

A ação e a paixão que se colhem num rosto: pensando os regimes de discurso do retrato humano no fotojornalismo.

Benjamim Picado

Resumo: Neste artigo, pretende-se examinar a questão das regências de discurso da imagem fotojornalística, a partir de uma análise sobre as formas nas quais a presença humana é assimilada como um dos operadores de seus percursos de leitura; nestes termos, examina-se o alcance das tópicas do retrato humano, nas suas funções de desenho do *ethos*, mas também no modo como se relacionam com os temas da ação e do sofrimento, tópicas mais freqüentes da cobertura fotojornalística. No fim, examinamos a dimensão pragmática da presença humana na fotografia, tirando proveito deste fenômeno para abordarmos as repercussões possíveis entre representação pictórica e conversação.

Palavras-Chave: retrato, fotojornalismo, ações, paixões.

Abstract: *The action and passion expressed in a face: pondering the regimes of discourse of human portrayal in photojournalism.* This article examines the issue of constraints in the discourse of photojournalistic images, based on an analysis of the ways in which the human presence is assimilated as a guiding element of the image-reading process. In these terms, the article examines the scope of human portrayal in its depiction of ethos and how it relates to the topics of human action and suffering, which are the most common themes portrayed in photojournalistic coverage. Lastly, we examine the pragmatic dimension of the human presence in photography, using this phenomenon as the basis to discuss the possible repercussions between pictorial representation and conversation.

Keywords: portrait, photojournalism, actions, passions.

Eikona e physiognomia: definindo o retrato fotográfico

A arte do retrato parece exibir, com franqueza maior do que em outras tópicas visuais do fotojornalismo (em especial, os temas de ação e a paisagem), as intercalações entre a rendição instantânea do mundo visual (supostamente intrínseca aos regimes de sentido na fotografia) e a versão mais protocolar da fixação das formas no instante, e que caracterizam genericamente a arte pictórica. Falsa impressão de simplicidade, entretanto: pois, em primeiro lugar, é a própria noção do que venha a ser um *retrato* que impõe desafios a pensar sobre o assunto de que falamos, antes mesmo de considerarmos a variada ordem dos dispositivos nos quais ele se manifesta (seja o fotográfico, seja o pictórico).

Assim sendo, suponhamos que este *topos* visual se defina pela representação da fisionomia humana, na qual a figura central se constitua para a imagem sob os parâmetros de sua recognoscibilidade possível: para assumirmos as coisas nestes termos, precisaríamos primeiramente fixar as medidas mesmas deste reconhecimento propiciado pelo retrato, pois ele pode ser de espécies muito variadas. Há que se relativizar, por exemplo, os critérios de *singularização* do modelo, posto que a *tipologia* (seja ela geográfica, a étnica, ou histórica) também é um aspecto no qual o modelo se acomoda, para fins de sua identificação.

Esta primeira definição do retrato (assim como sua correlativa cláusula de restrição) nos permitiria abordar, no mesmo espectro da rendição visual e instantânea da fisionomia, os retratos de personalidades e o de *tipos étnicos*, apenas para ficarmos em duas possíveis extremidades deste arco de manifestações (fig. 1 e 2).



Figuras 1 e 2 - Pierre Verger, "Água de Meninos" (1947) e Youssouf Karsh, "Rei Faissal" (1945)

Considerados estes dois primeiros casos da rendição fisionômica na imagem, restariam ainda outras questões a nos desafiar nesta interrogação sobre uma *ontologia do retrato*

fotográfico: para além das condições de seu reconhecimento, há também as questões ligadas aos modos da presença humana na imagem e as funções que estes podem exercer na fixação da identidade de um rosto pela imagem. Na fotografia ou na pintura, o modelo tende a ser fixado ou representado em circunstâncias tais que o tornem reconhecível: nas duas variantes da representação fisionômica (a da singularidade pessoal e a da tipicidade etnográfica), encontramos implicado um conjunto de procedimentos nos quais a figura do retratado se apresenta na imagem.

As discussões sobre os fundamentos semióticos deste processo no qual o modelo é rendido ou representado na imagem (sob supostos critérios de semelhança e recognoscibilidade) é especialmente devedora da relação entre seu *ethos* e os modos de apresentação do indivíduo: o possível destaque de alguns destes signos de distinção no retrato se derivam, por exemplo, da pose do retratado, assim como dos dados mais aparentes de sua vestimenta e da atitude que ele manifesta e (sobretudo no caso da fotografia moderna, tão pautada pela inversão dos pólos do controle para a fixação dos traços do caráter na imagem) daqueles aspectos mais involuntários e fugidios da expressão corporal global do modelo.

Para certos historiadores, inclusive, a questão da representação fisionômica teria em conta aspectos não eminentemente derivados das faculdades psicológicas pelas quais fixamos os traços mais invariantes dos rostos que nos são familiares. Para além desta capacidade para o reconhecimento fisionômico, entraria também em jogo um conjunto de estratégias de nossa inserção societária: o dado mais importante aqui é a implicação de uma *estrutura de simulações* como parte deste jogo, pela qual *fabricamos uma aparência* (manifesta em certos índices inscritos nos dados mais salientes de nossa apresentação, em geral aqueles sobre os quais exerceos alguma espécie de controle intencional).

Em tais termos, certas fotografias que têm um rosto por objeto (pensemos sobretudo nas imagens de celebridades) não veiculam as marcas fisionômicas como seu motivo privilegiado, mas precisamente as *máscaras* através de cuja reprodução se dá o fenômeno da recognoscibilidade social destes sujeitos (Gombrich, 1984; Goffman, 1959).

Ao contemplarmos, entretanto, alguns exemplares do retratismo fotográfico contemporâneo (sobretudo em contextos de cobertura jornalística), veremos que estes aspectos da caracterização do afigurado na fotografia não se realizam do mesmo modo que na pintura ou mesmo nas primeiras fases do registro fotográfico. Com isto queremos dizer que a finalidade de *desenho de caráter* decerto permanece compondo uma espécie de *ética do retrato*: de tal sorte que representar alguém é atribuir-lhe distinção, aspecto que, de resto (em se tratando das celebridades), já é marca prévia do reconhecimento destes modelos; o dado que se modificou aqui é que esta atribuição de qualidades é reforçada por características do meio fotográfico, em geral decorrentes da instantaneidade com a qual estes atributos são fixados na imagem. Em seguida, tentaremos conferir alguma dramaticidade a este ponto.

Rendição e encenação: por um “retrato de circunstância”

Do ponto de vista da eleição de um certo *corpus* para o exame do retrato fotográfico, há uma questão adicional interpondo-se aos modos como poderíamos assimilar nesta análise os protocolos da representação fisionômica, ao menos na história da pintura. No caso das imagens do fotojornalismo, é deveras difícil que dissociemos o discurso do retrato do contexto da rendição das ações e paixões nas quais se inscreve invariavelmente o recorte da fisionomia de um indivíduo: de tal modo é assim que a questão deste gênero de reconhecimento no fotojornalismo é sempre um elemento auxiliar à representação das circunstâncias dinâmicas e afetivas nas quais encontramos o modelo da imagem engajado, de modo mais ou menos freqüente.

Em outros termos, o *reconhecimento fisionômico* (seja dele objeto um indivíduo ou um tipo) é algo que, no contexto do fotojornalismo, estará sempre assimilado às funções mais próprias do regime discursivo que opera por através destas imagens: em seu interior (mas também nos regimes temporais dos quais a gênese da imagem e de suas funções é sempre dependente), predomina a noção de que os objetos são rendidos no contexto de uma ação ou de uma paixão, as quais constituem-se, na imagem, como marcas que se impregnam nos rostos e nos corpos.

A rendição destas marcas na imagem é a resultante de um complexo de fatores, que se podem enumerar, em seguida: na ordem dos dispositivos e instituições, assim como na capacidade artisticamente adestrada de sua operação e no horizonte dos saberes e pressupostos, no plano da recepção. Estas variáveis exprimem a medida na qual se pode significar plasticamente o empenho de uma ação ou os sedimentos de uma força exercida sobre os corpos, assim como a capacidade das imagens para assimilar e replicar estas características, de modo produtivo (nelas investindo os valores de uma ordem de discurso, como a das narrações, por exemplo).

Assim sendo, a questão da fixação dos *ethè* pelos quais alguém é iconicamente representado (e do modo autônomo como esta impregnação dos traços do caráter determina uma relativa individuação dos sujeitos, em certos contextos) é fenômeno dos mais raros, ao menos na família das imagens fotojornalísticas: isto significa que, no universo da rendição fisionômica, no fotojornalismo, não há como supor que o rosto ou o corpo dos indivíduos sejam fixados, na sua relação com uma possível recognoscibilidade, a não ser nos contextos dinâmicos da ação ou da paixão em que se engajam ou da qual sofrem.

Uma tal constatação sobre o caráter essencialmente vinculante das formas do retrato humano no fotojornalismo nos faz inclusive pensar na limítrofe inutilidade de uma discussão sobre as regências discursivas da imagem fotojornalística, a partir de critérios tópico-visuais. Ainda que partamos das chaves iconológicas oferecidas por estes temas (a ação, a paisagem, o retrato), nosso propósito aqui é o de fixar o problema da significação na fotografia, a partir da consideração sobre um segmento específico de sua estrutura de sentido, aquele que caracteriza sua ligação com uma dimensão

temporalizada da compreensão da imagem enquanto discurso: no caso do fotojornalismo, isto depende essencialmente da capacidade de pensarmos a relação entre a manifestação do instante fotográfico e o sentido temporal de sua significação (o que é mais salientemente notado, quando avaliamos a dimensão *promítica* que estas imagens assumem, no contexto da comunicação mediática).

Não é o caso de enfrentar a hipoteca de uma definição deste conjunto de imagens (por exemplo, a suposição de que devam constituir um *gênero* ou uma *tópica* e, apenas a partir daí, examinar qualquer de seus segmentos empíricos): ao invés disto, preferimos entrar diretamente na discussão que pretendemos estabelecer sobre os regimes textuais da imagem fotojornalística. Assim sendo, definimos que a presença humana no fotojornalismo (dadas as condições em que a fisionomia é absorvida nos contextos da ação e da paixão humanas) funciona como um condutor dos percursos de sentido da imagem, o que se nota quando examinamos amostras deste registro da presença humana no instantâneo fotográfico (fig. 3 e 4).



Figuras 3 e 4 - Chico Ferreira, “Collor em Niterói” (1989), Folha Imagem e Hocine, “Madonna of Bentalha” (1997), France Presse

Se tentarmos nos restituir às origens desta operação de base de um *retrato de circunstância* (como matriz do modo como o fotojornalismo assimila a fisionomia ao contexto das ações), encontraremos aqueles exemplares fotográficos que exibem seus modelos numa relação proporcional com algum outro aspecto definidor de seu caráter,

que não a presença mesma do modelo (um objeto, uma obra, uma rua, outra pessoa): nestes termos, a fotografia instaura um nível discursivo de atribuições da personalidade do afigurado, como parte de um regime retórico do retrato (muito freqüente, por exemplo, na representação clássica da celebridade).

Este retrato de Stravinsky, por Arnold Newman (fig. 5) representa bem esta possibilidade, não absolutamente inerente ao meio fotográfico (mas supostamente mais apropriada do que a das máscaras da representação humana, na pintura de tipos): aqui, o próprio da figuração é formar o *ethos* do retratado, a partir de um jogo de inter-recorrências de sua postura corporal e dos objetos da cena com os quais interage (jogo plástico pelo qual se traduz, do mesmo modo, um aspecto de sua própria identificação enquanto músico e compositor).

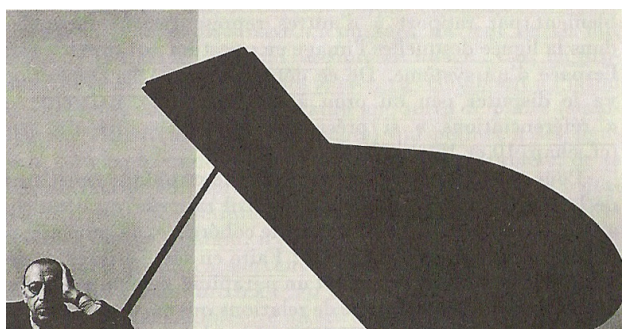


Figura 5 - Arnold Newman, "Igor Stravinsky" (1944)

De algum modo, o arranjo geométrico da composição é um dos aspectos que favorece ao olhar este percurso pelo qual se fixa o caráter simultaneamente individual e profissional da personagem. Segundo certos autores, a imagem consegue realizar esse efeito por meio de dois operadores principais, um "homeotético", referente às funções de identificação mais genéricas entre os objetos de cena e o caráter do indivíduo: a tal título, a imagem do piano sugere uma dimensão semântico-poética do discurso visual (que procede por uma *sinédoque fantasmática*, já que contrapõe o retratado a uma atividade, mas registra esta proporcionalidade de escalas do modelo e do objeto num nível retórico, exibindo a tampa do piano como um elemento ameaçador).

O outro operador de sentido da imagem opera na "simetria": é sobre suas bases que identificamos na imagem as operações propriamente internas de sua composição, naquilo que mobilizam chaves de uma retórica corporal: na imagem de Stravinsky, este operador se manifesta pela repercussão entre a pose do músico e o arranjo da haste e a tampa do piano. Do ponto de vista das tópicas visuais, esta parte da operação na imagem nos evoca a chave retórico-somática da representação da melancolia e do recolhimento, em Dürer e em Rodin (Fresnault-Deruelle, 1993).

Na base desta interpretação da fotografia de Newman, nos chama a atenção o modo

como estes dois operadores do reconhecimento de Stravinsky pela imagem resultam numa valorização do caráter *mito-funcional* da composição (uma promoção do sentido de *storia*, propiciada através da função sintética do instante) e que associamos à forma última do retrato (Picado, 2009). De modo global, este aspecto da representação favorece a associação entre a plasticidade da composição e o sentido narrativo de sua compreensão: nestes termos, a dimensão puramente plástica da replicação entre o músico e seu instrumento se investe de valores agora também sintagmáticos, dado que ambos os jogos (o plástico e o semântico) são derivados do caráter diacrítico de simultâneas junções e diferenciações entre os elementos de uma produção discursiva.

O retrato fotográfico e o tempo das ações

A arte do retrato exhibe assim um tensionamento último das relações entre os protocolos da pintura e da fotografia, em seus modos de conduzir um programa de efeitos: suposta a iconicidade de base da representação visual, ela não concerne tanto à morfologia fisionômica, mas à *dramatização instantânea* desta simultaneidade de presenças (modelo e mobiliário) e que dinamiza o percurso de sentido da imagem.

Ao realinhar a exibição de um *ethos* com as situações em que se inscreve a personagem, a fotografia vai se reunir, na forma mesma do retrato fisionômico, com aquela tópica pictórica que é a da *representação das ações* (ainda que manifesta sob o signo de uma rendição ótica do movimento, na forma do instante fotográfico). Consideremos, por exemplo, o caso desta imagem clássica do fotojornalismo do último século (fig. 6): nossa atenção se detém especialmente sobre a função que recai sobre os aspectos expressivos que se depreendem da presença humana na imagem; é neles que vai se instaurar a força dramática através da qual a fotografia construirá sua significação mesma, como parte dos modos nos quais ela constrói este sentido de *mythos*, e que a cobertura jornalística nela reconhecerá, sob a marca de ser uma imagem exemplar.



Figura 6 - Eddie Adams – “Execution of a Vietcong” (1968) – Associated Press/World Press Photo

Na fotografia em questão, este aspecto do arresto de uma ação mais demorada e sua fixação em um instante isolado tem especial correlação com um dado específico da composição poética da narrativa: pensando na estrutura episódica do poema dramático (em Aristóteles), os *nós* de uma ação representada possuem a função de introduzir um de seus segmentos que servirão como indicadores de seu desdobramento possível ou mesmo incerto. Na fotografia de Adams, essa função é expressa na organização dos elementos retidos pela fotografia (em especial, na integração entre o gesto do agressor e a fisionomia da vítima)¹.

Pois bem, é precisamente na relação com os dois níveis da temporalidade da imagem (o *presente do instante* e o *futuro do possível*, sugerido pela organização dos gestos e fisionomia) que nos parece emergir uma primeira encarnação de um elemento que consideramos essencial na mecânica pela qual o instante fotográfico restitui-se à *durée* dos acontecimentos: falamos aqui da função dinamizadora do *hors-champ* (mui simplesmente, o espaço exterior ao campo da imagem), e das várias maneiras pelas quais o fotojornalismo pareceu pertinentizar esta espécie de *excedente visual*, no modo de constituir as funções discursivas desses ícones.

Primeira idade do extra-campo na fotografia, a relação da imagem com o fluxo temporal da ação: especialmente no caso dos gêneros de acontecimento que o fotojornalismo privilegia como tópicos visuais, emerge esse traço característico de uma *imagem* que nasce *no gerúndio mesmo das coisas*, neste momento em que o movimento sacode com força todo o mobiliário ao redor do acontecimento. O tratamento destas questões implica especialmente aquele gênero de imagens a que certos historiadores chamam de “*instáveis*”, e o modo como nelas se manifesta um modelo de “*visão testemunhal*”, própria à representação do histórico (Gombrich, 1984).

Entretanto, ao invés de pensarmos nas funções narrativas que atravessam estas imagens, desde o presente de sua rendição, elaboremos questões sobre aquilo que nelas é temporalmente excedente nelas, mas que ainda assim opera para que façam sentido. Nas imagens clássicas de ação (como aquela de Adams), esta força de um tempo contínuo enquanto *surplus* da imagem é menos notável, sobretudo no que requisita qualquer consideração sobre a função exercida pela rendição da fisionomia humana. Podemos imaginar que aquilo que excede temporalmente a cada instante deste tipo de imagens também é algo que foge aos limites daquilo que a fotografia pode restituir materialmente como parte da ordem dos eventos.

Isto posto, é no perfeito avesso das ações (portanto, nas imagens das paixões humanas) que observamos o fluxo temporal surpreendido numa inversão desta relação com

¹ Não há como desconsiderar o percurso que faz o par aristotélico “*nó/desenlace*” refluir no modelo estrutural da análise das formas narrativas (Barthes, 1966) e o modo como nesta se define (como um sub-gênero das funções narrativas) a ideia do par conceitual “*núcleo/catálise*”. Exploramos previamente estas questões, em nosso modo de pensar as relações entre a dimensão plástica das estratégias de sentido no fotojornalismo e as estruturas narrativas de sua ativação, na instancia da interpretação destas *imagens instáveis* (Picado, 2006).

as funções próprias ao arresto fotográfico do movimento: no modo como a fisionomia exprime o *pathos* humano (e não a *agón* dinâmica), veremos que o sentido de gravitação entre o instante rendido e seu correspondente regime de sucessão se inverte totalmente. Podemos apreciar esta ordem temporal própria às imagens do sofrimento, a partir deste exemplar fotojornalístico de um mestre como Don McCullin (fig. 7).



Figura 7 - Don McCullin – “Turkish Women” (1964) – World Press Photo

Em termos mais precisos, não podemos desconhecer que as ações estão decerto preservadas ao olhar analítico, em fotografias desta espécie: não é senão o título da imagem que nos informa se tratar de mulheres turcas que vão reconhecer os corpos de seus parentes recém-chegados, vítimas de um conflito militar com os gregos, na ilha de Chipre, nos anos 60 do século passado. Entretanto, há uma diferença da mirada na qual o conflito é visualizado por McCullin: o sofrimento das mulheres fotografadas significa o acontecido na perspectiva das *paixões* que resultaram de uma ação prévia, o que implica que as forças que geraram as marcas impregnadas na expressão das mulheres localiza-se num *pretérito* desta imagem. Assim como nas imagens de ação, a qualidade plasticamente mais saliente aqui é a da integração entre os gestos e fisionomias das personagens, ainda que a síntese destes elementos funcione a outro título, quando consideramos a relação entre instante e temporalidade.

Nos aspectos de organização vetorial, próprios às imagens de Adams e de McCullin, vemos que a relação entre a unidade do instante e a distensão da sucessão (ou sua inversão retrospectiva) se manifesta como mutuamente avessa, em cada um dos casos: na execução do *vietcong*, a iminente vizinhança do desfecho das ações faz o sentido da imagem se prolongar desde seu centro de evocação até sua consumação, na extremidade mesma da imagem (um percurso que vai do executor até a expressão agônica da vítima); em McCullin, as remissões entre gestos e fisionomia refletem uma manifestação plástica das relações temporais do instante que valoriza o centripetismo da composição, o que faz o acontecido refluir das extremidades do campo (e mesmo da anterioridade do instante) para a sua fronteira mais interior e atual (especialmente marcada nas fisionomias das mulheres e crianças que choram).

A imagem que extravaza o campo: tempo e vetorialidade no retrato fotojornalístico

Na idéia de que o extra-campo da imagem seja estruturalmente animado por uma função dinamizadora está implicado um ponto sobre a relação entre o recorte do espaço e a temporalidade que impomos à imagem, do ponto de vista de sua compreensão: na consideração deste ponto, reconhecemos que ele representa nossa inflexão crítica àquelas abordagens dos regimes de sentido da fotografia que derivam exclusivamente da natureza de seus dispositivos técnicos. Em nossa perspectiva, há uma inclinação de várias das versões destas teses em desconsiderar a dimensão da sucessão temporal como fenomenicamente implicada nos processos de *fatiamento mecânico* do espaço que caracterizam, por sua vez, o ato fotográfico (Dubois, 1983).

Nestes termos, um sentido mais clássico e freqüente da função pela qual o extra-campo anima o instante fotográfico será precisamente aquele que toma os limites do enquadramento como fatores da tematização visual, enquanto *umbrais do visível*. O sentido de exploração destas fronteiras geométricas do plano visual da imagem constitui uma das formas mais patentes da dinamização dos motivos visuais na fotografia e a arte do retrato não está imune a este gênero de estratégias artísticas: na imagem seguinte de Saul Schwarz, este recurso à exploração dos limites do quadro na fotografia é evidente, especialmente na sua relação com este efeito de animação que propicia à composição (fig. 8).



Figura 8 - Saul Schwarz (2004) – World Press Photo

Em nossa perspectiva de análise, os aspectos mais relevantes deste fenômeno de dinamização são aqueles que instituem mais propriamente o valor do testemunho pelo qual a significação da fotografia é evocada. Em outros momentos, já nos dedicamos ao exame das funções pelas quais o fotojornalismo valoriza a instabilidade que se impõe a muitos de seus motivos mais clássicos (os exemplos da cobertura da guerra são os mais salientes, neste caso) e o modo como a exploração dos limites do campo e da fixidez

dos elementos em seu interior tem raízes deitadas sobre as regências plásticas da representação pictórica. Em nosso entendimento, é este desequilíbrio que instaura o sentido de participação sensorial do olhar fotográfico, em relação a seus respectivos assuntos, evocando assim a dimensão de testemunho visual inerente ao discurso do fotojornalismo.

No momento em que tomamos esta imagem em perspectiva, o que nos interessa é o modo como a distribuição do elemento humano nos limites do campo da imagem implica uma maneira de dinamizar a figura (que é, por seu turno, relativa à função temporal inscrita ao próprio quadro). Em termos, nos interessa avaliar como é que a fisionomia humana, rendida na fotografia (e especialmente nos regimes em que ela se deixa assimilar às regências da comunicação do *ethos* do qual deriva a representação da presença humana), pode ser relativa aos modos como a figura central da imagem se distribui no plano, ou ainda, no modo como o que excede tais limites geométricos também exerce uma função própria a este gênero de dinâmizações no ícone visual.

“A anônima repercussão sobre um rosto”: pragmática da reciprocidade no retrato fotográfico

Voltemos aqui ao ponto de onde havíamos partido, em nossas interrogações sobre o retrato e suas relações com o sentido *mito-funcional* do fotojornalismo: em termos, para além dos aspectos referenciais que constituem o trato da fisionomia e da presença humanas na imagem, nos interessa agora averiguar as funções pelas quais o retrato institui um sentido propriamente comunicacional, nas maneiras pelas quais a foto chega a implicar na sua própria superfície a presença do espectador (e sobretudo, no modo como o tratamento da fisionomia humana é assimilado à ontogênese deste efeito).

Em nosso modo de ver, este é um aspecto mais radical do emprego do excedente visual do extra-campo, pelo qual a imagem é valorizada na sua dimensão verdadeiramente pragmática, isto é: não tanto pelo que *mostra* de seus elementos, de modo a se fazer entender, mas pelo que faz para tornar compreensível a comunicação que propõe instaurar (portanto, pelo modo como a imagem sugere aqui um *nível actancial* de sua compreensão e um conseqüente empenho de seus intérpretes, em níveis que podem ser tanto comunicacionais, quanto afecionais ou sensacionais).²

Assim sendo, vimos que era um *princípio de exclusão* (manifesto na subtração instantânea do movimento na fotografia) que introduzira a dimensão temporal dos sentidos daquilo que excede à imagem. Por outro lado, eram os limites geométricos do plano que realizavam este mesmo recorte, no que respeitava os *critérios espaciais* pelos quais este excedente visual se manifestara. Finalmente então, poderíamos perguntar: a que título é o

² A proposição de um nível pragmático, no qual funciona o regime textual do fotojornalismo incorpora aqui, assim o reconhecemos, os elementos da abordagem poética da programação dos efeitos próprios à ficção fílmica, no modo como a apresenta Wilson Gomes, em especial naquilo que define o modo como estes efeitos devem ser assumidos como o marco inicial da elaboração sobre a constituição dos gêneros dramáticos, no universo fílmico, em geral (Gomes, 2004).

espectador também um ausente que se deixa implicar na fotografia. Em termos, sob que aspecto da imagem podemos dizer que o sujeito que vê é o objeto de uma elisão que se presta a significar a imagem fotojornalística? A resposta a esta questão reclama uma *perspectiva pragmática* para a avaliação das funções textuais do extra-campo.

Se considerarmos o problema de base deste ensaio (o das regências textuais que se imprimem ao retrato fotojornalístico), é evidente que a questão do olhar direto para a câmera se institui na medida mesma em que encontremos os regimes mediáticos da fotografia assimilados às situações pragmáticas da conversação: este fenômeno nos oferece praticamente a estrutura de base para o funcionamento dos discursos do fotojornalismo, ao menos no modo como encontramos implicado nestas imagens o lugar actancial do espectador. Examinemos, em seguida, os detalhes desta estrutura na qual a imagem fotográfica se deixa assimilar ao registro semiótico do testemunho.

O espaço no qual interagem o olhar do espectador e a presença fisionômica na imagem pode ser caracterizado a partir de um gênero de construção a que se chama de “perspectiva em abismo”: oriunda dos procedimentos da arte heráldica, é neste gênero de construção de um efeito de perspectiva que encontramos o fundamento desta impressão de reciprocidade característica da orientação do olhar no tratamento da fisionomia humana na fotografia. A pintura do século XVII aprofundou os efeitos deste gênero de composição, ao trabalhar com os reflexos de figuras em espelhos, introduzindo as repercussões entre a superfície da representação e a enunciação pictórica. No caso específico do fotojornalismo, o olhar que faz a presença humana nos interpelar (na planitude mesma da imagem) atualiza um nível de enunciação pelo qual algo, uma vez posto fora da superfície fotográfica, ainda assim se deixa implicar nela, como elemento que faz da imagem uma espécie de substituto icônico de um vocativo, como tradução visual de um apelo à participação (fig. 9).



Figura 9 - Frank Fournier, “Omayra Sanchez” (1985) – Contact Press/World Press Photo

Um dos aspectos mais importantes do efeito produzido por este recurso ao abismo é da ordem do gênero de comunicação que se instaura pela maneira da fisionomia se pôr na imagem: este aspecto que procuramos destacar é decorrente do modo como se

instaura o lugar actancial da leitura da imagem, e de como a relação entre a manifestação do ícone e sua interpretação é estabelecida, a partir dos modos como a imagem transpira, em sua superfície mesma, os sinais desta presença implicada de uma instância funcional de sua compreensão.

Em certas perspectivas de análise, o procedimento que caracteriza este gênero de perspectiva deve ser avaliado naquilo em que parece implicar uma certa denegação das estratégias comunicacionais do discurso visual: especialmente no caso da fotografia (tão frequentemente assimilada aos discursos sobre a suposta transparência com a qual rende os elementos visuais), a questão da implicação do olhar espectadorial assume ares de uma estratégia textual, que consistiria em apagar os traços pelos quais se evidencia o trabalho de sua enunciação (Fresnault-Deruelle, 1993).

Assim sendo, há quem destaque para a análise deste procedimento o propósito do universo mediático em investir suas imagens de um caráter pelo qual elas podem gerar no espectador a impressão de uma conversação direta: o enunciado visual é assim extirpado daquelas marcas pelas quais se reconstituiria seu aspecto de labor ou ato discursivo, para então instaurar o lugar de uma fala “natural” e instantânea. O que favorece a eficácia de tal programa é que o dispositivo fotográfico arrasta consigo (inclusive como efeito da história dos discursos sobre si) uma espécie de *crença senciante* com respeito aos poderes de autenticação e transparência com a qual parecem render o mundo visual (Walton, 1984; Michaud, 2002).

Nossa atenção a este aspecto no qual a fisionomia se deixa render na imagem nos interessa, entretanto, menos por suas implicações retóricas do que pelo gênero de experiências de que parece depender para poder se instaurar: o recurso a uma perspectiva em abismo se realiza através de certas operações que constituem a imagem enquanto uma espécie de *centro de tensões* relativamente às condições de sua recepção. Melhor dizendo, o efeito pelo qual a rendição do olhar de uma figura se dirige para fora da imagem (e, mais agudamente, para este outro olhar que a rendeu, propriamente) se realiza na base da constituição de um tipo de ambiência para a representação, e que a conforma enquanto parte de uma experiência de *testemunho visual*, propiciada pela rendição fotográfica.

Nestes termos, a análise das operações pelas quais a imagem constrói pela fisionomia este lugar actancial da recepção destaca não apenas os elementos composicionais ou internos da imagem, mas igualmente a dimensão na qual a função espectadorial se inscreve na própria forma do discurso dos ícones visuais: decorre desta operações o efeito de uma *dobra* no interior da representação, que é precisamente o espaço em que a matéria plástica e icônica da imagem passa a interpelar a recepção. Certos autores se referem a este fenômeno como uma espécie de “rompimento” do espaço próprio à imagem, enquanto mera representação, incluindo em seus aspectos, a imediatividade da presença do espectador, transformado agora numa espécie de participante vicário da situação instaurada pelo arranjo da fisionomia na imagem (Lavoie, 2001).

Numa certa dimensão da análise, que nos restaria avaliar mais adiante, é o caso de se conceber que este olhar que se deixa render na imagem, no mesmo tempo em que ele nos fita, tem mais implicações do que aquelas que caracterizam as estratégias derogatórias do universo mediático: poderíamos recobrar desta dimensão pragmática da presença humana na fotografia (muito especialmente nas imagens do padecimento) uma espécie de projeto comunicacional, baseado na função da imagem fotojornalística, especialmente na sua relação com uma certa idéia de publicidade.

Nesta relação abismal e especular entre a fisionomia rendida e o olhar do espectador, nesta “anômima repercussão sobre um rosto” (para recobrar uma cintilante expressão de Walter Benjamin sobre a aura fotográfica) há a promessa e a repercussão de uma possível relação entre a pragmática instaurada pelo retrato fotojornalístico e a *oeffentlichkeit* habermasiana: no apelo humano destas imagens que nos olham enquanto sofrem, é especialmente agudo o sentido com o qual a visão de um rosto se exercita enquanto gênero conversacional, já que nelas se efetiva o propósito de criar no espectador a impressão de um tipo especial de actância, aquela da conversação direta (e, por que não dizê-lo, também a de uma *sympatheia*).

Referências

- BARTHES, Roland (1966). “Introduction à l’analyse structurale du récit”. In: *Communications*. 8: pp. 1,27;
- DUBOIS, Philippe (1983). *L’Acte Photographique*. Brussels: Labor;
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre (1993). *L’Éloquence des Images*. Paris: PUF;
- GOFFMAN, Erving (1959). *The Presentation of Self in Ordinary Life*. New York: Anchor Books;
- GOMBRICH, E.H. (1960). *Art and Illusion: studies in the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon;
- GOMBRICH, E.H. (1984). *The Image and the Eye: further studies in the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon;
- GUINZBURG, Carlo (1990). “De A.Warburg a E.H.Gombrich: notas sobre um problema de método”. In: *Mitos, Emblemas, Sinais* (trad. Federico Carotii). São Paulo: Cia das Letras: pp. 41,94;
- LAVOIE, Vincent (2001). *L’Image-Événement: étude sur la contribution de la photographie à la representation de l’actualité*. Thèse Doctorale en Philosophie (Esthétique). Université de Paris 1 (Panthéon-Sorbonne);
- MICHAUD, Yves (2002). Critique de La Crédulité. In: *Études Photographiques*. 12: pp.110,125;
- PICADO, Benjamim (2006). Ação, Instante e Aspectualidade da Representação Visual: narrativa e discurso visual no fotojornalismo”. In: *Anais do XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Informação*. São Paulo: Intercom;
- PICADO, Benjamim (2008). “Le Temps des Gestes et l’Arrêt sur l’Image dans le Photojournalisme: entre la rhétorique corporelle et le *pathos* iconique. In: *Image and Narrative*. 23. In: <http://www.imageandnarrative.be/Timeandphotography/picado.html>;

PICADO, Benjamim (2008a). "Modos de Compreender Imagens: questões de método sobre a análise textual de representações visuais". In: *e-compós*. 11: pp. 1,18. In: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/213/269>;

PICADO, Benjamim (2009). Ação, Instante e Aspectualidade da Representação Visual: narrativa e discurso visual no fotojornalismo. In: *Revista FAMECOS*. 39: pp. 35,41;

WALTON, Kendall (1984). "Transparent Pictures: on the nature of the photographic realism". In: *Critical Inquiry*. 11: pp. 246,277.

BENJAMIN PICADO é doutor em Comunicação e Semiótica (PUC-SP) e professor do PPGCCC/Universidade Federal da Bahia

*Artigo recebido em junho
e aprovado em novembro de 2009.*