. (Pedro Rodrigues)

No caso de Portimão, por exemplo, João Neves dos Santos afirma que uma reorganização do espaço foi necessária, de modo a “proteger” as pessoas de imagens mais impetuosas, embora a opinião pessoal e institucional seja discordante da do público visitante:

Agora, na minha opinião, na do prof. Gameiro, na da câmara de Portimão, nada justifica que não se continue a apresentar nua e cruamente a exposição como ela é. [...] Este ano tive o cuidado de pedir à Maaike [representante da WPPh] que tentássemos de alguma forma resguardar um bocadinho mais do que aquilo que faz habitualmente, as imagens mais cruéis, de forma a deixar a opção em aberto, enfim, da forma mais sustentada, digamos, para que as pessoas decidam. Se quiserem entrar para aquele quadrado onde estão as imagens mais impressionantes [tudo bem]. E eu vou ter o cuidado de na inauguração, se calhar, falar nisso mesmo, para que, pronto, eu tenho que fazer pressão, não é? Há imagens ali brutais. [falando de uma imagem em particular, de um homicídio numa favela, encontrando-se o corpo no chão e alguns locais em seu redor que se riem]. (...) Onde é que está o valor da vida? (João Neves dos Santos)

Creio que uma das razões pela qual a exposição é assim reconfigurada prende-se com a natureza do local e do período em que aquela está presente em Portimão, no geral abrangendo a última semana de Julho e as duas primeiras semanas de Agosto, o mês em que todas as unidades de turismo de Portimão ficam ou esgotadas, ou próximas disso. Nestas semanas, já chegaram a ser mais de cinquenta mil pessoas a visitar o espaço, bem pictorizada por João Neves dos Santos:

E então já chegámos a ter mais de cinquenta mil, ou perto de cinquenta e um mil visitantes. Hoje, na inauguração não é hábito [ter muita gente], até porque isto abrir ao público abre amanhã, mas se vier aqui num dia de Agosto, nos primeiros dias de Agosto, e chegar ali às onze da noite tem aquilo pejado de gente por todo o lado. Impressionante. Ao ponto de eles não conseguirem contabilizar o número de pessoas, porque há tanta gente a entrar e a sair... (João Neves dos Santos)

Esta hipótese baseia-se no seu carácter de cidade de veraneio, sendo um dos elementos fundamentais a estada familiar. Nesse sentido, talvez mais que o normal, são muitas as crianças que acedem à exposição acompanhadas pelos pais, surgindo aí a constatação da intensidade das fotografias:

E depois a gente tem visto pelo número de reclamações que aparecem a dizer que as imagens deveriam ter uma indicação à entrada, isto são coisas que eu, eu e a WPPH, ainda ontem conversava com a Maaike acerca disso, em lado nenhum do mundo se pôs um letreiro a dizer “cuidado que isto são imagens perigosas”. Isto é a realidade, tal qual como ela é, e às vezes uma pessoa não tem a noção do que é a realidade. (João Neves dos Santos)

Também na Maia já saíram “pessoas da exposição, algumas a chorar, como já aconteceu, até, e chocados com algumas coisas que viram”, segundo Pedro Rodrigues. Contudo, esta nova disposição obriga, necessariamente, a uma constatação: a leitura da exposição far-se-á de um modo substancialmente diferente, ou seja, “a leitura e produção de sentido” dos visitantes poderá processar-se através de uma “percepção selectiva”, levada a cabo de um modo negociado e mediada pelo “horizonte pré-existente de interpretações, mas não exactamente da maneira que o produtor preferia ou pretendia” (Wang, 2009: 313), sugerindo assim um desfazamento que se pode traduzir em múltiplas interpretações do evento. No fundo, esta descoincidência é algo a que já Michel de Certeau (1984) se tinha referido ao indicar que frequentemente os processos de produção não coincidem com os processos de consumo. Neste sentido, e apesar das pessoas se encontrarem num espaço organizado e que pressiona numa determinada direcção, não se poderá atestar com toda a clareza qual o uso que farão do processo de consumo no qual estão inseridas. Contudo, esta exposição, pese embora todas as críticas que a possam eventualmente rodear, tem-se caracterizado por um facto: a sua qualidade inegável e hegemonia sobre os outros prémios de fotojornalismo:

Acho que conseguiram criar um colectivo de fotojornalismo ímpar, que mais ninguém conseguiu criar, apesar de haver outras excelentes exposições colectivas de fotografia. Acho que eles conseguiram fazer isso e conseguiram, mais do que tudo, estar no topo desde sempre. E esse é que é o grande mérito que eles têm, que é, nunca passam para segundo, estão sempre em primeiro. E isso é bom. (Pedro Rodrigues)

Realidades caleidoscópicas



Fig.1: World Press Photo of the Year 2000
Foto: Lara Jo Regan

Photographers do not create facts -
but they do create viewpoints.
Adrian Monshouer

Um grupo de jovens libaneses conduz por uma rua em Haret Hreik, um bairro bombardeado na zona sul de Beirute. Ao longo de aproximadamente cinco semanas Israel apontou para aquela parte da cidade e outras cidades no sul do Líbano numa campanha contra os militantes do Hezbollah. No período posterior ao cessar-fogo de 14 de Agosto, milhares de Libaneses começaram a voltar para as suas casas. De acordo com o governo Libanês, cerca de 15 mil habitações e 900 estabelecimentos comerciais foram destruídos. Esta fotografia tornou-se numa das mais polémicas dos últimos vencedores da WPPh, pois transmitia a ideia da existência de um turismo de guerra,

quando na verdade eram jovens que viam e gravavam o estado em que tinham ficado as casas onde viviam.²¹

Pese embora a retórica oficial do concurso de fotojornalismo, desdobrado na dinamização de exposições itinerantes e desenvolvendo actividades educativas, ficou claro que a WPPh cumpre um conjunto mais amplo de funções latentes, nas quais se incluem a celebração, congregação e fortalecimento da comunidade fotojornalística enquanto identidade social, cultural e profissional. Mas não são apenas estes os que atingem reconhecimento. Também aos intermediários culturais que se relacionam com a WPPh lhes é garantida a inscrição simbólica numa comunidade que é responsável pela organização de eventos culturais e, portanto, antecipando ou consolidando a sua pertença identitária e profissional. Estes factores constituem, portanto, um marcador sociológico da respectiva consagração no campo (Bourdieu, 1986), robustecendo o percurso curricular e biográfico do qual o indivíduo é detentor.

Foi perscrutada também a trajectória da exposição da WPPh em Portugal e a sua repercussão nos *media*, tendo sido igualmente entrevistados alguns intermediários culturais com responsabilidade na atracção da exposição para os locais onde esta iria ser acolhida. No que concerne especificamente este estudo, optou-se pelas cidades da Maia, Lisboa e Portimão. As características sociais e urbanas destas localidades atribuíram uma nova camada de complexidade a este trabalho, na medida em que, à excepção de Lisboa, nenhuma destas cidades faz parte dos circuitos tradicionais culturais, ou dos “*art worlds*” convencionais.

A investigação sobre a diversidade de locais revelou também a diversidade de processos e interesses que subjazem à organização da exposição nestas cidades. Com agentes e intermediários culturais heterogéneos, revelaram-se processos, intenções e leituras diversas sobre a exposição. Se esta pode representar uma mais-valia para uma cidade no sentido de lhe proporcionar meios inovadores de projecção, de lhe alimentar um certo imaginário cosmopolita e de a colocar, de alguma forma, nos circuitos culturais globais – captando com isso fluxos turísticos de pendor cultural –, poderá igualmente constituir uma via renovada de responder a défices provisionais de índole cultural, ganhando assim contornos, ainda que particulares, de política pública, num sistema de governação local que articula diferentes actores na concepção e execução do projecto.

²¹ Informações sobre este episódio disponíveis a 15 de Dezembro de 2009 em: http://dn.sapo.pt/Inicio/interior.aspx?content_id=655508.

Nesse sentido, se o próprio concurso autentica e consolida carreiras fotojornalísticas, a organização e o acolhimento da exposição também visibilizam, certificam e reforçam grupos sociais, instituições locais e indivíduos na *cena* cultural, dotando-os de maior credibilidade e apresentando-os como autoridades “válidas” e “competentes” nas funções que desempenham. Esta presença terá, forçosamente, impacto nas experiências, identidades e vivências dos seus espectadores e consumidores, que terão necessariamente que adaptar o seu “olhar” à especificidade do local onde se encontram.

Referências bibliográficas

- Appadurai, Arjun (1998), *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bourdieu, Pierre (1986), *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Nova Iorque: Routledge.
- Ferreira, Claudino (2002), “Intermediação cultural e grandes eventos. Notas para um programa de investigação sobre a difusão das culturas urbanas”, *Oficina do CES*, 167.
- Frosh, Paul (2001), “The Public Eye and the Citizen-Voyeur: Photography as a Performance of Power”, *Social Semiotics*, 11(1), 43-59. Acedido a 26/07/2007, <http://mcs.sagepub.com/cgi/content/abstract/23/5/625>.
- Jenks, Chris (1995), “Introduction: The Centrality of the Eye in Western Culture”, in Chris Jenks (org.), *Visual Culture*. Londres: Routledge.
- Kim, Hun Shik; Smith, C. Zoe (2005), “Sixty Years of Showing the World to America: Pulitzer Prize-Winning Photographs, 1942-2002”, *Gazette: The International Journal for Communication Studies*, 67(4), 307-323.
- Lever, William F.; Turok, Ivan (1999), “Competitive Cities: Introduction to the Review”, *Urban Studies*, 36(5-6), 791-793.
- Newton, Julianne H. (2001), *The Burden of Visual Truth: The Role of Photojournalism in Mediating Reality*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Peixoto, Paulo (2000), “Gestão estratégica das imagens das cidades”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 56, 99-122.
- Santos, Maria de Lourdes Lima dos (1994), “Deambulação pelos novos mundos da arte e da cultura”, *Análise Social*, XXIX(125-126), 417-439.

Sontag, Susan (2003), *Olhando o Sofrimento dos Outros*. Lisboa: Gótica.

Wang, Ting (2009), “Understanding local reception of globalized cultural products in the context of the international cultural economy: A case study on the Hero and Daggers in China”, *International Journal of Cultural Studies*, 12(4), 299-318.