

UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ

FERNANDO ARTUR DE SOUZA

**PROJETOS FOTOJORNALÍSTICOS DE LONGO PRAZO:
EMANCIPAÇÃO, SUBJETIVAÇÃO E SUAS LEGITIMAÇÕES**

**CURITIBA
2024**

FERNANDO ARTUR DE SOUZA

**PROJETOS FOTOJORNALÍSTICOS DE LONGO PRAZO:
EMANCIPAÇÃO, SUBJETIVAÇÃO E SUAS LEGITIMAÇÕES**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens, linha de pesquisa em Práticas Midiáticas e Dinâmicas Sociais, da Universidade Tuiuti do Paraná,

Orientadora: Prof. Dra. Kati Caetano

**CURITIBA
2024**

Dados Internacionais de Catalogação na fonte
Biblioteca "Sidnei Antonio Rangel Santos"
Universidade Tuiuti do Paraná

S719 Souzas, Fernando Artur de.

Projetos fotojornalísticos de longo prazo: emancipação, subjetivação e suas legitimações / Fernando Artur de Souza; orientadora Prof.^a Dra. Kati Caetano.

163f

Tese (Doutorado) – Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2025

1. Fotojornalismo. 2. World Press Photo. 3. Projeto de longo prazo. 4. Emancipação intelectual. 5. Subjetivação política.
I. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens/ Doutorado em Comunicação e Linguagens. II. Título.

CDD – 070.49

Bibliotecária responsável: Heloisa Jacques da Silva – CRB 9/1212

AGRADECIMENTOS

Esta tese representa mais uma etapa em um processo de formação longo, com seus prazeres e dissabores, que se entrelaça com a vida em todas as suas vicissitudes. Mas também com seus bons caminhos e com o tempo necessário de maturação até chegarmos a este momento, visto por muitos como uma conclusão e, por outros tantos, como apenas mais um marco nesse percurso contínuo.

Ingressei no Programa de Pós-Graduação em Comunicação pela linha de pesquisa Estéticas e Tecnologias do Audiovisual, o que me proporcionou a oportunidade de realizar um estágio de doutorado na Universidade de Copenhague entre 2018 e 2019. Por isso, agradeço à Prof. Denize Araújo por todo o apoio e à Danish Agency for Science and Higher Education pela bolsa concedida para meus estudos.

Agradeço também a todos os colegas e professores do Programa, com quem pude compartilhar discussões acadêmicas, conversas sobre a vida, cafés e risadas nos intervalos das aulas e eventos.

O percurso da minha pesquisa me levou a sair do cinema e retornar à fotografia e, com isso, no meio do doutorado, migrei para a linha de pesquisa Processos Midiáticos e Práticas Comunicacionais, onde fui recebido como orientando da Prof. Kati Caetano. A admiração que eu já nutria por seu trabalho se confirmou e ampliou, transformando-se em uma admiração por sua pessoa: criativa, generosa, entusiasmada e exigente. Seu papel foi fundamental na construção desta tese, propondo novos pontos de vista e questionando criticamente cada etapa do processo, sempre no contexto de uma parceria intelectual e humana, pela qual sou imensamente grato.

Agradeço também ao apoio que recebi da coordenação do Programa, nas figuras de Luci e Daniele, bem como à Prof. Sandra Fisher e à Prof. Mônica Fort, que estiveram à frente da Coordenação durante minha trajetória e sempre foram solícitas na resolução de qualquer questão que se impusesse.

Expresso minha gratidão aos membros da banca que me acompanharam na qualificação e na defesa, contribuindo de maneira fundamental para a versão final desta tese: à Prof. Márcia Boroski, colega de doutorado e parceira de pesquisas; ao Prof. Márcio Telles, a quem aprendi a

admirar no pouco tempo que tivemos de atuação conjunta; à Prof. Mônica Fort, cuja coordenação e olhar atento foram fundamentais para este trabalho; e à Prof. Josélia Salomé, que acompanha minha trajetória acadêmica desde 2006, abrindo-me portas e trazendo seu olhar sensível para a avaliação desta pesquisa. Meu muito obrigado a todos.

Por fim, sou profundamente grato aos amigos e familiares que estiveram ao meu lado, me apoiando e reforçando minha capacidade, mesmo nos momentos de dúvida. Foram essenciais no meu dia a dia, tornando este caminho mais leve, mais repleto de vida e de experiências que me permitiram olhar além das teorias.

Há um visível que não produz imagem, há imagens que estão em todas as palavras. Mas o regime mais comum da imagem é aquele que põe em cena uma relação do dizível com o visível, uma relação que joga ao mesmo tempo com sua analogia e sua dessemelhança. Essa relação não exige de forma alguma que os dois termos estejam materialmente presentes. O visível se deixa dispor em tropos significativos, a palavra exibe uma visibilidade que pode cegar.
(Rancière, 2012, p. 16)

RESUMO

Esta tese explora o papel dos projetos fotojornalísticos de longo prazo na promoção de discursos emancipatórios e de subjetivação política, e a forma como são validados por instituições premiadoras, como o *World Press Photo*. A pesquisa busca responder como esses projetos contribuem para narrativas visuais mais complexas e de que maneira o *WPP* reconhece e legitima essas produções. A hipótese central sugere que, embora esses projetos possam desafiar as narrativas tradicionais do fotojornalismo, as premiações enfrentam limitações ao validar plenamente essas práticas, muitas vezes favorecendo imagens consolidadas e tropos convencionais. O objetivo é identificar de que forma os projetos premiados na categoria *Long-Term Projects* entre os anos de 2015 e 2021 abordam questões de subjetivação política e emancipação intelectual por meio de imagens que podem ser lidas como cenas de dissenso, considerando como essas narrativas dialogam com os processos de validação institucional. A escolha desse período se justifica pelas mudanças estruturais na premiação a partir de 2022, que regionalizou categorias e reorganizou seu escopo. A metodologia de análise está fundamentada especialmente nos conceitos de subjetivação política e emancipação intelectual elaborados por Jaques Rancière, especialmente em sua articulação com as noções de corpo e afeto, conforme explorados por Laura Quintana. A análise imagética foca no ensaio *The House That Bleeds*, do fotógrafo mexicano Yael Martínez, que retrata a escalada da violência promovida por cartéis de droga em seu país e em como essa violência afetou sua família e sua comunidade. Os principais achados da pesquisa indicam que projetos como o de Martínez oferecem narrativas visuais densas e sensíveis, que fogem dos clichês do fotojornalismo ao documentar um arco que vai da ação individual ao movimento coletivo, lidos e interpretados à luz das teorias propostas para a análise. Contudo, apesar do reconhecimento dessas narrativas inovadoras, o *World Press Photo* ainda enfrenta dificuldades em validar plenamente uma diversidade de discursos, privilegiando, em geral, tropos consolidados em suas principais categorias.

Palavras-chave: Fotojornalismo. *World Press Photo*. Projetos de longo prazo. Emancipação intelectual. Subjetivação política.

ABSTRACT

This thesis explores the role of long-term photojournalistic projects in promoting emancipatory and subjectivation discourses, and how they are validated by awarding institutions such as the World Press Photo (WPP). The research seeks to answer how these projects contribute to more complex visual narratives and how the WPP recognizes and legitimizes these productions. The central hypothesis suggests that, although these projects may challenge traditional photojournalism narratives, awards face limitations in fully validating these practices, often favoring consolidated images and conventional tropes. The goal is to analyze how projects awarded in the Long-Term Projects category between 2015 and 2021 address issues of political subjectivation, intellectual emancipation, and scenes of dissent, considering how these narratives engage with institutional validation processes. This period was chosen due to structural changes in the awards starting in 2022, which regionalized categories and reorganized the scope. The analytical methodology is primarily grounded in the concepts of political subjectivation and intellectual emancipation developed by Jacques Rancière, especially in their articulation with notions of body and affect as explored by Laura Quintana. The visual analysis focuses on the essay *The House That Bleeds* by Mexican photographer Yael Martínez, which portrays the escalating violence driven by drug cartels in his country and how this violence has affected his family and community. The main findings of the research indicate that projects like Martínez's offer dense and sensitive visual narratives, breaking away from photojournalistic clichés by documenting a trajectory that moves from individual action to collective movement, interpreted through the theoretical framework proposed for this analysis. However, despite the recognition of these innovative narratives, the World Press Photo still struggles to fully validate the diversity of emancipatory discourses, generally privileging consolidated tropes in its main categories.

Keywords: Photojournalism. World Press Photo. Long-term projects. Intellectual emancipation. Political subjectivation.

LISTA DE IMAGENS

- FIGURA 01: *Gaza Burial*, Paul Hensen, 2013..... p. 42
- FIGURA 02: *The Dark Heart of Europe*, Giovanni Troilo, 2015. p. 43
- FIGURA 03: *The Dark Heart of Europe*, Giovanni Troilo, 2015. p. 44
- FIGURA 04: *A Palestinian Woman Embraces the Body of Her Niece*,
Mohamad Salem, 2023. p. 74
- FIGURA 05: *Bibi Aisha*, Jodi Bieber, 2010. p. 89
- FIGURA 06: *Family Love: 1993-2014*, Darcy Padilla, 1993. p. 101
- FIGURA 07: *Family Love: 1993-2014*, Darcy Padilla, 2010. p. 101
- FIGURA 08: *Family Love: 1993-2014*, Darcy Padilla, 2011. p. 102
- FIGURA 09: *Side Effect*, Kacper Kowalski, 2011. p. 103
- FIGURA 10: *Side Effect*, Kacper Kovalski, 2010. p. 104
- FIGURA 11: *Development and Pollution*, Lu Guang, 2010. p. 106
- FIGURA 12: *Development and Pollution*, Lu Guang, 2012. p. 106
- FIGURA 13: *Development and Pollution*, Lu Guang, 2012. p. 107
- FIGURA 14: *Table Rock*, Markus Jokela, 1992. p. 120
- FIGURA 15: *Ich Bin Waldviertel*, Carla Kogelman, 2013. p. 121
- FIGURA 16: *The House That Bleeds*, Yael Martínez, 2013. p. 124
- FIGURA 17: *The House That Bleeds*, Yael Martínez, 2014. p. 126
- FIGURA 18: *The House That Bleeds*, Yael Martínez, 2017. p. 127
- FIGURA 19: *The House That Bleeds*, Yael Martínez, 2014. p. 128
- FIGURA 20: *The House That Bleeds*, Yael Martínez, 2014. p. 129
- FIGURA 21: *The House That Bleeds*, Yael Martínez, 2015. p. 130
- FIGURA 22: *The House That Bleeds*, Yael Martínez, 2018. p. 132
- FIGURA 23: *The House That Bleeds*, Yael Martínez, 2018. p. 133
- FIGURA 24: *The House That Bleeds*, Yael Martínez, 2014. p. 134
- FIGURA 25: *The House That Bleeds*, Yael Martínez, 2018. p. 135
- FIGURA 26: *The House That Bleeds*, Yael Martínez, 2018. p. 137
- FIGURA 27: *State of Decay*, Alejandro Cegarra, 2012. p. 139
- FIGURA 28: *Latidoamerica*, Javier Arcenillas, 2012. p. 140

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO | 11 |
| CAPÍTULO I: PROCESSOS DE RECONHECIMENTO E LEGITIMAÇÃO DAS PREMIAÇÕES | 28 |
| 1.1 IDENTIDADE E AS POLÍTICAS DO RECONHECIMENTO | 29 |
| 1.2 RECONHECIMENTO, PRESTÍGIO E AS PREMIAÇÕES CULTURAIS | 31 |
| 1.2.1 A ideia de capital..... | 33 |
| 1.2.2 Questões de mérito e qualidade | 36 |
| 1.2.3 Questões de controvérsia | 40 |
| 1.2.4 Para que serve um prêmio, afinal..... | 46 |
| 1.3 RECONHECIMENTO, VOCAÇÃO E ESTIMA | 47 |
| 1.3.1 Intangibilidade e as propriedades do reconhecimento..... | 49 |
| 1.3.2 Interdependência e estima | 51 |
| CAPÍTULO II: AS PREMIAÇÕES NO CAMPO DO JORNALISMO E DO FOTOJORNALISMO | 56 |
| 2.1 PREMIAÇÕES E O EFEITO DA SOCIALIZAÇÃO DOS JORNALISTAS | 57 |
| 2.2 PREMIAÇÕES NO CAMPO DO FOTOJORNALISMO..... | 64 |
| CAPÍTULO III: O FOTOJORNALISMO E SUAS PRÁTICAS DE RECONHECIMENTO | 75 |
| 3.1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O FOTOJORNALISMO | 75 |
| 3.2 O <i>World Press Photo</i> como objeto de pesquisa | 87 |
| 3.2.2 A categoria <i>Long-Term Projects</i> | 96 |
| 3.2.3 A primeira edição da categoria <i>Long-Term Projects</i> | 98 |
| CAPÍTULO IV: A CASA QUE SANGRA | 108 |
| 4.1 EMANCIPAÇÃO INTELECTUAL E SUBJETIVAÇÃO POLÍTICA | 109 |
| 4.1.1 O papel das imagens | 115 |
| 4.2 VIOLÊNCIA, PERDA E LUTO | 117 |
| 4.2.1 Afetos, registros e emancipação intelectual | 123 |
| 4.2.2 Caminhos para a subjetivação política | 130 |
| 4.2.3 Materializações da morte | 135 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 143 |
| REFERÊNCIAS | 149 |
| APÊNDICES | 154 |
| APÊNDICE A – ENSAIOS PREMIADOS NA CATEGORIA LONG-TERM PROJECTS (2015-2021) .. | 154 |
| APÊNDICE B – THE HOUSE THAT BLEEDS | 156 |
| APÊNDICE C – PERSONAGENS DE “THE HOUSE THAT BLEEDS” | 162 |

INTRODUÇÃO

Ao longo da minha trajetória acadêmica e profissional, minha formação em artes visuais foi o ponto de partida para um interesse profundo e constante pela fotografia, especialmente pela prática fotográfica artística. Desde o início, fui atraído pela capacidade singular que a fotografia tem de capturar e expressar diferentes dimensões da experiência humana, ao mesmo tempo em que dialoga com outras formas de arte. Esse envolvimento inicial com a fotografia artística guiou meus primeiros passos na academia, proporcionando uma base para o desenvolvimento de um olhar crítico e sensível, sempre buscando novas formas de expressão visual.

Com o passar do tempo, meu interesse pela interseção entre diferentes linguagens fotográficas começou a tomar forma de maneira mais clara. Eu percebia que a fotografia não era uma prática isolada, mas uma linguagem fluida e permeável, capaz de se hibridizar com outros meios e tradições de produção artística, como o cinema, a pintura, a literatura e a instalação. Esse interesse pela convergência de práticas fotográficas foi se aprofundando, e ao longo da minha formação, busquei explorar como a fotografia, ao se mesclar com outros campos, produzia novas propostas estéticas e narrativas, novas sensibilidades e novas formas de perceber o mundo. A hibridação entre diferentes formas de fazer fotográfico não só gerava resultados inovadores, mas também abria novas possibilidades para a compreensão da própria fotografia enquanto linguagem, rompendo com visões tradicionais e propondo novos horizontes interpretativos.

Foi nesse contexto de investigação e experimentação que minha prática docente começou a se moldar. Como professor no Curso Superior de Tecnologia em Fotografia da Universidade Tuiuti do Paraná, pude trazer para a sala de aula essas inquietações e reflexões sobre as múltiplas linguagens fotográficas e suas potencialidades. A experiência docente não só aprofundou meu conhecimento técnico e teórico, como também me proporcionou a oportunidade de compartilhar com os alunos as diversas possibilidades de entender e praticar a fotografia. As aulas, palestras e pesquisas que desenvolvi ao longo dos anos refletiram essa busca por expandir os limites da fotografia, abordando desde a produção artística até a fotografia comercial, e, mais recentemente, o fotojornalismo.

Apesar de minha formação inicial estar mais diretamente ligada às artes visuais e à fotografia artística, o campo do fotojornalismo começou a ocupar um espaço significativo nas minhas reflexões. O fotojornalismo, com seu compromisso em documentar fatos e construir narrativas visuais a partir de eventos históricos, culturais e sociais, tornou-se um ponto central nas minhas pesquisas e na elaboração de conteúdos acadêmicos. Embora não tenha sido meu foco original, o estudo do fotojornalismo emergiu como um desdobramento natural de minha curiosidade pela fotografia em suas mais variadas formas. Ele trouxe questões novas e instigantes, especialmente no que se refere à construção de narrativas visuais mais densas e complexas, e à forma como essas narrativas exercem o poder de atuar para além da mera representação factual de uma realidade dada.

O interesse pelo fotojornalismo foi crescendo à medida que fui explorando a maneira como ele lida com temas políticos e sociais, especialmente em contextos de violência e injustiça, e como essas práticas fotográficas podem se relacionar com questões de subjetivação e emancipação. A possibilidade de investigar essas interseções entre a fotografia e a política, tanto no plano individual quanto coletivo, começou a moldar grande parte do meu interesse acadêmico. Isso me levou, inevitavelmente, a buscar entender como instituições validam essas produções fotográficas e como o fotojornalismo pode contribuir para a construção de discursos emancipatórios em um cenário midiático e cultural cada vez mais fragmentado. É a partir dessa junção entre prática artística, interesse teórico e a inserção no campo do fotojornalismo que este trabalho se desenvolve, buscando explorar como as narrativas visuais podem contribuir para formas de subjetivação política e emancipação intelectual, tanto para os fotógrafos quanto para os sujeitos fotografados. E é a partir desses conceitos que começaremos a pensar essa tese.

*

Partimos desse breve relato para, agora, apresentarmos o trabalho aqui desenvolvido. Nesta tese, explora-se a relação entre os conceitos de partilha do sensível, emancipação individual, subjetivação política, cenas de consenso e dissenso e ação política, conforme desenvolvidos por Jacques Rancière ao

longo de sua obra, e expandidos por Laura Quintana em seus escritos. E com a finalidade de deixar claro para as leitoras e leitores do que se trata esses conceitos, iniciaremos essa introdução com uma breve explicação sobre cada um, lembrando que eles serão aprofundados e contextualizados nos capítulos subsequentes, à medida em que se aproximarem dos objetos analisados no escopo dessa pesquisa.

A noção de partilha do sensível, formulada por Jacques Rancière (2005), constitui um dos pilares centrais para a compreensão da relação entre estética e política nesta pesquisa. Para o autor, a organização do espaço social não é apenas uma questão de estrutura política ou de regras institucionais, mas uma distribuição perceptiva do mundo que define quem pode ser visto, ouvido e reconhecido como sujeito político. Essa distribuição ocorre de maneira desigual, estabelecendo fronteiras entre aqueles que têm voz e aqueles cuja fala não é sequer considerada linguagem legítima, mas mero ruído (Rancière, 2005, p. 13). Assim, a partilha do sensível é o que delimita as possibilidades de existência e reconhecimento dentro de uma determinada ordem social, regulando os modos de visibilidade e audibilidade dos sujeitos.

Dentro dessa lógica, Rancière identifica dois regimes principais que operam no campo da política: a lógica policial e a lógica política. A lógica policial corresponde ao ordenamento tradicional da sociedade, no qual os papéis e funções estão previamente estabelecidos, sustentando as hierarquias existentes. Esse regime é caracterizado pela produção de cenas de consenso, isto é, por uma organização do sensível que reforça as divisões e impede o surgimento de novos atores políticos (Rancière, 1996, p. 37). Em contraposição, a lógica política se manifesta através da emergência de cenas de dissenso, momentos nos quais aqueles que foram historicamente silenciados se fazem visíveis e reivindicam sua posição dentro do espaço social. O dissenso, portanto, não é um simples desacordo, mas um deslocamento nas coordenadas do visível e do dizível, um ato que rompe com as categorias preestabelecidas e introduz novos sujeitos na esfera pública (Rancière, 2005, p. 24).

No entanto, essa reconfiguração do sensível não ocorre apenas no plano discursivo, mas também no nível da experiência estética e corporal. Laura Quintana (2020) aprofunda essa dimensão ao destacar o papel dos corpos e dos afetos no processo de subjetivação política. Para a autora, a emancipação não

se dá unicamente pelo deslocamento intelectual ou pela contestação discursiva, mas envolve uma transformação sensível, na qual os corpos passam a experimentar o mundo de maneira distinta e a se articular coletivamente em novas formas de resistência (Quintana, 2020, p. 56). Essa dimensão corporal do dissenso é fundamental para entender como as práticas estéticas – incluindo a fotografia – podem não apenas representar conflitos políticos, mas também operar como dispositivos que reconfiguram modos de percepção e engajamento dos sujeito com e no mundo.

Assim sendo, fica claro de que forma as imagens e as representações sociais tem o potencial de ocupar um papel fundamental na articulação desses conceitos, ao possibilitarem novas formas de visibilidade e percepção. Elas podem tanto reforçar a partilha do sensível existente quanto romper com as divisões estabelecidas, criando novas sensibilidades políticas. Nesse sentido, as imagens funcionam como catalisadores da emancipação e subjetivação, ao dar visibilidade a sujeitos anteriormente excluídos da cena política. Por meio da ruptura com a lógica policial, as imagens são capazes de promover cenas de dissenso, nas quais os sujeitos reivindicam sua participação no espaço público e transformam as fronteiras do que é considerado politicamente possível (Marques, 2011, p. 27).

A emancipação intelectual, conforme formulada por Jacques Rancière (2002), não se reduz a um processo de aquisição progressiva de conhecimento ou de inserção gradual em um sistema previamente estabelecido. Em vez disso, trata-se de uma ruptura com as hierarquias do saber e do poder, um deslocamento que permite ao sujeito se reconhecer como agente de sua própria experiência intelectual e sensível. Esse processo não ocorre por meio de uma transmissão vertical de conhecimento, mas pela constatação de que qualquer sujeito tem a capacidade de pensar, interpretar e significar o mundo por si mesmo, independentemente das estruturas institucionais que tentam determinar o que ele pode ou não compreender (Rancière, 2002, p. 21). Quando essa emancipação não se restringe ao nível individual, mas resulta na emergência de novos sujeitos políticos que reivindicam visibilidade e participação no espaço público, estamos diante do que Rancière (2005) denomina subjetivação política. Esse conceito refere-se ao momento em que aqueles previamente excluídos da cena política rompem com sua condição de invisibilidade, contestando as formas

hegemônicas de organização social e introduzindo novas formas de enunciação e representação (Rancière, 2005, p. 36). Nessa perspectiva, a subjetivação política não apenas desafia as categorias preexistentes de reconhecimento, mas também transforma a própria configuração do sensível, alterando os modos de percepção e participação na esfera pública.

Por fim, a articulação entre corpos, afetos e imagens, conforme explorada por Quintana (2020), revela o potencial transformador da estética nas dinâmicas políticas. Ao reorganizar as sensibilidades e os afetos, as imagens criam novas formas de vida e ação política, permitindo que os corpos ocupem posições de agência que antes lhes eram negadas. Esse processo de subjetivação política, conforme articulado por Rancière e Quintana, será examinado com maior profundidade ao longo do trabalho, demonstrando como as práticas estéticas podem desafiar as estruturas de poder e promover novas formas de emancipação no mundo contemporâneo (Quintana, 2020, p. 62).

Ângela Marques (2014) estabelece uma relação entre emancipação, subjetivação e fotojornalismo, objeto central dessa tese, ao argumentar que a imagem fotográfica pode ser um instrumento de dissenso e resistência, capaz de reconfigurar o que é visível e quem pode ser visto no espaço público. Para ela, o fotojornalismo pode atuar como um espaço de subjetivação política ao dar visibilidade a sujeitos que antes eram invisíveis, rompendo com as narrativas consensuais e oferecendo novas formas de representação. Nesse contexto, a emancipação ocorre quando a imagem fotográfica desafia a lógica tradicional de controle e vigilância, permitindo que os sujeitos retratados se tornem agentes de suas próprias narrativas (Marques, 2014, p. 35). Essa prática dissensual do fotojornalismo, portanto, tem o potencial de desestabilizar as formas consensuais de ver e representar, criando espaços para a emergência de novas subjetividades políticas. Assim, chegamos ao universo macro do nosso objeto de pesquisa: o fotojornalismo.

Para o professor e pesquisador português Jorge Pedro Sousa, delimitar o campo de atuação do fotojornalismo é uma tarefa árdua, quando o tomamos em seu conceito amplo. Mas podemos nos aproximar de uma ideia geral do autor a partir de duas citações:

O fotojornalismo é, na realidade, uma actividade sem fronteiras claramente delimitadas. O termo pode abranger quer as fotografias de

notícias, quer as fotografias dos grandes projectos documentais, passando pela ilustração fotográfica e pelos *features* (as fotografias intemporais de situações peculiares com que o fotógrafo depara), entre outras. De qualquer modo, como nos restantes tipos de jornalismo, a **finalidade primeira do fotojornalismo**, entendido de uma forma lata, é **informar**. (SOUSA, 2002, p. 7-8, grifo do autor)

E ainda,

O texto é um elemento imprescindível da mensagem fotojornalística. Embora fotografia e texto não sejam estruturas homogéneas (o texto ocupa, geralmente, um espaço contíguo ao da fotografia, não invadindo o espaço desta, a não ser para construir mensagens gráficas), **não existe fotojornalismo sem texto**. (SOUSA, 2002, p. 76, grifo do autor)

É possível notar, então, que o autor parametriza o fotojornalismo a partir de um conjunto de práticas fotográficas heterogêneas (novamente, a multiplicidade de práticas observada na fotografia como um todo tende a repetir-se no fotojornalismo) cujo objetivo principal é informar o espectador, desde que esta imagem seja acompanhada por um texto que cumpre uma função “imprescindível” no processo de estabelecer a mensagem que a fotografia em questão pretende passar a este espectador. Assim, a fotografia jornalística constitui-se como ícono-texto em que imagem e palavra encontram-se inextrincavelmente relacionadas no processo de representar e significar um dado fenômeno da realidade onde estavam implicados, ao menos, o autor da fotografia, o aparato fotográfico e uma ocorrência factual.

Entretanto, a definição acima ainda parece estar excessivamente centrada na imagem e em sua relação com o texto. Para tornarmos isso mais complexo, podemos considerar as instituições que operam processos de legitimação, circulação e consumo da fotografia jornalística e que reforçam determinadas características em um processo cílico de produção, circulação e consumo.

A produção das fotografias jornalísticas e sua interação com os seus meios de publicação (jornais, revistas e portais na web) reforçam, em um ciclo contínuo, um determinado tipo de linguagem visual e interação textual que é percebido pelo público como um gênero específico de fotografia que, por sua vez, cumpre uma determinada função social reconhecível. Victor Burgin propõe considerarmos o seguinte modelo:

(...) qualquer especificidade que possa ser atribuída à fotografia, ao nível da “imagem” é inextrinavelmente captada dentro da especificidade dos atos sociais que projetam essa imagem e seus significados: fotografias de imprensa ajudam a transformar o cru *continuum* do fluxo histórico no produto “notícia”, fotos domésticas servem caracteristicamente para legitimar a instituição da família, e assim por diante. Para qualquer prática fotográfica, os materiais dados (o fluxo histórico, a experiência existencial da vida em família etc.) são transformados em um tipo identificável de produto por homens e mulheres que usam um método técnico particular e que trabalham dentro de instituições sociais particulares. (BURGIN, 2009, p. 392)

Nesse caso, tomando a ideia desenvolvida por Burgin, podemos entender a fotografia jornalística como um tipo de imagem, que é publicada majoritariamente em um certo tipo de mídia e que atua, no entendimento social, como mediadora verossímel do fluxo histórico ao ser instituída como o produto “fotojornalismo” por instituições sociais interessadas que validam e fazem circular essas imagens.

Assim sendo, tão importante quanto considerar aspectos imagéticos, de autoria e interações texto-imagem, é necessário pensar nos métodos técnicos empregados para a constituição dessas imagens e nos interesses institucionais em sua produção e circulação para um entendimento mais amplo sobre como este “produto” se caracteriza enquanto possibilidade de pesquisa na Comunicação. E dentre as instituições interessadas nessa prática e que possuem força de chancela e validação de produções fotojornalísticas estão as premiações que reconhecem tal tipo de produção.

Dentro do contexto do fotojornalismo, destacam-se como fontes de pesquisa no campo da comunicação as premiações que, via de regra, atuam no sentido de reconhecer imagens da prática fotojornalística no período de um ano. Como exemplo, em âmbito internacional temos o *Pulitzer Prize* e o *World Press Photo*.

O *Pulitzer Prize*¹ é uma premiação organizada por uma instituição fundada nos Estados Unidos e tem um caráter abrangente. Dedica-se a reconhecer distintas práticas jornalísticas e desde os anos 1940 reserva duas categorias à fotografia. Em seu acervo de premiações encontram-se imagens memoráveis como, por exemplo, a fotografia feita por James Rosenthal do

¹ Disponível em: <<https://www.pulitzer.org/>>

momento em que soldados hasteavam a bandeira americana em Iwo Jima durante a 2^a Guerra Mundial em 1945.

Por sua vez, o *World Press Photo* é um prêmio criado em 1955 por uma associação de fotógrafos holandeses, em Amsterdã. Atualmente é organizado por uma fundação – responsável também por atividades educativas, pela exposição itinerante com as imagens vencedoras de cada ano e pela edição do *Yearbook*, um catálogo anual com os projetos vencedores. Diferentemente do *Pulitzer*, o *World Press Photo*² é integralmente dedicado ao jornalismo visual. No início, o prêmio era exclusivamente voltado à fotografia, entretanto, a partir de 2011, a fundação estabeleceu uma premiação paralela intitulada *Digital Storytelling Contest* que passou a reconhecer também trabalhos no campo audiovisual (geralmente documentários de curta e longa metragem) bem como produções de caráter interativo e baseadas na web.

Em sua história, as categorias estabelecidas para as premiações adequam-se às práticas vigentes do fotojornalismo e, até 2021, eram: *Contemporary Issues*, *Environment*, *General News*, *Long-Term Projects*, *Portraits*, *Sports*, *Spot News* e *Open Format*. Além disso, as fotos finalistas ainda podiam ser eleitas como *World Press Photo of the Year*, considerado o prêmio máximo outorgado pela fundação, e *World Press Photo Story of the Year*, que é uma premiação instituída em 2019, cujo objetivo é dar o mesmo reconhecimento a séries fotográficas, não apenas a fotografias únicas.

A partir de 2022, a instituição instaurou uma grande mudança em seu sistema de premiação, encerrando as categorias clássicas que fizeram a história do prêmio em prol da oficialização de um olhar mais abrangente sobre a prática internacional do fotojornalismo. Desde então, a premiação está dividida em seis regiões: (i) América do Norte e Central; (ii) América do Sul; (iii) Europa; (iv) África; (v) Ásia; e (vi) Oceania e Sudeste Asiático. Os profissionais de cada uma dessas regiões podem concorrer em 4 categorias: (i) *Singles*, para fotografias de frame único, realizadas no ano anterior à competição; (ii) *Stories*, para séries compostas por 4 a 10 fotografias, realizadas nos dois anos anteriores à competição; (iii) *Long-Term Project*, para série de 24 a 30 fotografias, realizadas em ao menos três anos diferentes, mas com ao menos seis dessas fotografias

² Disponível em: < <https://www.worldpressphoto.org/> >

realizadas no ano anterior à competição; e (iv) *Open Format*, para projetos baseados em fotografia, mas que dialogam com distintas técnicas e linguagens visuais, e publicados no ano anterior à competição³. Finalmente, dentre os vencedores de cada uma das seis regiões, o júri determina quais são os vencedores globais para cada uma das quatro categorias listadas acima, e temos: (i) *World Press Photo of the Year*; (ii) *World Press Photo Story of the Year*; (iii) *World Press Photo Long-Term Project Award*; e (iv) *World Press Photo Open Format Award*.

Entretanto, lidar com o acervo estabelecido por instituições que outorgam prêmios à prática fotojornalística é lidar com um conjunto de interesses institucionais que estabelecem parâmetros, norteiam e definem, ao menos em parte, quais práticas do jornalismo visual merecem reconhecimento e, ao assim fazerem, atuam no sentido de estabelecer um discurso sobre quais práticas e tipos de abordagens aos assuntos fotografados são aceitáveis, qual padrão de visualidade é reconhecível enquanto fotojornalismo e quais modelos narrativos e estéticos devem ser seguidos.

O professor e pesquisador Frederick Ritchin expõe essa característica de maneira clara e crítica. Ele acredita que prêmios como o *Pulitzer* e o *World Press Photo* raramente contemplam um trabalho experimental, uma vez que tendem a reforçar os padrões da linguagem fotojornalística e recompensar os clichês. Em sua percepção, a regra parece ser a de reproduzir trabalhos clássicos anteriores ou até representações idealizadas do cinema. Para o autor, “os fotógrafos precisam enfatizar o papel da interpretação no lugar da transcrição. Do contrário, serão os protagonistas da própria irrelevância” (Ritchin, 2014).

Em ensaio posterior, publicado pela própria *World Press Photo*, Ritchin busca apontar caminhos que entende serem formas de renovar o fotojornalismo em um contexto de crise da imagem e da confiança do público nos veículos de

³ De acordo com a descrição no site do *World Press Photo*, a categoria *Open Format* aceita trabalhos de jornalismo visual que utilizam fotografia como elemento central, incentivando o uso de técnicas inovadoras e modos não tradicionais de apresentação. São bem-vindos projetos que integrem outros meios (como plataformas web, animação, vídeo ou som) e/ou utilizem técnicas como múltipla exposição, montagem, colagem ou processos alternativos, transformando a imagem estática de notícias e documentários. Essa categoria absorveu o prêmio *Digital Storytelling Contest*, que vigorou entre 2011 e 2021, paralelamente aos prêmios fotojornalísticos, como mencionado acima.

mídia no que ele chama de “era pós-factual”. Para o autor, é importante “revigorar o foto-ensaio, seja ele linear e constituído por fotografias e texto, ou utilizando múltiplas mídias ou, ainda, modelos não-lineares de ensaios interativos” (Ritchin, 2016, tradução nossa)⁴.

No caso do fotojornalismo, Ritchin aponta que os prêmios tradicionais, como o *Pulitzer* e o *World Press Photo*, frequentemente reforçam os padrões já estabelecidos da linguagem visual, promovendo clichês que reproduzem o consenso dominante na representação dos fatos, aproximando-se assim, da noção de cenas de consenso (Rancière, 2005, p. 52). Portanto, o chamado de Ritchin para que os fotógrafos enfatizem a interpretação em vez da mera transcrição das imagens pode ser visto como uma tentativa de criar uma cena de dissenso dentro do próprio campo do fotojornalismo.

Essa necessidade de dissenso também pode ser entendida em termos de emancipação intelectual, outro conceito central em Rancière. A emancipação intelectual refere-se ao processo pelo qual os indivíduos rompem com as hierarquias de conhecimento e assumem uma postura crítica e autônoma em relação àquilo que é considerado como verdade. No contexto do fotojornalismo, Ritchin sugere que a ênfase na inovação e na experimentação visual — em oposição à reprodução de formas consagradas — representa uma forma de emancipação, tanto para os fotógrafos quanto para o público, ao questionar as narrativas visuais dominantes e desafiar os limites impostos pela indústria da imagem (Rancière, 2010, p. 25). Essa emancipação não se dá apenas no campo da técnica, mas na reconfiguração das possibilidades de ver, interpretar e agir a partir das imagens.

Finalmente, a subjetivação política entra em jogo quando Ritchin propõe a renovação do fotojornalismo por meio do uso de múltiplas mídias e de modelos não lineares de ensaios fotográficos, sugerindo que essas novas formas de expressão podem criar espaços para novos sujeitos políticos emergirem. Rancière sugere que a subjetivação política ocorre quando aqueles que eram invisíveis ou inaudíveis dentro da ordem consensual se tornam protagonistas de sua própria história. Ao defender um fotojornalismo mais interpretativo e

⁴ Do original em inglês: “*Reinvigorating the photo essay, whether a linear one consisting of photographs and text, one using multiple media, or a non-linear, interactive essay*”

inovador, Ritchin abre espaço para novas vozes e novas narrativas que podem desafiar as versões tradicionais de realidade apresentadas pela mídia, rompendo com as hierarquias de visibilidade que estruturam o campo da comunicação (Rancière, 1996, p. 52). Assim, a proposta de revitalização do fotojornalismo de Ritchin pode ser vista como um convite ao dissenso e à emancipação, promovendo uma reconfiguração das formas de subjetivação política na era "pós-factual".

E é no mesmo período em que Ritchin publica seu artigo pelo *blog* da *World Press Photo*, mais especificamente no ano de 2015, que a organização institui a categoria *Long-Term Projects*, que reconhece foto-ensaios narrativos e, muitos deles, de características mais experimentais (ao menos no contexto da fotografia informativa). Ainda que, há alguns anos, fossem premiadas as *photo stories* (conjuntos de 10 fotografias) em cada uma das categorias tradicionais, estas pareciam de caráter mais contingente e menos projetual do que os ensaios que vem sendo premiados por esta nova categoria.

Assim, chegamos ao último recorte dessa tese: categoria *Long-Term Projects*. Esta categoria concentra-se em dar reconhecimento a narrativas fotográficas mais longas e costuma abrir espaços e dar visibilidade para a experimentação dentro da prática do foto-ensaio no campo da fotografia jornalística. Ainda assim, não se trata de uma categoria absolutamente inovadora e voltada exclusivamente ao experimentalismo no campo da fotografia informativa, mas sim um espaço onde convivem ensaio fotográficos de caráter projetual, muitos dos quais seguem elementos formais e narrativos tradicionalmente reconhecidos do fotojornalismo, com ensaios que buscam explorar outras possibilidades e diálogos estéticos, visuais e narrativas, em sua busca por entregar informação sobre um fato.

Para ser considerado elegível como um projeto de longo prazo dentro dos termos desta premiação, a organização define que o ensaio deva ser composto por um conjunto de no mínimo 24 e no máximo a 30 fotografias, que tenham sido realizadas em, pelo menos, 3 anos diferentes e, desse conjunto, 6 fotografias devem ter sido obrigatoriamente realizadas no ano anterior ao ano da premiação⁵. Desde sua instauração em 2015 até a última edição do prêmio, em

⁵ Disponível em: < <https://www.worldpressphoto.org/programs/contests/photo-contest/categories/28598> >

2024, a categoria premiou 39 ensaios que totalizam, aproximadamente 1.150 fotografias.

A partir da análise deste acervo, é possível perceber a valorização da pluralidade de imagens, que reitera a perspectiva do fotojornalismo enquanto uma prática processual plural e complexa, passível de ser observável como “fotojornalismos”. É também possível identificar ensaios em que os sujeitos fotógrafos discursam sobre os fatos que os cercam a partir de uma perspectiva pessoal, em detrimento de uma noção bastante difundida do fotógrafo “estrangeiro” que vem aos fatos a fim de fotografar “o outro” a partir de uma visão que instaura de um lado o “sujeito fotógrafo” e de outro o “sujeito-objeto a ser fotografado”. Vemos também ensaios que rompem com alguns dos componentes tradicionalmente considerados como parâmetros do fazer jornalístico, como os apontados acima na fala de Sousa, por exemplo, ensaios que reduzem o papel do texto no processo de significação da imagem fotográfica ao negarem a essas imagens as tradicionais legendas explicativas, ou, ainda, imagens que lidam com registros pessoais e expressivos em que não há o tradicional registro de um acontecimento que outorgue à imagem o valor-notícia que se espera no contexto das fotografias jornalísticas.

Ao mesmo tempo temos a validação de uma importante instituição que há décadas reforça padrões éticos e estéticos da prática fotojornalística e que passa, neste momento, a estabelecer um discurso também sobre atividades fotográficas projetuais e de longo prazo similares às da fotografia documental, conforme a caracterização de Sousa, e valorizando ensaios que tencionam, ou até mesmo negam, em maior ou menor grau, características tradicionais do próprio fotojornalismo.

Assim, temos um campo de estudo em que a da prática profissional de autoras e autores de ensaios fotográficos de caráter informativo e o processo de validação institucional desses ensaios se sobrepõem, desembocando na produção de um discurso sobre os possíveis novos caminhos do fotojornalismo em um momento de crise (Persichetti 2006; Poivert, 2015), alardeada desde a virada do Século XX.

Considerando todo o exposto até aqui, utilizaremos como o fio condutor desta pesquisa a seguinte questão: de que forma os projetos fotojornalísticos de longo prazo buscam contribuir para a potencialização de discursos

emancipatórios e de subjetivação, e de que forma as instituições premiadores reconhecem e homologam esses projetos, por meio de suas práticas de validação? Desse questionamento principal, podemos derivar outras perguntas que sejam capazes de aprofundar ainda mais o tema: (i) Qual é a importância, em termos pessoais e institucionais, dos processos de premiação, reconhecimento, e legitimação para o campo da cultura, da fotografia e do fotojornalismo? (ii) Qual é o papel das instituições de premiação, como o *World Press Photo*, na legitimação dos projetos de longo prazo no fotojornalismo, bem como no reconhecimento de práticas discursivas emancipatórias? (iii) De que forma o conteúdo imagético e as narrativas visuais propostas por esses projetos fotojornalísticos de longo prazo se alinham com os conceitos de emancipação e subjetivação?

A fim de justificar a problematização proposta, vamos levantar alguns pontos acerca da pergunta de pesquisa e de suas derivações. Em primeiro lugar, a investigação de discursos emancipatórios no fotojornalismo examina como essa prática pode transcender a mera documentação de eventos, atuando como uma ferramenta para a emancipação e subjetivação de indivíduos agentes, retratados e de suas comunidades. Este aspecto busca estabelecer uma relação entre estética e política que tomamos como significativa ao estudo do fotojornalismo, sugerindo que as narrativas visuais podem desempenhar um papel crucial na promoção de mudanças sociais e na amplificação de vozes marginalizadas, uma vez que a estética reconfigura a distribuição das vozes e dos corpos em direção à subjetivação política (Rancière, 2009).

Além disso, ao focar na validação institucional, a pesquisa aborda a influência das premiações no reconhecimento e legitimação de práticas inovadoras. Este enfoque é crucial para entender como o campo do fotojornalismo é moldado e influenciado por entidades como o *World Press Photo*, que têm o poder de validar certas narrativas e práticas através de seus critérios de premiação. Finalmente, ao concentrar-se em projetos de longo prazo, a pesquisa permite uma análise de como narrativas complexas e sustentadas ao longo do tempo podem desafiar e potencializar discursos, oferecendo uma compreensão mais rica e matizada das realidades sociais e políticas retratadas.

A investigação principal se desdobra, então, em três perguntas derivadas que visam maior aprofundamento do tema. A primeira questão propõe a análise

da importância das premiações em diferentes níveis e oferece *insights* sobre o impacto pessoal do reconhecimento na carreira e na prática dos fotojornalistas, além de explorar como as premiações influenciam a percepção pública e a legitimação de práticas inovadoras no campo da fotografia e da cultura visual.

A segunda pergunta derivada examina qual é o papel das instituições de premiação, como o *World Press Photo*, na legitimação dos projetos de longo prazo no fotojornalismo, bem como no reconhecimento de práticas discursivas emancipatórias. Esta questão foca na função crítica das instituições de premiação, investigando os critérios utilizados para premiar projetos e permitindo uma compreensão das dinâmicas de poder e da valorização de certas narrativas. Além disso, explora como estas instituições moldam o campo do fotojornalismo ao legitimar práticas e discursos específicos, impactando tanto a produção quanto a recepção de projetos de longo prazo.

Por fim, a terceira pergunta derivada permite um mergulho analítico nas características visuais e narrativas dos projetos, compreendendo como práticas narrativas e visuais empregadas são capazes de promover discursos de emancipação e subjetivação. Ao relacionar os conceitos teóricos de Jacques Rancière e Laura Quintana com as práticas fotojornalísticas, a pesquisa oferece uma ponte entre teoria e prática, demonstrando como os conceitos de emancipação e subjetivação podem ser aplicados concretamente na análise de narrativas visuais.

Com base na observação empírica dos arquivos de premiações como o *World Press Photo*, e fundamentado nos textos de Hun Shik Kim e Zoe Smith (2005), Angie Biondi, (2013), Frederick Ritchin (2013), Marta Zarzycka e Martijn Kleppe (2013) e Juliana Leitão (2016), a hipótese central deste estudo é que, embora os projetos fotojornalísticos de longo prazo premiados na categoria *Long-Term Projects* tenham o potencial de promover discursos emancipatórios e de subjetivação, a capacidade das premiações em reconhecer e validar plenamente essas práticas é limitada. Essa limitação persiste mesmo em categorias de viés mais inovador, onde tais produções encontram seu espaço. A tendência das premiações, especialmente nas categorias mais populares, é favorecer imagens reconhecíveis ou tropos fotojornalísticos consolidados, o que restringe a validação institucional de narrativas visuais mais complexas e desafiadoras. Assim, embora as premiações como o *World Press Photo*

desempenhem um papel crucial na legitimação e visibilidade de projetos inovadores, elas ainda enfrentam desafios significativos em reconhecer plenamente a diversidade e profundidade das práticas discursivas emancipatórias no fotojornalismo.

Partindo do problema e da hipótese propostos, o objetivo geral desta pesquisa é, portanto, analisar de que forma os projetos fotojornalísticos de longo prazo potencializam discursos emancipatórios e de subjetivação, e investigar de que forma a validação institucional por meio de prêmios contribui para a legitimação dessas práticas no campo do fotojornalismo. E considerando as perguntas derivadas do problema de pesquisa, propomos como objetivos específicos desse estudo: analisar as configurações narrativas e plásticas das imagens selecionadas, com vistas a identificar a existência ou não de homologações de sentido entre forma e conteúdo de modo a dotar as mesmas de efeitos expressivos; verificar o grau de dependência das imagens aos textos verbais, detectando suas funções como suportes visuais ou sua autonomia significativa; inferir sobre a inovação dessas imagens em relação ao tema pautado; avaliar a importância dos processos de premiação e reconhecimento para a valorização profissional e institucional no campo do fotojornalismo; explorar o papel das instituições de premiação na legitimação de projetos fotojornalísticos de longo prazo e na validação de discursos emancipatórios, e; investigar a correspondência entre práticas discursivas dos projetos fotojornalísticos de longo prazo e os conceitos teóricos de emancipação e subjetivação.

A metodologia deste estudo está ancorada em uma abordagem analítica que levará em conta os conceitos de emancipação e subjetivação, conforme propostos pelo filósofo francês Jacques Rancière, que distingue a ação política como forma de emancipação. Essa ação, ao contrário das lógicas que ele denomina consensuais ou policiais, tem como passo fundamental a redistribuição de quem pode ou não falar, do que pode ou não ser mostrado, de olhares que desencaixem os valores estabelecidos de competências e saberes, em resumo, do desenho de uma nova partilha do sensível. Para além da proposta de Rancière, esta pesquisa utilizará a lacuna identificada pela filósofa colombiana Laura Quintana, que complementa e expande as discussões em torno desses conceitos. Quintana observa que a emancipação envolve um

movimento de corporalidade afetivo e reflexivo, um aspecto que é pouco explorado pelos comentadores de Rancière, apesar de o próprio autor apontar isso em diversas passagens de suas obras. Portanto, o estudo buscará estabelecer conexões entre as ideias de emancipação intelectual e subjetivação política por meio da observação de cenas de dissenso e desacordo.

O foco dessa observação recai sobre projetos fotojornalísticos de longo prazo, mais especificamente os projetos premiados na categoria *Long-Term Projects* do *World Press Photo*, entre os anos de 2015 e 2021. Em um contexto de 21 projetos premiados ao longo de 7 anos, identificou-se que apenas um projeto se destacou como alinhado às propostas teóricas e metodológicas aqui discutidas: *The House That Bleeds*, do fotógrafo mexicano Yael Martínez. Este projeto será o principal objeto de análise, sendo cotejado com outros projetos da mesma categoria a fim de que suas potencialidades se evidenciem, bem como com fotografias laureadas com o prêmio principal do *World Press Photo*.

A análise de *The House That Bleeds* buscará identificar e discutir as cenas de dissenso e desacordo presentes no projeto, relacionando-as com os conceitos de emancipação e subjetivação. Este projeto será examinado em detalhe, considerando como as suas narrativas visuais e estéticas fotográficas promovem a emancipação intelectual e a subjetivação política das comunidades retratadas. Além disso, serão comparados os aspectos visuais e temáticos do projeto de Martínez com outros projetos da mesma categoria, para destacar suas singularidades e justificar sua escolha como foco principal desta pesquisa.

A finalidade deste cotejo não é estabelecer uma hierarquia de valor entre o projeto de Martínez e os demais fotografias e projetos observados, mas sim justificar a escolha do projeto de Martínez como representativo das propostas teóricas e metodológicas discutidas, ou seja, como nosso empírico de discussão reflexiva. Esse recurso de comparação servirá, ainda, para fundamentar a hipótese apresentada anteriormente, oferecendo uma base empírica para a análise dos impactos dos projetos fotojornalísticos de longo prazo na potencialização de discursos emancipatórios e de subjetivação. Através dessa metodologia, a pesquisa busca contribuir para uma compreensão mais profunda e crítica do papel do fotojornalismo de longo prazo na promoção de mudanças sociais e na legitimação de práticas discursivas emancipatórias.

Esta tese propõe compreender o fotojornalismo como uma forma de ação política, na medida em que tem o potencial de instaurar cenas de dissenso e, com isso, operar como um instrumento de emancipação intelectual e subjetivação política. A pesquisa parte do pressuposto de que o fotojornalismo não se restringe à função documental ou informativa, mas pode atuar ativamente na reconfiguração do sensível, desafiando as fronteiras entre o visível e o invisível, o dizível e o indizível, e ampliando as possibilidades de agência dos sujeitos retratados. A contribuição central deste estudo reside na escolha do objeto de análise: um ensaio fotojornalístico que emerge de uma posição interna à realidade representada, problematizando a distinção entre o observador e o observado. Diferentemente dos exemplos analisados por Rancière (2013) em *Aisthesis*, e das discussões expandidas por Quintana (2020), nos quais o olhar dos autores das obras ali analisadas incide sobre um contexto que lhes é externo em maior ou menor grau, o caso aqui investigado diz respeito a um fotojornalista cuja prática é atravessada diretamente por sua própria história familiar.

Esta tese está estruturada em quatro capítulos, cada um abordando aspectos distintos mas inter-relacionados do reconhecimento e legitimação no campo da cultura e do fotojornalismo. O Capítulo 1 explora noções de identidade e reconhecimento, destacando como premiações culturais atuam como recursos institucionais em processos de reconhecimento. São discutidas as relações entre reconhecimento, prestígio, vocação e estima. No Capítulo 2, investiga-se os processos de reconhecimento e legitimação institucional promovidos por prêmios jornalísticos, analisando como a busca por premiações influencia a socialização dos jornalistas, com foco especial em premiações fotojornalísticas. O Capítulo 3 apresenta e discute a prática fotojornalística e o papel do *World Press Photo* na conformação e legitimação dessas práticas. Enfoca-se a categoria *Long-Term Projects*, examinando suas potencialidades em explorar novos recursos estéticos e narrativos no fotojornalismo institucional. Finalmente, o Capítulo 4 oferece uma análise do ensaio *The House That Bleeds*, de Yael Martínez, observando suas articulações visuais e narrativas em relação às ideias de emancipação intelectual e subjetivação política de Rancière e Quintana, comparando-o com outros ensaios premiados na mesma categoria.

CAPÍTULO I: PROCESSOS DE RECONHECIMENTO E LEGITIMAÇÃO DAS PREMIAÇÕES

'nothing is so unimpressive as behavior designed to impress'
(Elster, 1985, p. 66)

Optar por desenvolver um trabalho acadêmico com o acervo de premiações culturais implica lidar com tradições e políticas institucionais, interesses do corpo de jurados e critérios que, por vezes, podem ser arbitrários. Essas premiações, apesar de suas complexas dinâmicas de poder e interesses, oferecem uma lente valiosa para observar práticas culturais e compreender os interesses subjacentes aos processos de reconhecimento e legitimação de determinadas práticas em detrimento de outras. Analisar esses processos permite desvelar as formas como certas práticas culturais são valorizadas enquanto outras são marginalizadas, revelando as estruturas e políticas institucionais que influenciam tais decisões. Nesse sentido, os acervos de premiações não são meramente coleções de obras premiadas, mas também representações de um campo de disputa simbólica onde se definem os parâmetros do que é considerado excelência cultural.

Grande parte da pesquisa sobre premiações culturais advém do campo da sociologia. Apesar de as premiações serem frequentemente utilizadas como *corpus* e empírico de trabalhos acadêmicos no campo da Comunicação, esses estudos muitas vezes negligenciam uma reflexão mais profunda sobre as estruturas das premiações, seus efeitos, reflexos e atravessamentos na prática cultural. Esse enfoque limitado pode resultar na consolidação de práticas, discursos, narrativas e visualidades hegemônicas, sem uma compreensão crítica das forças que moldam esses processos. Portanto, é imperativo desenvolver uma análise que contemple a observação e análise não apenas dos resultados das premiações, mas também dos mecanismos e implicações dessas práticas de consagração. Assim, nosso objetivo neste capítulo é desenvolver uma reflexão crítica sobre o papel das premiações culturais e compreender conceitos que emergem dessas discussões, como prestígio, consagração e

reconhecimento. Esses conceitos serão fundamentais para as discussões subsequentes na tese, oferecendo um entendimento mais aprofundado dos processos de legitimação cultural.

Para alcançar esse objetivo, adotaremos duas abordagens sociológicas principais. A primeira, alinhada com o pensamento de Pierre Bourdieu, utiliza seus conceitos e métodos, apesar das críticas ao autor, para entender as premiações e seus processos de legitimação. Este enfoque será especialmente representado por James English (2002, 2008, 2014), autor que explora as dinâmicas de poder e prestígio no campo cultural. A segunda abordagem busca uma perspectiva crítica ao caráter fortemente economicista de Bourdieu, refletindo sobre os processos de produção e premiação cultural a partir da ideia de prêmios vocacionais e de reconhecimento enquanto estima, conforme desenvolvido por Natalie Heinich (2009).

1.1 IDENTIDADE E AS POLÍTICAS DO RECONHECIMENTO

Charles Taylor, em *The Politics of Recognition* (1994), explora a intrínseca relação entre identidade e reconhecimento, enfatizando a importância do reconhecimento no campo político das minorias. Taylor argumenta que os grupos sociais marginalizados, como mulheres, negros e povos colonizados, demandam reconhecimento devido a um passado repressor que infligiu um senso de auto-sabotagem a essas comunidades (Taylor, 1994, p. 25). Essa busca por reconhecimento é vista como uma tentativa de reparar danos históricos e restaurar a dignidade e o senso de identidade dessas minorias.

Com o colapso das hierarquias sociais, que tradicionalmente serviam de base para a honra, a noção de honra, associada à desigualdade e preferência, cede lugar à dignidade, um conceito usado de forma universalista e igualitária. Rousseau criticou esse modelo, argumentando pela política do universalismo, onde todos devem ser reconhecidos como iguais (Taylor, 1994). No entanto, essa transição também deu origem à política da diferença, defendida por Herder, que argumenta que cada indivíduo possui uma forma única de se fazer humano e deve ser reconhecido por sua identidade singular (Taylor, 1994).

Taylor também destaca a diferença entre o ideal monológico e o ideal dialógico na busca pela identidade. Enquanto o ideal monológico foca na autossuficiência na busca pelo *self*, o ideal dialógico enfatiza a necessidade de diálogo, especialmente com os "outros significativos" (*significant others*), como defendido pela antropóloga Margareth Mead, que nos constituem enquanto seres sociais (Taylor, 1994).

Neste sentido, Taylor vai argumentar que a identidade é fundamentalmente dialógica, pois é quem somos e de onde viemos, formando o pano de fundo contra o qual nossos gostos, desejos, opiniões e aspirações fazem sentido (Taylor, 1994, p. 33-34). A descoberta da identidade é, portanto, uma negociação, parte internamente gerada e parte mediada pelo diálogo com os outros (Taylor, 1994, p. 34). Assim sendo, o desenvolvimento de uma identidade depende criticamente dessas relações dialogais, tornando o reconhecimento um elemento essencial e fundamental desse processo.

Vale estabelecermos, aqui, uma breve ponte entre essa discussão inicial e o objeto de análise desta tese. O fotógrafo Yael Martínez, autor do ensaio *The House that Bleeds*, constrói seu trabalho majoritariamente através do contato com seus "*significant others*". Esses outros significativos incluem membros de sua família, como sua esposa, filha, sobrinhos, cunhadas e sogros, bem como uma rede de pessoas que compartilham experiências similares de perda circunscritos por uma limitação geográfica e em um contexto específico de violência promovida por carteis de narcotráfico. Como vimos, Taylor argumenta que a identidade se forma em um diálogo contínuo com os outros significativos, e isso é evidenciado no projeto de Martínez, uma vez que sua identidade enquanto fotógrafo, especialmente para o projeto que será analisado mais adiante nesse texto, se entrelaça profundamente com os sujeitos retratados em suas imagens. Dessa forma, sua obra reflete a interdependência e o reconhecimento mútuo que são essenciais para a construção da identidade, conforme discutido por Taylor.

O autor advoga, ainda, que na atualidade a questão central não é a necessidade de reconhecimento, mas as condições nas quais uma tentativa de ser reconhecido pode fracassar (Taylor, 1994, p. 35). O reconhecimento é agora universalmente tomado como algo crucial, tanto no plano íntimo, onde a identidade se forma e se deforma através do contato com outros significativos,

quanto no plano social, onde uma política de reconhecimento igualitário se torna cada vez mais importante. Ambos os planos são moldados pelo ideal crescente de autenticidade, e o reconhecimento desempenha um papel essencial na cultura que se desenvolveu em torno desse ideal (Taylor, 1994, p. 36).

Portanto, o reconhecimento igualitário não é apenas apropriado para uma democracia saudável, mas a falta dele pode infligir danos significativos aos indivíduos cujos reconhecimentos são negados, sendo vista como uma forma de opressão. A partir disso, o discurso de reconhecimento torna-se familiar em dois níveis: na esfera íntima, onde a formação da identidade e do *self* ocorre em diálogo contínuo e luta com os outros significativos, e na esfera pública, onde uma política de reconhecimento igualitário ganha maior importância (Taylor, 1994, p. 37).

1.2 RECONHECIMENTO, PRESTÍGIO E AS PREMIAÇÕES CULTURAIS

Se processos de reconhecimento entre indivíduos é uma das bases da formação da identidade, conforme defendido por Taylor, que papel o reconhecimento institucional, por meio da outorga de prêmios que legitimam práticas no campo da cultura, pode desempenhar nesse contexto? Aqui, trataremos sobre as ideias de reconhecimento, prestígio e premiações no campo da cultura de maneira fundamentada nas contribuições de James English, cujos estudos oferecem uma visão abrangente e crítica sobre esses processos. English analisa as premiações culturais não apenas como mecanismos de reconhecimento de mérito artístico, mas como complexos instrumentos de negociação e conversão de diferentes formas de capital, sejam elas econômicas, simbólicas ou sociais (English, 2008, p. 10).

A partir de uma base teórica inspirada em Pierre Bourdieu, mas com importantes críticas e ajustes, English desafia a visão de campos culturais totalmente autônomos, destacando a interconexão e a fungibilidade parcial entre diferentes tipos de capital (English, 2014, p. 129-130). Além disso, ele argumenta que as premiações desempenham um papel crucial na economia cultural contemporânea, ao facilitar não apenas a troca de prestígio entre artistas e instituições, mas também ao atuar como epicentros de escândalos midiáticos

que reforçam sua relevância e visibilidade (English, 2002, p. 115). Assim, esta seção explorará como as premiações culturais operam como arenas de negociação de valores, onde o reconhecimento e o prestígio são continuamente redefinidos através de dinâmicas complexas e frequentemente controversas.

Vale ressaltar que English constrói seus estudos sobre premiações no campo da cultura a partir de observações detalhadas em torno de premiações literárias. Ainda que reconheçamos a distância existente entre a literatura e o fotojornalismo, a lógica básica de funcionamento e operação dessas premiações pode ser transportada entre os campos. English examina como as premiações literárias, com suas tradições e políticas institucionais, interesses de jurados e critérios muitas vezes arbitrários, estabelecem formas de observar práticas culturais e compreender os interesses econômicos e simbólicos imbricados nos processos de reconhecimento e legitimação de determinadas práticas em detrimento de outras.

Embora utilize a base teórica, conceitos e metodologias oriundos das teorias de Pierre Bourdieu, English faz questão de deixar claras suas críticas a alguns modelos propostos pelo sociólogo francês. O autor reconhece a utilidade dos conceitos de Bourdieu para estruturar boa parte de seus pensamentos sobre os prêmios culturais, mas tem sérias restrições a algumas abordagens, entre as quais a definição de campos antagonistas proposta por Bourdieu, considerando-a impensável, e recorre a de Certeau para reforçar essa crítica:

Isso responderia, isto é, à poderosa crítica de de Certeau a Bourdieu em *A Invenção do Cotidiano*, onde de Certeau lamenta o eclipse, por trás do grandioso 'design sociológico', do próprio 'herói' dos brilhantes e meticulosos 'estudos etnológicos' de Bourdieu, um herói caracterizado acima de tudo por uma 'multiplicidade astuta de estratégias' (...) Devemos, em vez disso, procurar desenvolver a teoria sociológica de *habitus/campo* de Bourdieu dentro de uma concepção de Certeauiana de espaço social como 'lugar praticado'" (English, 2002, p. 128).⁶

Além disso, English aponta que o modelo econômico de prática cultural de Bourdieu falha em oferecer uma teoria convincente do sujeito. Ele argumenta

⁶ Tradução nossa do original em inglês: "It would answer, that is, to de Certeau's powerful critique of Bourdieu in *The Practice of Everyday Life*, where de Certeau laments the eclipse, behind the grand "sociological" design, of the very "hero" of Bourdieu's brilliant and meticulous "ethnological studies," a hero characterized above all by a "sly multiplicity of strategies. (...) We should undertake rather to unfold his sociological theory of *habitus/field* within a de Certeauian conception of social space as "practiced place"

que Bourdieu reduz a agência do sujeito à busca de aquisições e competição, e não articula adequadamente questões de raça, gênero ou sexualidade, comparando-o ao “Homem Econômico” da teoria econômica neoclássica. Devemos lembrar aqui que ao relacionar identidade e reconhecimento, Taylor (1994) deixa claro a relevância dessa relação com grupos minoritários e marginalizados que, ainda que sutilmente, English também parece levar em consideração em suas análises. No entanto, English sugere que, com certas modificações, o modelo de Bourdieu pode fornecer o melhor arcabouço teórico disponível para explorar as instituições, instrumentos e agências de prestígio cultural (English, 2002, p. 111)

Tendo em mente as críticas tecidas ao pensamento de Bourdieu, o autor parte de uma mesma visão sociológica de base economicista, buscando, entretanto, complexificar as noções de sujeito e identidade dentro dos processos de legitimação e reconhecimento. Em suas análises, English utiliza os conceitos de Bourdieu para estruturar sua compreensão sobre as premiações culturais, mas amplia a discussão para incluir uma perspectiva mais dinâmica e multifacetada das práticas culturais. A partir deste ponto, exploraremos como English aborda essas questões específicas no contexto das premiações culturais, examinando de que forma ele revela os mecanismos de validação e marginalização presentes nesses processos e suas implicações para a formação e circulação de capital, para a construção de identidades e para as práticas culturais.

1.2.1 A ideia de capital

Neste sentido, começaremos abordando o entendimento de James English sobre o conceito de capital, que vai basear toda sua obra. Para o autor, todas as formas de capital existem em relação não apenas a um campo específico, mas a todos os outros campos e tipos de capital. Ele propõe uma visão ampla e impura do capital, aplicável não apenas ao capital econômico, mas também ao capital simbólico, artístico e e todas as demais variações possíveis. English afirma que não há possibilidade de uma autonomia perfeita ou segregação entre essas diversas formas de capital, o que significa que

elementos como dinheiro, política, reconhecimento midiático, conexões sociais ou vantagens étnicas e de gênero sempre vão exercer algum tipo de influência em dinâmicas sociais. O autor argumenta ainda que é impossível adquirir qualquer tipo de capital que esteja completamente livre de implicações sociais, simbólicas ou políticas. Em vez disso, existem diferentes taxas de troca e princípios de negociação que são fundamentais na economia das práticas. A ideia de uma forma "pura" de capital, que seria infungível entre os campos, é considerada impraticável e indesejável. Todas as formas de capital são, em algum grau, impuras e fungíveis, e os detentores de capital constantemente trabalham para defender ou modificar as proporções dessa impureza (English, 2008, p. 10).

As diferentes formas de capital estão constantemente envolvidas no processo de intraconversão, ou seja, na troca ou tradução de uma forma para outra, em todos os pontos do campo simultaneamente e a taxas variáveis cuja negociação é sempre parte desse processo, sendo realizada por cada jogador em cada posição (English, 2002, p. 126). Não se busca hoje a autonomia ao encontrar uma margem cada vez mais estreita do campo que permaneça não influenciada pelo dinheiro, política ou favoritismo étnico ou geográfico, mas sim ao aproveitar e gerenciar da maneira mais vantajosa possível os diversos e dispersos instrumentos culturais cujo propósito principal é a negociação de conversões de capital.

Os prêmios proliferaram nas últimas décadas precisamente porque se mostraram extremamente adequados a essa tarefa. Eles não apenas facilitam a troca entre capital cultural e não cultural, permitindo que os detentores de dinheiro, poder político ou conexões sociais apropriem-se do prestígio cultural para seus próprios fins e que os detentores de prestígio entre artistas "lucrem" com suas consagrações específicas, mas também facilitam a negociação das próprias taxas e barreiras de tal troca. Essas negociações definem as verdadeiras apostas do jogo (English, 2002, p. 126).

Os prêmios, de fato, têm proporcionado oportunidades para que os detentores de ativos não culturais (riqueza, conexões sociais, poder político) desvalorizem os ativos culturais em relação aos não culturais. No entanto, eles também têm oferecido certas oportunidades para aqueles artistas e escritores "sérios" que sabem como trabalhar com a não seriedade da cena

contemporânea de prêmios para ampliar o escopo de sua própria autoridade, alavancar suas posições (sempre dominadas) no campo de poder e, assim, alcançar uma maior eficácia subversiva (English, 2002, p. 126).

Assim sendo, o autor afirma que cada campo ou mercado, seja de bens materiais ou simbólicos, pode ser compreendido economicamente como uma luta para adquirir e controlar as formas de capital em jogo nesse campo, sem atribuir prioridade conceitual ao campo do comércio ou ao capital em sua forma monetária (English, 2014, p. 129-130). Essa perspectiva alinha-se ao modelo de Pierre Bourdieu, que entende os artistas como agentes econômicos, competindo para adquirir e controlar recursos escassos. Bourdieu também admite a "interpenetração" de um campo ou mercado por outro e a "interconvertibilidade" parcial do capital simbólico e material (English, 2014, p. 130), reafirmando assim a já mencionada impossibilidade de pureza do capital, conforme mencionado anteriormente.

Segundo esse modelo de economias simbólicas sobrepostas, mas relativamente autônomas, os artistas competem não apenas no campo da produção "geral" ou *mainstream*, onde os interesses são principalmente comerciais, mas também no campo da produção "restrita", onde o dinheiro importa menos do que o reconhecimento de outros artistas. Esse reconhecimento pode consistir em "apertos de mão ou cumprimentos" de seus pares, mas sua forma institucional mais concreta é a dos prêmios, as "honras ou distinções" mais ou menos oficiais que Bourdieu chama de "consagrações" (English, 2014, p. 130).

Ao transladarmos essa perspectiva de capital para o objeto de pesquisa dessa tese, percebemos que a análise dos projetos de longo prazo no fotojornalismo, em especial na categoria *Long-Term Projects* do *World Press Photo*, revela uma interconversão de capitais que se alinha à teoria proposta por James English, uma vez que o capital, seja ele simbólico, econômico, cultural ou social, não é estanque, mas constantemente negociado e intercambiável entre diferentes campos. No contexto do fotojornalismo, essa dinâmica se manifesta nas relações entre os fotojornalistas, suas produções, as instituições que concedem prêmios e os circuitos midiáticos que divulgam suas obras. No caso dos projetos de longo prazo, essa negociação de capitais é ainda mais evidente, já que esses trabalhos demandam investimentos contínuos de tempo e recursos,

o que reforça a interdependência entre o reconhecimento simbólico e as oportunidades econômicas. Os prêmios como o *World Press Photo* não apenas consagram os profissionais, mas também facilitam a conversão de capital simbólico em outras formas de capital, como prestígio social e oportunidades comerciais. Assim, a legitimação do trabalho de fotojornalistas por meio dessas premiações ilustra o caráter impuro e fungível do capital, conforme apontado por English.

Essa perspectiva permite entender que, no campo do fotojornalismo, o reconhecimento institucional não é apenas uma questão de mérito estético ou técnico, mas envolve negociações complexas que atravessam esferas políticas, econômicas e sociais, e que serão explorados mais a fundo no próximo subcapítulo. Ao serem premiados, os projetos de longo prazo ganham visibilidade e prestígio, o que reforça a posição dos fotógrafos no campo e amplia seu poder de influência. Portanto, os projetos premiados operam dentro de um campo em que a circulação de diferentes formas de capital influencia tanto a prática profissional quanto a recepção pública das imagens.

1.2.2 Questões de mérito e qualidade

Retomando, aqui, o conceito de capital desenvolvido acima, podemos considerar, então, que os administradores, jurados, patrocinadores, artistas (também fotógrafos, no caso de nosso objeto de pesquisa) e outros envolvidos em uma premiação devem ser entendidos como “agentes de intraconversão”; cada um deles representa não uma forma pura de capital, mas um conjunto particular de interesses bastante complexos em relação às regras e oportunidades para a intraconversão de capital (English, 2008, p. 11), ou seja, atores imbricados nesse processo atuam no sentido de converter um determinado tipo de capital (como o cultural e o simbólico, por exemplo) em outro tipo de capital (como o monetário, também a título de exemplo).

Isso significa que as premiações não são apenas calcadas em uma questão de mérito artístico ou jornalístico, mas envolvem um complexo jogo de interesses e negociações que refletem e moldam o campo cultural. Dessa forma, as premiações são consideradas, pelo autor, como os mais eficientes agentes

institucionais de intraconversão de capital, permitindo que o fluxo do capital simbólico e econômico flua de forma mais ou menos consistente entre os atores envolvidos.

Nesse caso, onde reside o mérito e a qualidade artística em processos de reconhecimento e legitimação outorgados por premiações institucionais? Ao observar o campo amplo da produção artística, o autor sugere que o mérito e a qualidade artística não são avaliados exclusivamente com base na experiência direta do consumidor, mas também, e muitas vezes principalmente, com base na credibilidade conferida por autoridades certificadas no campo cultural. Isso é evidenciado pela forma como as obras de arte, especialmente aquelas situadas no extremo da alta cultura, são classificadas como "bens de crença" (*credence goods*), conforme o termo introduzido por Darby e Karni (1973 *apud* English, 2008) e explorado por Wolinsky (1995).

Cabe fazermos uma distinção entre a ideia de crença, que se deposita em algo, e a ideia de confiança, que nasce da relação entre pares. No contexto dos "bens de crença" definidos por Wolinsky (1995), a credibilidade dos vendedores assume um papel fundamental, já que esses mercados são caracterizados por uma assimetria de informação que coloca os clientes em uma posição de dependência em relação à expertise dos vendedores. Serviços como os médicos, jurídicos e de reparação exemplificam essa dinâmica, pois, nesses casos, os vendedores são também os especialistas que determinam as necessidades dos consumidores, os quais muitas vezes não possuem o conhecimento necessário para avaliar a extensão do serviço exigido ou realizado. Dessa forma, a credibilidade torna-se um ativo essencial nesse tipo de transação, visto que a confiança na competência e honestidade dos vendedores é o que permite que os clientes aceitem as recomendações e tomem decisões informadas. A credibilidade, nesse sentido, não apenas garante que as necessidades reais dos clientes sejam atendidas, mas também atua como um mecanismo de mitigação contra comportamentos oportunistas, assegurando que os serviços prestados correspondam àquilo que é realmente necessário.

Assim como nos mercados de bens de crença, no campo do fotojornalismo, tanto o público quanto os profissionais confiam nas instituições legitimadoras para determinar o valor e a relevância das imagens premiadas. A assimetria de informação presente nos bens de crença encontra paralelo no fato

de que os jurados e especialistas têm um conhecimento técnico e estético mais aprofundado, e suas escolhas e validações moldam o entendimento do que é considerado fotojornalismo de qualidade ou socialmente relevante.

Assim, a credibilidade do World Press Photo é essencial para garantir que as imagens premiadas sejam vistas como representações válidas e éticas da realidade jornalística, evitando acusações de manipulação ou oportunismo, como discutido nos exemplos anteriores. A confiança do público e dos próprios fotojornalistas nas escolhas do WPP é o que mantém sua autoridade como mediador simbólico do campo. Em outras palavras, o WPP atua como uma "autoridade de bens de crença" no fotojornalismo, em que sua credibilidade influencia diretamente o valor simbólico e profissional das imagens que consagra.

Para English, portanto, a qualidade das obras de arte não é algo que os consumidores julgam apenas pela experiência de consumo, mas é frequentemente aceita com base na confiança em um regime de *expertise* específico. Este regime é constituído por críticos, curadores, acadêmicos e instituições que possuem a autoridade e o reconhecimento para validar a qualidade artística. Assim, em vez de uma avaliação objetiva e universal, o mérito e a qualidade artística são, em grande parte, construídos e sancionados por essas autoridades culturais (English, 2016, p. 126).

Essa perspectiva se aplica de forma crucial aos processos de premiação, onde as decisões dos jurados e das instituições conferem um selo de qualidade e legitimidade às obras e artistas premiados. Portanto, o mérito e a qualidade artística, conforme reconhecidos por premiações institucionais, residem na interseção entre a percepção subjetiva do público e a validação objetiva das autoridades culturais. Além disso, os prêmios podem ter um efeito de quase-marca (*quasi-brand*) sobre seus indicados e vencedores, sujeitando-os ao efeito de sua própria reputação (English, 2014, p. 131). Por isso, é comum vermos nas capas de livros, em anúncios de filmes, ou nas redes sociais de artistas de muitas áreas anúncios como: filme vencedor do Oscar, vencedor do Grammy de melhor disco do ano, livro vencedor do Booker Prize, jornalista vencedor do Pulitzer e, em nossa instância, autor da *World Press Photo of the Year*. Ainda que cada qual tenha seu alcance, dimensão e idiossincrasias, todos trazem um aspecto de *branding* mercadológico, bem como de validação e reconhecimento

institucional, carregando consigo os efeitos de sua reputação, seja ela positiva ou negativa.

Até o momento, essa discussão recai sobre o campo amplo da cultura, com exemplos dos prêmios literários explorados por English. Mas podemos estabelecer um paralelo com a ideia de mérito no fotojornalismo, conforme discutido por Vincent Lavoie (2007) no artigo "*Le mérite photojournalistique: une incertitude critériologique*". O autor nos diz que o mérito no campo específico do fotojornalismo também é um conceito complexo de ser definido devido à falta de critérios claramente delineados e aceitos universalmente. Lavoie utiliza o *World Press Photo* para exemplificar essa complexidade ao afirmar que a instituição confere prêmios que reconhecem aspectos variados e, por vezes, subjetivos da prática fotojornalística (Lavoie, 2007, p. 120). Segundo ele, os critérios utilizados para avaliar o mérito no fotojornalismo incluem o "*valeur d'actualité*" (valor de atualidade), as "*aptitudes créatives*" (habilidades criativas) e a "*perception visuelle exceptionnelle*" (percepção visual excepcional). No entanto, esses critérios podem se referir tanto ao fotógrafo quanto à imagem ou ao evento retratado, criando uma ambiguidade sobre o que realmente está sendo premiado. Isso levanta questões sobre se o mérito é atribuído pela habilidade técnica e estética do fotógrafo, pelo valor informativo da imagem ou pela importância histórica e visual do evento capturado (Lavoie, 2007, p. 121).

Conclui-se, portanto, que o mérito no campo da cultura, abrangendo prêmios literários, jornalísticos e fotojornalísticos, é amplamente baseado na subjetividade dos julgadores. Estes critérios de avaliação não são uniformes, mas se moldam conforme os interesses e necessidades tanto gerais, como os contextos socioculturais, quanto específicos, como os alinhamentos político-ideológicos das pessoas e instituições envolvidas nos processos de legitimação. Dessa forma, os processos de premiação refletem não apenas a qualidade intrínseca das obras, mas também as dinâmicas de poder e as prioridades culturais e políticas dos atores que participam dessa esfera, influenciando quais narrativas e estéticas são valorizadas e reconhecidas publicamente.

1.2.3 Questões de controvérsia

Além da controvérsia interna aos objetos culturais avaliados pelas premiações, que frequentemente giram em torno da valorização da qualidade em oposição à recompensa da mediocridade, é essencial abordar a controvérsia externa e os escândalos midiáticos que muitos prêmios têm a capacidade de produzir. James English argumenta que a vasta literatura de zombaria e desdém em relação aos prêmios deve ser vista como parte integrante do próprio frenesi dos prêmios, e não como uma crítica externa (English, 2008, p. 25). Assim, os escândalos não apenas não ameaçam a eficácia dos prêmios como instrumentos da economia cultural, mas são, na verdade, seu sangue vital; os comentários indignados sobre os prêmios são um indicador de seu funcionamento normal e adequado (English, 2002, p. 115).

English destaca que o papel dos escândalos é acumular capital simbólico e prestígio cultural para os prêmios, citando o exemplo do *Booker Prize*, que passou a ser relevante após uma série de escândalos (English, 2002, p. 115). Os prêmios culturais modernos sempre estiveram implicados no "escândalo do medíocre", um jogo altamente consciente de posições, onde jornalistas-críticos utilizam os prêmios como uma forma de reanimar as oposições entre arte e dinheiro, cultura e sociedade, fortificando suas próprias posições com referência a um esquema binarista inadequado, mas ainda habitual (English, 2002, p. 124).

Nesses jogos jornalísticos de escândalo, a defesa da arte pela arte não é montada por uma vanguarda determinada disposta a fazer investimentos de longo prazo (ou seja, disposta a trabalhar sem dinheiro e na obscuridade por décadas com o objetivo de, eventualmente, prevalecer no campo da produção), mas pelos artistas mais confortavelmente estabelecidos e pelos jornalistas-críticos mais avessos ao risco, especialmente aqueles que são patrocinados (English, 2002, p. 124). Dessa forma, os escândalos não apenas aumentam a visibilidade dos prêmios, mas também reforçam suas funções dentro da complexa economia cultural, evidenciando as interseções entre prestígio simbólico e capital econômico.

Ao compreendermos o *World Press Photo* como uma premiação internacional relevante no campo do fotojornalismo, podemos imaginar que controvérsias e polêmicas façam parte integral do processo de constituição da

sua relevância social. A análise das controvérsias em torno dessa premiação revela como eventos desse tipo contribuem para o dinamismo e a complexidade do campo do fotojornalismo. As controvérsias não apenas testam os limites éticos e profissionais da prática jornalística, mas também ajudam a definir e reafirmar os valores e normas que sustentam o campo.

FIGURA 01: *Gaza Burial*, Paul Hensen, 2013.



Fonte: Chappel, 2013.

Um exemplo significativo de controvérsia ocorreu em 2013, em torno da *World Press Photo of the Year*, intitulada *Gaza Burial*⁷, realizada pelo fotógrafo sueco Paul Hansen (Figura 01). A imagem, que mostrava homens desolados carregando dois meninos para um funeral em Gaza, foi acusada por instituições israelenses de ter sido manipulada para dramatizar a situação dos palestinos. Apesar das acusações, uma análise forense independente confirmou a autenticidade da foto, e o prêmio foi mantido pelo *World Press Photo*, reforçando a questão da “verdade” da relação entre fotografia e seu referente, tão cara ao

⁷ Conforme CHAPPEL, Bill. Experts Say Prize-Winning Photo Of Gaza Funeral Is Authentic. **NPR**, 2013.

fotojornalismo. Este episódio ilustra como a premiação enfrenta e resolve disputas sobre a veracidade e a representação no fotojornalismo, reforçando a sua credibilidade enquanto instituição legitimadora, a do júri envolvido na escolha e premiação das fotografias e a dos próprios fotógrafos e fotógrafas premiados.

Outra polêmica marcante ocorreu no ano de 2015, com a eliminação do ensaio *The Dark Heart of Europe*, realizado pelo fotógrafo italiano Giovanni Troilo⁸. O conjunto de dez fotografias que retratava a decadência da cidade belga de Charleroi havia ganhado o primeiro prêmio na categoria *Contemporary Issues*, no formato *stories*. A fotografia responsável pela controvérsia mostrava o primo de Troilo tendo relações sexuais com uma mulher no banco traseiro de um carro, iluminado por um *flash* controlado remotamente pelo fotógrafo (Figura 02). Críticos argumentaram que, ao usar um *flash* dentro do carro, Troilo efetivamente encenou a foto, o que violaria as regras do concurso.

FIGURA 02: *The Dark Heart of Europe*, Giovanni Troilo, 2015.



Fonte: Donadio, 2015.

⁸ Conforme DONADIO, Rachel. World Press Photo Revokes Prize. **The New York Times**. 2015.

É notório que o ensaio de Troilo mescla cenas rurais e urbanas de Charleroi, capturas espontâneas de seus cidadãos em suas atividades cotidianas e retratos obviamente encenados em que figuram algumas personagens da cidade, como a da Figura 03. A estratégia adotada pelo fotógrafo estabelece uma dinâmica narrativa que flutua entre a observação e a intervenção, mas no caso da imagem acima, tratada inicialmente como uma imagem observada, mas que posteriormente se descobriu encenada, considerou-se que o limite entre fato e representação foi rompido.

FIGURA 03: *The Dark Heart of Europe: Philippe in his beautiful house in Marchienne au Pont*, Giovanni Troilo, 2015.



Fonte: Donadio, 2015.

Apesar das justificativas do fotógrafo, que discordava das críticas, a controvérsia persistiu. O júri do *World Press Photo* na época declarou que o trabalho de Troilo poderia ser visto como fotografia documental ou retrato, onde o uso de um *flash* é considerado aceitável. No entanto, a insistência na acusação de manipulação e encenação levou à decisão final de eliminar o ensaio da premiação. Ainda que a reação imediata da instituição fosse a de defender sua reputação e a de seu júri buscando uma justificativa retórica para manter o

prêmio de Troilo, essa postura não se manteve perante o clamor de outras instituições envolvidas na dimensão ética da prática fotográfica.

A decisão de rescindir o prêmio ocorreu um dia após um importante festival de fotojornalismo, o *Visa Pour L’Image*, anunciar que não exibiria nenhuma foto do *World Press Photo* naquele ano, em protesto contra o que consideravam fotos encenadas. Essa decisão do festival acrescentou um peso significativo à controvérsia, reforçando a posição de que a autenticidade e a integridade são fundamentais no campo do fotojornalismo.

O júri do *World Press Photo* de 2015 foi presidido por Michele McNally, à época diretora de fotografia e editora assistente do *The New York Times*. A liderança de McNally e o envolvimento de uma figura tão proeminente no fotojornalismo global levaram muitos profissionais da área a questionar se as fotos de Giovanni Troilo atendiam aos padrões rigorosos estabelecidos pelo *The New York Times*. De acordo com Donadio (2015), McNally afirmou que “uma fotografia encenada não é aceitável em imagens noticiosas que são usadas para retratar situações e eventos reais”, destacando a postura inflexível do jornal em relação à manipulação de imagens.

Os casos polêmicos envolvendo as imagens de Paul Hansen, em 2013, e Giovanni Troilo, em 2015, demonstram as tensões existentes na definição dos parâmetros de legitimidade no fotojornalismo, particularmente no que se refere à relação entre os fatos representados por essas imagens e a veracidade dessa representação. No caso de Hansen, a controvérsia em torno da manipulação digital da imagem *Gaza Burial*, oriunda de pressão externa e de um contexto político-ideológico específico, não foi capaz de mudar o resultado da premiação. O *World Press Photo* decidiu manter o prêmio após uma análise forense independente confirmar a autenticidade da fotografia. Nesse caso, a informação fotográfica auditável extraída diretamente do arquivo fornecido pelo fotógrafo garantiu que, naquela situação, a relação estabelecida entre fato e representação estava salvaguardada, permitindo assim que a instituição justificasse sua escolha, protegendo sua reputação, a de seu júri para aquele ano, bem como do sistema de validação adotado pelo prêmio.

Por outro lado, o tratamento dado ao caso de Giovanni Troilo, em 2015, revela uma postura mais inflexível diante das acusações de encenação. Apesar das justificativas do fotógrafo e do apoio inicial do júri, a eliminação de seu ensaio

The Dark Heart of Europe reflete a dificuldade de conciliar a liberdade criativa com a demanda por autenticidade em contextos documentais. A decisão de rescindir o prêmio, também impulsionada por pressões externas, indica que o *World Press Photo* não apenas valida as práticas fotojornalísticas, mas também se adapta às exigências éticas do campo.

O contraste entre as reações aos dois casos sugere que a legitimidade no fotojornalismo não depende apenas da qualidade técnica ou estética das imagens, mas também da adequação às normas sociais e políticas em vigor, tal como o tratamento ético no equilíbrio entre fato e representação dispensado às fotografias de cunho jornalístico. A rápida resposta à controvérsia de Troilo revela uma preocupação crescente com a preservação de uma narrativa ética que salvaguarda o fotojornalismo de eventuais práticas que possam comprometer sua função de representar os fatos com algum graus de fidelidade e transparência, como espera o imaginário popular e os manuais de normas e práticas fotojornalísticas.

Mais recentemente, em 2023, a instituição que rege o *World Press Photo* gerou controvérsia ao anunciar que aceitaria imagens geradas por inteligência artificial generativa na categoria *Open Format*⁹. Esta decisão provocou um enorme *backlash* da opinião pública e de profissionais da área, levando a instituição a reverter a decisão e excluir imagens geradas por IA da categoria. A atualização das regras para proibir o uso de tecnologias de IA generativa tanto na categoria *Open Format* quanto nas formas *singles* e *stories* de todas as categorias da premiação, bem como na categoria *Long-Term Projects*, destaca a contínua negociação e redefinição dos limites do que é considerado aceitável no fotojornalismo contemporâneo e a busca por ajustes a novos ecossistemas produtivos da prática fotojornalística.

Esses exemplos demonstram como as controvérsias desempenham um papel crucial na manutenção e desenvolvimento da relevância social do *World Press Photo*. Elas não apenas atraem atenção e engajamento, mas também reforçam os valores e normas que guiam a prática do fotojornalismo,

⁹ Conforme GROWCOOT, Matt. World Press Photo Contest Backtracks on AI After Photographer Backlash. **PetaPixel**. 2023.

solidificando a importância da premiação no cenário global, conforme defendido por English.

1.2.4 Para que serve um prêmio, afinal...

Então, se a função dos prêmios não é necessariamente a de reconhecer os trabalhos de maior mérito artístico ou profissional, ainda que esse seja um critério altamente discutível dada sua subjetividade, e já que outros critérios não necessariamente relacionados ao valor do conteúdo dos trabalhos inscritos acabam se mostrando tão relevante quanto critérios de qualidade, qual seria então o papel das premiações? James English argumenta que uma das principais funções econômicas dos prêmios é proporcionar oportunidades para que artistas e críticos “ensaiem as piedades iluministas sobre “arte pura” e formas “autênticas” de grandeza ou genialidade”. Ao fazer isso, eles se alinham com valores “superiores” ou formas de capital simbolicamente mais potentes do que aquelas que dominam a economia impura dos prêmios (English, 2002, p. 116; 2008, p. 212)¹⁰. Assim, as premiações permitem a articulação de diferentes formas de capital, não apenas o artístico, mas também o social, econômico e político.

No entanto, essa função dos prêmios é complexa e controversa. Por um lado, argumenta-se que os prêmios culturais recompensam a excelência, trazem publicidade à arte “séria” ou “de qualidade”, auxiliam artistas em dificuldades ou pouco conhecidos e criam um fórum para demonstrações de orgulho, solidariedade e celebração por parte de várias comunidades culturais. Por outro lado, é frequentemente apontado que eles negligenciam a excelência e recompensam a mediocridade, transformam uma vocação artística séria em uma corrida de cavalos degradante ou manobra de marketing, focam atenção desnecessária em artistas já estabelecidos e fornecem um fórum elitista para

¹⁰ Tradução nossa do original em inglês: “(...) one of the main economic functions of prizes to provide opportunities for artists and critics to ‘rehearse the Enlightenment pieties about “pure” art and “authentic” forms of greatness or genius, and thereby to align themselves with ‘higher’ values, or more symbolically potent forms of capital, than those which dominate the (scandalously impure) prize economy’.

insiders culturais se envolverem em tráfico de influência e troca de favores (English, 2008, p. 24-25).

English observa, finalmente, que os prêmios ocupam sua posição de poder nos campos da cultura porque, no mundo real das práticas culturais, não existem formas puras ou simples de capital, apenas misturas complexas. Ele adota a ideia de que os prêmios são "torneios de valores", mecanismos para a "produção, negociação e transação de vários tipos de valores", incluindo valor comercial, estético, social, material, político e de publicidade (English, 2014, p. 136-137).

Por fim, consideramos que instituições como o *World Press Photo* desempenham um papel central na definição e consolidação de normas e expectativas em relação à prática fotojornalística, operando em um ritmo que muitas vezes supera o da academia. Ao legitimar e consagrar imagens e fotógrafos em premiações globais, essas instituições têm a capacidade de estabelecer rapidamente consensos sobre o que se entende como o "bom" fotojornalismo, moldando tanto a dimensão estética quanto a dimensão ética dessa prática. Enquanto os estudos acadêmicos se debruçam em reflexões, críticas e análises mais detalhadas sobre o campo, o processo acadêmico geralmente é mais lento, permitindo que as premiações, com seu alcance midiático e impacto imediato, influenciem mais rapidamente as percepções e práticas. Nesse sentido, o *World Press Photo* não apenas reflete os padrões vigentes, mas também os cria e reforça, consolidando sua posição como uma instância de validação poderosa, com capacidade de definir tendências e, consequentemente, influenciar a própria pauta de investigações acadêmicas sobre o fotojornalismo.

1.3 RECONHECIMENTO, VOCAÇÃO E ESTIMA

Agora, vamos tratar do segundo viés de abordagem sociológica, que se contrapõe à proposta economicista de Bourdieu, representada pelos textos de James English. Essa nova abordagem será ancorada pelo texto da socióloga francesa Natalie Heinich, intitulado *The sociology of vocational prizes: recognition as esteem* (2009). Nesse trabalho, Heinich discute tanto o status do

reconhecimento na sociologia contemporânea quanto a necessidade de prêmios nas atividades vocacionais, oferecendo uma perspectiva alternativa ao modelo de Bourdieu.

Heinich aborda a questão do reconhecimento a partir de duas pesquisas empíricas sobre prêmios literários e científicos, explorando os diversos problemas axiológicos que esses modos de reconhecimento levantam. Ela enfatiza que as ‘condições de felicidade’ desse reconhecimento devem assegurar um sentimento de justiça e evitar reações invejosas (Heinich, 2009, p. 86). Teoricamente, Heinich propõe que a sociologia deve se deslocar de três formas: em primeiro lugar, dos resultados materiais para os ‘simbólicos’ ou ‘intangíveis’; em segundo lugar, de uma preocupação com poder e dominação para uma preocupação com interdependência; e por último, do reconhecimento concebido como respeito igualitário para o reconhecimento concebido como estima desigualitária.

A autora inicia sua argumentação com a seguinte indagação:

Por que as ciências sociais tão raramente abordaram o reconhecimento como uma questão específica, isto é, como um objetivo em si para os atores e uma questão de identidade pessoal e interdependência social, em vez de como uma questão de relações de poder entre outras, ou um mero passo na busca por prestígio ou ‘distinção’, como no modelo de Pierre Bourdieu? (Heinich, 2009, p. 86).

Heinich, portanto, desloca o foco da análise das dinâmicas de poder para as relações de interdependência, sugerindo que o reconhecimento não deve ser entendido apenas como uma questão de status ou prestígio, mas como um componente fundamental da identidade pessoal e das relações sociais.

Assim, enquanto a abordagem de English e Bourdieu tende a enfatizar as dinâmicas de poder e as estratégias de acumulação de diferentes formas de capital, Heinich propõe uma visão mais centrada na estima e no valor simbólico intangível dos prêmios. Ela argumenta que os prêmios vocacionais desempenham um papel crucial na legitimação e reconhecimento dos indivíduos dentro de suas respectivas áreas, não apenas como símbolos de poder ou prestígio, mas como formas de reconhecimento que contribuem para a construção da identidade e da interdependência social.

1.3.1 Intangibilidade e as propriedades do reconhecimento

No texto de Natalie Heinich, o conceito de intangibilidade dos prêmios é central para entender a natureza simbólica e subjetiva do reconhecimento. Heinich empresta a ideia de intangibilidade do valor de um prêmio de Brennan e Petitt, argumentando que a busca por um prêmio não se dá por um interesse meramente econômico, que permitiria ao premiado aceder a mais bens de consumo. Essa concepção materialista é limitada, pois não considera a dimensão humana e subjetiva da busca por estima (Heinich, 2009). Assim, o valor de um prêmio reside em seu reconhecimento simbólico e na legitimação que proporciona ao indivíduo dentro de sua comunidade profissional.

Heinich também aponta que a própria noção de 'economia invertida', desenvolvida por Bourdieu (1977 *apud* Heinich, 2009), é a base da caracterização das atividades vocacionais. Segundo essa perspectiva, a remuneração serve para viabilizar a atividade, em vez de a atividade ser um meio para alcançar remuneração, como ocorre na economia ordinária (Heinich, 2009, p. 87). Isso reforça a ideia de que o valor de um prêmio não pode ser reduzido a benefícios econômicos tangíveis, mas deve ser entendido em termos de reconhecimento simbólico e estima social.

Partindo do quadro econômico invertido e da ideia de intangibilidade do valor da premiação, Natalie Heinich desenvolve a relação entre vocação e reconhecimento em sua obra. A autora argumenta que, no regime vocacional de atividade, a noção de vocação não se aplica a todas as artes, mas apenas a algumas das principais artes nos tempos modernos. Além disso, essa noção se estende a outras áreas, como ciências e religiões (Heinich, 2009, p. 88). Essa perspectiva amplia a compreensão das atividades vocacionais como campos onde o reconhecimento e a legitimação transcendem o valor material, enfatizando a busca por estima e reconhecimento simbólico.

Heinich explora como a vocação se diferencia da profissão pela intensidade do compromisso e pela valorização intrínseca da atividade, conforme discutido em suas obras anteriores, como *O Mundo Vocacional*, publicado no ano 2000, e a mudança da "profissão" para "vocação" em atividades artísticas diversas (2005). Em um regime vocacional, os prêmios e reconhecimentos servem para preencher a lacuna deixada pela discrepância

entre o "preço" de mercado e o "valor" intrínseco ou extrínseco do trabalho. Essa lacuna evidencia a necessidade de formas alternativas de reconhecimento que vão além do lucro material, incluindo um sistema adequado para a "estimação" da qualidade do trabalho e a determinação do nível apropriado de "estima" a ser concedido ao criador da obra (Heinich, 2009, p. 89).

Heinich identifica três propriedades principais do reconhecimento em um regime vocacional: personalização, temporalidade e mediação:

- A **personalização** refere-se ao forte envolvimento da pessoa em seu trabalho, promovendo uma proximidade, se não inseparabilidade, entre obra e indivíduo. O valor de mercado da obra tende a ser transmutado diretamente no reconhecimento do autor (Heinich, 2009, p. 89).
- A **temporalidade** no reconhecimento vocacional é orientada mais para o futuro do que para o presente, o que gera dúvida e suspeita tanto por parte dos próprios artistas e cientistas quanto do público. Eles podem duvidar de seu próprio valor devido à falta de recompensas imediatas, e outros podem suspeitar do sucesso, especialmente quando ocorre rapidamente. Assim, o valor artístico não depende do mercado de curto prazo, mas do julgamento iluminado de especialistas (Heinich, 2009, p. 89).
- A **mediação** envolve as interações entre as obras e o público, como críticos especializados, comerciantes, curadores e editores. Essas mediações são mais necessárias quando a atividade é mais 'autônoma' e governada pelo valor da singularidade. Para a autora, os cientistas sociais devem investigar não apenas os objetos de reconhecimento e seus instrumentos, mas também os mediadores que efetivamente possibilitam ou facilitam esse reconhecimento. A qualidade do reconhecimento depende da qualidade daqueles que o concedem (Heinich, 2009, p. 90).

Diante dessas três propriedades do reconhecimento – personalização, temporalização e mediação – destacadas por Heinich, torna-se evidente que o processo de reconhecimento nas atividades vocacionais envolve mais do que apenas a avaliação objetiva do trabalho. A personalização vincula o valor da obra

à identidade do autor, enquanto a temporalização destaca a espera e a incerteza no reconhecimento do mérito, e a mediação sublinha a importância dos intermediários na legitimação da qualidade. Esse contexto nos leva a considerar a complexa rede de interdependências que permeia o processo de reconhecimento, onde não só os premiados dependem das instituições e jurados, mas também estes últimos dependem do reconhecimento e da validação de seus pares. Essa dinâmica de interdependência é crucial para entender como a estima se articula no campo do reconhecimento, onde o valor simbólico e intangível das premiações reflete uma busca por validação que transcende a mera distinção hierárquica, configurando-se como uma necessidade profunda de validação pessoal e social.

1.3.2 Interdependência e estima

A abordagem de Heinich, ao discutir o reconhecimento no contexto de atividades vocacionais, parte de uma crítica à teoria da legitimação de Bourdieu. Enquanto Bourdieu reduz o reconhecimento a um "efeito de dominação", Heinich argumenta que essa visão ignora aspectos fundamentais do fenômeno, como o desejo dos artistas e cientistas por legitimação e a existência de múltiplas fontes de poder e legitimidade (Heinich, 2009, p. 102). Em vez de considerar o reconhecimento apenas como uma busca por *status* ou distinção, Heinich propõe que ele deve ser entendido por meio do conceito de interdependência, onde tanto os que concedem quanto os que recebem reconhecimento dependem mutuamente da capacidade de reconhecer e serem reconhecidos (Heinich, 2009, p. 103).

Essa perspectiva de interdependência se torna evidente nas atividades vocacionais, onde o reconhecimento tem fortes efeitos sobre a identidade pessoal e a autoconfiança. Heinich argumenta que, ao contrário do conceito unilateral de "poder", a interdependência reflete melhor a dinâmica do reconhecimento, pois aqueles que concedem prêmios dependem da capacidade dos premiados em reconhecer a relevância de suas escolhas. Assim, a relação entre quem concede e quem recebe reconhecimento é marcada por uma

reciprocidade que vai além da simples imposição de normas de uma classe dominante (Heinich, 2009, pp. 102-103).

Heinich também distingue entre os conceitos de respeito e estima, com base no trabalho teórico de Axel Honneth. O respeito está associado ao status coletivo e à dignidade, enquanto a estima é fundamentada nas qualidades individuais e performances, sendo, portanto, inherentemente desigual (Heinich, 2009, p. 103). Esse contraste é reforçado pelas teorias morais iluministas, que equilibram o universalismo e a igualdade da "dignidade" com a desigualdade da "honra", dependente do desempenho individual (Heinich, 2009, p. 103).

Essa abordagem pode ser mais elaborada se retomarmos o texto de Taylor (1994), no qual o autor também aborda essa questão. A proposta de Charles Taylor sobre a relação entre identidade e reconhecimento enfoca, como vimos anteriormente, a demanda política das minorias por reconhecimento, motivada por um histórico de repressão que resultou em um senso de auto-sabotagem entre grupos marginalizados (Taylor, 1994, p. 25), como mencionado anteriormente. Taylor argumenta que, com o colapso das hierarquias sociais que anteriormente fundamentavam a honra – um conceito ligado à desigualdade e preferência –, surge uma oposição entre honra e dignidade. Na modernidade, a dignidade é usada de forma universalista e igualitária, um conceito defendido por Rousseau, que criticava a hierarquia tradicional e promoveu a política do universalismo, onde todos devem ser reconhecidos como iguais.

Além disso, Taylor descreve o nascimento da noção moderna de identidade, que emerge no século XVIII com o ideal de autenticidade: ser fiel a si mesmo e ao seu modo de ser. Influenciado por Santo Agostinho, que via o autoconhecimento como caminho para Deus, e por Rousseau, que falava do "sentimento da existência", Taylor também se baseia em Herder, que defendia que cada pessoa tem uma forma única de se fazer humano. Essa linha de pensamento contribuiu para a política da diferença, que preconiza o reconhecimento da identidade única de cada indivíduo.

A relação entre a teoria de Taylor e a proposta de Heinich é evidente quando consideramos o conceito de respeito associado à dignidade coletiva versus a estima baseada nas qualidades individuais. Heinich observa que o respeito é universal e igualitário, enquanto a estima é inherentemente desigual, refletindo as performances individuais (Heinich, 2009, p. 103). Esse contraste

entre universalismo e diferenciação ressoa com a dicotomia de Taylor entre dignidade (universalismo) e honra (preferência e desigualdade). Ambas as abordagens reconhecem a necessidade de um sistema que valorize tanto a igualdade fundamental dos indivíduos quanto suas diferenças únicas, propondo um equilíbrio entre reconhecimento universal e a apreciação das singularidades individuais.

Dessa forma, enquanto Taylor foca na transformação histórica que levou ao surgimento da política do reconhecimento – tanto no sentido universalista quanto na valorização das diferenças –, Heinich complementa essa visão ao detalhar como o reconhecimento se desdobra nas esferas do respeito coletivo e da estima individual. Juntos, esses autores oferecem uma compreensão rica e multifacetada das dinâmicas de reconhecimento na sociedade contemporânea, destacando tanto os aspectos de igualdade quanto de diferença.

Por fim, Heinich destaca que a busca por estima apresenta um desafio axiológico nas sociedades democráticas, que valorizam a igualdade. Estudar a estima envolve compreender como e por que as pessoas buscam ser mais importantes que outras, o que pode ir contra os valores democráticos de igualdade. Essa abordagem revela uma tensão entre a análise política do respeito e a análise sociológica mais complexa e, às vezes, desconfortável da estima (Heinich, 2009, p. 104).

A ideia de estima também vai aparecer nos textos de James English, mas a partir de um viés distinto. English (2014) descreve um "sistema de congruência de valores" onde novos prêmios tendem a oferecer recompensas monetárias significativas para atrair artistas que já possuem capital simbólico consolidado. Esses artistas, ao aceitarem esses prêmios, ajudam a construir o capital simbólico do próprio prêmio, que ao longo do tempo pode equilibrar a dimensão monetária com a simbólica, permitindo eventualmente a redução do valor financeiro das premiações. No entanto, English reconhece que essa abordagem economicista clássica, ainda que complexificada, falha ao não captar as nuances e minúcias do campo artístico e da produção cultural, pois continua focada nos mecanismos de acumulação e troca de capital, seja ele econômico ou simbólico.

Para superar as limitações dessa visão, English sugere um modelo alternativo baseado na "economia da estima" proposto por Brennan e Pettit

(2004, *apud* English, 2014). Segundo esse modelo, a estima funciona como uma economia oculta, em que os indivíduos competem pela alta opinião dos outros sem que essa competição seja explicitamente reconhecida. A busca por estima, assim, enfrenta uma "restrição na busca intencional de estima", criando uma dinâmica em que o reconhecimento deve ser perseguido de maneira sutil e paradoxal. Embora esse modelo traga uma camada adicional de complexidade ao entendimento dos prêmios culturais, enfatizando a importância das percepções e da aprovação social, ele ainda opera dentro de uma estrutura de dominação e competição por *status*.

Em contraste, a abordagem de Natalie Heinich sobre estima e reconhecimento difere significativamente ao focar na interdependência entre os agentes do campo cultural. Heinich (2009) argumenta que o reconhecimento não deve ser visto apenas como uma busca por distinção ou como um efeito de dominação, mas como um processo que envolve reciprocidade e relações sociais. Em vez de reduzir o reconhecimento a uma forma de capital ou a uma ferramenta de legitimação de poder, Heinich propõe que a estima deve ser compreendida como parte de uma dinâmica de interdependência, na qual tanto aqueles que concedem o reconhecimento quanto aqueles que o recebem são mutuamente dependentes e influenciam a percepção de justiça e legitimidade no campo cultural.

*

Para encerrar o primeiro capítulo e preparar a transição para o segundo, é crucial integrar a discussão sobre reconhecimento, identidade e estima sob diferentes perspectivas. Inicialmente, destacamos que o reconhecimento no campo cultural pode ser compreendido sob um viés que enfatiza a busca pela dominação de capitais simbólico, cultural e econômico. Este enfoque sugere que os agentes culturais, ao competirem por prêmios e distinções, estão engajados em um jogo estratégico no qual a acumulação desses capitais lhes permite consolidar uma posição dominante no campo. Em contraste, um segundo viés considera as atividades culturais como vocacionais, com processos de reconhecimento ocorrendo em um contexto de bens intangíveis. Aqui, os atores são interdependentes, e a busca por estima e prestígio é menos sobre

dominação e mais sobre a construção de um legado coletivo e de valores compartilhados.

Ademais, é fundamental reconhecer que a identidade profissional é formada de maneira dialógica, no qual as instituições desempenham um papel fundamental e se tornam cada vez mais relevantes. Essas instituições, ao legitimar certos indivíduos e práticas através de prêmios e reconhecimentos, não apenas refletem os valores e critérios dominantes, mas também moldam as normas e expectativas do campo. Com isso em perspectiva, o próximo capítulo examinará como esses processos de reconhecimento se manifestam no contexto de premiações jornalísticas e fotojornalísticas. Analisaremos como essas premiações influenciam a conformação das profissões envolvidas, moldando tanto a legitimação profissional quanto o reconhecimento pessoal dos indivíduos. Este enfoque permitirá compreender a complexa interação entre reconhecimento institucional e identidade profissional no campo do jornalismo.

CAPÍTULO II: AS PREMIAÇÕES NO CAMPO DO JORNALISMO E DO FOTOJORNALISMO

Nesse capítulo, abordaremos como as ideias de reconhecimento, estima e consagração se articulam no contexto específico das premiações jornalísticas e fotojornalísticas. O objetivo é compreender como essas categorias são mobilizadas e como influenciam a prática jornalística em um sentido amplo. Analisaremos diversos estudos que tratam das premiações no jornalismo, proporcionando uma visão abrangente sobre o impacto e a importância desses reconhecimentos no campo.

Na primeira parte do capítulo, os estudos revisados focam principalmente na prática jornalística em sua totalidade, tendo o *Pulitzer Prize* como principal parâmetro e a ideia de que os prêmios socializam os jornalistas como principal achado. No entanto, muitas das discussões presentes nesses estudos reverberam diretamente em práticas passíveis de serem observadas no *World Press Photo*. Dessa forma, será pertinente estabelecer algumas conexões entre os estudos das premiações jornalísticas em geral e as especificidades da premiação em questão, criando pontes entre essas discussões e o objeto específico da pesquisa aqui apresentada.

Na segunda parte deste capítulo, entraremos na especificidade das premiações fotojornalísticas, concentrando-nos nas categorias fotográficas do *Pulitzer Prize* e no *World Press Photo*. Estes estudos revelam como as premiações fotojornalísticas não apenas refletem, mas também moldam a prática jornalística ao legitimar certos clichês e tropos fotográficos. A análise abordará a intraconversão de capital no campo do fotojornalismo. Observaremos como determinadas imagens e narrativas visuais se tornam recorrentes e são consistentemente legitimadas, reforçando normas e expectativas dentro do campo fotojornalístico.

2.1 PREMIAÇÕES E O EFEITO DA SOCIALIZAÇÃO DOS JORNALISTAS

No ano de 2010, Gerry Lanosga realizou um estudo abrangente, focado na análise dos relatórios dos júris do Prêmio *Pulitzer* entre 1917 e 1960 (ano em que esses relatórios passaram a ser confidenciais). Em artigo publicado no ano de 2014 como resultado dessa pesquisa mais ampla, o autor explica que:

(...) uma leitura histórica detalhada desses registros revela um *establishment* oficial de premiação que servia a uma função de socialização para jornais e jornalistas individuais durante essas quatro décadas, incentivando práticas que moldaram o desenvolvimento do jornalismo profissional" (Lanosga, 2014, p. 2)¹¹

Essa investigação revela como o sistema de premiação desempenhou um papel crucial na socialização dos jornalistas, influenciando tanto o conteúdo quanto as técnicas jornalísticas, e, de maneira significativa, ensinando-os a ganhar prêmios.

Neste sentido, tornou-se evidente que os prêmios não eram simplesmente concedidos pela instituição que regia o *Pulitzer*; na realidade, os jornalistas ganhavam prêmios por meio de um processo deliberado de busca por reconhecimento. De acordo com o autor, "evidências dos relatórios dos júris indicam que os jornalistas estavam profundamente conscientes sobre os prêmios, pesquisando o processo e criando estratégias para estabelecer a melhor forma de ter suas histórias reconhecidas" (Lanosga, 2014, p. 3)¹². Essa busca consciente e estratégica pelos prêmios revela um alto nível de autoconsciência entre os jornalistas sobre a importância dessas premiações para suas carreiras e para a prática jornalística em geral.

O estudo de Lanosga demonstra, portanto, que os jornalistas não estavam apenas focados em produzir conteúdos de qualidade na expectativa de serem reconhecidos por isso, mas também compreendiam profundamente e

¹¹ Tradução nossa do original em inglês: "A close historical reading of these records reveals an official prize establishment that served a socializing function for newspapers and individual journalists during these four decades, encouraging practices that shaped the development of professional journalism. Journalists were socialized not just to content but also technique and, not incidentally, how to win prizes."

¹² Tradução nossa do original em inglês: "Evidence from jury reports indicates journalists were keenly self-conscious about prizes, researching the process and strategizing how best to get their stories recognized."

ajustavam os mecanismos e estratégias necessários para que seus trabalhos fossem reconhecidos e premiados. Essa busca ativa por prêmios, além de moldar as práticas jornalísticas, refletia uma preocupação com o prestígio e o reconhecimento profissional, elementos centrais na articulação das ideias de reconhecimento, prestígio e estima no campo do jornalismo, como vimos no primeiro capítulo.

Com isso em mente, é possível afirmar que o Prêmio *Pulitzer* desempenhava um papel fundamental na socialização dos jornalistas ao definir, por meio do reconhecimento institucional outorgado pelo prêmio em suas diferentes categorias, quais eram as melhores práticas, as melhores histórias e as melhores técnicas, recompensando, assim, reportagens alinhadas ao que o *board* do prêmio considerava exemplar, em se tratando de distintas formas de produção jornalística.

Essa influência levava outros jornalistas a perseguirem o mesmo padrão de excelência a fim de obterem o prêmio, o que frequentemente resultava em sucesso. Casos notórios citados pelo autor incluem reportagens que produziam impactos diretos nas comunidades representadas, sendo rotineiramente premiadas, o que, por sua vez, aumentava o número de submissões desse tipo de reportagem em diferentes categorias do prêmio. Isso criou um ciclo de incentivo e reconhecimento contínuo. Além disso, o autor também nos traz alguns exemplos específicos, que incluem os exposés sobre a Ku Klux Klan nos anos 1920, bem como o crime organizado, e os problemas sociais nas grandes cidades entre os anos 1940 e 1950. A premiação dessas temáticas tendia a moldar o foco das submissões subsequentes e estabeleceu padrões de qualidade e relevância para o jornalismo investigativo daquela época (Lanosga, 2014, p. 3). Isso posto, entendemos que a forma como esses fatores se apresentam no estudo do autor levavam à constituição de um padrão específico que determinava quais temas deveriam ser explorados e por meio de que tipo de estética esses temas deveriam ser observados para que se constituíssem como “fotojornalismo de excelência”.

Considerando esse papel de socialização exercido pelos prêmios, que tende a moldar práticas e temáticas em prol da uma busca deliberada por reconhecimento institucional, podemos nos questionar: seria essa influência majoritariamente positiva, incentivando a busca pela excelência e a melhoria das

práticas jornalísticas, ou negativa, contribuindo para distorções, conflitos de interesse e um foco excessivo em produções que visam ganhar prêmios em detrimento de outras coberturas importantes?

Ao longo dos anos, o processo de premiação do *Pulitzer* tem sido alvo de uma grande quantidade de críticas, com diversos autores sugerindo que os Prêmios *Pulitzer* são profundamente marcados por preconceitos, conflitos de interesse e uma percepção algo instável da qualidade jornalística (Lanosga, 2014, p. 10). Essas críticas questionam a imparcialidade e a integridade do processo de seleção dos prêmios, levantando preocupações sobre a verdadeira função e impacto dessas premiações na prática jornalística, fazendo eco com as afirmações de English (2014) e Lavoie (2007) no que diz respeito ao papel do mérito profissional em premiações literárias e fotojornalísticas.

Tanto jornalistas quanto acadêmicos têm aceitado a associação dos prêmios com a qualidade no jornalismo. No entanto, essa noção é complicada por acusações de um processo distorcido. As críticas geralmente se concentram em duas reclamações principais: a impropriedade da busca deliberada por prêmios jornalísticos em si e a suposta falha no julgamento que caracteriza o programa. O autor aponta que evidências de uma prática de busca deliberada por prêmios são bastante claras nos materiais de inscrição do *Pulitzer* e dão credibilidade à crítica de que os jornais gastam muito tempo desenvolvendo peças de vitrine em detrimento de outras coberturas noticiosas importantes. Quanto ao processo de julgamento, estudos empíricos apresentados pelo autor tendem a apoiar a alegação de que as decisões do *board* do *Pulitzer* têm favorecido grandes jornais urbanos (Lanosga, 2014, p. 11) concentrando prêmios em grupos com maior poder e recursos econômicos para desenvolver essas “peças de vitrine”.

Podemos retomar, aqui, os textos de James English (2002, 2008) em que ele argumenta que as controvérsias e os escândalos associados aos prêmios culturais são elementos fundamentais para o seu funcionamento, e não ameaças à sua legitimidade. Lembremos que English propõe a ideia de que a ampla gama de críticas direcionadas aos prêmios deve ser entendida como uma componente essencial do próprio entusiasmo público que cerca esses eventos, contribuindo para a economia cultural em vez de prejudicá-la. De acordo com ele, os escândalos e as reações indignadas, como os levantados por Lanosga

em seu artigo, são sinais de que os prêmios estão operando de maneira eficaz e desempenhando seu papel corretamente, funcionando como um elemento vital que sustenta a relevância e o interesse contínuo por essas premiações (English, 2002, p. 115).

Neste sentido, as críticas à tomada de decisões do Prêmio *Pulitzer* ao longo dos anos ilustram o quanto esses prêmios têm sido influentes no campo jornalístico. A concessão dos prêmios representa um exercício de poder real que confere valor a jornalistas individuais e seus jornais ao identificar histórias e práticas jornalísticas como desejáveis. Durante as quatro décadas abrangidas pela pesquisa de Lanosga, o autor notou a forma pela qual o processo de premiação ajudou a moldar os contornos do jornalismo americano ao, por exemplo, promover certos tópicos para investigação. Entretanto, o autor é consciente de que os prêmios não realizaram isso sozinhos, e sim que a cultura que cresceu em torno dos *Pulitzers* exerceu uma forte influência sobre jornais e jornalistas conscientes tanto sobre a importância, quanto com a maneira de lidar de forma procedural com prêmios como esse (Lanosga, 2014, p. 13).

Complementando o trabalho de Lanosga, Joy Jenkins e Yong Volz publicaram em 2016 um estudo que examina as práticas de reconhecimento de premiações jornalísticas entre os anos 1960 e 2000. Esta análise histórica se estende ao período pós-1960, proporcionando uma visão mais ampla das mudanças no campo do jornalismo e de como essas transformações são refletidas nas premiações. Jenkins e Volz investigam como a emergência e evolução dos programas de prêmios jornalísticos acompanham as mudanças históricas no campo do jornalismo, incluindo a educação e socialização dos jornalistas, as mudanças econômicas e geográficas, e a adoção de novas ferramentas tecnológicas.

As conclusões do estudo de Jenkins e Volz destacam a maneira como os prêmios de jornalismo e os diversos atores envolvidos contribuem para determinar o que constitui o jornalismo exemplar. Eles examinam como esses prêmios influenciam a autonomia, a legitimidade, a profissionalização e as práticas do campo jornalístico (Jenkins & Volz, 2016). Este estudo serve como um complemento relevante à pesquisa de Lanosga, ainda que adote abordagens, recortes e metodologias distintas, ao iluminar as continuidades e

mudanças nas práticas de premiações no campo do jornalismo ao longo de quase um século.

Assim como English, Jenkins e Volz recorrem aos recursos teórico-metodológicos de Pierre Bourdieu para a construção de seu artigo, utilizando conceitos fundamentais como capital, campo, *habitus* e *doxa*. Os prêmios jornalísticos são analisados não apenas como reconhecimentos de mérito, mas como mecanismos que reforçam e moldam as práticas jornalísticas através da concessão de diferentes formas de capital.

Para os autores, os prêmios também contribuem para o desenvolvimento do jornalismo como um campo autônomo, interligado por práticas institucionalizadas. A autonomia pode ser medida pela capacidade de um campo determinar por si mesmo seu funcionamento e seus critérios de avaliação. Esse processo de autonomização fomenta a criação de elites, que definem práticas e representações legítimas e formam uma hierarquia interna. Quanto mais autônomo é o campo, mais as práticas são avaliadas segundo critérios internos e mais o campo é capaz de produzir agentes com competências específicas. Dessa forma, o campo pode desenvolver sua própria linguagem, representações e abordagens. No entanto, os campos estão constantemente sujeitos a forças externas, incluindo pressões sociais, culturais e econômicas que, por vezes, os forçam à adaptação a novas realidades das práticas profissionais.

Os autores defendem, ainda, a noção de “capital jornalístico” como uma das formas de capital que regulam o *habitus* e o campo do jornalismo, nos termos propostos por Bourdieu. Eles afirmam que um prêmio jornalístico só possui valor simbólico se for reconhecido como legítimo dentro do campo: “Se um prêmio jornalístico for entendido como injusto ou comercial e, como tal, não for reconhecido no campo, o prêmio não tem valor simbólico” (Willig, 2013, p. 09 *apud* Jenkins & Volz, 2016, p. 4)¹³. Esse reconhecimento é crucial para a construção e manutenção do capital simbólico associado ao prêmio.

O *World Press Photo*, por sua vez, estabeleceu de forma sólida seu capital simbólico, reputação e autoridade no campo do fotojornalismo. No

¹³ Tradução nossa do original em inglês: “*If a journalistic prize is understood as an unfair or commercial prize and as such is misrecognized in the field, the journalistic prize has no symbolic value.*”

entanto, como discutido anteriormente, essa trajetória não é isenta de polêmicas. Essas controvérsias podem ser conectadas às observações sobre o papel das controvérsias na consolidação e relevância dos prêmios literários (English, 2002) e jornalísticos (Lanosga, 2014). Assim, as polêmicas associadas ao *World Press Photo* podem ser vistas, mais uma vez, como parte integrante do processo de sua constituição como uma premiação de grande relevância social e simbólica no campo do fotojornalismo.

A pesquisa de Jenkins e Volz explora, ainda, como competições jornalísticas desafiam as normas estabelecidas por meio da introdução de novos atores, incluindo organizações não governamentais e mídia de países em desenvolvimento. Esse fenômeno é exemplificado pelo próprio *World Press Photo*, que tem demonstrado como esses novos atores contestam a dominância jornalística de países desenvolvidos em certas áreas de cobertura (Jenkins & Volz, 2016; Liu, 2013).

Ao construir uma certa linearização histórica, os autores demonstram como a introdução de novos agentes no campo jornalístico, tais como a televisão e a internet, representou choques externos que alteraram significativamente a estrutura do campo. Segundo Jenkins e Volz (2016), a chegada da televisão, por exemplo, puxou os agentes mais próximos ao polo comercial, ao mesmo tempo que aceitavam a *doxa* da prática jornalística. Isso levou ao lançamento de novos concursos e à adaptação de outros para incluir novas formas de mídia. Da mesma forma, a internet, inicialmente incorporada pelas mídias tradicionais, eventualmente transformou a dinâmica de distribuição de informações, permitindo que amadores frequentemente superassem organizações de notícias tradicionais.

Dentro desse ambiente em mudança, os jornalistas precisaram redefinir seu papel socialmente responsável, ajudando o público a diferenciar fatos de ficção e servindo como fontes de informação confiáveis e credíveis. Os prêmios jornalísticos desempenham um papel crucial na legitimação dessas funções. Durante esse período, o campo jornalístico se estabilizou em termos de estrutura e alcance, com a década de 1990 marcando a saturação do campo com uma diversidade de revistas, jornais, programas de televisão e rádio, e fontes de notícias *online* disponíveis para quase todos os tipos de audiência. A variedade de concursos existentes reflete essa ênfase (Jenkins & Volz, 2016).

Com a evolução das formas de distribuição de informação, os fundadores e patrocinadores dos prêmios jornalísticos acompanharam essas mudanças, criando novas plataformas e locais para reconhecer os esforços dos jornalistas. Essas inovações incluíram novos concursos para reconhecer especialidades emergentes dentro do jornalismo e novos tipos de jornalistas, bem como a introdução de novas categorias em concursos existentes (Jenkins & Volz, 2016). Esse desenvolvimento não apenas ampliou o escopo dos prêmios, mas também reforçou a adaptação do campo jornalístico às novas realidades tecnológicas e sociais.

Jenkins e Volz (2016) concluem, então, que os concursos jornalísticos desempenham um papel crucial na definição da *doxa* do campo jornalístico, reforçando sua autonomia ao capacitar elites para legitimar determinadas práticas. Esses prêmios não apenas reconhecem a excelência jornalística, mas também servem como mecanismos de controle social dentro do campo, estabelecendo normas e práticas que são vistas como exemplares e desejáveis (Jenkins & Volz, 2016, p. 16). Ao fortalecer a autonomia do campo, os prêmios ajudam a criar uma hierarquia interna que valoriza certas formas de produção jornalística, contribuindo para a estabilidade e a evolução da profissão.

Além disso, Jenkins e Volz (2016) argumentam que os prêmios jornalísticos beneficiam individualmente os jornalistas, pois o reconhecimento pelos pares está intimamente ligado ao capital jornalístico. Esse capital se manifesta como respeito dos colegas (capital social) e na conquista de posições desejáveis na hierarquia jornalística (capital simbólico). Ao moldar o *habitus* dos jornalistas, os prêmios permitem que algumas organizações de notícias ocupem posições poderosas dentro do campo, defendendo sua identidade profissional e legitimando suas práticas (Jenkins & Volz, 2016, p. 16). Dessa forma, os prêmios não apenas reconhecem realizações individuais, mas também reforçam as estruturas de poder e as normas dentro do campo jornalístico.

Nesse sentido, é evidente a continuidade entre os achados de Lanosga em sua análise das primeiras décadas do Pulitzer e as conclusões de Jenkins e Volz sobre o ecossistema de premiações jornalísticas pós-1960. Ambos os estudos revelam como os processos de socialização estruturam procedimentos e práticas a serem seguidos, com as críticas e controvérsias consolidando o capital simbólico dos prêmios dentro de seus respectivos campos. Além disso, a

introdução de novos atores e tecnologias exige adaptações que desafiam as formas estabelecidas de legitimação, permitindo que os prêmios atuem tanto como agentes de mudança nas práticas jornalísticas quanto como agentes de reprodução de práticas homogêneas e socializadas entre jornalistas.

Portanto, ao analisar o papel dos prêmios jornalísticos, é essencial reconhecer essa dualidade: enquanto eles promovem a inovação e a adaptação às novas realidades, também tendem a perpetuar normas e práticas estabelecidas. Essa dinâmica complexa reflete a contínua interação entre inovação e tradição no campo jornalístico, com os prêmios servindo como um reflexo das tensões e evoluções no que diz respeito ao desenvolvimento da profissão.

Para concluir essa parte do texto, é pertinente destacar que, embora Jenkins e Volz tenham abordado questões relevantes ao fotojornalismo e mencionado especificamente o *World Press Photo*, uma análise mais aprofundada desses aspectos será desenvolvida a seguir. Nesse momento do texto, exploraremos detalhadamente como as premiações, inclusive o *World Press Photo*, influenciam a prática fotojornalística. Buscaremos compreender os efeitos da socialização dos jornalistas no contexto específico do fotojornalismo, reconhecendo a maneira como essas premiações moldam a prática e a ética na captura e na apresentação das imagens.

2.2 PREMIAÇÕES NO CAMPO DO FOTOJORNALISMO

Para iniciar a análise das práticas de consagração no fotojornalismo contemporâneo, baseamo-nos na proposta do professor e pesquisador italiano Marco Solaroli. O autor também adota fortemente a perspectiva de Pierre Bourdieu sobre fotografia e teoria dos campos, além de pesquisas recentes sobre jornalismo global e fotografia digital, Solaroli (2016, p. 2) desenvolve o conceito de "campo fotojornalístico global" que é de onde entendemos que o *World Press Photo* recebe as submissões para sua premiação, haja vista a recente reestruturação das categorias dos prêmios com a finalidade de abranger projetos representativos de todas as partes do globo.

O estudo empírico de Solaroli foca na consagração de uma elite transnacional de fotojornalistas profissionais nas últimas duas décadas. Esse processo é examinado como um prisma para entender as principais mudanças que impactaram o campo da fotojornalismo profissional e o campo mais amplo da fotografia desde o início dos anos 2000. Entre essas mudanças, destaca-se as fronteiras cada vez mais tênues entre a fotojornalismo profissional e o cidadão, bem como entre a fotografia noticiosa e a fotografia de arte.

A relação entre o fotojornalismo profissional e o cidadão, conforme discutida por Solaroli, é ainda mais elucidada pelas propostas de Jenkins & Volz. Diferentemente de outros prêmios que passaram a reconhecer o jornalismo cidadão na virada do século XXI, ou ainda a abertura para a votação popular em determinadas categorias, o *World Press Photo* manteve seu foco estritamente no fotojornalismo profissional. Essa decisão assegura que os processos de julgamento, bem como os prêmios e o reconhecimento, permaneçam nas mãos de fotojornalistas profissionais, consolidando a autoridade da instituição dentro do campo e preservando as normas e padrões do fotojornalismo por eles almejado. Jenkins & Volz (2016, p. 17) destacam que, enquanto historicamente os professores de jornalismo eram os preferidos para julgar esses prêmios, nas últimas décadas, os concursos têm se voltado cada vez mais para jornalistas, que avaliam o trabalho de seus pares. Esse deslocamento sugere que a autoridade para classificar o jornalismo de qualidade foi transferida de figuras externas para *insiders* do próprio campo, continuando a negligenciar a participação dos cidadãos, para quem o jornalismo é, em última análise, destinado. Tal dinâmica reforça a posição dos profissionais de fotojornalismo como guardiões das normas do campo, ao mesmo tempo que exclui a perspectiva do jornalismo cidadão, cuja relevância tem aumentado em outros contextos.

A pesquisa de Solaroli utiliza análises de arquivos de importantes revistas internacionais e entrevistas qualitativas com fotojornalistas renomados, editores de fotografia e diretores de agências globais de fotografia noticiosa. Ele examina fotografias específicas, rastreando suas formas estéticas de volta às dinâmicas de campo, revelando assim as "regras do campo" que governam as práticas de produção e as lutas simbólicas por distinção, autoria, demarcação de fronteiras e poder dentro do fotojornalismo global. Solaroli propõe que há um

processo de influência recíproca, favorecido externamente, entre a consagração de um grupo de fotojornalistas profissionais no campo global e a posição crescente da fotografia noticiosa na hierarquia das legitimidades culturais da sociedade moderna tardia.

Marco Solaroli estrutura o fotojornalismo como um campo cultural, caracterizado por suas idiossincrasias e consequências específicas. O conceito de "campo cultural" refere-se a um espaço relativamente autônomo de relações sociais e simbólicas, onde posições de núcleo e periferia são definidas com base em dois eixos de distinção: valor simbólico versus valor comercial, e status consagrado *versus* não consagrado. Nesse microcosmo, os atores sociais elaboram definições, normas, valores e "visões" conflitantes sobre as práticas de produção, os produtores e os produtos do campo. Assim, o campo representa uma esfera de ação social com fronteiras externas, lógicas internas e regras do jogo próprias, além de hierarquias simbólicas e critérios de avaliação que afetam empiricamente a estrutura de relações, posições e poder (Solaroli, 2016, p. 4).

Essa estrutura permite a Solaroli definir a posição do fotojornalismo dentro de um campo mais amplo e entre atividades correlatas, como a fotografia, o jornalismo e as artes visuais, abordando a questão de sua autonomia. O fotojornalismo ocupa uma posição específica em relação a dinâmicas globais de produção cultural e de notícias, o que requer uma perspectiva sociológica que transcenda fronteiras nacionais e considere os fluxos globais de informação.

Dentro dessa ecologia global, cada campo nacional se posiciona estruturalmente em uma posição mais ou menos periférica em relação ao campo transnacional central. A configuração estrutural do campo fotojornalístico global pode ser metaforicamente descrita como uma "pista dupla", onde a maioria dos fotojornalistas luta por condições de trabalho aceitáveis e reconhecimento simbólico e comercial em nível nacional/local, enquanto uma elite restrita de fotojornalistas transnacionais avança na "pista rápida", ocupando posições de destaque na hierarquia global de poder simbólico do fotojornalismo (Solaroli, 2016, pp. 5-6).

Um exemplo claro de um fotógrafo que integra a elite transnacional do fotojornalismo, conforme proposto por Solaroli, é o dinamarquês Mads Nissen. Nissen cobre temas de relevância internacional e já foi premiado diversas vezes pelo *World Press Photo*. Em 2015, ele ganhou o *World Press Photo of the Year*

pela fotografia de um casal gay na Rússia, destacando o contexto de retirada de direitos individuais dessa população. Em 2021, Nissen novamente recebeu o prêmio principal pela sua cobertura da crise internacional da Covid-19. Mais recentemente, em 2023, ele foi agraciado com a *World Press Photo Story of the Year* por sua série de imagens que retratam o Afeganistão após a retomada do controle pelo Talibã. Além disso, o fotógrafo participou do júri da premiação na edição de 2022. Como ele, alguns fotógrafos se destacam nesse cenário de fotojornalistas associados a grandes agências, que desenvolvem seu trabalho em diferentes localidades, que recebem prêmios com alguma frequência e, ao mesmo tempo, atuam como jurados nessas premiações.

Desde o início dos anos 2000, uma nova geração de fotojornalistas tem desafiado as convenções tradicionais da prática fotojornalística, optando por uma abordagem mais subjetiva e emocional, em vez de apenas reproduzir normas estabelecidas e um estilo predominantemente realista. Essa mudança, descrita como uma transição do "documentário" para o "fotojornalismo emocional" (Brennen, 2010), resultou no desenvolvimento de práticas mais expressivas que buscam transmitir tanto o conteúdo noticioso objetivo quanto interpretações emocionais subjetivas dos próprios fotojornalistas. Esse processo de personalização e estetização da prática contribuiu significativamente para a ascensão desses profissionais na hierarquia simbólica de prestígio dentro do campo (Solaroli, 2016, p. 14).

Além disso, esses fotojornalistas têm adaptado os padrões existentes às mudanças contínuas, desenvolvendo estratégias inovadoras para aumentar sua consagração e visibilidade pública. Essas estratégias também visam fortalecer as fronteiras simbólicas entre as formas de produção visual de notícias profissionais e autorais e as formas "cidadãs", que, embora cada vez mais difundidas, ainda carecem de consagração, como também apontado por Jenkins e Volz. Isso ilustra como a autonomia relativa do campo é mantida e reforçada através de fotografias cujas formas estéticas e valores simbólicos são moldados pela história e estrutura do campo (Solaroli, 2016, pp. 14-15).

Em 2005, Hun Shik Kim e C. Zoe Smith publicaram um estudo detalhado sobre as categorias fotográficas do Prêmio Pulitzer, investigando as tendências temáticas das fotografias vencedoras ao longo de 60 anos (1942-2002). A análise de conteúdo realizada pelos autores revelou que as fotografias de

eventos internacionais premiadas com o Pulitzer são predominantemente centradas em temas de guerra e golpes de estado. Essas imagens servem como um meio visual crucial para os americanos compreenderem outras culturas e países, mas apresentam uma visão bastante limitada e focada em conflitos violentos (Kim e Smith, 2005).

Por outro lado, as fotografias vencedoras do Pulitzer capturadas dentro dos Estados Unidos apresentam uma variedade temática mais ampla. Embora ainda exista uma tendência significativa em retratar más notícias, como crimes, terrorismo, problemas sociais, racismo e pobreza, há uma diversidade maior em comparação com as fotografias de eventos internacionais. A pesquisa também incluiu entrevistas pessoais com os juízes do prêmio, revelando que os determinantes mais importantes para a premiação de fotografias internacionais são a presença de violência e conflito, juntamente com a demonstração de coragem dos fotógrafos ao capturarem essas imagens (Kim e Smith, 2005)

Em sua análise das fotografias premiadas com o Pulitzer, Kim e Smith (2005) identificaram que os temas dominantes são guerra/golpe de estado e pobreza/problemas sociais. Estes temas refletem as questões mais frequentemente documentadas por fotojornalistas internacionais, com uma predominância significativa de imagens de conflitos violentos e crises sociais (Kim & Smith, 2005, p. 313). O estudo de Kim e Smith também explora outros temas menos prevalentes nas fotografias vencedoras do Pulitzer, sem categorização específica. A África, por exemplo, emerge como o continente mais coberto, com quase um terço de imagens vencedoras representando eventos na região, especialmente relacionados a guerras, golpes e o flagelo da fome. Este foco pode ser explicado pela percepção de que a África é um "alvo fácil" para a exploração fotográfica devido à frequência de crises violentas (Kim & Smith, 2005, p. 317). A segunda região mais representada é o Sudeste Asiático, principalmente devido ao envolvimento militar dos Estados Unidos no Sudeste Asiático (Kim & Smith, 2005, p. 317). Em contraste, as fotografias domésticas vencedoras do Pulitzer apresentam uma diversidade temática maior, sem um tema predominante. Os principais temas incluem acidentes, interesse humano, crime/terrorismo, problemas raciais/étnicos e pobreza/problemas sociais (Kim & Smith, 2005, p. 318).

Os juízes do Pulitzer entrevistados por Kim e Smith discordam da sugestão de que temas negativos predominam na fotografia jornalística, argumentando que as fotografias vencedoras buscam interesses humanos gerais, não especificamente americanos (Kim & Smith, 2005, p. 321). No entanto, as fotografias internacionais premiadas, embora de alta qualidade e excelência, podem ter fornecido aos leitores americanos uma visão limitada e estreita de eventos estrangeiros, focando principalmente em imagens de violência e conflito (Kim & Smith, 2005, p. 321).

Lavoie aponta isso como um problema inerente à subjetividade de critérios de muitos prêmios fotojornalísticos, como as categorias do *Pulitzer* voltadas à essa prática, ou o *World Press Photo* em si. A questão apontada pelo autor é a tendência de, muitas vezes, valorizar mais as qualidades morais do fotógrafo, como coragem e ética, do que as habilidades estéticas. Essa abordagem pode levar a uma valorização de imagens que representam situações de crise ou conflito, uma vez que essas imagens demonstram claramente a bravura do fotógrafo (Lavoie, 2007, p. 122). Corroborando o levantamento de Kim e Smith, Lavoie aponta que muitos dos prêmios Pulitzer de fotografia foram concedidos a imagens de guerras e insurreições, destacando essa predileção por representações de coragem (Lavoie, 2007, p. 128).

Em outro estudo, Yang Liu (2013) aplica a teoria ecológica das profissões para analisar o discurso profissional no concurso *World Press Photo*. Este estudo busca compreender a representação e a negociação da objetividade e as reivindicações de fronteiras profissionais pela mídia de países desenvolvidos e em desenvolvimento, bem como por organizações não governamentais (ONGs). Além disso, Liu explora como o discurso profissional do *World Press Photo* se relaciona com ideologias e dinâmicas de poder tanto no jornalismo quanto na política ambiental global (Liu, 2013, p. 456).

A análise revela que a mídia dos países desenvolvidos não apenas dominou o discurso do *World Press Photo*, mas também ganhou a maioria dos prêmios por coberturas de notícias sobre países em desenvolvimento, reafirmando sua posição dominante mesmo em áreas tradicionalmente atribuídas à mídia de países em desenvolvimento. No entanto, apesar dessa dominação, a mídia de países em desenvolvimento e as ONGs começaram a ser

reconhecidas, expandindo sua jurisdição profissional, especialmente na cobertura de desastres naturais (Liu, 2013, p. 466).

Os trabalhos premiados em sua maioria aderiram à noção convencional de objetividade fotojornalística, que não impediu explicações profundas sobre questões ambientais. Os fotojornalistas conseguiram atuar como registradores e intérpretes ao escolher ângulos únicos de narrativa ou ao planejar múltiplas imagens. Embora alguns fotógrafos tenham ultrapassado a denotação visual e escrito legendas semanticamente próximas às suas imagens, suas práticas de explorar o poder sugestivo de imagens naturalistas para objetivar conotações carregadas por legendas ainda estavam dentro do escopo convencional do fotojornalismo objetivo (Liu, 2013, p. 470).

Para entender a negociação entre atores dominantes e marginais, Liu (2013) propõe a análise de casos de "desafios aceitáveis" que desafiam as concepções de objetividade do prêmio, mas são aceitos e reconhecidos pelo júri. Esses exemplos mostram como os jogadores marginais desafiam a noção convencional de objetividade e suas ideologias ou interesses organizacionais subjacentes. No entanto, tais desafios eram exceções; a maioria dos trabalhos da mídia de países em desenvolvimento e ONGs precisava aderir à noção convencional de objetividade para ser reconhecida (Liu, 2013, p. 472).

Embora a negociação profissional dos jogadores marginais não esteja isenta de falhas, suas posturas alternativas sobre a objetividade podem servir como base potencial para uma discussão que possibilite imaginar uma versão mais reflexiva e agressiva do jornalismo. Esta perspectiva sugere que, ao desafiar as normas estabelecidas, a mídia marginal pode contribuir para uma evolução do jornalismo que seja mais crítica e inovadora (Liu, 2013, p. 474).

Por fim, Marta Zarzycka e Martijn Kleppe (2013) argumentam que, apesar do grande número de inscrições anuais no concurso *World Press Photo*, as imagens premiadas refletem a prevalência de um número seletivo de tropos estabelecidos. Os autores definem o "tropo fotográfico" como uma imagem visualmente recorrente que, assim como um ícone¹⁴, possui a capacidade de ser reconhecida e compartilhada em diferentes contextos (Zarzycka & Kleppe, 2013,

¹⁴ Os autores não utilizam o termo "ícone" em seu contexto semiótico ou semiológico, mas sim no contexto de seu uso figurado no vocabulário corrente, que remete a algo ou alguém emblemático ou muito representativo em determinada área.

p. 979). No entanto, ao contrário dos ícones, que costumam representar momentos históricos e carregar significados políticos e religiosos, os tropos fotográficos se assemelham a molduras que apresentam conteúdos visuais homogêneos, neutralizando ou suavizando representações perturbadoras. Esses tropos muitas vezes apelam para um consenso cultural, tornando-se representações mais universais de temas como sofrimento ou coragem. Embora muitos ícones fotográficos contenham tropos (por exemplo, imagens de soldados morrendo ou de mães em situação de pobreza), nem todas as fotos que utilizam tropos atingem o status de ícone.

Esses tropos, definidos, portanto, enquanto convenções icônicas, tais como mulheres enlutadas, meninas não ocidentais jovens ou civis enfrentando soldados, permanecem inalterados apesar de sua aplicação em diversos contextos geopolíticos (Zarzycka & Kleppe, 2013, p. 978). Esses tropos atuam como dispositivos retóricos figurativos que atraem tanto os jurados quanto o público em geral, e muitas vezes dependem fortemente do gênero dos sujeitos representados e de suas representações culturais (Zarzycka & Kleppe, 2013, p. 978), como veremos mais adiante.

Os tropos fotográficos, produzidos tanto por instituições como o World Press Photo, por meio de seu sistema de validação, quanto por fotógrafos profissionais ou amadores, dependem de sistemas de arquivamento digital e de circulação dessa informação que permita que eles funcionem como se fossem *templates* mentais e emocionais preestruturados que simbolicamente representam conceitos comercializáveis, em vez de documentar ou testemunhar eventos (Zarzycka & Kleppe, 2013, p. 980).

A utilização da ideia de "*visual keyword*" pelos autores reflete como a recuperação rápida de imagens em grandes bancos de dados pode influenciar na escolha de tropos fotográficos, facilitando sua posterior recuperação. Entre as 623 imagens analisadas, 322 documentaram guerra, desastre ou conflito nas categorias *General News*, *Spot News*, *People in the News*, *Daily Life*, *Contemporary Issues* e *Portraits*. Destas, 37,7% eram tropos, com cadáveres sendo o tropo dominante (19,2%) seguido por cenas de batalha (15,8%). Houve uma distribuição desigual de gênero entre os tropos: enquanto mulheres eram predominantemente vistas como "enlutadas" ou "resgatadas", os homens eram

mais frequentemente retratados como "manifestantes" ou "soldados" (Zarzycka & Kleppe, 2013, p. 980).

Ao analisar três fotografias escolhidas, os autores observam que duas delas reforçam papéis tradicionais de gênero, retratando mulheres como vítimas ou cuidadoras, enquanto os homens eram frequentemente mostrados em papéis de autoridade, como policiais ou soldados (Zarzycka & Kleppe, 2013, p. 989-990). A capacidade dessas fotografias de utilizar características genéricas vem com um preço: a forma como são enquadradas pelo júri e as reações online refletem como elas inevitavelmente forçam certas associações e impedem outras, neutralizando o pessoal, o local e o particular em favor do abstrato, do genérico e do global (Zarzycka & Kleppe, 2013, p. 990).

Crítico do sistema atual de premiações no campo do fotojornalismo, Fred Ritchin (2013, p. 30) aponta que prêmios como o *Pulitzer Prize* e o *World Press Photo* são lentos em sua capacidade de reconhecer práticas inovadoras e experimentais no fotojornalismo e permanecem, por isso, premiando majoritariamente clichês e tropos como os descritos por Zarzycka e Kleppe.

Ritchin (2013, p. 51) faz menção a uma prática específica do fotojornalismo que é reiteradamente premiada: utilizar a iconografia cristã, geralmente estabelecida no período renascentista, tal como a crucificação ou a Pietá, como modelo para a produção de imagens. E esse pode ser compreendido como um exemplo clássico de um tropo visual que nasce no campo da arte e vai ser aproveitado até os dias atuais para entregar um determinado significado simbólico "comercializável" e de fácil compreensão que serve de *template* para a produção de fotografias no campo do jornalismo.

Essa observação de Ritchin se relaciona de forma direta com a escolha da *World Press Photo of the Year*, em sua edição de 2024. A foto premiada se chama *A Palestinian Woman Embraces the Body of Her Niece* (Figura 04) e foi produzida pelo fotógrafo Mohammed Salem, da Reuters, no contexto do conflito entre Israel e Palestina iniciado em outubro de 2023. O fotógrafo relata que essa imagem, capturada poucos dias após o nascimento de seu próprio filho, representa um "momento comovente e triste que reflete a situação geral na Faixa de Gaza". No necrotério do Hospital Nasser, onde os habitantes buscavam familiares desaparecidos, ele encontrou uma mulher palestina chamada Inas, agachada e segurando o corpo de sua sobrinha.

FIGURA 04: *A Palestinian Woman Embraces the Body of Her Niece*,
Mohamad Salem, 2023.



Fonte: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2024/Mohammed-Salem-POY/1>

A escolha da instituição para que a imagem produzida por Salem fosse a vencedora do prêmio principal desse ano aponta para um conflito que produz sérios dramas humanos e que, pelo seu valor internacional de notícia, seria reconhecido de alguma forma. Entretanto, a foto escolhida recai exatamente sobre um tropo visual repetido à exaustão no campo do fotojornalismo, mas que, ainda assim, permanece sendo premiado corroborando todas as críticas levantadas até o momento nessa pesquisa. Uma representação da dor humana, da morte e da perda por meio da citação visual direta à iconografia cristã, mais especificamente à representação de Maria com Jesus morto em seus braços, parece transformar o drama humano vivido no Oriente Médio em uma imagem que comunica de modo simplificado a dor e a perda dentro de um padrão de gosto ocidentalizado.

Além disso, a repetição do clichê e do tropo, bem como sua legitimação por meio do principal prêmio da instituição parece confirmar a proposta de Lanosga de que os prêmios socializam jornalistas, e fotojornalistas nesse caso, sobre quais são as melhores práticas, temas e abordagens estéticas, causando um processo deliberado de busca por prêmios que acaba por homogeneizar os resultados dessas instituições e muitas práticas profissionais, por consequência.

*

À medida que concluímos este capítulo, é importante ressaltar o papel fundamental que as instituições de premiação desempenham na socialização dos jornalistas e fotojornalistas. Através das práticas de validação e consagração, essas instituições não apenas reconhecem, mas também moldam o campo jornalístico. O mérito, muitas vezes subjetivo, é atribuído com base em critérios que refletem tanto os interesses das instituições quanto as normas culturais e políticas vigentes. Essa dinâmica contribui para a formação de elites no jornalismo, as quais gozam de maior autonomia e influenciam significativamente as práticas jornalísticas globais.

Além disso, a análise do "campo global do fotojornalismo" revela a existência de elites transnacionais que dominam o cenário. Apegados a tropos e clichês, esses prêmios frequentemente hesitam em reconhecer práticas experimentais e inovadoras, perpetuando uma certa homogeneidade nas narrativas visuais premiadas. No próximo capítulo, aprofundaremos essa discussão focando especificamente nas práticas de reconhecimento e legitimação do *World Press Photo*. Prestaremos especial atenção à categoria *Long-Term Projects*, explorando como essa categoria pode potencialmente desafiar e expandir os recursos estéticos e narrativos do fotojornalismo institucional.

CAPÍTULO III: O FOTOJORNALISMO E SUAS PRÁTICAS DE RECONHECIMENTO

Esse capítulo será dedicado a uma análise de práticas do fotojornalismo, com foco especial no *World Press Photo* e na categoria *Long-Term Projects*. Este capítulo está estruturado em duas partes principais para proporcionar uma compreensão abrangente das práticas fotojornalísticas e de como elas são institucionalmente legitimadas.

Na primeira parte, será conduzida uma discussão teórica sobre a prática do fotojornalismo, abordando suas dimensões históricas, éticas e estéticas. Serão analisados os processos de recepção das imagens pelo público e o papel das instituições legitimadoras, como prêmios e concursos, na formação de padrões e valores no campo. Esta seção pretende explorar como as práticas fotojornalísticas evoluíram ao longo do tempo, as questões éticas envolvidas na captura e circulação de imagens, e as estéticas que se consolidaram como dominantes nesse meio.

A segunda parte focará especificamente no *World Press Photo*, examinando como este prêmio tem sido objeto de diversas pesquisas científicas, com ênfase no cenário acadêmico brasileiro. Será apresentada uma análise de como o *World Press Photo* é percebido dentro da comunidade acadêmica, destacando estudos que examinam sua influência na prática fotojornalística e na construção de narrativas visuais. Além disso, será fornecida uma descrição da categoria *Long-Term Projects*, com uma análise dos primeiros ensaios fotográficos premiados nessa categoria, a fim de ilustrar como os projetos de longo prazo entraram na premiação, bem como a forma como foram percebidos nesse contexto de legitimação.

3.1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O FOTOJORNALISMO

Modelos abrangentes de entendimento sobre o que constitui a fotografia jornalística são frequentemente concebidos como genealogias detalhadas, ricamente ilustradas, que apresentam grandes figuras públicas e eventos históricos significativos (Sousa, 2002). Desde os anos 1980, porém, a

pluralidade de práticas fotojornalísticas, impulsionada principalmente pela digitalização dos processos de produção e circulação das imagens, tem dificultado a identificação de um foco comum ou de uma essência do que se costumava entender como a prática fotojornalística. Essa diversidade torna desafiador identificar correntes principais em termos de práticas e estéticas. A "História da Fotografia", inicialmente escrita pelos próprios inventores do meio, agora tem uma autoria plural e heterogênea, composta por estudiosos de várias disciplinas acadêmicas. Em contraste, o discurso específico da fotografia jornalística continua sendo predominantemente conduzido por indivíduos diretamente envolvidos na produção e publicação dessas imagens.

Um dos principais protagonistas na condução desse discurso fotográfico é o *World Press Photo*, cuja relevância é evidenciada pelo seu júri composto exclusivamente por fotógrafos, editores de imagem e colaboradores de agências fotográficas. As categorias permanentes e mais cobiçadas do concurso, como *Spot News*, *General News* e *Daily Life*, seguem as formas de representação estabelecidas no jornalismo. No entanto, há uma exceção histórica notável a essa regra de composição do júri: a premiação da *Most Artistic Press Photo*. Esta categoria foi avaliada por um júri especial que incluía responsáveis por museus e universidades, mas tal formato durou apenas um breve interlúdio de seis anos durante a década de 1960. Esta exceção ressalta uma tentativa de incorporar perspectivas externas à prática jornalística tradicional, embora limitada no tempo.

Embora novas categorias sejam criadas dentro do *World Press Photo* com a finalidade de reconhecer e abarcar práticas distintas dentro do campo do fotojornalismo – práticas essas frequentemente vistas como inovadoras e disruptivas – é crucial que tais categorias permaneçam alinhadas ao acordo tácito entre fotógrafo, público e premiação. Este alinhamento assegura que as histórias contadas são genuínas e respeitam os limites éticos do que se entende por fotojornalismo na atualidade.

Por exemplo, a introdução da categoria *Long-Term Projects* em 2015 visou reconhecer projetos que demandam um compromisso prolongado e aprofundado com os temas retratados, permitindo uma exploração mais profunda e contextualizada dos assuntos abordados. Da mesma forma, a criação recente da categoria *Open Format* visa permitir a interação de outras expressões

visuais junto aos ensaios fotográficos, promovendo a integração de multimídia e abordagens visuais inovadoras. Entretanto, essas novas categorias, ainda que inovadoras, não devem comprometer a integridade e a credibilidade das narrativas fotográficas sob pena de figurarem escândalos e controvérsias, como no caso do ensaio *The Dark Heart of Europe*, do fotógrafo italiano Giovanni Troilo, mencionado anteriormente e eliminado do prêmio de 2015 após acusações de encenação de imagens.

As bases históricas dessa sistematização foram formuladas por um dos trabalhos mais relevantes sobre a história da fotografia, publicado em 1937 como catálogo da exposição *Photography 1839-1937* no Museu de Arte Moderna de Nova York. Beaumont Newhall, historiador da arte e fotógrafo, descreve a gênese da fotografia como uma resposta à necessidade artística de criar imagens. Para Newhall (1937, p. 41), isso não implica avaliar a fotografia sob os mesmos critérios da pintura ou da gravura, mas sim destacar sua contribuição estética única para as artes visuais. Ele postula que a técnica fotográfica oferece uma estética própria, definida pelas leis ópticas e químicas que capturam detalhes precisos e massas tonais. Segundo Newhall (1937, p. 76-78), os desenvolvimentos técnicos na fotografia seguem objetivos estéticos específicos, e ele apresenta a "técnica própria" da fotografia jornalística—ao lado da fotografia científica, da fotografia em cores e do cinema—como um produto da imprensa ilustrada e uma invenção dos processos de reprodução fotomecânicos.

A metodologia de considerar os processos e usos fotográficos como históricos e categorizadores se estabelece com os pontos de referência dominantes subsequentes no discurso fotojornalístico. Além do surgimento da imprensa ilustrada, incluem-se as conquistas técnicas da câmera de pequeno formato no início dos anos 1920 e a fundação de agências de fotografia ou imagem, associadas à profissionalização do fotojornalismo desde os anos 1930 (Sousa, 2002). Esses contextos originais derivam de visões diferenciadas da fotografia jornalística, que pode ser considerada tanto como operadora da comunicação visual de massa quanto como produto de tecnologias ópticas midiáticas, ou ainda como a realização de um fotógrafo individual. A dificuldade inerente a cada representação da fotografia jornalística reside em torná-la compreensível em meio a uma multiplicidade de discursos heterogêneos, o que é parte integrante da definição do meio fotográfico. De acordo com essa

perspectiva, a fotografia jornalística deve, então, ser delimitada por relações estéticas e éticas específicas.

Independentemente do uso na imprensa, as práticas fotojornalísticas se definem pela forma como estabelecem sua relação com os fatos que essas imagens buscam representar. Essas práticas participam de um contrato informal com o público sobre a visualização convencionalizada de imagens, segundo o qual as fotografias são consideradas testemunhos visuais de uma situação ou evento presente no momento da captura da imagem, ao mesmo tempo em que são percebidas como artefatos construídos e dependentes de uma autoria.

Essa concepção pode ser aproximada ao conceito desenvolvido por Roger Odin (2012) que, ao observar a prática e a recepção de filmes documentais, caracterizou esse processo interativo como uma "leitura documentarizante". Nesse tipo de leitura, a imaginação dos contextos reais de produção das imagens é constitutiva para o receptor. Em outras palavras, a percepção do fotógrafo atuando no local da captura das imagens acompanha a observação das fotografias jornalísticas, uma vez que "o que estabelece a leitura documentarizante é a realidade pressuposta do Enunciador, e não a realidade do representado" (Odin, 2012, p. 19)

Tal perspectiva implica que as expectativas associadas a essa recepção desempenham um papel crucial na antecipação da percepção da realidade, influenciando diretamente a estética da produção fotográfica. A presença implícita do fotógrafo no ato de captura das imagens torna-se um componente fundamental da interpretação do público, que projeta sobre as fotografias uma autenticidade ancorada na veracidade do contexto de sua produção.

A relação entre a ideia de modo institucional da leitura documentarizante, conforme proposto por Odin, e as fotografias documentais e jornalísticas validadas por instituições como a *World Press Photo*, pode ser compreendida através da influência que as instituições exercem na interpretação e validação das obras documentárias. Roger Odin discute como a leitura documentarizante pode ser programada por várias instituições, tais como instituições pedagógicas, históricas, sociológicas e de análise de filmes, que orientam e influenciam a forma como os espectadores interpretam um filme (Odin, 2012, p. 22). Esse conceito pode ser aplicado ao campo da fotografia documental e jornalística, onde instituições renomadas como a *World Press Photo* desempenham um

papel crucial na legitimação e validação das imagens como documentos da realidade.

Odin explica que "existe um grande número de instituições que programam a leitura documentarizante dos filmes" (Odin, 2012, p. 22), o que se aplica igualmente às fotografias documentais. A *World Press Photo*, por exemplo, estabelece critérios e padrões que ajudam a definir o que é considerado uma fotografia documental ou jornalística de qualidade, influenciando assim a percepção do público sobre essas imagens. Ao premiar e exibir certas fotografias, essa instituição valida e reforça a leitura documentarizante dessas imagens, promovendo-as como representações autênticas de eventos factuais.

O discurso visual, longe de ser único ou homogêneo, compartilha uma série de linguagens e sistemas de signos que conferem a ele um caráter sincrético, onde elementos diversos se combinam para formar uma totalidade de sentido. Esta conformação singular inscreve a imagem fotográfica como um resultado de construção social. No contexto das imagens fotojornalísticas e sua interação com meios de publicação como jornais e revistas, há um reforço contínuo de um tipo específico de manifestação visual. Este processo resulta em imagens canônicas que parecem destinadas a cumprir determinadas funções sociais. De acordo com a perspectiva de Burgin (2009), a especificidade atribuída à fotografia está inextricavelmente ligada aos atos sociais que projetam essas imagens e seus significados. Fotografias de imprensa, por exemplo, transformam o fluxo histórico em notícias, enquanto fotos domésticas legitimam a instituição da família. Em todas as práticas fotográficas, os materiais dados são transformados por métodos técnicos específicos e operam dentro de instituições sociais particulares. Assim, seguindo a linha de pensamento de Burgin, afirmamos que a fotografia de imprensa aparece no entendimento social como um produto do fotojornalismo, destinado a atuar em certas mídias e assumir o papel de mediadora do fluxo sócio-histórico. Espera-se que essas fotografias se apresentem conforme padrões estético-visuais que as consolidem como modelos de representação da realidade na mídia em que estão inseridas.

Além disso, Odin aborda a resistência e aceitação do leitor às instruções institucionais, mencionando que "o espectador 'em carne e osso' tem sempre a possibilidade de recusar a instrução institucional à qual ele é submetido" (Odin,

2012, p. 22-23). No contexto da fotografia documental, isso significa que, embora as instituições possam validar e promover certas imagens, os espectadores individuais ainda têm a capacidade de questionar ou interpretar essas imagens de maneiras diversas. No entanto, a influência institucional geralmente prevalece, moldando a percepção pública e a aceitação das fotografias como documentos verídicos.

A prática do fotojornalismo está intrinsecamente ligada aos conceitos de integridade, moral e ética, os quais são fundamentais para a credibilidade e legitimidade da profissão. Segundo Lavoie (2010, p. 1), a integridade no fotojornalismo envolve termos como honestidade, responsabilidade, precisão e veracidade, que são essenciais para assegurar a confiança do público nas imagens veiculadas pela imprensa. A moralidade no fotojornalismo, no entanto, é uma construção histórica e instável, que evoluiu significativamente desde o final do século XIX, quando as invasões de privacidade cometidas por fotógrafos amadores começaram a ser criticadas publicamente (Lavoie, 2010, p. 1).

A formalização dos códigos de conduta para o fotojornalismo foi uma resposta ao crescimento e à profissionalização da área, especialmente após a Segunda Guerra Mundial, com a criação de associações profissionais poderosas como a *National Press Photographers Association* (NPPA). Esses códigos serviram para definir e clarificar as responsabilidades dos fotojornalistas, proporcionando um conjunto de normas que visam preservar a integridade jornalística da fotografia. A partir dos anos 1990, com o advento das tecnologias digitais, surgiram novas emendas nesses códigos para abordar os desafios éticos colocados pelo uso de softwares na edição de imagens (Lavoie, 2010, p. 2-3).

Os códigos de conduta no fotojornalismo não só reforçam a legitimidade e a competência dos praticantes, mas também garantem ao público que qualquer abuso será punido, criando assim um vínculo moral entre o leitor e a publicação. Gilbert Vincent (2002 *apud* Lavoie, 2010) argumenta que a codificação busca delimitar o campo de atividade legítima de tal forma que o próprio profissional é legitimado em retorno. Essa estrutura normativa é essencial para a viabilidade da profissão, uma vez que sustenta tanto a credibilidade da informação quanto o valor do trabalho do jornalista (Lavoie, 2010, p. 3).

A ética profissional vai além das normas prescritivas dos códigos de conduta e abrange a responsabilidade social da profissão e suas atividades fundamentais. Valores universais como lealdade, honestidade e imparcialidade são centrais na ética profissional, cuja principal preocupação é proteger os direitos e interesses dos não-profissionais afetados pela prática fotográfica (Lavoie, 2010, p. 4). No contexto do fotojornalismo, a decisão de publicar a imagem de uma vítima, por exemplo, está diretamente relacionada à ética profissional e ao respeito pela dignidade dos indivíduos retratados (Lavoie, 2010, p. 4).

A partir dos anos 1980, o desenvolvimento tecnológico trouxe novas questões éticas ao fotojornalismo, especialmente com a disseminação da manipulação digital. Com o advento das câmeras digitais e programas de edição como o Adobe Photoshop, surgiram novas possibilidades de alterar imagens de maneiras que antes eram inimagináveis. Esta capacidade técnica de modificar fotografias levantou preocupações significativas sobre a veracidade e a autenticidade das imagens publicadas. Segundo Lavoie (2010, p. 54), a manipulação digital coloca em risco a integridade jornalística, uma vez que pode distorcer a realidade e enganar o público.

A ética no uso das tecnologias digitais no fotojornalismo exige uma linha clara entre correções aceitáveis e manipulações que alteram o conteúdo essencial da imagem. Ajustes de cor e exposição são geralmente considerados aceitáveis, enquanto adições ou remoções de elementos na fotografia são vistas como práticas eticamente questionáveis. Conforme discutido por Lavoie (2010, p. 55), essa distinção é crucial para manter a confiança do público, pois a manipulação digital pode ser usada para criar narrativas enganosas ou sensacionalistas, comprometendo a objetividade jornalística.

Os códigos de conduta para fotojornalistas foram ajustados para enfrentar esses desafios tecnológicos. Organizações como a *National Press Photographers Association* (NPPA) reforçaram suas diretrizes para incluir regras específicas sobre o uso de ferramentas digitais. Essas diretrizes visam garantir que as imagens publicadas permaneçam representações fiéis da realidade observada. Segundo Lavoie (2010, p. 55), tais medidas são essenciais para proteger a credibilidade do fotojornalismo, uma vez que o público deve poder confiar que as fotografias que vêem são representações precisas dos eventos.

A relação entre fotojornalismo e manipulação digital é complexa e multifacetada. Por um lado, a tecnologia oferece aos fotojornalistas ferramentas poderosas para melhorar a qualidade das imagens e facilitar o trabalho em condições desafiadoras. Por outro lado, a mesma tecnologia pode ser usada de maneira antiética para fabricar ou distorcer a verdade visual. A responsabilidade ética dos fotojornalistas, portanto, inclui não apenas a captura de imagens autênticas, mas também a garantia de que qualquer edição digital respeite os princípios de veracidade e integridade (Lavoie, 2010, p. 55-56).

Para abordar o papel da fotografia analógica na integridade do documentarismo conforme discutido por Lavoie, é necessário examinar como o autor vê a relação entre as práticas tradicionais e as novas tecnologias no campo do fotojornalismo.

Lavoie (2010) argumenta que a fotografia analógica possui uma aura de autenticidade e integridade devido à sua natureza física e aos processos químicos envolvidos na captura e revelação das imagens. Este método tradicional de fotografar é frequentemente visto como mais confiável, pois as possibilidades de manipulação são significativamente menores comparadas às facilidades oferecidas pelas tecnologias digitais (Lavoie, 2010, p. 52-53).

A integridade do documentarismo, segundo Lavoie, está profundamente ligada à confiança que o público deposita na veracidade das imagens apresentadas. A fotografia analógica, por sua natureza tangível e menos suscetível a alterações pós-captura, reforça essa confiança. Lavoie (2010, p. 53) destaca que, embora a fotografia digital ofereça inúmeras vantagens em termos de flexibilidade e rapidez, ela também traz desafios éticos consideráveis, especialmente no que diz respeito à manipulação e à potencial distorção da realidade.

Dessa forma, Lavoie sugere que a fotografia analógica mantém um papel crucial no documentarismo, servindo como um padrão de integridade contra o qual as práticas digitais podem ser avaliadas. A resistência à manipulação e a autenticidade inerente às fotografias analógicas tornam-nas um recurso valioso para documentaristas que buscam preservar a confiança do público em um mundo cada vez mais dominado pelas imagens digitais (Lavoie, 2010, p. 53-54).

No contexto da onipresença da imagem na sociedade, com um relevante papel atribuído à fotografia, o jornalismo se destacou como um dos principais

meios de produção, circulação e consumo da imagem fotográfica, ao lado das fotografias de caráter publicitário e as que são produzidas em âmbito familiar. E é no fotojornalismo que certa estética quase hegemônica da fotografia se impõe com maior força, criando uma categoria específica e, muitas vezes, de fácil reconhecimento por parte dos espectadores, um produto. São suficientemente conhecidos, no entanto, os processos de contaminação da fotografia publicitária sobre outras modalidades de fotos, sobretudo em relação à jornalística (Baeza, 2001), com a inserção das cores, do padrão de discurso televisivo e do fenômeno de publicização generalizada (Landowski, 2014) das pessoas e coisas na sociedade do espetáculo (Debord, 1997) e da transparência (Han, 2017).

De todo modo, ainda prevalece em nosso imaginário a figuração em preto-e-branco de fatos e acontecimentos locais ou internacionais, com efeitos de sentido diversos, por vezes de objetividade, por vezes dramaticidade, outras vezes suscitando percepções chocantes, cujo intuito era ultrapassar o nível da mera informação para instigar a sensação a partir de recursos próprios.

Estas imagens que figuravam em jornais e revistas, algumas delas dedicadas às fotorreportagens, como as mundialmente reconhecidas *Life* ou *Paris Match*, ou no contexto brasileiro por meio das revistas *Cruzeiro*, *Manchete* e *Realidade* (Persichetti, 2006, p. 182-183). Essas imagens ajudaram a consolidar uma tradição visual que brota na *Straight Photography* norte-americana e nos flaneurs europeus do início do Século XX, e ecoa na fotografia francesa dos anos 1950, cujo representante mais reconhecido é Henri Cartier-Bresson.

O discurso visual não é único e nem homogêneo, mas partilha uma série de linguagens e sistemas sígnicos que lhe outorgam o caráter sincrético, cujos elementos combinam-se para uma totalidade de sentido, obtida por meio de conformação singular que inscreve a imagem fotográfica como resultado de uma construção social. A produção das imagens fotojornalísticas e sua interação com os meios de publicação (jornais e revistas) que circulam junto ao público, reforçam, em ciclo contínuo, um determinado tipo de manifestação visual, imediatamente identificado a certas imagens canônicas que parecem destinadas a cumprir determinada função social. Por isso, postula Burgin,

(...) qualquer especificidade que possa ser atribuída à fotografia, ao nível da “imagem” é inextrinadamente captada dentro da especificidade dos atos sociais que projetam essa imagem e seus significados: fotografias de imprensa ajudam a transformar o cru continuum do fluxo histórico no produto “notícia”, fotos domésticas servem caracteristicamente para legitimar a instituição da família, e assim por diante. Para qualquer prática fotográfica, os materiais dados (o fluxo histórico, a experiência existencial da vida em família etc.) são transformados em um tipo identificável de produto por homens e mulheres que usam um método técnico particular e que trabalham dentro de instituições sociais particulares. (Burgin, 2009, p. 392)

Na esteira de Burgin, afirmamos que esse tipo de fotografia aparece, no entendimento social, como produto do fotojornalismo, ou seja, suscetível de atuar em certas mídias com a finalidade de assumir o papel de mediadora do fluxo sócio-histórico. Com essa condição, espera-se que se apresente segundo padrões de características estético-visuais que a reforce como um possível modelo de representação da realidade pela mídia na qual está inserida.

Nesta recente virada de século, especialmente a partir da década de 1990, as imposições estéticas do fotojornalismo parecem se afrouxar e passamos a ver, como espectadores, o surgimento de imagens que flertam com outros campos do conhecimento, como as artes visuais. Simonetta Persichetti aponta para o atual momento do fotojornalismo, e afirma que duas situações coexistem e se tensionam enquanto modalidades de produção de imagens informativas:

(...) estamos diante de dois momentos diferentes do fotojornalismo. De um lado, uma geração que teve na fotografia das grandes revistas ilustradas como Life e Paris Match sua inspiração. O lema da Paris Match, criada em 1949, era: “o peso das palavras, o choque das imagens”. De outro, uma estética mais próxima da ilustração do que da informação. (Persichetti, 2006, p. 182)

No primeiro momento, conforme a divisão proposta pela autora, residem as imagens sobre as quais nos debruçamos até o momento, de características mais clássicas: as fotografias de guerra, a captura de acontecimentos históricos, a foto flagrante, as imagens que seguem a estética do choque, a produção fotográfica que acompanha a linguagem visual das grandes fotografias vencedoras dos prêmios *Pulitzer* ou *World Press Photo*, especialmente até a década de 1980.

No segundo momento, estão imagens produzidas principalmente a partir da década de 1990, que substituem o choque pelo drama, a informação pela ilustração, que desenvolvem narrativas estetizadas e autorreferenciais. Para este segundo grupo de imagens, Persichetti aponta de maneira negativa:

Não é mais o impacto da imagem ou o horror que interessam, mas luzes e sombras, a dramaticidade construída por uma estética vazia. Não existe mais a fotografia de guerra, existe o drama: a viúva jogada por sobre o corpo do marido, a mãe madonna que chora o filho, camponeses com o olhar perdido frente às suas casas levadas pela enchente ou pelo terremoto. Um drama estético que, se aparentemente quer substituir a foto-choque, na verdade se presta ao mesmo papel. Ou seja, comove, mas não informa. (Persichetti, 2006, p. 184)

A autora narra o que chama de morte do fotojornalismo e a necessidade de sua reinvenção frente a convergência e democratização de tecnologias digitais por meio de telefones celulares e smartphones, e aos desafios que o fotojornalismo enfrenta como linguagem ou como discurso. Entretanto, vale ressaltar que os dois momentos apontados por Persichetti coexistem e as fronteiras para sua prática são difusas, como apontado anteriormente por Sousa.

A forma como as imagens fotográficas são produzidas, circulam, são consumidas e, finalmente, reconhecidas dentro do campo do fotojornalismo, parecem articular-se na forma de elaboração de um discurso sedimentado sobre o que é o fotojornalismo e, para se inscrever nessa modalidade, os fotógrafos devem atuar dentro dos limites desse discurso a fim de serem, assim, reconhecidos como fotojornalistas.

A produção fotojornalística adquire, portanto, o estatuto de um discurso institucionalizado em veículos de mídia e entidades responsáveis por premiações, que por sua vez operam na manutenção de sua definição e metalinguagem, atuando, ao mesmo tempo, no sentido de restringir discursos não alinhados, ao negar-lhes um *status* de fotojornalismo.

Foucault havia postulado, em “A ordem do discurso” (1996), que o discurso é uma organização de sentido a partir de determinantes e regularidades que derivam de regras de formação que permitem e conformam sua existência. Estas regras de conformação variam de acordo com a natureza e finalidade do discurso.

Ao apontar as interdições sociais as quais o discurso está sujeito, ou os procedimentos de exclusão externos ao discurso, um deles diz respeito ao direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala (Foucault, 1996, p. 09) sintetizado e exemplificado pelo autor como o “discurso do louco” na Idade Média. No limite, sua abordagem pode se aproximar da noção da “partilha do sensível”, elaborada por Rancière. Para este autor, as formas possíveis de subjetivação são determinadas por dimensões políticas e também configuram as possíveis formas de participação política deste sujeito. E é exatamente a participação política quem encontra mais obstáculos para a realização desta subjetivação, devido ao sistema de distribuições sensíveis, que determina quem pode ser ouvido ou visto (Rancière, 2009). Assim, em uma sociedade se estabelece uma determinada forma de distribuição de sujeitos dotados de espaço de discurso, ou seja, que podem ser vistos ou ouvidos, em detrimento de sujeitos desprovidos destes espaços. Para além da questão dos sujeitos, acrescentamos também os valores em circulação nos vínculos interacionais entre os mesmos, dos quais se requer padronização de formas e suposta adequação de uso em face dos papéis subjetivos distribuídos.

Devemos ter em mente, porém, que o discurso é uma prática dinâmica que afeta e é afetada em suas relações materiais e simbólicas por outros discursos e seus atores. Por isso, Foucault considera que assim como se faz regular por padronizações fixadas socialmente, “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo pelo que se luta, o poder de que queremos nos apoderar” (Foucault, 1996, p. 10). O movimento espontâneo que determina mudanças no fotojornalismo, portanto, cria injunções para um ajustamento necessário de expectativas em relação àquilo que passa a ser sancionado positivamente pelas entidades competentes. Cria-se um jogo de forças simbólicas que confirma a popular máxima de que a tradição consiste em romper com a tradição. É justamente sobre esse tipo de trabalho que vai nossa atenção.

3.2 O WORLD PRESS PHOTO COMO OBJETO DE PESQUISA

Este subcapítulo tem como objetivo aprofundar a discussão sobre as premiações fotojornalísticas, buscando identificar continuidades e rupturas nas pesquisas previamente analisadas. Pretendemos contribuir para a compreensão crítica do *World Press Photo* como um objeto de pesquisa relevante, destacando a necessidade de abordar essa instituição com um olhar crítico. Isso visa evitar a simples aceitação das práticas de legitimação que o *World Press Photo* perpetua, muitas vezes sem questionar as normas e valores subjacentes às suas escolhas e premiações.

Para realizar essa análise, buscou-se teses e dissertações em que o *World Press Photo* fosse utilizado como corpus empírico para a análise do fotojornalismo internacional. A pesquisa foi conduzida na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), resultando em seis trabalhos relevantes: quatro dissertações de mestrado e duas teses de doutorado. Esses trabalhos serão apresentados e discutidos a seguir, com o intuito de mapear as abordagens metodológicas e teóricas empregadas, bem como os principais achados e contribuições de cada estudo para o campo do fotojornalismo.

A apresentação e discussão desses trabalhos têm dupla finalidade. Primeiro, visa identificar os padrões e tendências nas pesquisas sobre o *World Press Photo*, revelando como esse prêmio tem sido utilizado para examinar práticas, valores e normas no fotojornalismo internacional e, ainda, contribuir e ampliar a discussão já elaborada sobre premiações jornalísticas e fotojornalísticas presentes no Capítulo II desta tese.

Começaremos pela dissertação de mestrado de Bruna Queiroga, a autora utiliza o concurso *World Press Photo* como *corpus* principal de sua pesquisa, explorando a relação entre fotografia jornalística e espectador. Queiroga inicia sua análise com uma introdução ao impacto estético e ético da fotografia jornalística, destacando como as escolhas feitas por fotógrafos, editores e agências influenciam a percepção pública das imagens apresentadas na mídia (Queiroga, 2012, p. 2). A autora argumenta que a fotografia jornalística não é meramente uma captura objetiva da realidade, mas sim uma construção subjetiva influenciada por diversos fatores, como a escolha do ângulo, lente e o momento da captura (Queiroga, 2012, p. 12).

O referencial teórico utilizado por Queiroga apoia-se na interseção entre estética e comunicação, destacando a teoria do "Princípio da Razão Durante" de Marcondes Filho, que vê a comunicação como um fenômeno estético, uma relação sensível com o mundo (Queiroga, 2012, p. 12). Esse quadro teórico permite à autora explorar como a fotografia jornalística transcende a mera informação para se tornar uma forma de arte que comunica através de sua plasticidade e subjetividade.

Em termos metodológicos, a pesquisa de Queiroga adota uma abordagem qualitativa, utilizando a observação direta das exposições do *World Press Photo* para compreender a interação entre as imagens e os espectadores (Queiroga, 2012, p. 23). A autora seleciona aleatoriamente fotografias vencedoras do concurso para analisar como essas imagens comunicam eventos significativos e influenciam a percepção pública. Um exemplo significativo é a análise da fotografia vencedora do ano de 2011 por Jodi Bieber, que retrata Bibi Aisha, uma jovem afegã cujo nariz foi cortado como punição por fugir da casa de seu marido (Figura 05). Esta imagem impactante não só documenta uma grave violação dos direitos humanos, mas também evoca uma resposta emocional e empática dos espectadores, desafiando-os a refletirem sobre a brutalidade enfrentada por muitas mulheres em zonas de conflito (Queiroga, 2012, p. 57).

FIGURA 05: *Bibi Aisha*, Jodi Bieber, 2010.



Fonte: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2011/jodi-bieber/1>

No contexto fotojornalístico, o retrato da mulher afegã, como o produzido por Jodi Bieber, é frequentemente utilizado como um poderoso tropo cultural, representando pobreza, violência e opressão. Zarzycka e Kleppe (2013) analisam essa imagem, destacando que, apesar de seu caráter gráfico, o retrato evoca tanto horror quanto uma indulgência em prazeres visuais, onde a desejabilidade e beleza feminina assumem um papel central. Essa representação é criticada por descontextualizar politicamente a jovem afegã, transformando-a em um objeto despolitizado de contemplação. Dessa forma, a imagem serve como um espelho para a mídia, moldada pelos interesses e gostos do consumidor ocidental, ilustrando uma tendência de simplificação e exotização das narrativas visuais de sofrimento (Zarzycka & Kleppe, 2013, p. 987-988).

As principais conclusões de Queiroga indicam que as fotografias premiadas no *World Press Photo* não apenas documentam eventos históricos, mas também estabelecem uma ponte entre a informação jornalística e a arte, desafiando os espectadores a refletirem sobre a realidade representada (Queiroga, 2012, p. 25). A autora conclui que o concurso *World Press Photo* desempenha um papel crucial na elevação do fotojornalismo a um *status artístico*, incentivando a compreensão global através de imagens de alta qualidade que documentam a condição humana (Queiroga, 2012, p. 57).

Por sua vez, Anelise de Carli, em sua dissertação de mestrado, utilizou as fotografias premiadas pelo *World Press Photo* como *corpus* para investigar a produção de sentido no fotojornalismo contemporâneo. A autora embasa sua pesquisa em um referencial teórico robusto, partindo do sistema imaginário de Gilbert Durand e da complexidade de Edgar Morin, além de autores como Vilém Flusser, Philippe Dubois e Roland Barthes (Carli, 2015, p. 28). A pesquisa busca compreender a transição do fotojornalismo de uma estética do choque para uma abordagem mais narrativa e simbólica, destacando como os fotojornalistas têm se afastado da simples captura de flagrantes para criar imagens que contenham uma profundidade simbólica e narrativa (Carli, 2015, p. 31).

Metodologicamente, a dissertação de Carli segue um caráter teórico e interdisciplinar, intercalando capítulos teóricos com análises de fotografias específicas premiadas pelo WPP. A autora utiliza essas imagens como pistas para a compreensão das práticas fotojornalísticas contemporâneas, mais do que como objetos de uma análise exaustiva de seus modos de funcionamento (Carli,

2015, p. 39). Esse método permite que a dissertação apresente conclusões ao longo do texto, retomando o fio argumentativo ao final para consolidar suas análises e hipóteses.

As principais conclusões da pesquisa apontam para uma mudança significativa na produção fotográfica premiada pelo *World Press Photo* ao longo das últimas décadas. Carli observa uma inclinação recente em produzir narrativas mais elaboradas e simbólicas, em oposição às tendências do final do século XX, que privilegiavam a estética do choque e a fotografia flagrante (Carli, 2015, p. 88). Essa transição reflete um desejo dos fotógrafos de evitar a redução dos acontecimentos a meros dados informativos, apostando em uma produção simbólica que capte a complexidade dos eventos retratados.

Em resumo, a pesquisa de Anelise de Carli sobre o *World Press Photo* revela como as fotografias premiadas não apenas documentam fatos, mas também constroem narrativas que dialogam com o imaginário coletivo, utilizando o poder simbólico das imagens para transcender a mera informação jornalística (Carli, 2015, p. 89).

A dissertação de mestrado de Roberta Cristiane de Oliveira, intitulada "*World Press Photo of the Year: a reconfiguração estética do fotoperiodismo contemporâneo*", investiga as transformações no campo do fotoperiodismo a partir das fotografias premiadas na principal categoria do *World Press Photo*. A autora utiliza o prêmio como *corpus* principal, analisando as imagens vencedoras desde 1990 para identificar mudanças estéticas e narrativas na representação da violência e do sofrimento humano. Oliveira fundamenta sua pesquisa na semiótica de Charles S. Peirce e nas teorias sobre fotografia de André Rouillé, argumentando que o fotoperiodismo contemporâneo tem se afastado do modelo de fotografia-documento, característico do índice peirciano, e se aproximado da fotografia-expressão, que se alinha mais ao conceito de símbolo peirciano (Oliveira, 2019, p. 12-13).

O referencial teórico da pesquisa de Oliveira é ancorado em autores como Charles S. Peirce, cujos conceitos semióticos são essenciais para a compreensão da transformação dos signos fotográficos, e André Rouillé, que diferencia a fotografia-documento da fotografia-expressão. A autora também recorre a Benjamim Picado para discutir a "desdramatização do acontecimento" nas fotografias contemporâneas, e a estudiosos da comunicação visual para

contextualizar as mudanças tecnológicas e estéticas no fotojornalismo (Oliveira, 2019, p. 19-21). Segundo Oliveira, "a decadência do regime fotográfico documental e a ascensão da fotografia-expressão refletem um novo modo de perceber e representar a realidade no contexto da sociedade digital" (Oliveira, 2019, p. 30).

Em termos de metodologia, Oliveira realiza uma análise fotográfica detalhada das imagens vencedoras do *World Press Photo of the Year* entre 1990 e 2017, comparando-as com as vencedoras de décadas anteriores. Essa análise é guiada pelos conceitos de fotografia-expressão e símbolo peirciano, buscando identificar como esses elementos se manifestam nas fotografias premiadas. A autora utiliza uma abordagem comparativa e histórica, analisando as imagens dentro de seus contextos socioculturais e tecnológicos para compreender as mudanças na prática do fotojornalismo (Oliveira, 2019, p. 57-58).

As conclusões de Oliveira apontam para uma transformação significativa no fotojornalismo contemporâneo, evidenciada pelas imagens premiadas no *World Press Photo*. Ela observa que, a partir da década de 1990, as fotografias vencedoras passaram a adotar uma abordagem menos explícita e mais simbólica para tratar temas de violência e sofrimento humano. Essa mudança é interpretada como uma "reconfiguração estética do fotojornalismo", que reflete uma maior valorização da subjetividade e do simbolismo nas narrativas visuais. Oliveira conclui que "as imagens premiadas no *World Press Photo* não são apenas produtos de seu tempo, mas também agentes ativos na construção de novas formas de ver e entender o mundo" (Oliveira, 2019, p. 109-110).

Na tese intitulada "Fotojornalismo disruptivo: espaços de disputa, processos de ruptura e a representação visual dos acontecimentos no *World Press Photo*", Juliana Andrade Leitão utilizou a *World Press Photo of the Year* como *corpus* central de sua pesquisa, visando analisar como este concurso reflete e influencia o campo do fotojornalismo. A autora fundamenta sua análise na teoria dos regimes de imagem de Rancière, explorando os regimes Ético, Poético e Estético, para categorizar e compreender a estética e a ética das imagens premiadas (Leitão, 2016, p. 32).

Metodologicamente, Leitão adotou uma abordagem mista que combinou a análise visual das imagens premiadas, a revisão de literatura sobre teoria da imagem e fotojornalismo, além de entrevistas e análise de materiais adicionais

como blogs, jornais e revistas de fotografia. Este cruzamento teórico e empírico permitiu a identificação de padrões e rupturas na representação visual dos acontecimentos no contexto do *World Press Photo* (Leitão, 2016, p. 54).

Um dos principais achados da pesquisa foi a identificação de um molde rígido na abordagem e discussão dos temas nas imagens premiadas, o que, segundo a autora, contribui para a perpetuação de preconceitos ao reafirmar determinadas estéticas e narrativas dominantes. No entanto, Leitão também identificou esforços disruptivos dentro do fotojornalismo que buscam desafiar essas formas pré-moldadas e promover novas maneiras de representar a realidade (Leitão, 2016, p. 75).

A pesquisa concluiu que o *World Press Photo*, ao premiar certas imagens e narrativas, desempenha um papel crucial na legitimação de determinadas representações visuais no campo do fotojornalismo. No entanto, a premiação também serve como um espaço de disputa ideológica e estética, onde novas vozes e perspectivas podem emergir e desafiar o *status quo* do campo. Leitão sugere que a análise crítica dessas dinâmicas é fundamental para compreender o papel do fotojornalismo na sociedade contemporânea e seu potencial disruptivo (Leitão, 2016, p. 256).

Já Angie Gomes Biondi, em sua tese de doutorado intitulada "Corpo Sofredor: figuração e experiência no fotojornalismo," desenvolve uma análise aprofundada sobre as representações do sofrimento humano no fotojornalismo, utilizando como *corpus* imagens premiadas pelo *World Press Photo*, no contexto internacional, e pelo Prêmio Esso de Jornalismo, no contexto nacional. A autora baseia-se em um referencial teórico robusto, incorporando contribuições de autores como Susan Sontag, cujas reflexões sobre a percepção do sofrimento através das imagens são fundamentais para a construção do argumento central da pesquisa (Biondi, 2013, p. 104).

A metodologia adotada por Biondi é descrita como "caminhos e desvios," caracterizando-se pela flexibilidade e pela abertura às contingências inerentes ao estudo das imagens de sofrimento. A autora não se restringe a categorias fechadas, mas privilegia uma abordagem que considera a materialidade das fotografias e suas manifestações expressivas. Este método permite que a análise se mantenha sensível às nuances e complexidades das imagens,

focando na pragmática visual ao invés de se limitar ao conteúdo interpretativo (Biondi, 2013, p. 18).

Entre as principais conclusões da pesquisa, Biondi destaca a recorrência de três grandes figurações do corpo sofredor no corpus analisado: o corpo supliciado, o corpo assujeitado e o corpo abatido. Essas figurações são articuladas através de modalidades de poder, refletindo punições sem culpa, enfrentamentos diretos às normas institucionais e afirmações de diferenças entre formas de vida. A autora observa que essas representações não só evocam compaixão no espectador, mas também dialogam com códigos visuais estabelecidos pela tradição artística cristã, intensificando os efeitos emocionais das imagens (Biondi, 2013, p. 184).

O uso do *World Press Photo* e do *Prêmio Esso* como *corpus* foi crucial para a investigação de Biondi, pois as imagens premiadas por essas instituições fornecem exemplos reconhecíveis de como o sofrimento é capturado e apresentado ao público global. A autora argumenta que a escolha dessas imagens para premiação está intrinsecamente ligada a uma estética do sofrimento que busca não apenas documentar eventos trágicos, mas também provocar uma resposta emocional profunda no espectador, muitas vezes orientada por um *ethos* de compaixão (Biondi, 2013, p. 184).

Em suma, a pesquisa de Angie Gomes Biondi oferece uma contribuição significativa para o campo do fotojornalismo ao explorar como as imagens de sofrimento humano são configuradas e percebidas. Sua análise detalhada do *World Press Photo* revela as complexas interações entre estética, política e emoção que caracterizam a representação fotográfica do sofrimento.

Na tese intitulada *Sobrevivência do fotojornalismo em preto e branco e o reconhecimento de seu valor expressivo comunicacional no ambiente de premiação do World Press Photo*, Marcia Boroski utilizou o *World Press Photo* como *corpus* principal de sua pesquisa, realizando um levantamento quanti-qualitativo das fotografias finalistas entre os anos de 2010 e 2020. A autora concentrou-se nas fotografias em preto e branco (p&b), destacando sua relevância estética e comunicacional no campo do fotojornalismo contemporâneo, especialmente em um contexto dominado pela fotografia em cores (Boroski, 2022, p. 26).

A base de sua análise foi estruturada em torno das noções de estética e presença, fortemente influenciadas por autores como Georges Didi-Huberman, cujas reflexões sobre a montagem e a sobrevivência das imagens fornecem o arcabouço para compreender os efeitos estéticos das fotografias em p&b no contexto do *World Press Photo* (Boroski, 2022, p. 27). Além disso, a autora dialoga com trabalhos de teóricos como Anuschka Lemos (2017) e Jorge Pedro Sousa (1998, 2002), que abordam a linguagem fotográfica e o uso da fotografia no campo jornalístico (Boroski, 2022, p. 26).

Metodologicamente, Boroski estruturou seu estudo em duas etapas principais. A primeira etapa foi o levantamento quantitativo de 560 fotografias finalistas no *World Press Photo*, das quais 117 eram em preto e branco. A segunda etapa consistiu em uma análise qualitativa, na qual a autora utilizou pranchas inspiradas nas técnicas de montagem de Didi-Huberman, permitindo uma leitura aprofundada dos efeitos de sentido e das potencialidades comunicativas das imagens em p&b (Boroski, 2022, p. 28). Essa abordagem metodológica permitiu a autora identificar e discutir os efeitos estéticos, temporais e de alteridade presentes nas fotografias analisadas, destacando a capacidade do preto e branco de evocar tanto uma experiência de ludicidade quanto uma sensação de passado e alteridade (Boroski, 2022, p. 106).

Em suas conclusões, Boroski defende que o uso da fotografia em p&b no fotojornalismo, longe de ser apenas uma escolha técnica ou estilística, carrega importantes implicações estético-políticas. A autora argumenta que as imagens em preto e branco possuem uma capacidade particular de destacar elementos formais, evocar memórias e produzir efeitos de sentido relacionados ao tempo e à alteridade, tornando-se um recurso expressivo potente dentro do ambiente contemporâneo do fotojornalismo (Boroski, 2022, p. 106).

Com exceção da tese de Marcia Boroski, todas as pesquisas apresentadas e discutidas até o momento concentraram suas análises na categoria *World Press Photo of the Year*. Sendo a mais popular e reconhecida, é compreensível que a produção acadêmica se volte a ela para avaliar a prática fotojornalística internacional. Esse enfoque também é observado no levantamento bibliográfico de pesquisas internacionais apresentadas e analisadas no subcapítulo 2.2 desta tese, indicando uma tendência comum de privilegiar a categoria principal do concurso como objeto de pesquisa. No

entanto, o último trabalho a ser apresentado se desvia dessa norma ao focar na categoria *Long-Term Projects*, a mesma categoria que esta tese explora em profundidade. Essa dissertação final não apenas introduz um novo ângulo de análise ao considerar projetos de longa duração, mas também serve como uma transição para a próxima parte do texto, onde o foco será precisamente essa categoria e suas implicações para a prática fotojornalística.

A dissertação em questão é de autoria de Renata Tavares Benia, e intitulada "Regime absorutivo no *World Press Photo*: o testemunho fotográfico para além do instante decisivo". Ela utiliza a categoria *Long-Term Projects* do *World Press Photo* como *corpus* de pesquisa para explorar imagens absorтивas no fotojornalismo. A autora fundamenta sua análise nas teorias de Michael Fried sobre a absorção, que se referem a um estado mental em que os personagens estão profundamente concentrados em suas próprias atividades ou pensamentos (Benia, 2020, p. 14). Este conceito é crucial para a compreensão de como as imagens premiadas nessa categoria se afastam do instante decisivo bressoniano, oferecendo uma abordagem mais contemplativa e introspectiva dos eventos registrados.

Para embasar sua pesquisa, Benia dialoga com autores como Michael Fried (1980), que trata da absorção na arte, e Jonathan Crary (2012, 2013), que discute as percepções visuais na contemporaneidade. Além disso, a autora recorre a E.H. Gombrich (1950, 1977) para entender os esquemas mentais e os estereótipos presentes nas convenções fotográficas. A escolha da categoria *Long-Term Projects* se deve ao seu potencial de transcender a narrativa instantânea e imediata do fotojornalismo tradicional, proporcionando uma reconfiguração temporal e referencial dos acontecimentos retratados (Benia, 2020, p. 26).

Metodologicamente, Benia realiza uma análise detalhada das imagens premiadas entre 2015 e 2019 na categoria *Long-Term Projects*, identificando temas absorтивos e suas manifestações visuais. Ela categoriza essas imagens em diferentes temas como "atividade concentrada", "estado de sono", "introspecção", "paisagem", "figura de costas" e "o ato da espera" (Benia, 2020, p. 95). Cada categoria é examinada quanto aos seus aspectos estéticos, dramáticos e temporais, oferecendo uma compreensão aprofundada de como a absorção é representada no fotojornalismo.

As principais conclusões da pesquisa apontam para uma mudança significativa no modo como os fotojornalistas e o público percebem e interagem com as imagens de eventos. As fotografias absortivas premiadas na categoria *Long-Term Projects* contribuem para uma leitura mais lenta e atenta, promovendo uma experiência estética e reflexiva que contrasta com a rápida e objetiva narrativa visual do fotojornalismo tradicional (Benia, 2020, p. 142). Esse enfoque não apenas desafia os tropos visuais estabelecidos, mas também sugere uma potencial ficcionalidade e irrepresentabilidade dos eventos, ampliando as possibilidades de interpretação e engajamento do espectador.

Em suma, a dissertação de Renata Tavares Benia revela como a categoria *Long-Term Projects* do *World Press Photo* possibilita uma exploração dos temas absortivos, oferecendo novas perspectivas sobre a construção e recepção das imagens no fotojornalismo. A pesquisa destaca a importância de um olhar contemplativo e estético, que vai além da dramatização e do imediatismo, proporcionando uma experiência visual rica e multifacetada (Benia, 2020, p. 79).

3.2.2 A categoria *Long-Term Projects*

A categoria *Long-Term Projects* do *World Press Photo*, estabelecida em 2015, representa uma transformação significativa nas matrizes visuais do fotojornalismo contemporâneo. Substituindo a antiga categoria *Observed Portraits*, esta nova categoria segue uma linha de abordagem que privilegia registros de viés documental, distanciados dos conflitos e situações dramáticas. As imagens inscritas nessa categoria se concentram na cobertura de eventos cotidianos, frequentemente envolvendo pessoas comuns em contextos específicos. Essa abordagem permite uma exploração mais profunda e contínua dos temas, ao invés de um foco momentâneo e imediato, típico do fotojornalismo tradicional.

Uma característica distintiva dos *Long-Term Projects* é a ênfase na serialidade das imagens. Projetos submetidos nesta categoria são desenvolvidos ao longo de longos períodos, frequentemente abrangendo cinco a quinze anos, com fotógrafos retornando repetidamente aos mesmos lugares

ou eventos. As imagens são apresentadas em séries de até trinta fotografias que dialogam entre si, criando um *corpus* visual coeso e extenso. A presença de serialidade sugere uma narrativa mais complexa, que vai além da captura de um instante decisivo, oferecendo uma visão mais rica e detalhada dos eventos documentados. Isso desafia a tradicional concepção do fotojornalismo como um meio de capturar momentos únicos, integrando passados, presentes e futuros em uma narrativa contínua.

A introdução dessa categoria reflete uma mudança na percepção do tempo e da referência no fotojornalismo. Distante do imediatismo e da brevidade característica do “instante decisivo” de Henri Cartier-Bresson (Benia, 2020), os *Long-Term Projects* exploram outras dimensões temporais. Eles documentam não apenas o evento em si, mas também seus vestígios, momentos posteriores, incertezas, lacunas e vazios, oferecendo uma perspectiva mais profunda e reflexiva sobre os fatos e eventos representados. Em uma cultura dominada pelo excesso de imagens e pela produção rápida, essa abordagem oferece uma resistência ao ritmo frenético da cobertura jornalística, permitindo uma exploração mais calma e contemplativa dos temas.

A escolha dos temas é igualmente crucial para a compreensão dos *Long-Term Projects*. A categoria se ocupa predominantemente da vida cotidiana e das adversidades enfrentadas por pessoas em contextos específicos. Essas narrativas visuais auxiliam na compreensão dos fatos exibidos e na relação entre o espectador e os acontecimentos fotografados. Projetos premiados frequentemente abordam temas sociais relevantes, proporcionando uma visão intimista e profunda dos desafios e resiliências humanas.

Ao instituir a categoria *Long-Term Projects*, o *World Press Photo* buscou reconhecer ensaios fotográficos narrativos, muitos dos quais possuem características experimentais dentro do contexto da fotografia informativa. Essa mudança reflete um interesse crescente por projetos de longa duração, que sobrepõem a temporalidade à espacialidade, enfatizando tanto a duração dos projetos quanto a carga afetiva e a imersão nos ambientes vividos. A longa duração permite a captura de múltiplas imagens que expressam um processo contínuo e a intensidade emocional dessa passagem temporal. Diferentemente das *photo stories* premiadas nas categorias tradicionais, que tendem a ser mais contingentes e menos projetuais, os *Long-Term Projects* buscam um

envolvimento deliberado e durativo, muitas vezes com o "prejuízo" da atualidade e da primazia de uma publicação imediata.

3.2.3 A primeira edição da categoria *Long-Term Projects*

Como essa categoria se estabelece como recorte dessa tese, propomos observar o ano de estreia desta categoria e ver como as escolhas ali estabelecidas apontam para caminhos dentro do fotojornalismo. Ao fazermos este exercício, é possível perceber, pelo exame dos três projetos premiados, percursos bastante distintos no que diz respeito à abordagem temática dos ensaios, ao tempo requerido para a produção de cada projeto, bem como às escolhas formais, narrativas e de suas relações verbovisuais, consideradas fundamentais no campo da imagem de informação. Este fato parece demonstrar uma preocupação, por parte da organização e do júri, em refletir a diversidade da produção fotográfica capaz de se adequar a uma premiação nova, voltada aos projetos de longo prazo no fotojornalismo e que geralmente guardam características distintas do fotojornalismo cotidiano. Evidencia também o fato já mencionado de que o movimento natural da produção fotojornalística, seu percurso narrativo como história de um tipo de imagem, condiciona o olhar que avalia as competências do fazer e sanciona os objetos-valores produzidos a partir de novos parâmetros que desestabilizam a própria configuração tradicional de gêneros e formatos.

O primeiro lugar dessa categoria em 2015 foi o ensaio de Darcy Padilla, fotógrafa da agência *Vu*, que acompanhou por 20 anos um drama humano centrado na figura de Julie Baird, mãe, usuária de drogas e portadora de HIV. Padilla documenta Baird em sua luta contra as drogas e contra as intercorrências da AIDS, bem como os efeitos dessas batalhas em seus filhos e demais parentes. O projeto segue mesmo após o falecimento de Baird e passa a focar então no crescimento dos filhos sem a mãe. Com características clássicas da fotografia humanista, como a escolha de imagens em preto/branco e a proximidade entre fotógrafa e fotografados, Padilla cria um relato sobre as condições de vida de uma família afetada pela doença e pela dependência química, partindo de um universo íntimo para falar sobre um problema amplo.

Vale ressaltar, entretanto, que o reconhecimento e a premiação de projetos fotográficos de longo prazo na edição de 2015 do WPP não se constitui como uma inovação abrupta da instituição. Ao contrário, uma categoria específica para a premiação dos *Long-Term Projects* surge como a consolidação e a formalização de um movimento que já ocorria dentro do Prêmio. Movimento este que buscava expandir as premiações outorgadas ao formato stories na maioria das categorias da premiação não apenas a conjuntos de 12 fotografias que estabeleciam uma narrativa mais aprofundada e detida sobre determinados assuntos (dentro de cada categoria específica), mas que permitisse o reconhecimento de projetos fotográficos desenvolvidos ao longo de porções mais amplas de tempo como práticas relevantes ao fotojornalismo.

A principal prova disso é que o projeto que recebeu o prêmio principal na primeira edição da categoria, o acima mencionado *Family Love: 1993-2014* da fotógrafa americana Darcy Padilla, teve uma primeira versão também laureada com o segundo lugar da categoria *Contemporary Issues*, no formato *stories*, na edição de 2011 do mesmo *World Press Photo*.

No ano de 2011, o ensaio de Padilla recebeu o título de *The Julie Project* e foi apresentado como uma série documental que retrata 18 anos da vida de Julie Baird, uma moradora de São Francisco (EUA) que era HIV positiva, tinha uma filha recém-nascida e um histórico de abuso de drogas (Padilla, 2011). O ensaio é composto por 12 fotografias, atendendo o limite quantitativo para a submissão de ensaios no formato *stories*, e conta com uma descrição textual bastante curta e genérica que é repetida em todas as fotografias do ensaio dentro do navegador de imagens disponibilizado no site do *World Press Photo*. A exceção é a demarcação da data da realização de 6 das 12 fotografias que compõem o projeto de Padilla. Porém, no conjunto de imagens submetidas pela fotógrafa é notável a passagem de um largo período de tempo, que se estende de fevereiro de 1993 – data em que Padilla e Baird se conhecem no saguão do Hotel Ambassador, em São Francisco (EUA) e produzem a primeira imagem da série, onde vemos Baird com sua filha recém-nascida no colo (Figura 06) – até setembro de 2010, período no qual vemos Rachel, a filha de Julie, crescer, os envolvimentos amorosos da protagonista, o nascimento de sua segunda filha, Elyssa, as complicações trazidas pelo vício e por sua doença até, finalmente,

seus últimos dias de vida em casa (Figura 07), acompanhada por sua filha mais nova e por seu companheiro, Jason.

FIGURA 06: *Family Love: 1993-2014*, Darcy Padilla, 1993.



Fonte: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2015/darcy-padilla/2>

FIGURA 07: *Family Love: 1993-2014*, Darcy Padilla, 2010.



Fonte: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2015/darcy-padilla/16>

Por sua vez, o projeto *Family Love: 1993-2014* é composto por 30 fotografias, padrão para a categoria *Long-Term Projects*, e carrega em seu conjunto todas as 12 fotografias apresentadas e premiadas em 2011, incluindo as Figuras 06 e 07 acima. Além disso, o ensaio é complementado por outras 18 fotografias, sendo algumas imagens inéditas do período em que Julie Baird ainda era viva, e muitas outras que apresentam as dificuldades da família após o falecimento de Baird, como a da Figura 08, que mostra uma interação entre o recém viúvo Jason e Elyssa, a filha do casal.

FIGURA 08: *Family Love: 1993-2014*, Darcy Padilla, 2011.



Fonte: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2015/darcy-padilla/23>

Há também um longo e detalhado texto de apresentação do ensaio, que ajuda o leitor a compreender dinâmicas familiares, personagens e o próprio processo de produção das imagens, bem como legendas individuais e marcação de data para todas as fotografias do ensaio.

O conjunto resulta, então, em um panorama mais completo e complexo acerca da vida de Baird e deixa claro a extensão do potencial narrativo que histórias desenvolvidas em um longo período de tempo podem ter,

especialmente se apresentadas por meio de um conjunto mais amplo de fotografias, premissas essas constituidoras da categoria *Long-Term Projects*.

A segunda colocação ficou com *Side Effect* (ou Efeito Colateral, em tradução nossa, apresentado nas Figuras 08 e 09). Esse é um ensaio realizado pelo fotógrafo polonês Kacper Kowalski, e que consiste em um conjunto de imagens aéreas capturadas pelo fotógrafo em seu país natal, entre os anos de 2009 e 2014. Kowalski apresenta seu trabalho como “um projeto documental sobre a complexa relação entre humanos e natureza” como a da Figura 09, onde vemos uma paisagem conformada pelas necessidades humanas.

Para Kowalski, o conteúdo da foto é menos importante do que as reações, reflexões e ideias que surgem quando se olha para ela. Assim, constrói uma série de caráter fundamentalmente experimental que, em muitas situações, beira a abstração visual. Se as imagens aéreas constituem um ponto de vista geralmente incomum no fotojornalismo, o tratamento cromático que reforça sua estetização também não é uma prática usual neste tipo de produção fotográfica.

FIGURA 09: *Side Effect*, Kacper Kovalski, 2011.

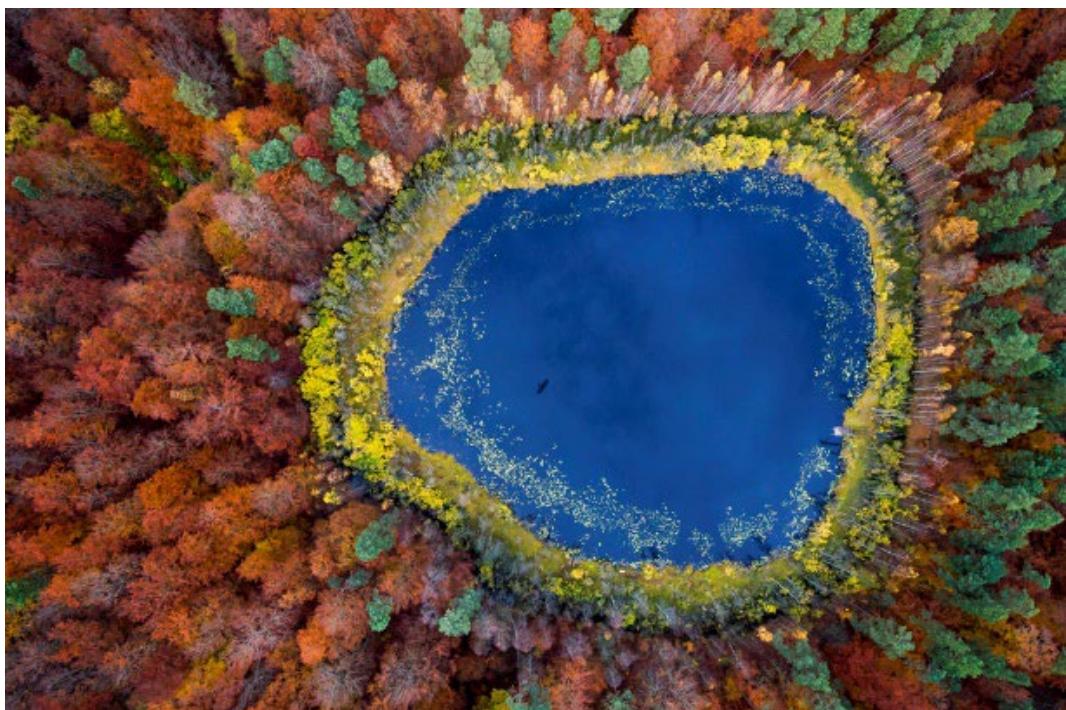


Fonte: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2015/kacper-kowalski/10>

Outro elemento que afasta a produção de Kowalski do fotojornalismo tradicional é a forma pela qual ele trata suas legendas. Em ensaios de caráter

expressivo, as legendas, muitas vezes servem como um contraponto textual que objetiva ancorar o significado da imagem, permitindo que o espectador tenha acesso ao contexto, aos personagens e às circunstâncias de produção de uma fotografia. Kowalski nega isso ao espectador quando opta por utilizar como legenda os dados de georreferenciamento de sua posição na hora da tomada da imagem. A título de exemplo, a legenda que acompanha a fotografia do lago que observamos na Figura 10 é 54°33'47.37"N 18°13'42.22"E. E assim são as legendas de todas as 30 imagens que compões seu ensaio apresentado ao *World Press Photo*. A única exceção a este modelo de tratamento do texto neste ensaio pode ser feita ao texto de apresentação da série que nos permite vislumbrar o caminho percorrido pelo autor e suas intenções com relação às imagens.

FIGURA 10: *Side Effect*, Kacper Kowalski, 2010.



Fonte: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2015/kacper-kowalski/6>

Sobre o papel dos textos (legendas, artigos, introduções) em sua relação com as fotografias no jornalismo, podemos lembrar da citação à Jorge Pedro Sousa na introdução dessa tese, em que ele nos diz que nos diz que embora fotografia e texto sejam distintos, com o texto geralmente ocupando um espaço

próximo à imagem, o fotojornalismo não pode existir sem a presença do texto (Sousa, 2002, p. 76).

Se pautarmos nosso conceito de fotojornalismo pelos textos de Sousa, quando este afirma que o “objetivo primeiro do fotojornalismo é informar” ou que “não existe fotojornalismo sem texto” chegaremos à conclusão de que “*Side Effect*” teria imensa dificuldade em sustentar-se como um ensaio fotojornalístico. Mesmo que negativo, este ensaio ainda seria visto como o “fotojornalismo de ilustração”, como proposto por Persichetti. Aparentemente, esse recorte se alinha com a perspectiva e com o entendimento do próprio fotógrafo sobre o papel de suas imagens no contexto de produção de imagens informativas, quando ele afirma que seu ensaio “é mais um método de narrativa visuais do que um conjunto concreto de fotografias” (Kowalski, 2015).

Ainda assim, *Side Effect* foi validado com um prêmio por uma das mais importantes instituições do fotojornalismo internacional já na estreia de uma categoria. Esta postura parece operar um certo “espírito crítico, de inversão”, que visa tensionar o discurso estabelecido sobre fotojornalismo. Podemos então retornar a Foucault que aponta esta prática da inversão como uma forma de confrontar e cercar, pelos discursos, as formas da exclusão, da limitação, da apropriação; mostrar como se formaram, para responder a que necessidades, como se modificaram e se deslocaram, que força exerceram efetivamente e em que medida elas foram contornadas. Além disso, essa inversão se alia a outros discursos externos ao fotojornalismo para questionar o estatuto padrão tanto deste quanto de outros discursos, como aqueles, por exemplo, da fotografia nas artes visuais.

Finalmente, o projeto que ficou na terceira posição foi realizado pelo fotógrafo Lu Guang e apresenta em sua série, chamada *Development and Pollution*, as complexas relações entre desenvolvimento econômico e a escalada das taxas de poluição em grandes zonas industriais da China, bem como seus efeitos sobre a população residente nesses locais. Realizado entre 2005 e 2014, o ensaio aborda o tema pelo registro de paisagens radicalmente alteradas pela ação humana (Figura 11), pelo olhar sobre a vida nas cidades próximas às regiões industriais (Figura 12) e apresenta personagens que sofrem com o trabalho insalubre e com os efeitos da poluição nessas localidades (Figura 13).

FIGURA 11: *Development and Pollution*, Lu Guang, 2010.



Fonte: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2015/lu-guang/18>

FIGURA 12: *Development and Pollution*, Lu Guang, 2012.



Fonte: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2015/lu-guang/25>

FIGURA 13: *Development and Pollution*, Lu Guang, 2012.



Fonte: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2015/lu-guang/16>

Apesar de se preocupar, assim como Padilla, com dramas humanos, Guang aborda tais problemas de uma perspectiva inicial abrangente e focada em seus efeitos de grandes proporções para, em seguida, particularizá-los em experiências de vida de personagens específicas, compondo um movimento narrativo inverso ao utilizado por Padilla.

As escolhas formais das imagens de ambos ensaios também seguem por caminhos distintos, como a opção de Guang pela fotografia colorida e o interesse na paisagem. Obviamente, a dinâmica do olhar primeiramente astronômico de Guang para a aproximação de casos particulares, e o contraste mais artificial sugerido por formantes plásticos de contornos nítidos como o uso das cores, cria ambientes bem distintas da dramaticidade e proximidade emanada das fotos de Padilla, o que é relevante para provocar formas singulares de interações intersubjetivas. Entretanto, ambos inscrevem-se claramente no paradigma de um tipo de imagem reconhecível como fotojornalística e mantêm em comum o tratamento dado às legendas: usam-nas para complementar ou contextualizar a imagem fotográfica pelo recurso ao texto verbal, lançando mão

de breves títulos explicativos que visam a ancorar e delimitar a interpretação da imagem, como forma prioritária de apreensão dos fatos reportados.

Em suma, a primeira edição do Long-Term Projects nos apresenta dois ensaios que expressam dois modos diferentes de fazer fotografia, entre a imagem preto e branco e colorida, entre aproximações e distanciamentos, representados respectivamente pelos ensaios de Padilla e Guang, e o ensaio de Kowalski, que parece deslocado em relação às expectativas temático-figurativas e formais do fotojornalismo, além de substituir a legenda de seu caráter informacional para ancorar a leitura da imagem, supostamente necessária para a orientação interpretativa, como já explicava Barthes em seu conhecido trabalho de 1964 sobre a retórica da imagem. Ainda que compartilhe semelhanças temáticas com o ensaio de Lu Guang, segue uma estratégia visual e um modelo narrativo diferente, tanto em relação àquela adotada pelos seus pares de prêmio, quanto pelas costumeiras fotografias de caráter jornalístico ou documental.

CAPÍTULO IV:

A CASA QUE SANGRA

*“A house that bleeds can be a family,
a community, a country”*
(Martínez, 2019)

Neste capítulo, analisamos o ensaio *The House That Bleeds*, de Yael Martínez, vencedor do *World Press Photo* na categoria *Long-Term Projects* em 2019. O ensaio insere-se no contexto da violência sistêmica no México, abordando de maneira sensível e subjetiva a experiência do luto e a ausência deixada por vítimas de desaparecimentos forçados. A partir da experiência pessoal do fotógrafo — cuja família foi diretamente afetada pela violência do narcotráfico — o trabalho constrói uma narrativa que ultrapassa a mera documentação dos acontecimentos e se insere no campo da subjetivação política e da emancipação intelectual.

A análise se fundamenta nos conceitos de partilha do sensível e subjetivação política, conforme elaborados por Jacques Rancière (2005), e na abordagem de Laura Quintana (2020) sobre o papel dos corpos e afetos na construção de novas formas de experiência política. Argumentamos que Martínez, ao deslocar o foco da representação da violência para as marcas e vestígios que ela deixa nos corpos e nos espaços, rompe com os tropos tradicionais do fotojornalismo, quando este se propõe a representar situações de violência na América Latina. Através do uso de metáforas visuais, jogos de luz e sombra e uma abordagem íntima da realidade, *The House That Bleeds* não apenas documenta, mas também propõe uma reconfiguração estética e afetiva da experiência do luto e da resistência.

Ao longo deste capítulo, exploramos a maneira como o ensaio articula um percurso narrativo que se inicia na dor privada e se expande para o espaço coletivo, ressignificando a violência e transformando o registro fotográfico em um ato dissensual. Examinamos, ainda, como essa abordagem se diferencia de outros projetos premiados na mesma categoria, estabelecendo um contraste entre cenas de dissenso e registros que reiteram discursos hegemônicos sobre a violência na América Latina. Por fim, buscamos compreender como *The House That Bleeds* tensiona os limites do fotojornalismo documental ao incorporar uma

dimensão poética e subjetiva, criando um espaço de contestação e ressignificação dentro do *World Press Photo*.

4.1 EMANCIPAÇÃO INTELECTUAL E SUBJETIVAÇÃO POLÍTICA

O conceito de emancipação em Jacques Rancière é central para sua teoria política e estética, desafiando interpretações tradicionais que vinculam emancipação a processos de conscientização liderados por uma elite intelectual. Para Rancière, a emancipação não se trata de um processo de revelação de verdades ocultas, mas de uma ruptura com as posições estabelecidas na "partilha do sensível", ou seja, a distribuição hierárquica de funções e capacidades dentro do espaço social.

Jacques Rancière introduz o conceito de "partilha do sensível" como uma chave para entender a relação entre política e estética. Para ele, a partilha do sensível refere-se ao "sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e os recortes que nele definem lugares e partes respectivas" (Rancière, 2005, p. 15). Esse sistema estabelece uma ordem que organiza o que é visível, quem pode ser visto, quem pode falar e quem deve permanecer invisível ou silenciado. Ou seja, a partilha do sensível delimita o campo da experiência sensível, fixando os modos de participação dos indivíduos na comunidade e, consequentemente, quem está autorizado a tomar parte no espaço político.

Esse conceito se relaciona diretamente com as noções de consenso e dissenso na teoria de Rancière. O consenso, para o autor, é uma forma de organização do sensível que legitima e reforça a ordem existente, silenciando o conflito e a diversidade de perspectivas. O dissenso, por sua vez, é uma ruptura nesse consenso. Ele ocorre quando os excluídos ou invisibilizados contestam a distribuição desigual do sensível e reivindicam sua parte, introduzindo uma "reconfiguração do sensível, na qual os modos habituais de percepção e entendimento são questionados" (Rancière, 2005, p. 73). O dissenso, portanto, não é apenas um desacordo sobre um ponto específico, mas uma "intervenção" que muda as próprias bases sobre as quais o espaço político está construído.

No âmbito do agir político, Rancière diferencia claramente o que ele denomina ação política daquilo que chama de "ação policial". Para ele, o agir político é um processo dissensual que desafia a ordem estabelecida da partilha do sensível, criando novas formas de visibilidade e subjetividade política. O agir político é "a interrupção da lógica consensual, onde os sujeitos que antes eram invisíveis se tornam visíveis e reivindicam o direito de tomar parte na organização da comunidade" (Rancière, 2005, p. 52). Em oposição, a ação policial, no vocabulário de Rancière, refere-se ao conjunto de práticas que mantêm a ordem existente e que asseguram a fixidez das divisões dentro da comunidade. "A polícia não é a repressão; é a organização do sensível" (Rancière, 2005, p. 30), na medida em que impõe quem pode falar, o que pode ser dito e quem deve ser excluído do debate.

Dessa forma, a partilha do sensível que interessa a lógica consensual também se articula profundamente com o dissenso, pois é o dissenso que permite romper com a ordem policial e criar novos espaços para o agir político. O dissenso desestabiliza o consenso ao afirmar a igualdade entre aqueles que antes eram vistos como desiguais, abrindo novas possibilidades de organização política. O agir político surge precisamente nessas cenas de dissenso, onde aqueles que não eram vistos como sujeitos políticos afirmam sua presença, suas vozes e suas demandas. Rancière nos lembra que "a política existe precisamente quando o ordenamento do sensível é interrompido, e novas formas de existência política são afirmadas" (Rancière, 2005, p. 16).

Laura Quintana busca expandir esses conceitos ao enfatizar o papel do corpo na estruturação dessa lógica policial. Para a autora, a lógica policial é uma forma de regulação que age sobre os corpos, determinando quem pode aparecer e como deve aparecer dentro de uma organização social hierárquica. Ela argumenta que essa lógica "não apenas exclui determinados corpos de certos espaços, mas regula as formas como os corpos podem ser percebidos e interpretados dentro do espaço público" (Quintana, 2020, p. 56). Assim, a lógica policial vai além da fixação dos papéis sociais, agindo também sobre as capacidades sensíveis dos corpos, limitando sua expressividade e participação no campo político.

A lógica política, em oposição, está associada ao dissenso, entendido como o rompimento com a organização sensível estabelecida. Rancière define

a política como uma intervenção dissensual que "cria uma ruptura no consenso, desafiando a ordem que estabelece quem pode ver e quem pode falar" (Rancière, 2005, p. 52). Essa intervenção faz com que os excluídos da partilha do sensível — aqueles que foram invisibilizados pela lógica policial — afirmem sua capacidade de agir e de existir como sujeitos políticos. Em outras palavras, a política para Rancière surge sempre que essa lógica de exclusão é desafiada, e novos sujeitos reivindicam seu direito de participar da comunidade.

Quintana segue essa linha de pensamento, mas traz uma importante nuance ao enfatizar o papel do corpo como lugar de resistência e emancipação. Ela observa que a lógica política, conforme articulada por Rancière, não é apenas uma intervenção discursiva, mas um "movimento corporal e afetivo" que transforma as formas de estar no mundo (Quintana, 2020, p. 62). Ao dar visibilidade a corpos que antes eram regulados ou marginalizados pela lógica policial, a lógica política opera uma reconfiguração estética e corporal do espaço público. Para Quintana, o dissenso é, portanto, um movimento que "permite que novos modos de ser e sentir entrem em cena, desafiando as formas preestabelecidas de subjetividade política" (Quintana, 2020, p. 59).

Essas reconfigurações estéticas e políticas, tanto para Rancière quanto para Quintana, estão intrinsecamente ligadas à relação entre os corpos e o espaço público. Embora Rancière se refira ao papel do corpo, não o desenvolve como Quintana, que considera intrigante o fato de que os intérpretes de Rancière não se reportem ou desenvolvam esse aspecto. Quintana enfatiza que a emancipação, nesse sentido, não pode ser reduzida a uma simples mudança de consciência ou ao reconhecimento de direitos. Em vez disso, envolve uma transformação material e afetiva, em que os corpos que eram antes invisíveis ou silenciados assumem novas posições de visibilidade e agência política. Ela argumenta que "a lógica política desmantela a lógica policial ao reorganizar as relações sensíveis entre os corpos, rompendo com as hierarquias estabelecidas" (Quintana, 2020, p. 65).

A abordagem de Quintana complementa a de Rancière ao destacar que a lógica política não é apenas um evento de dissenso, mas um processo contínuo que desestabiliza permanentemente as hierarquias sensíveis. Enquanto Rancière enfatiza a ruptura momentânea que ocorre quando o dissenso emerge, Quintana ressalta que essa ruptura deve ser acompanhada

por uma prática constante de reorganização do sensível, em que os corpos constantemente desafiam suas posições fixadas pela lógica policial. Para ela, "a emancipação dos corpos envolve uma reconfiguração contínua da partilha do sensível, onde os modos de percepção e os afetos são constantemente rearticulados" (Quintana, 2020, p. 72).

Dessa forma, a subjetivação política não se restringe a um ato isolado de contestação, mas se desenrola como um processo que envolve a transformação contínua das formas de percepção e experiência dos sujeitos. Se, para Rancière, o dissenso instaura um rompimento que revela a arbitrariedade da ordem sensível, Quintana amplia essa noção ao enfatizar que a emancipação exige uma ação constante sobre os modos de ver, sentir e existir no mundo. Esse deslocamento não se dá apenas no nível discursivo, mas na própria materialidade dos corpos e afetos, que reconfiguram suas posições ao longo do tempo. Assim, a emancipação não é apenas um evento pontual de ruptura, mas uma prática sustentada que desafia e reorganiza as estruturas do sensível, permitindo a emergência de novos sujeitos políticos e formas alternativas de reconhecimento.

Na obra *O mestre ignorante*, fonte de seus posicionamentos sobre consensos e dissensos, o autor percebe, pela análise de arquivos, que a emancipação "não implica um aumento de conhecimento, mas sim uma mudança na relação que os indivíduos mantêm com seu saber e com o mundo" (Rancière, 2010, p. 25). Assim, a emancipação é um movimento de reconfiguração dos modos de ser e agir no mundo, no qual os sujeitos subvertem suas posições previamente designadas e afirmam sua capacidade de pensar, agir e sentir de maneira autônoma.

Em conexão com a emancipação, o conceito de subjetivação política em Rancière refere-se ao processo pelo qual indivíduos ou grupos marginalizados transformam-se em sujeitos políticos ao contestarem sua exclusão do espaço público. A subjetivação ocorre quando "aqueles que não têm parte" no corpo político reivindicam visibilidade e participação, tornando-se protagonistas de sua própria narrativa política (Rancière, 1996, p. 52). Essa transformação não é simplesmente a inserção em uma ordem já existente, mas a criação de um novo espaço de visibilidade e significação, onde novas formas de vida e subjetividade

podem emergir. A subjetivação, assim, rompe com as hierarquias previamente estabelecidas, redefinindo o que é visto e ouvido no domínio político.

Rancière também desenvolve os conceitos de cena de dissenso e cena de desacordo para descrever os momentos em que esses processos de emancipação e subjetivação se tornam visíveis no espaço público. A cena de dissenso é um momento de ruptura no consenso social, onde um novo regime de visibilidade é instaurado. Rancière define o dissenso como a "reconfiguração do sensível, na qual os modos habituais de percepção e entendimento são questionados" (Rancière, 2009, p. 73). Do ponto de vista metodológico, o autor propõe a percepção dos dissensos como cenas de aparição de danos.

Por sua vez, o conceito de cena de desacordo (*mésentente*) está intimamente ligado ao conceito de dissenso, e refere-se ao momento em que as fronteiras entre o possível e o impossível são deslocadas. O desacordo não é uma simples disputa de interesses, mas uma ruptura no entendimento comum que estrutura a ordem social. Rancière observa que o desacordo é "uma diferença que afeta a própria estrutura do reconhecimento" (Rancière, 1996, p. 30). Nas cenas de desacordo, novos sujeitos políticos emergem ao reivindicar seu direito de falar e ser ouvidos, contestando os limites impostos pelo poder dominante sobre quem pode participar do debate público.

A relação entre esses quatro conceitos — emancipação, subjetivação, dissenso e desacordo — é central para a compreensão da teoria política de Rancière. O processo de subjetivação surge em ato no desenrolar do próprio processo de emancipação, na medida em que os indivíduos rompem com as posições fixadas que lhes são atribuídas e se tornam agentes de sua própria transformação política. Esse processo ocorre em momentos de dissenso e desacordo, quando o espaço público é reconfigurado e novas subjetividades emergem, contestando as estruturas de poder estabelecidas. Em suma, a emancipação cria as condições para o dissenso, que, por sua vez, torna visível o desacordo fundamental sobre as bases da comunidade política.

Laura Quintana, em sua obra *Política de los cuerpos: Emancipaciones desde y más allá de Jacques Rancière* (2020), aprofunda a análise desses conceitos ao examiná-los a partir de uma perspectiva corporal e estética. Quintana argumenta que, para Rancière, a emancipação não se dá apenas no campo do conhecimento, mas envolve uma "reconfiguração afetiva e reflexiva

dos corpos" (Quintana, 2020, p. 23). Ela observa que o dissenso e o desacordo não são apenas discursos, mas "formas de manifestação corporal" que rompem com as atribuições sensíveis e práticas que limitam a agência política dos sujeitos (Quintana, 2020, p. 56). Para Quintana, o dissenso é uma manifestação da capacidade dos corpos de se reorganizarem e criarem novas formas de interação social, abrindo espaço para formas de vida que foram marginalizadas pela ordem dominante.

Além disso, Quintana destaca que as cenas de desacordo são momentos de intensa transformação, nos quais "as fronteiras entre o visível e o invisível são deslocadas" e novos sujeitos políticos emergem (Quintana, 2020, p. 65). Ela argumenta que essas cenas são fundamentais para a compreensão do processo de subjetivação em Rancière, pois é nelas que os corpos marginalizados podem se tornar visíveis e reivindicar sua capacidade de agir politicamente. Nesse sentido, Quintana expande a análise de Rancière ao enfatizar a importância das práticas corporais e estéticas na constituição de novos sujeitos políticos.

Dessa forma, a análise proposta por Quintana se concretiza em exemplos como o filme *Campo Hablado*, de Nicolás Rincón Gille, no qual a representação dos corpos desloca a tradicional figura da vítima passiva, promovendo uma prática de contramemória que desafia as fronteiras do visível e do decifrável. Como aponta a autora, essas imagens recusam a categorização do sofrimento como algo distante, inofensivo e alheio à coletividade, promovendo um envolvimento afetivo e político do espectador (Quintana, 2020, p. 350). Nesse sentido, o trabalho de Gille ilustra a dupla operação descrita por Quintana: por um lado, a desestabilização das formas dominantes de representação que reduzem certos sujeitos à condição de objeto de compaixão e, por outro, a criação de novas formas de percepção e implicação ética, na qual o espectador é chamado a reconhecer sua posição nesse campo de relações e poder (Quintana, 2020, p. 358). Assim, a discussão de Quintana sobre a reconfiguração estética e sensível da ação política encontra, em *Campo Hablado*, um exemplo concreto do potencial das imagens na articulação de novas subjetividades, reforçando sua tese de que o dissenso não se dá apenas no nível discursivo, mas também na corporeidade dos sujeitos e nos afetos mobilizados pelo encontro com tais representações.

4.1.1 O papel das imagens

A relação entre as imagens, as representações sociais e os conceitos de emancipação, subjetivação, dissenso e agir político, conforme desenvolvidos por Jacques Rancière e Laura Quintana, pode ser compreendida por meio do papel central que as imagens desempenham na organização do sensível e na criação de novas possibilidades de ação política. A partilha do sensível, conforme discutida anteriormente, refere-se à forma como as sociedades organizam o que é visível e invisível, audível e inaudível, ou seja, como distribuem as funções e capacidades dentro do espaço social. As imagens, nesse contexto, se estabelecem como meios que ajudam a definir e a delimitar essas fronteiras. Elas podem reforçar a ordem estabelecida, consolidando as divisões sensíveis, ou podem romper com essa lógica, possibilitando novas formas de percepção e ação política (Rancière, 2005, p. 16).

No campo da emancipação e subjetivação política, as imagens não são, portanto, meras ferramentas, ao permitir que novos sujeitos políticos emergem e se tornem visíveis. Para Rancière, a emancipação envolve uma reconfiguração das posições que os corpos ocupam no espaço social, e as imagens podem ser fundamentais nessa reconfiguração. Ao apresentar os "sem parte" — aqueles que estão excluídos da participação política — as imagens abrem espaço para novas formas de subjetividade e de ação política (Rancière, 1996, p. 52). Nesse sentido, a representação visual não apenas documenta ou reflete a realidade, mas também pode constituir um ato de subjetivação, ao trazer à tona corpos e realidades que antes eram invisíveis ou marginalizados.

Esse potencial das imagens é explorado de forma significativa por Laura Quintana, que destaca como elas articulam a relação entre corpos e afetos. Quintana argumenta que as imagens são capazes de criar novas sensibilidades, ao mesmo tempo em que reconfiguram os modos de estar e de sentir no mundo. Segundo a autora, "as imagens podem ser vistas como catalisadores de afetos e formas de percepção que desafiam as estruturas da lógica policial" (Quintana, 2020, p. 56). Ou seja, ao romperem com a lógica que organiza a visibilidade e a invisibilidade dos corpos, as imagens permitem que novas experiências sensíveis e afetivas sejam criadas, transformando as relações políticas entre os sujeitos.

Essa transformação também está relacionada ao papel das imagens no estabelecimento de cenas de dissenso. As imagens, ao desafiarem as narrativas dominantes, podem criar cenas de dissenso nas quais os sujeitos excluídos se afirmam como agentes políticos. O dissenso surge quando a distribuição das capacidades sensíveis é interrompida, e as imagens desempenham um papel essencial ao tornar visível o que antes estava excluído da percepção comum. Como observa Marques (2011), o dissenso não é apenas uma discordância de opiniões, mas um "conflito entre uma dada distribuição do sensível e o que permanece fora dela" (Marques, 2011, p. 27). Nesse sentido, as imagens tornam-se fundamentais para a construção de novos horizontes de visibilidade e ação.

Além disso, a articulação entre corpos e afetos explorada por Quintana se realiza de forma especialmente potente através das imagens. Para a autora, "as imagens têm a capacidade de afetar os corpos, criando novas sensibilidades e formas de relação com o mundo" (Quintana, 2020, p. 62). Isso significa que as imagens não apenas refletem uma realidade existente, mas podem também gerar novas formas de existência e subjetividade, ao reorganizar as percepções e os afetos que orientam a experiência social. A criação de novas sensibilidades políticas é, portanto, uma tarefa estética, e as imagens ocupam um papel central nesse processo, ao permitir que os corpos se articulem de maneiras novas e inesperadas na tessitura do espaço discursivo.

Em seu texto "Política da imagem, subjetivação e cenas de dissenso", Marques explora o potencial transformador das imagens na criação de novos sujeitos políticos e na reconfiguração da partilha do sensível. Assim como Rancière argumenta que a partilha do sensível organiza o visível e o audível no espaço social, Marques observa que as imagens têm o poder de romper com essa organização, criando novas formas de percepção e ação (Marques, 2014, p. 35). Essa ruptura é fundamental para a emancipação intelectual, pois permite que sujeitos anteriormente invisíveis se tornem visíveis e afirmem sua capacidade de participar da vida política.

Marques, por sua vez, explica essa ideia ao destacar que o fotojornalismo, por exemplo, pode servir como uma cena de dissenso, na qual novas formas de vida e realidade são trazidas à tona, desafiando as narrativas dominantes (Marques, 2014, p. 37). O potencial emancipatório das imagens,

portanto, está em sua capacidade de desestabilizar as formas consensuais de ver o mundo, promovendo o surgimento de novas subjetividades e formas de ação política (Rancière, 2005, p. 52).

Por fim, tanto Rancière quanto Marques, que o interpreta, enfatizam que a emancipação intelectual depende da criação de cenas de dissenso, nas quais os sujeitos podem se desvincilar das hierarquias de saber e poder. Para Marques, a política da imagem está intrinsecamente ligada à criação dessas cenas, pois é através da visibilidade e da articulação de novos afetos que os sujeitos se constituem como agentes políticos (Marques, 2014, p. 39). Esse processo de subjetivação, como destaca Laura Quintana, é também afetivo, envolvendo uma reconfiguração estética que permite a emergência de novas formas de vida e organização social (Quintana, 2020, p. 56).

4.2 VIOLÊNCIA, PERDA E LUTO¹⁵

O ensaio *The House That Bleeds* (A Casa que Sangra, em tradução nossa), realizado pelo fotógrafo mexicano Yael Martínez, é composto por 30 imagens e recebeu o segundo prêmio da categoria *Long-Term Projects* na edição 2019 do *World Press Photo*. Cada uma das 30 fotografias é acompanhada por uma legenda e há, também, um texto de apresentação que visa situar o espectador acerca dos termos do ensaio, tais como personagens, situações sociais, localizações e relações pessoais ali estabelecidas.

Em linhas gerais, *The House That Bleeds* aborda a escalada da violência relacionada aos cartéis de tráfico de drogas na última década, especialmente nos estados de Guerrero e Sinaloa, no México. Realizado entre setembro de 2013 e novembro de 2018, o ensaio germina a partir da constatação do número alarmante de pessoas consideradas desaparecidas e se concentra inicialmente no drama familiar do próprio fotógrafo, cuja esposa teve um irmão assassinado na prisão e outros dois irmãos “desaparecidos”. Em um segundo momento, o

¹⁵ Uma análise preliminar do ensaio aqui discutido foi publicada no ano de 2021 como artigo na revista *Estudos em Jornalismo e Mídia* (UFSC) sob o título *A casa que sangra: expressão e subjetivação no fotojornalismo de longo prazo*, com minha autoria e coautoria de Kati Caetano. Disponível em: <http://doi.org/10.5007/1984-6924.2021.e76842>

fotógrafo inclui personagens de outras famílias que passam pelo mesmo problema, bem como um grupo de mulheres que realiza buscas independentes a fim de tentar encontrar seus parentes.

A articulação dos elementos visuais do ensaio remete a questões como a memória, a falta, o vazio e o luto. A tonalidade predominantemente sépia de parte das fotografias, o uso de recursos fotográficos como a captura do movimento borrado, a estratégia de fotografar fotografias dos desaparecidos, o registro de sombras dos personagens ao invés do retrato direto – tudo atua como contribuição para a constituição de um ensaio de caráter bastante expressivo e sensível que, em muitos momentos, se coloca em oposição ao pensamento tradicional do fotojornalismo.

Para informar de maneira direta, Martínez recorre a legendas longas e explicativas para as suas imagens, caracterizando seu ensaio como um conjunto de imagens e textos em que fotografia e legenda cumprem funções complementares de contextualização e conotação. Para Sousa (2002, p.72) a conotação como recurso textual associado à imagem fotográfica visa ampliar as possibilidades interpretativas da imagem, orientando o leitor para os significados que o autor pretende atribuir à fotografia.

Ao abordar a passagem do que chamou de regime da “fotografia-documento” para o regime da “fotografia-expressão”, Rouillé nos fornece a definição de uma característica muito específica e profusamente observável na prática da fotografia como um todo: o interesse cada vez maior no que ele chamou de “pequenos relatos infraordinários”.

O grande relato da arte modernista fracassou na arte dos pequenos relatos infraordinários. Fotografar um universo circunscrito na vida cotidiana, nos gestos diários, nos lugares familiares, nos objetos usuais, invisíveis de tanto serem vistos, vai opor-se às concepções modernistas, para as quais a criação consistia em um processo ininterrupto de mudança, de ruptura, de negação, em busca desenfreada do inédito. (Rouillé, 2009, p. 358)

Ao conceituar, portanto, a transição do regime da “fotografia-documento” para o da “fotografia-expressão”, o autor nos oferece um panorama sobre o desenvolvimento da fotografia em direção a uma abordagem mais subjetiva e menos utilitária. Enquanto a “fotografia-documento” privilegia um arranjo de linguagem que acentua a sensação de objetividade fotográfica, a “fotografia-

expressão" permite uma articulação de signos que expressam um ponto de vista mais amplo sobre o cotidiano e o infraordinário, distanciando-se das narrativas grandiosas do modernismo (Rouillé, 2009, p.136-137).

Tomaremos como exemplo, com a finalidade de apresentar esse conceito no contexto dos projetos fotojornalísticos de longo prazo premiados pelo *World Press Photo*, os ensaios de Markus Jokela e Carla Kogelman, onde esse deslocamento proposto por Rouillé se faz evidente. Ambos os projetos se concentram em retratar pequenos fragmentos da vida cotidiana, sem grandes rupturas narrativas ou visuais, inserindo-se no contexto de relatos infraordinários mencionados pelo autor. Em *Table Rock* (Figura 14), premiado em 2017, Jokela explora a monotonia da vida em uma pequena cidade do meio-oeste americano, enfatizando a repetição de gestos e rotinas ao longo de três décadas, enquanto em *Ich Bin Waldviertel* (Figura 15), premiado em 2018, Kogelman documenta a passagem do tempo na vida de duas irmãs em uma comunidade rural austríaca, capturando a naturalidade e intimidade dos gestos diários em um cenário familiar e constante.

FIGURA 14: *Table Rock*, Markus Jokela, 1992.



Fonte: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2017/markus-jokela/2>

A prática fotográfica de Jokela e Kogelman exemplifica o que Rouillé descreve como a oposição às concepções modernistas, que buscavam incessantemente o novo e o inédito. Em ambos os ensaios, o interesse está na repetição, no ordinário e na constância, ressaltando a simplicidade dos pequenos eventos da vida cotidiana como elementos centrais da narrativa. A longevidade dos projetos, especialmente no caso de *Table Rock*, com quase 30 anos de observação, reforça o conceito de fotografia-expressão ao destacar a persistência de uma realidade aparentemente imutável.

FIGURA 15: *Ich Bin Waldviertel*, Carla Kogelman, 2013.



Fonte: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2018/carla-kogelman/15>

Kogelman, por sua vez, em *Ich Bin Waldviertel*, utiliza uma abordagem similar ao registrar as mudanças graduais e sutis no crescimento das irmãs, que acontecem de forma silenciosa e natural. Ambos os ensaios desafiam a lógica da instantaneidade e do sensacionalismo, promovendo uma visão mais contemplativa e expressiva sobre o mundo, alinhando-se ao interesse de Rouillé pelos "pequenos relatos infraordinários".

Em momentos de seu ensaio, Martínez articula um conjunto muito parecido de recursos discursivos, o que faz com que suas fotografias também

possam ser observadas pela ótica da “fotografia-expressão”. Mesmo abordando um tema cujo valor enquanto notícia é alto e costuma atrair interesse, ele o faz de maneira indireta e bastante pessoal. Vale ressaltar que uma diferença importante entre *The House That Bleeds* e os dois exemplos apresentados acima é o fato de que Martínez lida com o tema da violência a partir de uma posição interna, que afeta diretamente sua família e o faz, ao mesmo tempo, narrador e vítima desta violência. Já os ensaios de Jokela e Kogelman seguem a lógica do fotógrafo estrangeiro ao assunto e que trabalha pelo “método lento”, ou seja, são fotógrafos que “vivem por certo período com os sujeitos que vão fotografar, compartilham suas emoções, mostram a miséria dos seres humanos, sua vulnerabilidade, sua solidão, seu sofrimento, sua dignidade, sua grandeza” (Fabris, 2007, p. 38).

O ponto de vista interno oferecido por Martínez permite a abordagem de seu tema por meio de sensibilidades distintas das ofertadas pelo fotojornalismo tradicional. Podemos retomar a ideia proposta pelo filósofo francês Jacques Rancière, que em sua obra *A Partilha do Sensível*, aborda criticamente uma série de relações possíveis entre estética e política que são cabíveis de discussão ao observarmos o ensaio de Martínez. Para o autor, as formas possíveis de subjetivação são determinadas por dimensões políticas e também configuram as possíveis formas de participação política deste sujeito. E é exatamente a participação política quem encontra mais obstáculos para a realização desta subjetivação, devido ao sistema de distribuições sensíveis, que determina quem pode ser ouvido ou visto (Rancière, 2009). Assim, em uma sociedade se estabelece uma determinada forma de distribuição de sujeitos dotados de espaço de discurso, ou seja, que podem ser vistos ou ouvidos, em detrimento de sujeitos desprovidos destes espaços. Do mesmo modo, tais formas se expressam por meio de reconfigurações dos discursos, das linguagens, rompendo com a obviedade das imagens

Neste sentido, Martínez parece ocupar um desses lugares de discurso para falar do lado de dentro do problema. E ao reconhecer e premiar seu ensaio, fazendo ecoar este discurso, o *World Press Photo* parece reconhecer esse dissenso, uma vez que este espaço discursivo costuma ser majoritariamente ocupado pelo fotógrafo estrangeiro cujo discurso já está estabelecido. Ao reconhecer o dissenso e a falta de harmonia entre espaços discursivos,

estabelece-se o que o autor chama de “agir político”, que parte da rejeição por parte do sujeito, do tempo e espaço que ele deveria ocupar e, por meio desta rejeição, se faz capaz de instaurar outras dimensões de subjetivação (Rancière, 2009).

A partir da apresentação do ensaio fotográfico que constitui o objeto central desta tese, daremos início à análise mais aprofundada de suas dimensões estéticas e conceituais, que serão desenvolvidas nos próximos três ítems desse capítulo. Em um primeiro momento, será abordado o conceito de emancipação intelectual, conforme formulado por Jacques Rancière e explorado por Laura Quintana, aplicando-o à ação do fotógrafo e à relação imagética que ele estabelece com os membros de sua própria família. Essa análise buscará compreender como o ato fotográfico, no contexto familiar e no momento de luto, pode gerar novas formas de conhecimento e percepção.

A seguir, a investigação se deslocará para a noção de subjetivação política, focando-se na forma como o fotógrafo expande sua prática ao se conectar com outros membros da comunidade igualmente afetados pela violência. Nesse momento, será fundamental explorar a maneira como o encontro com essas histórias e vidas se transforma em um processo de conscientização mútua, tanto para o fotógrafo quanto para os sujeitos fotografados. A análise desse processo permitirá examinar como as fotografias ultrapassam o mero registro factual, tornando-se instrumentos de ação política e transformação social.

Por fim, o último subcapítulo será dedicado a uma reflexão sobre como a morte é materializada no ensaio fotográfico, cotejando-o com outros dois projetos fotográficos que abordam a violência na América Latina e que também são vencedores da categoria *Long-Term Projects* do *World Press Photo*. Essa comparação proporcionará uma análise mais ampla sobre como o registro da morte e da violência é abordado de maneira estética e ética, não apenas no ensaio em questão, mas em outros contextos regionais e históricos. Com isso, o objetivo será situar o ensaio dentro de um panorama mais amplo de produções visuais que lidam com a brutalidade e as tensões políticas na América Latina.

4.2.1 Afetos, registros e emancipação intelectual

As fotografias produzidas por Yael Martínez nesse primeiro momento de sua trajetória emancipatória não seguem a lógica tradicional do fotojornalismo, que tende a priorizar a objetividade e a exposição direta dos eventos. Em vez de uma representação clara e explícita, Martínez cria um campo visual que valoriza a ambiguidade e a subjetividade, recusando a espetacularização da violência. Suas imagens ocultam mais do que mostram, e isso se dá por meio de recursos visuais que revelam lacunas, como o movimento borrado, as sombras e os enquadramentos muito próximos. A primeira imagem produzida por Martínez e que integra a série fotográfica proposta por ele surge durante o velório de seu cunhado, que fora assassinado em um presídio (Figura 16).

FIGURA 16: *The House That Bleeds*, Yael Martínez, 2013.



Fonte: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2019/yael-Martínez/1>

A recusa à espetacularização e o tom introspectivo do ensaio já são estabelecidos nessa imagem, uma vez que tudo o que o fotógrafo nos permite ver é um piso de madeira coberto com pétalas de flores brancas. O registro metafórico da morte só é plenamente compreendido, via de regra, se o

espectador tiver acesso à legenda da imagem que explica o fato, mas a figuração proposta em sua fotografia evita caminhos facilmente encontrados na prática fotojornalística, tais como a imagem do caixão, do corpo morto, das mulheres chorando em luto ou outros tropos passíveis de representar a situação, como nos apontam Zarzycka & Kleppe (2013), e também Ritchin (2013). O espalhamento das pétalas pressupõe um corpo que se movimenta no espaço do outro e que se formaliza visualmente na orientação do olhar sobre a superfície da imagem.

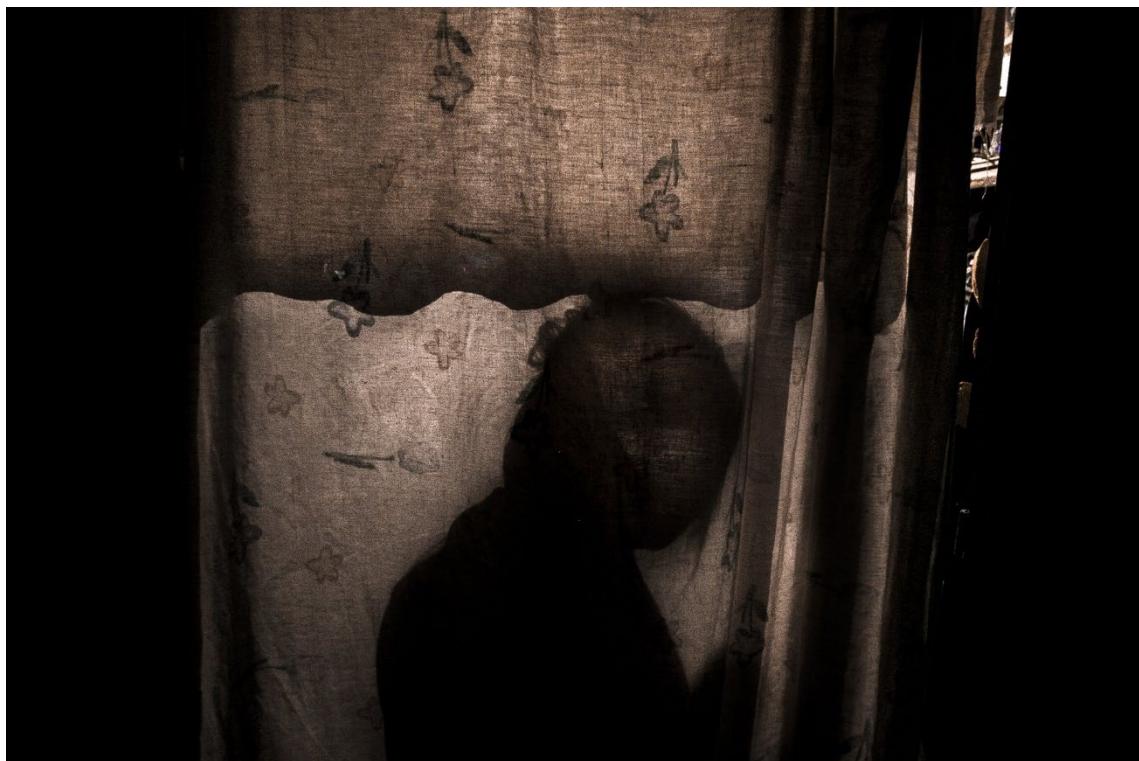
Nesse sentido, o fotógrafo não apenas documenta fatos ocorridos em seu entorno, mas ativa o que Jacques Rancière chama de partilha do sensível, que organiza o espaço social em termos do que pode ser visto e quem pode ser visto ou ouvido (Rancière, 2005, p. 16). Martínez rompe com essa organização ao criar uma estética que revela a ausência, a falta e o vazio — elementos centrais em um contexto de desaparecimentos e mortes violentas. O uso de sombras e o foco em fragmentos visuais permitem que o espectador participe de uma experiência emocional densa, mas sem o excesso de visibilidade que poderia banalizar a dor. Ao contrariar as normas tradicionais de visibilidade no fotojornalismo, Martínez tensiona a fronteira entre o visível e o invisível, promovendo uma experiência que convoca o espectador a sentir, mais do que apenas ver.

Esse deslocamento do olhar e a criação de um espaço visual afetivo configuram um movimento de emancipação intelectual, conforme a perspectiva de Jacques Rancière, em que a emancipação ocorre não pela transmissão de conhecimento tradicional, mas pela reconfiguração das relações sensíveis e pela autonomia do sujeito ao agir sobre sua própria experiência (Rancière, 2010, p. 25). No caso de Martínez, essa emancipação não se restringe ao campo cognitivo, mas se expande para o campo afetivo e corporal, como discutido por Laura Quintana. Para Quintana, a emancipação envolve não apenas o pensamento crítico, mas também uma transformação sensível que passa pelo corpo e pelas emoções, sendo um "movimento corporal e afetivo" que reconfigura as formas de estar e de se relacionar com o mundo (Quintana, 2020, p. 62). Nesse sentido, as escolhas estéticas de Martínez — como o uso de sombras, a exploração do borrado e o foco em detalhes visuais que serão apresentados a seguir — não são meras estratégias formais, mas ações que

envolvem o corpo do espectador em uma experiência sensorial e afetiva. O espectador é levado a vivenciar a dor e o luto não de maneira explícita, mas por meio de uma ausência palpável, que se manifesta nas lacunas e nos vazios das imagens.

O uso do registro da sombra no lugar do registro do sujeito pode ser observado no retrato que Martínez produz de sua cunhada, Sandra Granda (Figura 17). Sandra é irmã de Lucero Granda, esposa do fotógrafo, e faz parte da família que perdeu os três irmãos. O que vemos na fotografia é a sombra dessa mulher mesclada à sombra de uma cortina, mas sua identificação nos é negada. Não vemos sua aparência, seus traços, suas características, sua expressão e o que sabemos sobre ela vêm da legenda da imagem.

FIGURA 17: *The House That Bleeds*, Yael Martínez, 2014.



Fonte: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2019/yael-Martínez/1>

Um segundo recurso explorado por Martínez é o de registrar imagens em movimento usando baixas velocidades de captura no obturador de sua câmera, o que garante a representação do movimento por meio de uma imagem borrrada. O fotógrafo utiliza esse recurso ao produzir o retrato de sua sobrinha, Alin Granda (Figura 18), que tinha um ano à época do desaparecimento de seu

pai, um dos cunhados do fotógrafo. Na fotografia, vemos a menina de relance, de forma fugidia, com seu vestido rosa e cabelos longos. Somos levados a um jogo de permanência e impermanência, já que a cadeira e as roupas que pendem sobre a cabeça da fotografada estão perfeitamente estáticas e opacas, enquanto a menina, por efeito dos 15 segundos usados para a produção da imagem, aparece borrada e transparente.

FIGURA 18: *The House That Bleeds*, Yael Martínez, 2017.



Fonte: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2019/37699/1/Yael-Martínez>

O terceiro recurso fotográfico explorado por Martínez é o de usar recortes em planos muito próximos aos sujeitos fotografados, novamente impedindo o reconhecimento automático dos corpos ali representados e, por consequência, quebrando a relação óbvia de apreensão de retratos que se espera no contexto da produção fotojornalística. Esse recurso é visível no retrato que Martínez realiza tendo o avô de sua esposa, Digno Cruz, como sujeito (Figura 19). Novamente, reconhecemos a figura de uma pessoa, entretanto sua fisionomia, expressões faciais e características nos são majoritariamente negadas em prol de uma figuração que privilegia a textura da pele, a camisa puída e manchada, bem como o formato e a posição das mãos sobre o peito

como elementos que discursam sobre as condições materiais, a idade e a vivência do senhor que está sendo fotografado, conforma apontado por Souza e Caetano (2021).

FIGURA 19: *The House That Bleeds*, Yael Martínez, 2014.

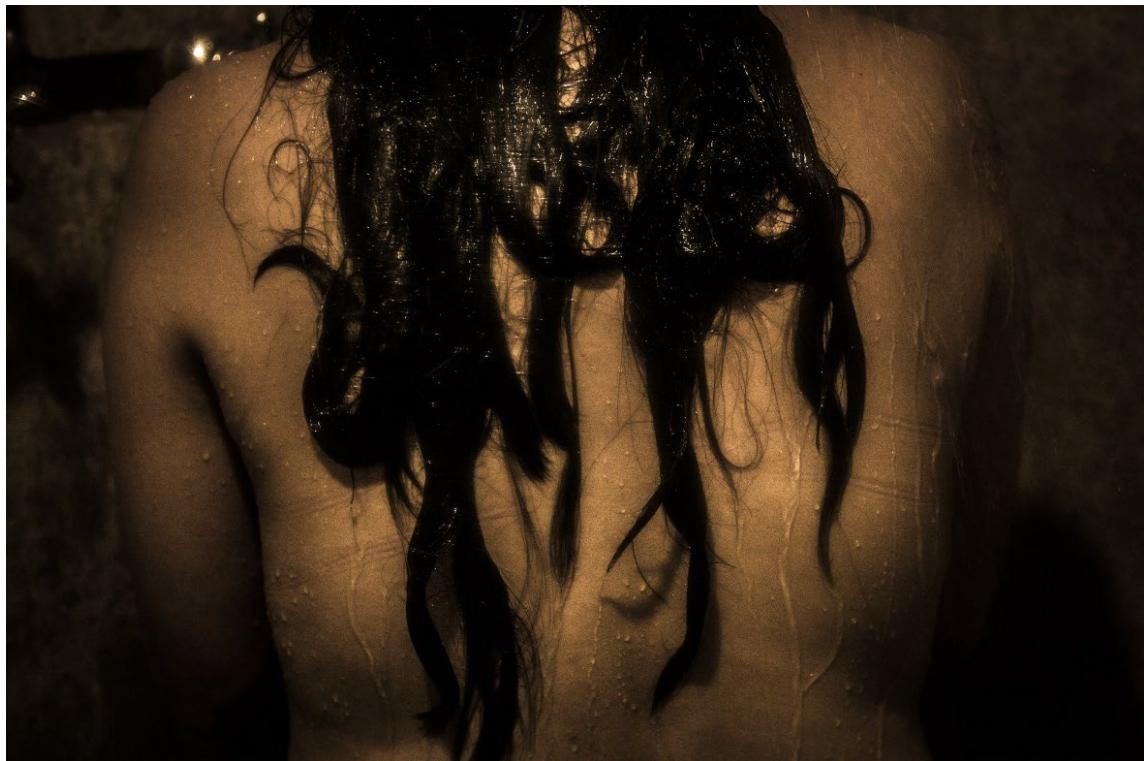


Fonte: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2019/yael-Martínez/2>

E esse recurso de enquadramento vai além quando o fotógrafo produz uma imagem de sua esposa, Lucero Granda (Figura 20), irmã dos três Granda vitimados pela violência. A legenda nos relata apenas que Lucero está tomando um banho em sua casa, na cidade de Taxco, no México. O que vemos é um *close up* das costas da mulher, com seus longos cabelos escuros e molhados que formam um desenho abstrato sobre sua pele, acompanhados por fios de água que ali escorrem e as marcas de pressão que o sutiã deixou impressas em seu corpo. Mais uma vez, o rosto da personagem nos é negado e temos na legenda a descrição de uma ação cotidiana e banal que apresenta essa mulher enlutada pela perda dos irmãos, mas que segue com sua vida. A imagem quase abstrata proposta por Martínez ao fotografar sua esposa encontra eco em uma outra fotografia realizada por ele cerca de um ano depois, na qual vemos raízes e galhos secos de um cactus que brotam junto a um muro na cidade de Tixtla

(Figura 21). Aqui, esse par visual parece estabelecer um elo entre a violência vivida pela família Granda e as notícias sobre violência em um contexto macro, uma vez que foi nessa cidade que, de acordo com a legenda, 5 estudantes foram assassinados e outros 43 desapareceram após a polícia emboscar o ônibus que os transportava.

FIGURA 20: *The House That Bleeds*, Yael Martínez, 2014.



Fonte: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2019/yael-Martínez/13>

FIGURA 21: *The House That Bleeds*, Yael Martínez, 2015.

Fonte: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2019/yael-Martínez/13>

Esse movimento estético e afetivo operado por Martínez é fundamental para a criação de uma relação mais profunda entre o espectador e o conteúdo do ensaio. Ao contrário das imagens fotojornalísticas convencionais, que muitas vezes buscam uma resposta imediata por meio da exposição direta dos fatos, as fotografias de Martínez exigem um engajamento ativo do espectador, que é convidado a preencher as lacunas deixadas pelas sombras e pelos borrados. Essa experiência de imersão e envolvimento sensível é essencial para a emancipação intelectual que Martínez promove, pois desloca o espectador da posição passiva de mero observador para a de um sujeito ativo, que participa da construção do sentido das imagens. Ao provocar esse tipo de resposta afetiva e sensível, o fotógrafo reorganiza o campo da percepção, promovendo uma nova forma de olhar para a violência e o luto, que não se restringe à visibilidade imediata, mas que envolve o espectador em uma experiência de reconhecimento e reflexão mais profunda sobre o que está ausente e silenciado na sociedade.

Além disso, essa reconfiguração sensível proposta por Martínez abre espaço para que novas formas de subjetividade possam emergir. Conforme argumenta Quintana, a emancipação está ligada à rearticulação das formas de vida, sendo "afetiva e corporal" na medida em que envolve uma reorganização

das relações entre os sujeitos e o mundo ao seu redor (Quintana, 2020, p. 56). No contexto de *The House That Bleeds*, essa reorganização se dá por meio das estratégias visuais que evocam o vazio e a falta, permitindo que a experiência do espectador se conecte não apenas com as imagens em si, mas com o que elas representam em termos de memória, luto e resistência. Ao transformar a dor pessoal em uma experiência compartilhada, Martínez também abre espaço para uma nova forma de participação política, em que o sujeito — fotógrafo e espectador — se torna consciente das ausências e lacunas na sociedade e nas formas de representação convencionais. O corpo e o afeto, portanto, desempenham um papel central na forma como Martínez articula sua emancipação intelectual e no modo como suas imagens convidam o espectador a também experimentar esse movimento emancipatório, criando uma conexão íntima entre o que é visto, o que é sentido e o que está ausente.

4.2.2 Caminhos para a subjetivação política

Na segunda parte do ensaio *The House That Bleeds*, Yael Martínez faz um movimento que transcende o microcosmo familiar, expandindo sua atenção para outras famílias e indivíduos que enfrentam o mesmo drama da violência e do desaparecimento no México. Esse movimento em direção a um contexto mais amplo permite que se articule a noção de subjetivação política, especialmente no que diz respeito à constituição de uma comunidade calcada em um agir político. No caso do ensaio de Martínez, essa subjetivação política se manifesta não apenas na sua trajetória pessoal de tornar visível a dor da sua própria família, mas também na inclusão de outras famílias, como as mulheres do grupo *Rastreadoras Del Fuerte*, que realizam buscas independentes por seus entes desaparecidos. O ensaio, assim, documenta o processo de visibilização desses sujeitos, que, à margem do Estado e de suas estruturas de poder, tomam para si o dever de buscar respostas e de afirmar seu lugar no espaço público.

A título de exemplo de como esse movimento em direção à comunidade afeta a figurativização dos corpos no ensaio de Martínez, trazemos, em primeiro lugar os retratos de Lizbeth Ortega e de Liliana Felix, respectivamente mãe e irmã mais nova de Zumiko Felix, uma jovem dada como desaparecida. As

legendas nos relatam que ambas passaram a fazer parte das *Rastreadoras Del Fuerte* na esperança de encontraram sinais de Zumiko, e que Liliana parou de falar após o desaparecimento da irmã mais velha. No retrato de Lizbeth, a mãe (Figura 22), somos levados ao quarto das irmãs, de onde pendem várias fotografias presas ao teto por fitas. As fotografias nos relacionam com um passado aparentemente feliz da família, pois vemos bebês, meninas em trajes típicos e vestidos repletos de babados, cenas familiares, entre outras. Mas na parte inferior temos a mãe, dessa vez com o semblante triste a mostra, retratada de forma mais direta e iluminada do que o procedimento empregado pelo fotógrafo para retratar seus familiares.

FIGURA 22: *The House That Bleeds*, Yael Martínez, 2018.



Fonte: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2019/yael-martinez/8>

O retrato de Liliana, a irmã mais nova (Figura 23), também é produzido por meio de uma tomada centralizada e de clara compleição, com sua figura iluminada pela luz lateral do sol e com o semblante que pode gerar efeitos de sentido de coragem e confiança. Ainda assim, sua imagem entre os arcos de um lugar público está cercada pelas sombras de duas pessoas. Essas sombras aparecem novamente como um recurso de produção dos sentidos de presença e ausência que o fotógrafo utiliza ao longo do ensaio e que se conecta com o tema central das fotografias realizadas por Martínez.

FIGURA 23: *The House That Bleeds*, Yael Martínez, 2018.

Fonte: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2019/yael-martinez/12>

Esse movimento em direção à comunidade articula diretamente as ideias de corpo e afeto conforme discutidas por Laura Quintana, ao mesmo tempo que dialoga com a ideia de cena de dissenso. Para Quintana, o corpo e o afeto são fundamentais para o processo de emancipação e subjetivação, já que os sujeitos reconfiguram sua posição no mundo e criam novas formas de ação por meio de experiências corporais e afetivas (Quintana, 2020, p. 62). No caso de Martínez, as mulheres que compõem o grupo de busca emergem como protagonistas de uma cena de dissenso ao desafiarem diretamente a inércia do Estado, utilizando seus corpos como instrumentos de ação política ao escavarem a terra em busca dos restos de seus parentes. Essa ação corpórea, marcada pela dor, pelo luto e pela resistência, representa um agir político dissensual, no qual as mulheres rejeitam o espaço que lhes foi imposto — o da espera passiva e do esquecimento — para afirmar seu direito à visibilidade e à justiça (Rancière, 2009, p. 52). Assim, as imagens de Martínez não apenas documentam uma busca literal por desaparecidos, mas também capturam a emergência de um processo de subjetivação política em que essas mulheres se constituem como sujeitos ativos de mudança.

O tratamento fotográfico dado por Martínez às novas personagens do ensaio, em comparação com a abordagem utilizada para retratar sua própria

família, reflete uma mudança significativa. Enquanto as primeiras imagens são mais intimistas, marcadas pela ambiguidade visual, com sombras e borrados que enfatizam a ausência e o luto, as fotografias das mulheres do grupo *Rastreadoras Del Fuerte* são mais diretas e frontais, permitindo ao espectador reconhecer os rostos das protagonistas e compreender o esforço comunitário que empreendem. Essa mudança na abordagem fotográfica aponta para a transição de uma dor privada e individual para uma luta coletiva e pública, na qual a comunidade se organiza para buscar respostas que o Estado se recusa a fornecer. A frontalidade dos retratos, nesse sentido, não apenas individualiza as mulheres, mas as insere em um espaço de reconhecimento público, reafirmando sua presença e sua agência dentro de um contexto de luta comunitária (Rancière, 2009, p. 53).

Isso pode ser observado nos retratos de Fabíola Cota (Figura 24) e de Juana Escalante (Figura 25), ambas integrantes do grupo *Rastreadoras Del Fuerte*. Os retratos frontais, mais iluminados, em ambientes abertos diurnos e de cores mais saturadas (especialmente no caso de Fabíola), demarcam a presença e a ação dessas mulheres que assumem um papel comunitário relevante, sem serem vistas ou retratadas exclusivamente como vítimas, mas sim como agentes de uma ação política que as coloca em dissenso com o papel geralmente reservado à representação das mulheres em situação de violência.

FIGURA 24: *The House That Bleeds*, Yael Martínez, 2014.



Fonte: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2019/yael-martinez/21>

A composição da imagem de Juana Escalante sintetiza visualmente a sobreposição entre trabalho físico, memória e luta política. A postura da mulher retratada, com uma das mãos segurando firmemente o cabo de uma pá ou enxada e a outra apoiada no quadril em um gesto de pausa momentânea, sugere tanto a exaustão quanto a determinação no processo contínuo de busca pelos desaparecidos. O boné que protege do sol indica a dureza da atividade realizada ao ar livre, enquanto seu olhar direcionado ao solo remete à materialidade da escavação, simbolizando o que já foi feito e o que ainda resta por fazer. Além disso, o uso de uma camiseta estampada com a fotografia de um desaparecido reforça a sobreposição entre o corpo da ativista e o corpo ausente daquele que ela procura, transformando a vestimenta em um espaço de enunciação e denúncia. Dessa forma, a imagem encapsula um ato político na própria gestualidade e nos elementos figurativos que a compõem, apresentando o fotojornalismo como um meio de evidenciar não apenas a ação, mas também a subjetividade e a ressignificação do papel dessas mulheres no contexto da violência sistêmica.

FIGURA 25: *The House That Bleeds*, Yael Martínez, 2018.



Fonte: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2019/yael-martinez/17>

Ao retratar as mulheres envolvidas na busca pelos desaparecidos, Martínez vai além da simples representação da dor; ele constrói um espaço visual que articula a subjetivação política dessas personagens, revelando o processo pelo qual elas se tornam agentes de uma nova organização do sensível e da política. Através de retratos diretos, Martínez documenta não apenas as suas faces, mas também suas ações — as escavações, os encontros e os momentos de dor compartilhada —, reforçando o papel dessas mulheres como sujeitos políticos que tomam o controle de suas narrativas e rompem com a lógica da invisibilidade. Ao dar visibilidade a esse esforço coletivo de busca e resistência, Martínez nos convida a entender o luto e o afeto não apenas como emoções pessoais, mas como motores de um agir político dissensual que desafia as estruturas de poder, criando novos espaços de visibilidade e subjetividade (Quintana, 2020, p. 62).

Em síntese, o movimento de Martínez ao expandir seu olhar para além de sua própria família reflete uma transição de uma dor pessoal para uma luta comunitária, na qual o corpo e o afeto desempenham papéis centrais na constituição de uma subjetividade política coletiva. Ao documentar as ações das mulheres do grupo *Rastreadoras Del Fuerte*, Martínez articula uma cena de dissenso na qual as ausências são transformadas em presenças políticas, e as imagens que produziu contribuem para essa visibilidade. O ensaio, assim, se torna um testemunho visual da capacidade dessas mulheres de reorganizarem suas relações com o espaço público e de se afirmarem como protagonistas de suas próprias histórias, rompendo com as narrativas de invisibilidade impostas pelo Estado e pela violência sistêmica.

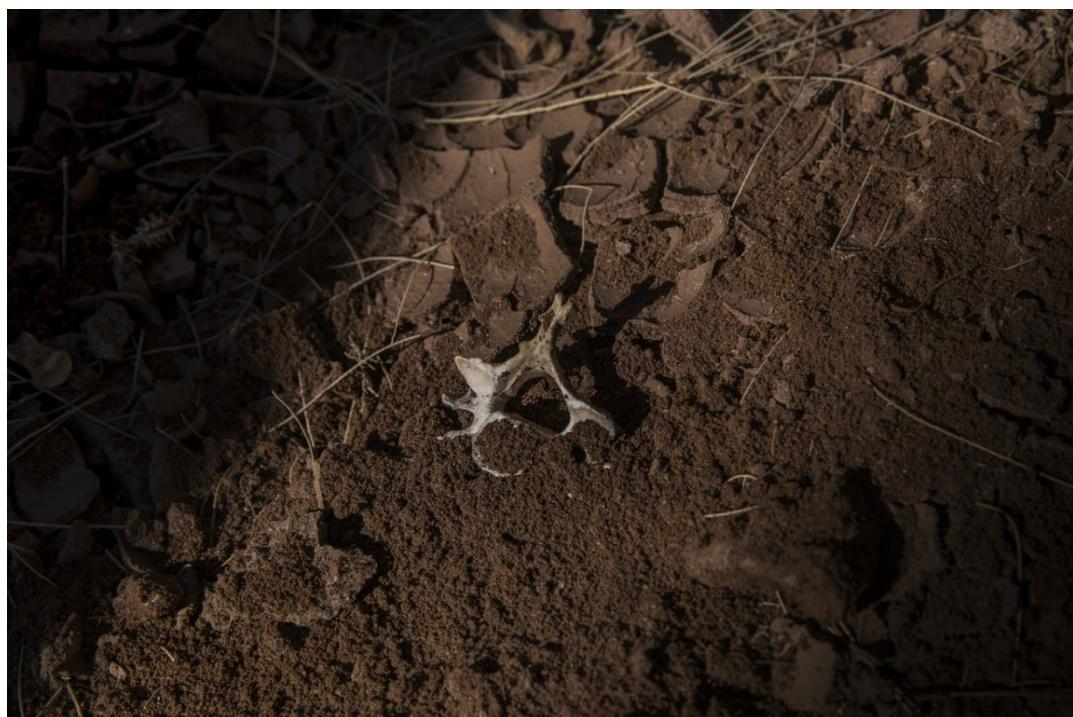
4.2.3 Materializações da morte

Mesmo que se debruce majoritariamente sobre o desaparecimento, compreendido neste contexto como a provável morte do sujeito desaparecido, o ensaio de Martínez não parece estar preocupado em representar a morte de maneira direta, em uma conformação cristalizada. O ensaio aborda o desaparecimento e a morte de forma significativa e está cercado por esses temas. Quando organizado cronologicamente, temos o pairar da morte já na

primeira imagem da série, que foi tomada após o funeral de seu cunhado, e também na última imagem, que nos mostra um grupo de peritos em uma cena de crime em que um adolescente acabara de ser assassinado. Ainda assim, o fotógrafo evita o corpo inerte e o choque que este carrega ao ser diretamente representado. Como vimos há, antes, a prevalência da articulação de recursos enunciativos que simbolizam o desaparecer, o vazio, a falta, a saudade, o luto.

A exceção a este sistema de escolhas representativas por parte do fotógrafo surge de maneira mais evidente em uma imagem chave, que sintetiza o esforço das *Rastreadoras Del Fuerte*, o grupo de mulheres que se uniu em torno da busca pelos seus desaparecidos: a imagem de um osso encontrado durante uma de suas escavações (Figura 26). Nesta imagem, o fragmento ósseo de um corpo humano materializa a noção geral de desaparecimento em um corpo morto, transmuta a possibilidade em fato. Neste momento, os elementos simbólicos que tateiam a morte durante todo o ensaio são convertidos em índice. O osso encontrado é um índice de que um corpo fora ali enterrado. Neste momento, a fotografia deixa de lado subterfúgios simbólicos para assumir um papel indicial e servir de testemunha sobre o que se encontrou durante aquela escavação.

FIGURA 26: *The House That Bleeds*, Yael Martínez, 2018.



Fonte: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2019/yael-martinez/18>

Mesmo que se configure como exceção à ética pessoal da não representação direta do corpo morto que percorre o ensaio, a imagem ainda é concebida de maneira sutil. O fragmento ósseo semi-desenterrado, no leito do local da escavação, o objeto branco em contraste com o fundo terroso, centralizado na composição, iluminado por uma luz diagonal que atravessa a imagem de baixo para cima, sugere em partes uma tradição voltada a natureza-morta mas, ao mesmo tempo, soa como uma fotografia pericial. De qualquer forma, a imagem em questão distancia-se da abordagem tradicional que o fotojornalismo dispensa à problemática da violência na América Latina.

Podemos tomar como exemplo, a título de comparação, fotografias de outros dois ensaios também premiados na categoria *Long-Term Projects* e que abordam este tema. A primeira é uma imagem do fotógrafo venezuelano Alejandro Cegarra, premiado em 2019, cuja série, intitulada *State of Decay*, documenta as convulsões sociais e a escalada da violência na Venezuela a partir da morte de Hugo Chaves em 2013. Em uma das imagens de seu ensaio, e de acordo com a legenda que a acompanha, podemos ver manifestantes carregando o corpo de Bassil da Costa, um estudante universitário assassinado pelas forças de segurança venezuelanas durante um protesto contra o governo em Caracas (Figura 27). Vale ressaltar que o termo inglês “*state of decay*”, escolhido para dar nome ao ensaio, cumpre um jogo duplo de significações. Se por um lado as fotografias apresentam a decadência de um Estado latino-americano, por outro lado o termo é utilizado para definir a putrefação da matéria orgânica e é comumente associado ao corpo humano após sua morte.

FIGURA 27: *State of Decay*, Alejandro Cegarra, 2014

Fonte: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2019/37697/1/Alejandro-Cegarra>

O segundo exemplo pode ser extraído da série *Latidoamerica*, do fotógrafo espanhol Javier Arcenillas, que se desloca para Honduras, El Salvador, Guatemala e Colômbia a fim de descrever o medo, a raiva e a impotência das vítimas em meio ao terror diário das gangues de rua, assassinatos e roubos. Das 30 imagens que compõem o ensaio apresentado por Arcenillas ao *World Press Photo*, seis delas mostraram corpos mortos de maneiras violentas. Em três destas imagens, os corpos estão em cenas de crimes, cercados por policiais ou por familiares em desespero e é uma delas que podemos observar como modelo do tratamento tradicional à questão da representação gráfica da violência por meio da fotografia de imprensa (Figura 28), inclusive ao lançar mão do tropo da mulher enlutada, uma das representações mais comuns dos papéis de gênero encontrada na prática fotojornalística (Zarzycka & Kleppe, 2013, p. 978).

FIGURA 28: *Latidoamerica*, Javier Arcenillas, 2012

Fonte: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2018/28835/1/2018-Javier-Arcenillas>

Em seu texto *Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário*, Vivian Sobchack, a partir da observação do cinema documentário, reconhece a representação da morte como um problema semiótico especial e propõe o que chama de uma “fenomenologia semiótica da morte” (Sobchack, 2005, p.127), desenvolvida como dez proposições sobre a morte e sua representação cinematográfica bem como reflete sobre a dimensão ética desta representação. Em sua segunda proposição, podemos ler o seguinte:

O cadáver é mais um signo indicial do ‘morto’ do que da ‘morte’. Significa não um processo de transformação, mas uma coisa. Isso não quer dizer que não reagimos ao ver um cadáver na tela, mas sim que sempre reagimos a ele como se se tratasse de um ‘outro’ que não nós, de um objeto. Assim, o cadáver não é percebido como um sujeito – embora nos confronte e nos faça lembrar da subjetividade e de seus limites objetivos. (Sobchack, 2005, p. 135-136, grifo da autora)

Apesar de falar a partir do ponto de vista cinematográfico, muito de suas propostas são facilmente transferíveis para o universo fotográfico, mesmo que neste não incidam o fluxo do tempo e a dimensão sonora, a não ser como recursos indiretos. Ainda assim, a representação da morte também se coloca

como problemática nesta mídia. No limite, podemos considerar a noção de que há um grau de irrepresentabilidade quando se tomam imagens de dor, sofrimento, trauma e morte.

Enquadrar o intolerável na imagem significa não só tentar elaborar um relato para um trauma (a princípio tido como inenarrável) mas também oferecer condições para que aquele que olha a imagem possa ter em mãos elementos para produzir uma resposta hospitaleira ao rosto que se apresenta diante de nós e nos despossui de nós mesmos (Marques; Martino, 2019, p. 39)

Falamos aqui do não reconhecimento do sujeito representado, em Sobchack, e da resposta hospitaleira como reação ao inenarrável representado, em Marques e Martino. Duas dimensões de recepção que parecem opostas mas que coexistem no espaço representacional.

A comparação entre os ensaios fotográficos de Alejandro Cegarra e Javier Arcenillas, em relação ao trabalho de Yael Martinez, permite uma reflexão sobre a noção de cena consensual e ação policial, conceitos discutidos por Jacques Rancière em sua análise da partilha do sensível. Em ambos os casos — *State of Decay* de Cegarra e *Latidoamerica* de Arcenillas — as imagens parecem reforçar uma lógica tradicional do fotojornalismo, que se apega à estética do choque e à representação gráfica da violência, fazendo do corpo morto um objeto despersonalificado. Essas imagens se enquadram em uma cena consensual, conforme Rancière, na medida em que reiteram a partilha sensível dominante, que organiza o que pode ser visto e a maneira como os corpos podem ser representados na esfera pública (Rancière, 2009, p. 16). Aqui, os corpos mortos não são tratados como sujeitos que participam de um processo de subjetivação, mas como objetos passivos que servem para reafirmar uma condição social de decadência e violência sistêmica, sem desestabilizar a ordem consensual estabelecida.

O termo "estado de putrefação", que Cegarra escolhe para nomear seu ensaio, ressalta essa objetificação do corpo, associando-o à deterioração física e à falência do Estado. No entanto, ao enfatizar essa decadência, a fotografia não propõe uma ruptura com a ordem dominante, mas se alinha ao que Rancière chama de ação policial, um conjunto de práticas que visa manter a ordem existente e assegurar que as hierarquias de visibilidade sejam preservadas

(Rancière, 2005, p. 30). A ação policial, nesse contexto, não se refere necessariamente à repressão física, mas à organização simbólica que define quem pode ser visto e sob quais condições. As imagens de Cegarra e Arcenillas reforçam esse controle visual ao retratar os corpos das vítimas como desprovidos de agência, encapsulados em uma narrativa de violência estrutural, mas sem provocar uma reconfiguração significativa das formas de visibilidade ou de participação política.

No caso das fotografias de Arcenillas, o tratamento gráfico da violência, especialmente nas imagens que retratam corpos cercados por policiais ou familiares em desespero, apresenta uma relação direta com a ação policial. Rancière argumenta que a polícia é responsável pela manutenção da ordem sensível, determinando o que é visível e o que deve permanecer invisível. Nesse tipo de fotografia, o corpo é apresentado como uma evidência de um crime e, ao ser cercado por policiais, torna-se parte de um discurso institucional que reforça a lógica de controle e vigilância (Rancière, 2005, p. 30). A presença dos policiais nas cenas, ao invés de instigar uma reflexão sobre o papel do Estado na perpetuação da violência, coloca o corpo em um contexto onde a função da imagem é reafirmar a finitude humana e a falência das estruturas sociais, sem contestar as lógicas que perpetuam essas condições.

Parece-nos, portanto, que o fotojornalismo apegado à tradição da estética do choque, aqui representado pelas imagens de Cegarra e Arcenillas, nos apresentam o corpo morto não como sujeito mas como objeto despersonalizado que atua em favor do espectador no sentido de lembrete de sua finitude objetiva e de circunstância de uma condição social generalizada. Por sua vez, a elaboração da subjetivação na imagem de Martínez parece atuar no sentido de prover ao espectador essa chave de leitura “hospitaleira”, ainda que o fotógrafo lhe negue o rosto e o corpo em si, e faça isso através de um fragmento. E ainda que consideremos que sua imagem opere por meio da indicialidade, ele o faz a partir de uma “visão humanitária”, como caracterizada por Sobchack (2005, p. 152) como uma visão que se esforça para codificar-se subjetivamente e que ao se defrontar com a morte, o faz de forma solidária e respeitosa para com o sujeito morto.

A categoria *Long-Term Projects* do *World Press Photo* faz um movimento importante em direção ao reconhecimento de práticas fotojornalísticas que

promovem uma abordagem mais emancipatória e reflexiva, como exemplificado no trabalho de Yael Martínez. No entanto, é necessário observar que essa mesma categoria também reconhece e premia ensaios fotográficos que ainda se baseiam em narrativas convencionais e em métodos expressivos calcados em clichês visuais, como os trabalhos de Alejandro Cegarra e Javier Arcenillas. Essa abordagem tradicional, centrada em imagens de choque e no uso repetitivo de tropos fotográficos, reforça a crítica de Fred Ritchin (2013), que argumenta que as premiações no campo do fotojornalismo tendem a recompensar reproduções de imagens já consagradas, em vez de encorajar novas formas de interpretação e narrativa visual. Como instituição influente, o *World Press Photo* está inevitavelmente submetido a pressões econômicas e políticas externas, o que limita sua capacidade de realizar uma guinada completa em seus critérios de julgamento e premiação. A comparação entre os trabalhos analisados, portanto, evidencia a timidez da premiação ao validar práticas fotojornalísticas inovadoras e dissensuais, optando por um equilíbrio entre o reconhecimento de obras que desafiam o consenso e a manutenção de narrativas mais tradicionais que reforçam o *status quo* (Ritchin, 2013).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É o momento de refletir sobre os principais resultados alcançados ao longo da pesquisa, bem como apontar possíveis desdobramentos para futuras investigações. Ao explorar a categoria *Long-Term Projects* do *World Press Photo*, buscamos entender o papel que os projetos fotojornalísticos de longo prazo desempenham na promoção de discursos emancipatórios e de subjetivação. Ao longo desta análise, foi possível identificar tanto as potencialidades quanto as limitações associadas à validação institucional de práticas discursivas inovadoras dentro do campo do fotojornalismo.

Partimos de uma pergunta central que buscava compreender de que forma os projetos fotojornalísticos de longo prazo contribuem para a potencialização de discursos emancipatórios e de subjetivação, e como as instituições premiadoras, como o *World Press Photo*, reconhecem e homologam esses projetos por meio de suas práticas de validação. Ao deslocar o foco típico do fotojornalismo de uma imagem única e emblemática para um conjunto de imagens interconectadas, as séries fotográficas têm demonstrado uma capacidade significativa de aprofundar a elaboração de narrativas mais densas e complexas. Isso ocorre, em parte, porque as séries fotográficas oferecem aos fotógrafos e fotógrafas a oportunidade de articular diferentes formas de expressão, permitindo um olhar multifacetado sobre os assuntos abordados. Tal abordagem se destaca especialmente nos projetos de longo prazo, que, diferentemente de séries fotográficas realizadas em um curto período de tempo, permitem ao fotógrafo acompanhar as transformações e mudanças que ocorrem com os sujeitos e temas retratados. Esse tempo dilatado favorece a construção de uma narrativa mais profunda e diferenciada, como é evidente no trabalho de Martínez, onde o envolvimento pessoal com o tema se expande do contexto familiar de luto para o contato mais amplo com a comunidade afetada, permitindo uma leitura plural e coletiva do sofrimento e das ações de resistência.

Por sua vez, o papel do *World Press Photo* como uma instituição validatória é crucial para entender a maneira pela qual o fotojornalismo de longo prazo é legitimado e consagrado no cenário global. A premiação do *World Press Photo* não apenas reconhece a qualidade técnica e estética das séries fotográficas, mas também promove uma conversão simbólica do capital cultural

dos fotógrafos em prestígio e validação institucional. Ao validar esses projetos, o *World Press Photo* opera como uma plataforma de consagração que oferece visibilidade e estima, além de acesso a novas oportunidades profissionais, que ampliam o alcance e o impacto das narrativas visuais. Embora o *World Press Photo* e outras instituições semelhantes sejam frequentemente criticados por reforçarem padrões hegemônicos e promoverem os mesmos cânones, clichês e tropos fotográficos, eles também desempenham um papel importante na promoção da diversidade discursiva. Mesmo que essa diversidade, em muitos casos, seja mais visível nas categorias secundárias ou em nichos menos privilegiados do sistema de premiação, sua presença é um indicativo da possibilidade de ruptura com as normas estabelecidas, abrindo espaço para novos discursos e perspectivas imagéticas. Assim, o *World Press Photo* atua tanto na reafirmação de uma elite transnacional do fotojornalismo quanto na legitimação de discursos visuais alternativos e projetos que desafiam as convenções tradicionais do campo.

Ao iniciar esta pesquisa em 2020, partíamos de uma hipótese mais otimista quanto ao papel inovador desempenhado pelo *World Press Photo*, especialmente no que diz respeito à validação de projetos fotojornalísticos de longo prazo e sua capacidade de promover discursos emancipatórios e de subjetivação. Acreditávamos, inicialmente, que o espaço dedicado a categorias como *Long-Term Projects* poderia, de fato, romper com padrões tradicionais e oferecer um terreno fértil para narrativas visuais mais complexas e desafiadoras. No entanto, à medida que avançamos na leitura das teorias, nos debruçamos sobre resultados de outras pesquisas e analisamos mais profundamente os projetos premiados, formulamos uma nova hipótese, mais crítica e realista, que questiona essa capacidade inovadora das premiações.

A hipótese que orienta este estudo reconhece o potencial dos projetos de longo prazo em promover discursos de emancipação e subjetivação, especialmente por meio do tempo dilatado que permite um acompanhamento mais profundo das transformações dos sujeitos e dos contextos fotografados. No entanto, a capacidade das premiações de reconhecer e validar integralmente essas práticas é limitada. Mesmo em categorias que aparentemente oferecem mais espaço para inovações, como *Long-Term Projects*, a validação institucional de tais produções ainda se vê restringida por uma inclinação persistente a

favorecer imagens reconhecíveis ou tropos fotojornalísticos consolidados, especialmente nas categorias mais populares.

Essa tendência de privilegiar o que é facilmente identificável, de reforçar certos clichês visuais ou de promover uma estética amplamente aceita, restringe a capacidade das premiações de abraçar plenamente a diversidade discursiva e a profundidade das práticas emancipatórias no fotojornalismo. Embora instituições como o *World Press Photo* sejam fundamentais para a legitimação e visibilidade de projetos inovadores, nosso estudo sugere que elas ainda enfrentam desafios significativos em reconhecer e validar plenamente a riqueza e a complexidade de narrativas visuais que fogem ao consenso, desafiando as convenções estabelecidas. Em suma, a hipótese formulada no decorrer da pesquisa aponta para uma dualidade: por um lado, a abertura a novas formas de contar histórias; por outro, a persistência de barreiras estruturais que limitam o reconhecimento de discursos mais desafiadores e transformadores no campo do fotojornalismo premiado.

Ao analisar a categoria *Long-Term Projects*, ficou evidente que, dentre os ensaios premiados, o trabalho de Martínez se alinhava de forma clara aos pressupostos teóricos de Jacques Rancière e Laura Quintana, especialmente no que diz respeito à centralidade dos corpos e afetos nas noções de partilha do sensível, ação política, cenas de dissenso, emancipação intelectual e subjetivação política. Esse alinhamento se dá ao observármos a reconfiguração estética de apresentação do tema da violência e do reordenamento político que promove a interação do ver e do saber. Diferentemente de outros projetos que, em maior ou menor grau, seguiam tradições mais convencionais do fotojornalismo, o ensaio de Martínez rompe com as formas de representação dominantes ao colocar os corpos e suas emoções como agentes de transformação e resistência.

A organização cronológica do ensaio nos permite acompanhar a trajetória do fotógrafo, que parte de uma ação individual marcada pelo luto de sua família, capturado em um registro dissensual. O fotógrafo se posiciona internamente às cenas que registra, demonstrando uma sensibilidade particular em relação aos seus sujeitos. Esse gesto de insubordinação à objetividade jornalística tradicional revela o primeiro movimento de dissenso no trabalho de Martínez, onde o ato de fotografar o luto familiar se constitui como um ato

político. Progressivamente, essa narrativa se expande, e o fotógrafo se move em direção à comunidade, passando a registrar a vivência de outros afetados pela violência. Esse deslocamento da esfera individual para a coletiva ilustra de forma precisa o que Rancière descreve como subjetivação política, quando os sujeitos saem da invisibilidade e da passividade para ocupar uma posição ativa na partilha do sensível.

Além dessas duas dimensões — o registro individual do luto e o movimento em direção à coletividade —, observamos também um terceiro aspecto dissensual: a forma como Martínez figurativiza a morte em seu ensaio. Diferente dos tropos e clichês comuns no fotojornalismo que retrata a violência na América Latina, o fotógrafo opta por uma construção imagética poética e metafórica. A morte, que em muitos outros registros é exibida de forma crua e espetacularizada, aqui é representada com uma sensibilidade que rompe com a banalização da violência. Essa escolha estética reforça a dissidência do ensaio em relação às normas visuais predominantes.

Dessa forma, as análises baseadas nos conceitos de Rancière e Quintana mostraram-se válidas e coerentes com o trabalho de Martínez. A abordagem do fotógrafo não apenas trata seus temas e sujeitos de maneira profundamente sensível e ética, mas também oferece uma representação visual que desafia as narrativas convencionais do fotojornalismo, validando a aplicação dos conceitos teóricos apresentados ao longo desta tese.

Vale ressaltar, também, que ficou evidente que o fotojornalismo pode operar como uma forma de ação política, promovendo cenas de dissenso que possibilitam processos de emancipação intelectual e subjetivação política. A análise do ensaio *The House That Bleeds* confirmou que o fotojornalismo não apenas documenta, mas também reconfigura o sensível, ao tornar visíveis realidades marginalizadas e contestar narrativas hegemônicas. Além disso, a especificidade deste caso — um fotógrafo cuja prática nasce de sua própria vivência e história familiar — revelou um deslocamento significativo em relação aos modelos tradicionais analisados por Rancière (2013) e Quintana (2020), nos quais o olhar externo predomina. Esse aspecto reforça a ideia de que a posição do fotógrafo em relação ao tema abordado influencia diretamente as possibilidades de construção de narrativas visuais e de engajamento político, ampliando o entendimento do fotojornalismo como uma prática transformadora.

Entendemos, por fim, que a continuidade desta pesquisa pode se dar especialmente em função do recorte temporal adotado nesta tese, que abrange as edições de 2015 a 2021 da categoria *Long-Term Projects* no *World Press Photo*. Esse recorte inicial foi escolhido por representar uma fase inaugural e estável dessa categoria, que havia sido criada recentemente e se consolidado nesse período como um espaço privilegiado para a premiação de ensaios fotográficos que demandam um tempo prolongado de execução e exploram narrativas complexas. No entanto, a partir da edição de 2022, o *World Press Photo* passou por uma significativa reformulação em sua estrutura de premiação, o que inclui a regionalização das categorias e uma reconfiguração do próprio sistema de escolha e julgamento dos projetos. Essa mudança introduz novos desafios e oportunidades para pesquisas futuras, que podem se concentrar em avaliar o impacto dessas alterações no reconhecimento de ensaios fotográficos de longo prazo.

Ao regionalizar as categorias de premiação, o *World Press Photo* fragmentou o campo global da competição em regiões geográficas específicas, o que potencialmente cria novos espaços de visibilidade para fotógrafos de diferentes contextos culturais e sociais. Essa nova configuração suscita questões sobre a forma como a instituição irá reconhecer e legitimar ensaios fotográficos alinhados com as ideias de dissenso, ação política, emancipação e subjetivação, conceitos centrais a esta pesquisa. A partir da análise das edições pós-2022, seria possível investigar se a regionalização favorece uma valorização mais localizada e contextualizada dessas temáticas, ampliando o espaço para narrativas visuais que emergem de contextos sociais e políticos específicos. Assim, uma continuidade da pesquisa poderia explorar a forma como esses projetos de longa duração, que demandam um envolvimento profundo com suas comunidades e contextos, serão incorporados e reconhecidos nas novas dinâmicas da premiação.

Por outro lado, uma investigação futura também poderia examinar como a mudança no formato de premiação afeta o reconhecimento de ensaios que reproduzem tropos fotográficos já consolidados, como as cenas de consenso ou de ação policial. Com a reformulação das categorias e a possível maior segmentação geográfica e temática a partir de 2022, há uma questão em aberto sobre se o *World Press Photo* continuará a privilegiar essas narrativas, ou se o

formato revisado da competição implicará em um retorno ou reforço de tropos fotográficos que alinham suas representações com uma lógica de consenso e controle social. A observação dessas tendências permitiria avaliar o papel do *World Press Photo* na legitimação de certos discursos visuais, revelando se as alterações de 2022 representam uma reconfiguração nos valores estéticos e éticos promovidos pela instituição ao longo de sua história.

REFERÊNCIAS

ALEJANDRO Cegarra | State of Decay. **World Press Photo**. 2019. Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2019/37697/1/Alejandro-Cegarra>. Acesso em 21 ago 2019.

BAEZA, Pepe. **Por una función crítica de la fotografía**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

BENIA, Renata Tavares. **Regime absortivo no World Press Photo**: o testemunho fotográfico para além do instante decisivo. 199 p. Dissertação (mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, 2020. Disponível em:
https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/14365/2/RENATA_TAVARES_BENIA.pdf
Acesso em: 04 agosto 2023

BIONDI, Angie Gomes. **Corpo sofredor**: figuração e experiência no fotojornalismo. 220 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Fafich, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte/MG, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3dy0HKO>. Acesso em: 16 junho 2020.

BOROSKI, Marcia. **Sobrevivência do fotojornalismo em preto e branco e o reconhecimento de seu valor expressivo comunicacional no ambiente de premiação do World Press Photo**. 240 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Linguagens) – Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba/PR, 2022.

BOWERS, Peggy J. Through the Objective lens: The ethics of expression and repression of high art in photojournalism. **American Communication Journal**, Vol. 10, No. S, Special, 2008. Disponível em <http://ac-journal.org/journal/pubs/2008/Special%20Edition%2008%20-%20Aesthetics/Article_5.pdf> Acesso em 05 maio 2021.

BURGIN, Victor. Olhando fotografias. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

CHAPPEL, Bill. Experts Say Prize-Winning Photo Of Gaza Funeral Is Authentic. **NPR**, 2013. Disponível em: <https://www.npr.org/sections/thetwo-way/2013/05/14/183983184/photographer-defends-prize-winning-photo-of-gaza-funeral#:~:text=AFP%2FGetty%20Images%20Swedish%20photographer%20Paul%20Hansen%20did%20not%20artificially%20manipulate%20his%20prize,a%20composite%20of%20several%20photos>. Acesso em 07 maio 2024

DE CARLI, Anelise Angeli. **Imagens entre a fotografia e o jornalismo**: uma leitura simbólica do fotojornalismo premiado. 124 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação). Fabico, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2Z8ng3D>. Acesso em: 16 junho 2020.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DONADIO, Rachel. World Press Photo Revokes Prize. **The New York Times**. 2015. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2015/03/05/arts/design/world-press-photo-revokes-prize.html> Acesso em 07 de maio de 2024

ENGLISH, James. Winning the cultural game: prizes, awards and the rules of art. **New Literary History** 33(1):109-135, Johns Hopkins University Press, 2002. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1353/nlh.2002.0005>. Acesso em 01 outubro 2019.

ENGLISH, James. **The economy of prestige**: prizes, awards and the circulation of cultural value. Harvard University Press, 2008.

ENGLISH, James. The economics of cultural awards. In: GINGSBURGH, Victor A.; THROSBY, David (eds.) **Handbook of the Economics of Art and Culture**. Vol. 2. North Holland, 2014.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.

GROWCOOT, Matt. World Press Photo Contest Backtracks on AI After Photographer Backlash. **PetaPixel**. 2023. Disponível em: <https://petapixel.com/2023/11/22/world-press-photo-contest-backtracks-on-ai-after-photographer-backlash/> Acesso em: 07 maio 2024.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade da transparência**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

HEINICH, Nathalie. The sociology of vocational prizes: recognition as esteem. **Theory, Culture & Society**, Vol. 26, n. 5, 2009. pp. 85-107. DOI: 10.1177/0263276409106352 - Acesso em: 4 maio 2021.

JAVIER Arcenillas | Latidoamerica. **World Press Photo**. 2018. Disponível em: [https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2018/28835/1/2018-Javier-Arcenillas-LTPG-AAD-\(1\)](https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2018/28835/1/2018-Javier-Arcenillas-LTPG-AAD-(1)). Acesso em 15 mar 2019.

KIM, Hun Shik; SMITH, Zoe C. Sixty years of showing the world to America: Pulitzer Prize winning photographs, 1942-2002. **Gazette: The International Journal For Communication Studies**, v. 67, n.4, pp. 307-323, 2005. Disponível em: DOI: 10.1177/0016549205054280 Acesso em 05 maio 2021.

LANDOWSKI, Eric. **Interações arriscadas**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

LANOSGA, Gerry. The power of the prize: how an emerging prize culture helped shape journalistic practice and professionalism, 1917-1960. **Journalism**, 16(7), September 2014. pp. 953-967. DOI: 10.1177/1464884914550972 - Acesso em 27 abril 2021.

LAVOIE, Vincent. Le mérite photojournalistique: une incertitude critériologique. **Études photographiques**, 20 | Juin 2007. Disponível em: <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1192>. Acesso em 09 junho 2022.

LAVOIE, Vincent. Photojournalistic Integrity: Codes of Conduct, Professional Ethics, and the Moral Definition of Press Photography. **Études photographiques** 26 | novembro 2010. Disponível em: <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3462> Acesso em 11 junho 2022.

LEITÃO, Juliana Andrade. **Fotojornalismo disruptivo**: espaços de disputa, processos de ruptura e a representação visual dos acontecimentos no World Press Photo. 256 f. Tese (Doutorado em Comunicação). Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife/PE, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3fUDF2o>. Acesso em: 16 junho 2020.

LIU, Yang. Professional discourse in winning images: objectivity and professional boundaries in environmental news images in the World Press Photo contest, 1992–2011. **Chinese Journal of Communication**, 6:4, 456-481, 2013. DOI: 10.1080/17544750.2013.845109 ; Acesso em 10 maio 2021.

MARQUES, Ângela C. S. Comunicação, estética e política: a partilha do sensível promovida pelo dissenso, pela resistência e pela comunidade. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 22, p. 25-39, dez. 2011. Disponível em: < <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/7047/6056> > Acesso em 20 agosto 2024.

MARQUES, Ângela C. S. Política da imagem, subjetivação e cenas de dissenso. **Discursos Fotográficos**, 10(17), 61–86. Disponível em: < <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2014v10n17p61> > Acesso em 20 agosto 2024.

MARQUES, Ângela C. S.; MARTINO, L. M. S. O enquadramento do intolerável na imagem. In: MARQUES, . C. S.; VIEIRA, F. (orgs.) **Imagens e Alteridades**. Belo Horizonte, MG: PPGCOM UFMG, 2019. Disponível em: < https://seloppgcom.fafich.ufmg.br/novo/wp-content/uploads/2019/09/imagens_alteridade.pdf > Acesso em: 20 ago 2019.

NEWHALL, Beaumont. **Photography 1839-1937**. New York: Museum of Modern Art, 1937. Disponível em: https://monoskop.org/images/5/52/Photography_1839-1937_MoMA_1937.pdf Acesso em 12 novembro 2022.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. **Significação**, v.39, n.37, São Paulo: USP, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2012.71238>. Acesso em 02 fevereiro 2024.

OLIVEIRA, Roberta C. de. **World press photo of the year**: a reconfiguração estética do fotojornalismo contemporâneo. 117 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Faculdade de Comunicação Social, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora/MG, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2A05CX3>. Acesso em: 16 junho 2020.

PERSICCHETTI, Simonetta. A encruzilhada do fotojornalismo. **Discursos fotográficos**. Londrina: UEL, v.2, n.2, 2006. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1484>> Acesso em: 12 fevereiro 2020.

POIVERT, Michel. A fotografia contemporânea tem uma história? **Palíndromo**, nº 13, jan./jun. 2015. pp. 134-142. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5965/2175234607132015134>. Acesso em 03 fevereiro 2024.

QUEIROGA, Bruna A. de. **Percepção e impacto no fotojornalismo**: fotografia e comunicação. 92 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo/SP, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/2BEMaiU>. Acesso em: 16 junho 2020.

QUINTANA, Laura. Más allá de algunos lugares comunes: repensar la potencia política del pensamiento de Jacques Rancière. **ISEGORÍA: Revista de Filosofía Moral y Política**. n. 59, julio-diciembre, 2018. p. 447-468. Disponível em: <https://doi.org/10.3989/isegoria.2018.059.05>. Acesso em 03 março 2024.

QUINTANA, Laura. Jacques Rancière and the emancipation of bodies. **Philosophy and Social Criticism**. 45 (2), Sage Publications, 2019. p. 1-27. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/0191453718780529>. Acesso em 05 março 2024.

QUINTANA, Laura. **Política de los cuerpos**: emancipaciones desde y más allá de Jacques Rancière. Herder Editorial, Barcelona: 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. 2ª edição. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis**: Scenes from the Aesthetic Regime of Art. New York: Verso, 2013.

RANCIÈRE, Jaques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

RITCHIN, Frederick. "Fotojornalismo em Crise?". In: **Revista Zum**, v.6, 2014.

RITCHIN, Frederick. **Bending the frame**: photojournalism, documentary, and the citizen. New Your: Aperture, 2013.

RITCHIN, Frederick. Where do we go from here? A wake-up call for visual journalism in the “post-factual” era. In: **Witness**: World Press Photo, 2016. Disponível em: <<https://witness.worldpressphoto.org/where-do-we-go-from-here-8cf1131e23db>>. Acesso em: 20 jul 2020.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

SOBCHACK, Vivian. Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário. In: RAMOS, F. P. (org.) **Teoria contemporânea do cinema**, vol. II: documentário e narratividade ficcional. São Paulo: SENAC, 2005.

SOLAROLI, Marco. The rules of a middle-brow art: Digital production and cultural consecration in the global field of professional photojournalism. **Poetics**, v.59, Dezembro 2016, pp. 50-66. DOI: 10.1016/j.poetic.2016.09.001 - Acesso em 09 maio 2021.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo**: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Porto: Universidade da Beira Interior – UBI, 2002. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismo.pdf>>. Acesso em: 23 jan 2020.

SOUZA, Fernando Artur; CAETANO, Kati. A casa que sangra: expressão e subjetivação no fotojornalismo de longo prazo. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, v.18, n.1, jan./jun. 2021. Disponível em: <http://doi.org/10.5007/1984-6924.2021.e76842>

TAYLOR, Charles. The politics of recognition. In: GUTMAN, Amy (ed.) **Multiculturalism**: examining the politics of recognition. Princeton University Press, 1994. pp. 25-73. Disponível em: <https://www.amherst.edu/system/files/media/1417/Taylor%252C%2520Politics%2520of%2520Recognition.pdf>. Acesso em: 14 maio 2021.

Yael Martínez | The House That Bleeds. **World Press Photo**. 2019. Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2019/37699/1/Yael-Martínez>. Acesso em: 21 agosto 2019.

WOLINSKY, Asher. Competition in Markets for Credence Goods. **Journal of Institutional and Theoretical Economics (JITE) / Zeitschrift für die gesamte Staatswissenschaft**, Vol. 151, No. 1, The New Institutional Economics Market Organization and Market Behavior. Mar. 1995, pp. 117-131. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40751782>. Acesso em 10 outubro 2024.

ZARZYCKA, Marta; KLEPPE, Martijn. Awards, archives, and affects: tropes in the World Press Photo contest 2009-11. **Media, Culture & Society**, v. 35 n. 8, pp. 977-995, 2013. Disponível em DOI: 10.1177/0163443713501933. Acesso em 14 abril 2021.

APÊNDICES

APÊNDICE A - ENSAIOS PREMIADOS NA CATEGORIA LONG-TERM PROJECTS (2015-2021)

| | Título - Autoria - Agência | País | Temática |
|-------------|--|--|----------------------|
| 2015 | | | |
| 1st | Family Love 1993-2014 Darcy Padilla - Agence Vu | EUA | Drogas, HIV |
| 2nd | Side Effect Kacper Kowalski - Panos Pictures | | Ambiental |
| 3rd | Development and Pollution Lu Guang - Greenpeace Intl. | China | Ambiental |
| 2016 | | | |
| 1st | Sexual Assault in America's Military Mary Calvert - Independente | EUA | Agressão Sexual |
| 2nd | A Life in Death Nancy Borowick - Independente | | Câncer |
| 3rd | North Korea: Life in the Cult of Kim David Guttenfelder - Associated Press | Coréia do Norte | Cotidiano, Político |
| 2017 | | | |
| 1st | Black Days of Ukraine Valery Melnikov - Rossia Segodnya | Ucrânia | Guerra |
| 2nd | An Iranian Journey Hossein Fatemi - Independente | | Cotidiano |
| 3rd | Table Rock Markus Jokela - Helsingin Sanomat | EUA | Cotidiano |
| 2018 | | | |
| 1st | Ich Bin Waldviertel Carla Kogelman - Independente | Áustria | Cotidiano, Infância |
| 2nd | Omo Change Fausto Padovani - Independente | | Ambiental |
| 3rd | Latidoamerica Javier Arcenillas - Independente | El Salvador, Guatemala, Honduras, Colômbia | Violência |
| 2019 | | | |
| 1st | Beckon Us From Home Sarah Blesener - Independente | EUA, Rússia | Educação, Militar |
| 2nd | The House that Bleeds Yael Martínez - Independente | | Violência |
| 3rd | State of Decay Alejandro Cegarra - Independente | Venezuela | Protestos, Violência |

| 2020 | | | |
|------|---------------------------------------|-----------|----------------------|
| 1st | Kho, the Genesis of a Revolt | Argélia | Cotidiano, Protestos |
| | Romain Laurendeau - Independente | | |
| 2nd | Hafız: Guardians of the Qur'na | Turquia | Cotidiano, Religião |
| | Sabiha Çimen - Independente | | |
| 3rd | Ixil Genocide | Guatemala | Violência, Memória |
| | Daniele Volpe - Independente | | |
| 2021 | | | |
| 1st | Habibi | Palestina | Conflito |
| | Antonio Faccilongo - Getty Reportage | | |
| 2nd | Reborn | Polônia | Subcultura |
| | Karolina Jonderko - Independente | | |
| 3rd | Trapped in Greece | Grécia | Guerra, Refugiados |
| | Angelos Tzortzinis - Magnum Fndt. | | |

APÊNDICE B – *THE HOUSE THAT BLEEDS*

World Press Photo, 2019 – Long-Term Projects, 2nd Prize

Disponível em:

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2019/yael-Martínez/1>

Texto de introdução original:

8 October 2013 - 4 November 2018

Across Mexico, more than 37,400 people have been categorized as 'missing' by official sources. The vast majority of those are believed to be dead—victims of ongoing violence that has claimed more than 250,000 lives since 2006. These disappearances are the source of lasting psychological trauma for families left behind.

The violence has its roots in the war on Mexico's powerful drugs cartels instigated by President Felipe Calderón during his 2006–2012 term of office, and continued by his successor, Enrique Peña Nieto. The ensuing violence has led to a catastrophic rise in murder rates and in the number of unsolved disappearances, which is aided by corruption and impunity. President Nieto promised an end to violence, but although homicides declined, authorities seemed unable to restore the rule of law or make much progress in the struggle against cartels. Among the states most affected are Sinaloa and Guerrero, which was included in a list of no-travel zones by the US government in 2018.

In 2013, one of the photographer's brothers-in-law was killed and another two disappeared. This led him to begin documenting the resultant psychological and emotional fracture in his own family and in the families of other missing people, to give a personal account of the despair and sense of absence that accrues over time.



Foto 01 - 29 September, 2013 - Flower petals remain strewn on the ground after the funeral of Javier Granda, who had died in jail in Guerrero, Mexico. The police say that the cause of death was suicide, but the family say the body bore marks of violence.



Foto 02 - 08 October, 2013 - Photos of 14-year-old Perla Granda's missing brothers adorn her bedroom wall. The photographer's sister-in-law lives with her mother and surviving sister.



Foto 03 - 31 December, 2013 - Itzel Martínez (6), the photographer's daughter, dries herself after taking a shower in Taxco, Guerrero, Mexico. Three of her uncles disappeared in 2013.



Foto 04 - 28 March, 2014 - A machete lies in the bedroom of Digno Cruz, whose grandsons are missing, in Santiago Temixco, Guerrero, Mexico.



Foto 05 - 24 May, 2014 - The shadow of Sandra Granda, the photographer's sister-in-law falls on a wall of her house in Metlatónoc, Guerrero. Sandra has lost three of her brothers—two have disappeared and one mysteriously died in jail.



Foto 06 - 03 November, 2014 - Digno Cruz the photographer's wife's grandfather, cries at home in Taxco, Guerrero, Mexico, while talking about his missing grandsons.



Foto 07 - 04 November, 2014 - Fabiola Cota, a member of Las Rastreadoras del Fuerte, a group of women who search for missing people in Sinaloa, Mexico, sits in a pick-up truck on the way to look for graves near Ahome. Fabiola lost her husband and is searching for her missing brother.



Foto 08 - 23 November, 2014 - Lucero Granda, the photographer's wife, showers at home in Taxco, Guerrero, Mexico. Three of her brothers have disappeared or been killed.



Foto 09 - 14 December, 2014 - A derelict house in Santiago Temixco, Guerrero, Mexico. After the photographer's brothers-in-law disappeared, the family searched abandoned locations in the hope of finding their bodies.



Foto 10 - 14 December, 2014 - A bedroom in the Cruz family home, in Santiago Temixco, Guerrero, Mexico. Three of their family members are missing.



Foto 11 - 27 February, 2015 - A shadow on the wall of a house in Metlatónoc, Guerrero, Mexico.



Foto 12 - 07 November, 2015 - Dried cactus roots on a wall in Tixtla, Guerrero. In 2014, municipal police ambushed a convoy of buses carrying students from Tixtla's Ayotzinapa teachers' training college. Five people were killed, another student's body was later found showing signs of torture, and 43 others disappeared without trace.



Foto 13 - 14 November, 2015 - Itzel Martínez, the photographer's daughter, plays at her grandparents' house in Santiago Temixco, Guerrero. Three of her uncles disappeared in 2013.



Foto 14 - 18 November, 2015 - Children run in the Fortín neighbourhood of Tixtla, Guerrero. In 2014, municipal police ambushed a convoy of buses carrying students from Tixtla's Ayotzinapa teachers' training college. Five people were killed, another student's body was later found showing signs of torture, and 43 others disappeared without trace.



Foto 15 - 15 April, 2016 - A man kills a chicken at a slaughterhouse in Acapulco, Guerrero. His brother is missing, but the family have not filed the case with officials.



Foto 16 - 06 May, 2016 - Clothes hang up in the home of the Campos family. They are still looking for José Ángel Campos Cantor, twenty months after he disappeared along with other students when buses from the Ayotzinapa college were ambushed.



Foto 17 - 11 December, 2016 - Photographs of people hang pinned to an image of the Virgin at the Basilica of Guadalupe in Mexico City. Pilgrims come annually on 12 December to ask for miracles for their loved ones.



Foto 18 - 04 February, 2017 - A slaughterhouse in La Sabana, a neighbourhood in Acapulco known for its high crime rate. Acapulco was once a popular international tourist resort, but is now dubbed Mexico's murder capital and has one of the highest homicide rates in the world.



Foto 19 - 13 July, 2017 - Alin Granda at her father's home in Taxco, Guerrero, Mexico. She was one year old when her father went missing.



Foto 20 - 02 September, 2017 - President Enrique Peña Nieto of Mexico arrives to deliver his state-of-the-union address in Mexico City. The president called for a redoubling of efforts against violence and said that restoring peace in the land was a top government priority, but homicide rates continued to rise through 2018.



Foto 21 - 29 September, 2018 - Beto Granda (8) plays at his grandfather's home in Guerrero, Mexico. Beto's father, Javier, died in jail. The police say that the cause of death was suicide, but the family say the body bore marks of violence.



Foto 22 - 03 November, 2018 - Lizbeth Ortega sits in the room where her daughter Zumiko shared a bed with her younger sister Liliana, in Los Mochis, Sinaloa, Mexico. Zumiko disappeared in 2016. Lizbeth became a member of Las Rastreadoras del Fuerte, a group of women who search for missing people in Sinaloa.



Foto 23 - 03 November, 2018 - Liliana Felix stopped talking when her older sister Zumiko went missing. She and her mother Lizbeth became part of Las Rastreadoras del Fuerte, a group of women who search for missing people in Sinaloa, Mexico.



Foto 24 - 04 November, 2018 - Mirna Nereida Medina, leader of Las Rastreadoras del Fuerte, a group of women who search for missing people in Sinaloa, Mexico, helps look for graves near Ahome. She founded the organization after her son was kidnapped and killed in 2014.



Foto 25 - 04 November, 2018 - Members of Las Rastreadoras del Fuerte, a group of women who search for missing people in Sinaloa, Mexico, help look for graves near Ahome.



Foto 26 - 04 November, 2018 - Juana Escalante, a member of Las Rastreadoras del Fuerte, a group of women who search for missing people in Sinaloa, Mexico, helps look for graves near Ahome.



Foto 27 - 04 November, 2018 - Human remains are uncovered near Ahome by Las Rastreadoras del Fuerte, a group of women who search for missing people in Sinaloa, Mexico.



Foto 28 - 13 December, 2018 - Members of the local police force in the San Andrés neighbourhood of Acapulco, Guerrero, Mexico, stand outside their police station. Once a popular international tourist resort, Acapulco is now dubbed Mexico's murder capital, and has one of the highest homicide rates in the world.



Foto 29 - 10 December, 2018 - A man walks along a beach in Acapulco, Guerrero, Mexico. Once a popular international tourist resort, Acapulco is now dubbed Mexico's murder capital, and has one of the highest homicide rates in the world.



Foto 30 - 12 December, 2018 - Crime-scene officers look for evidence at the spot where a 16-year-old boy was killed beside his motorcycle, in Acapulco, Guerrero, Mexico. Once a popular international tourist resort, Acapulco is now dubbed Mexico's murder capital, and has one of the highest homicide rates in the world.

APÊNDICE C – PERSONAGENS DE “THE HOUSE THAT BLEEDS”

Família Granda

| | |
|--|---------------|
| Digno Cruz (avô) | Fotos 04 e 06 |
| └── Mae Granda | |
| └── Lucero Granda → Yael Martínez | Foto 08 |
| └── Itzel Martínez (filha) | Fotos 03 e 13 |
| └── Perla Granda (irmã) | Foto 02 |
| └── Sandra Granda (irmã) | Foto 05 |
| └── Javier Granda (irmão morto) | Foto 01 |
| └── Beto Granda (sobrinho) | Fotos 21 e 19 |
| └── Irmão Granda 02 (desaparecido) | |
| └── Alin Granda (sobrinha) | Fotos 19 e 13 |
| └── Irmão Granda 03 (desaparecido) | |

Família Campos

| | |
|---|-------------------|
| José Angel Campos Cantor (desaparecido) | Fotos 12, 14 e 16 |
|---|-------------------|

Família Ortega

| | |
|---------------------------------|---------|
| Lizbeth Ortega | Foto 22 |
| └── Zumiko Felix (desaparecida) | |
| └── Liliana Felix | Foto 23 |

Las Rastreadoras Del Fuerte

| | |
|------------------------------|---------|
| Fabíola Cota (membro) | Foto 07 |
| Mirna Nereida Medina (líder) | Foto 24 |
| Juana Escalante (membro) | Foto 26 |