

# Autenticidade e sinceridade na fotografia de reportagem<sup>1</sup>

Anne Beyaert-Geslin

**Resumo:** O artigo visa precisar a relação da fotografia de reportagem com a verdade. Primeiro ele observa sua relação com a autenticidade e a sinceridade. Depois, ele propõe uma definição elaborada a partir do conceito de acontecimento e descreve uma cena em que a distância do repórter desse acontecimento refere-se quer à moral, quer à ética. Enfim, ele sugere que o contrato enunciativo que liga o repórter ao observador trata da moral (contrato moral) mais do que da verdade (contrato de verdade).

**Palavras-chave:** fotografia de reportagem; verdade; autenticidade; sinceridade; acontecimento; contrato enunciativo; contrato moral.

**Abstract: Authenticity and sincerity in photo reportage.** This paper aims to clarify how photo reportage deals with the truth. First, it observes its relation with authenticity and sincerity. Then, it proposes a definition based on the concept of event and describes a scene in which the photojournalist's distance to that event is related either to morality or to ethics. Finally, it suggests that the enunciative contract that links the photojournalist with the observer deals with the moral (moral contract) rather than the truth (real contract).

**Keywords:** photo reportage; truth; authenticity; sincerity; event; enonciatif contract; moral contract.

A foto de reportagem se beneficia de um estatuto muito específico entre os gêneros fotográficos. Para começar, há uma pista que, quando ela estabelece uma correspondência com o mundo natural, subscreve um predicado ontológico da fotografia que resume o "isso se deu" de Barthes (2004). Ela partilha, então, esse relacionamento genérico com a *realidade* que ela especifica por uma certa relação com a *verdade*.

Descrever o relacionamento dessas imagens com a verdade não se dá, portanto, por si mesmo, e é preferível examinar a questão sob o ângulo de regimes de verdade ou de regimes epistêmicos diferentes. De que verdade se fala então? Sobretudo convêm

---

<sup>1</sup> Esse artigo é inédito em francês, tendo sido reescrito a partir de dois outros artigos para a conferência ministrada na PUC-SP no Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica, no dia 26 de abril de 2010. São as seguintes as fontes para a reescritura desse artigo: «"Photographie de reportage e fabrication des genres" e "Le reporter et l'événement", in *L'image préoccupée*, Hermès-Lavoisier, 2009, cap. 2 e cap 3.

remeter ao que Bordon chama de "uma retidão do dizer" (BORDON, 2005)<sup>2</sup> que refere não à verdade do enunciado, ou seja, diferente do conteúdo, mas ao modo veridictório da enunciação. Essa "retidão" se relaciona com uma convenção do "mostrar verdadeiro" que corresponderia ao "dizer verdadeiro" da linguagem verbal. Na foto de reportagem, é o ato de asserção, mais do que o próprio conteúdo, que é avaliado. Mais precisamente, tal ato é considerado sob uma dupla relação: esse, esperado, da autenticidade, mas também aquele da sinceridade que ela permite exemplificar de modo muito interessante.

No sentido jurídico, a autenticidade é uma conformidade e uma validade por ausência de falsificação. Segundo essa acepção, a autenticidade é digna de fé porque nenhuma intencionalidade intervem para falsificar a correspondência com o mundo natural. A autenticidade supõe uma ausência de interferência entre a imagem e a realidade descrita. No que diz respeito à prática do repórter, a autenticidade interroga a relação da foto com a cena fotografada. Ela evoca de saída uma possibilidade de manipulação da imagem, uma montagem, tal o acréscimo ou a supressão de uma personagem nas manipulações políticas, enquanto as outras interferências são também consideradas, como aquela do estereótipo que modeliza as imagens e as insere nas linhas preconcebidas.

No sentido comum, a sinceridade põe comumente em relação dois sujeitos, mas uma segunda acepção a autoriza a interrogar a relação do enunciador com o enunciado que ele produziu. Ela avalia então, não mais o acordo entre o enunciado e uma realidade, mas aquele entre o próprio sujeito e o que ele enuncia e o que engendra a noção de assunção enunciativa. Essa relação muito específica com a verdade determina a fotografia de reportagem e, por meio dela, toda a prática jornalística, como é testemunhado pela obra recente de Florence Aubenas. Em *Le quai de Ouistreham*, a jornalista narra sua imersão no ambiente de assalariadas de baixa renda, que atuam como faxineiras. A experiência contada é bastante comparável àquelas que tem relatado, por muitas décadas em uma série constituída de textos e de imagens, a artista francesa Sophie Calle, recrutada, em especial, como camareira em um hotel de Veneza. Então, se em algum momento essa artista evoca a relação que ela mantém enquanto sujeito com esses documentos – o fato dela fotografar o conteúdo das malas e se imiscuir na vida privada dos clientes do hotel, por exemplo, – a jornalista Florence Aubenas é, a cada vez que ela aparece em um programa de televisão, interrogada não sobre o conteúdo de seu texto, mas sobre sua relação de sujeito na cena e com as pessoas encontradas<sup>3</sup>. Essa rápida comparação sugere que na imagem artística o interesse se concentra essencialmente na textualidade, no significante fotográfico, o que tende a confundir verdade e autenticidade. Nas imagens e nos textos jornalísticos, ao contrário, a apreciação é dupla. Ela repousa tanto sobre a relação entre o texto e a realidade quanto sobre a maneira pela qual o sujeito assume seu próprio discurso.

<sup>2</sup> Disponível em: <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1931>> (consultado no 21/05/2010).

<sup>3</sup> Ela fez uso de um nome falso? Como as mulheres encontradas reagiram ao descobrir que ela era uma jornalista? Essas são as perguntas frequentes feitas à jornalista.

Dissociando a autenticidade e a sinceridade, a apreciação se traduz por uma dupla pergunta feita ao jornalista para estabelecer a retidão da enunciação. Mas a autenticidade e a sinceridade não esgotam a relação da foto de reportagem com a verdade. Deve-se igualmente associar a ela um enquadramento ético que posicionará as noções de moral, de deontologia e de ética face à distância pragmática da tomada da foto.

Essa entrada na matéria basta para revelar as principais dificuldades de nosso estudo. De pronto, uma "ruptura" da noção de verdade que se declina ao levar em consideração autenticidade e sinceridade, mas mobiliza igualmente um quadro de moralização em que ela se encontra confrontada com a moral, a deontologia e a ética. Uma segunda dificuldade deve-se à imbricação da autenticidade e da sinceridade no fazer persuasivo, pois, para afirmar a autenticidade da imagem, o enunciador assegurará ao seu interlocutor sua sinceridade e, inversamente, para fundamentar a sua sinceridade, ele dará uma prova material em troca de sua boa fé<sup>4</sup>. Enfim: a ruptura da noção de sujeito. Então, o ponto de vista da prática tende a transformar o enunciador e o enunciatário, os simulacros que se devem reconstruir a partir das configurações textuais de uma enunciação enunciada, em um enunciador e um enunciatário "em carne e osso". Um produtor e um observador da imagem são assim precisamente distintos. Porém, o estudo das fotografias de reportagem especifica o esquema genérico porque, ao mesmo tempo em que eles assumem corpo e carne, o produtor, o observador e o quadro se deixam descrever como *instâncias* distintas (BERTRAND, 2009)<sup>5</sup>: a deontologia refere-se à atividade de jornalista e a ética à sua reflexão. Uma rivalidade aparece então entre as instâncias em presença, que traduz a tensão do produtor pressumido ser a um só tempo um bom jornalista (deontologia) e alguém de bem (ética).

Se o exame das diferentes relações com a verdade faz aparecer a estrutura competitiva da enunciação, ele tende também a revelar às claras a atividade do sujeito que toca à impessoalidade da enunciação. A dimensão patêmica da fotografia de reportagem a impede de fazer abstração da atividade de sujeito em que tudo é personalizado: o enunciador, o enunciatário interpelado enquanto pessoa e até as figuras enunciadas que resistem à abstração como se elas fossem seres de carne e osso e como se o fazer interpretativo não conseguisse jamais ultrapassar o nível superficial e figurativo da imagem.

A primeira parte deste estudo se voltará para definir o gênero da foto de reportagem para compreender a particularidade de sua relação com o mundo. Em um segundo tempo, dever-se-á adotar as diferentes posições epistemológicas reclamadas pela semiótica das práticas: descrever a textualidade das imagens, a relação entre o jornalismo e o homem no interior da cena predicativa e a assunção do discurso. Isso nos permitirá abordar as questões da autenticidade e da sinceridade para as integrar, em uma terceira parte, em um quadro de moralização.

<sup>4</sup> Essas nuances são trazidas por Zilberberg (2006b).

<sup>5</sup> Nesse artigo Bertrand retoma e desenvolve o conceito de instâncias de Benveniste e Coquet.

## Definição da fotografia de reportagem

Definir o *gênero* de uma fotografia é associá-lo a uma genealogia de fotografias cuja textualidade poderá constituir uma re-operação estável. A semiótica da imagem impõe *a priori* um contrato enunciativo em que o objeto de sentido a reconstruir (uma figura humana ou uma paisagem, por exemplo) se confunde com a definição mesma do gênero (no caso, o retrato e a paisagem). A desconstrução dos gêneros reproduz a categorização do mundo natural em conformidade às exigências da *mimesis*. O retrato representa uma figura humana, o gênero da paisagem uma paisagem<sup>6</sup> e cada um desses gêneros faz com que seja acrescida uma parte do mundo natural.

A fotografia de reportagem põe o problema de outro modo. Com efeito, uma retomada superficial permite reconhecer as figuras humanas e as paisagens a ver quando a reportagem restitui uma série, uma alternativa de retratos e de paisagens. Tanto a imagem se atém à paisagem, quanto ela se concentra sobre o sujeito que ela inscreve em um lugar. Essa focalização alternativa deve ser mantida por uma característica desta fotografia, que associa à tensão temporal genérica do meio que testemunha o "isto foi" de Barthes (idem), um "lá-onde" que inscreve o sujeito no lugar. Esse reencontro do "isto foi" com o "lá-onde" foi diversamente formulado. Enquanto o repórter Laurent Van der Stockt evoca "uma tensão entre as pessoas e a paisagem"<sup>7</sup>, Denis Roche usa termos equivalentes para explicar que "*a fotografia de reportagem é o "lá-onde" do homem, seu terreno: cada fotografia deste homem será mais do que uma marcação territorial do homem(...) (que) é o que está lá onde ele está*" (ROCHE, 1982,p.150).<sup>8</sup>

Essa dupla de critérios - espacial e temporal -- é, portanto, um apanágio da reportagem e caracteriza a foto turística e sua parente mais próxima, a foto documental. Cada uma dessas práticas se esforça para cenarizar a tensão entre os actantes e os lugares a fim de constituir uma *deixis* de referência. Em a dupla espaço-temporal se mostrando insuficiente, deve-se procurar o critério pertinente<sup>9</sup> que distingue essa foto de todas as outras: é aí que intervem o conceito de acontecimento. Desde que a foto documental assegura a divisão temática do mundo e revela as continuidades isotópicas, a foto de reportagem se funda ao contrário sobre as discontinuidades cognitivas e estéticas que constituem os acontecimentos, as discontinuidades dando acesso à significação. Esta foto faz o diagnóstico do tempo presente se atando às discontinuidades estéticas e cognitivas do plano da expressão do mundo sensível, aos acontecimentos e constitui mais precisamente os acontecimentos fenomenológicos em acontecimentos mediáticos.

<sup>6</sup> Essa relação das artes plásticas com o mundo natural basta, por outro lado, para explicar o recobrimento das questões ligadas a uma definição do gênero visual para as noções de caracterização do mundo natural. Essa mudança se manifesta de modo exemplar em ECO (2000).

<sup>7</sup> Ver a esse respeito Michel Guyerrin, «Laurent Van der Stockt, Un photoreporter hors clichés», *Le Monde*, sábado, 6 de setembro de 2006.

<sup>8</sup> A foto de reportagem diz "*atenção ! Veja o que se passa lá*", adiciona ele

<sup>9</sup> O termo é emprestado de RASTIER (2001).

Uma objeção surgiu então porque, em certos casos, a foto toma distância face ao acontecimento que ela apreende sob a forma de atualidade. Mas esta objeção não resiste ao exame porque, na foto de atualidade, o plano de expressão está dramatizado por um acontecimento situado fora da cena predicativa e, então, fora do alcance do jornalista. Assim, quando Capa fotografa a Grã Bretanha no verão de 1941, ele faz fotografias da vida cotidiana (a preparação da refeição<sup>10</sup>, uma missa<sup>11</sup>, a leitura da carta do filho) que o intertexto permite que se refira ao conflito mundial, mas, sob essas aparências muito tranquilas, o plano da expressão fica no entanto "dramatizado" pelo acontecimento que determina a cena descrita (as rações alimentares da refeição, a igreja em ruína, a carta do fronte...) e legitima a tomada. Se, em caso igual, a reportagem toma aparência de um documentário em se dissimulando sob os traços da atualidade, ela pode assim se insinuar na fotografia documentária, em que ela desestabiliza dissimuladamente a continuidade temática. Desse modo, em uma série feita em 1993 para o quadragésimo aniversário da biblioteca municipal, situada perto da HauteVienne, trata-se de simplesmente documentar a jornada do bibliônibus cujo percurso através das cidades da região assegura a ligação isotópica, enquanto um exame superficial basta para "dramatizar" as imagens, dando os argumentos de um acontecimento portador de descontinuidade, revelando que três crianças sozinhas, reunidas em uma única classe, frequentam a escola da cidade e que os membros da biblioteca são essencialmente pessoas idosas; assim, a série documentária dá consistência para a questão da desertificação e do envelhecimento da zona rural francesa. Os documentos se aproximam, assim, da reportagem.

A adesão ao acontecimento introduz algumas propriedades complementares. Primeiramente, aquela que faz balançar o plano de expressão para a euforia ou a disforia. Faz-se uma foto sem mistura axiológica, marcada pela polaridade. Ao mesmo tempo que dramatiza o plano da expressão, sensibiliza a cena predicativa e, por contágio dos afetos, sensibiliza a recepção. Essa leva a considerar essa fotografia como o gênero mais *afetado* da fotografia, o mais questionado pela *ética*, o mais *preocupado*<sup>12</sup>, poder-se-ia dizer usando de uma hipálage.

A seguir, a focalização sobre o acontecimento induz uma especificidade temporal. Resta dizer que a foto não escapa ao lugar comum do "isto foi" e, no momento em que nós a descobrimos, a ação descrita trata necessariamente do passado<sup>13</sup>. Dito de outro modo, um intervalo temporal necessariamente se imiscui no *modus operandi* fotográfico que disjunge a cena temporal da enunciação e aquela da recepção. Esta generalidade permite, por outro lado, distinguir essa foto de reportagem televisual que pode optar pela

<sup>10</sup> Londres, julho de 1941. Sra Gibbs prepara seu almoço com as rações impostas pela guerra, publicada em CAPA (2003, p.61).

<sup>11</sup> Londres, julho de 1941. Em uma igreja São João, destruída e sem teto, as missas continuavam a ser celebradas em pleno céu aberto (idem, p. 49).

<sup>12</sup> Veja o título de nossa obra, *L'image préoccupée*, de 2009.

<sup>13</sup> As fotografias "explicam a que assemelhava o passado e o que contem o presente", nota por exemplo Susan Sontag em *Sur la photographie* (p. 16, trad. port. *Sobre a fotografia*. Cia das Letras).

transmissão ao vivo ou *em outra temporalidade*<sup>14</sup>, quando ela procede necessariamente por uma retransmissão, devendo-se reduzir ao mínimo requisitado pelas necessidades da transmissão e da mostraçãõ da imagem.

Se ela não viola a generalidade do passado ("isto foi"), a foto de reportagem tende a particularizar essa relação, porque ela aproxima o passado da imagem do presente vivido e o aproxima tanto que confunde suas formas com a experiência atual, de modo que esta pode iluminá-la com seus argumentos. Ela procede então de um *passado imediato* que se instala no campo de presença e, instaurando uma tensão entre a experiência representada pela imagem e a experiência atual, alarga o campo de presença do observador. Fazendo coincidir o *presente* da temporalidade e a *presença* espacial, ela ocasiona mesmo uma dupla extensão do campo de presença, a uma só vez temporal e espacial. Tudo se passa como se o campo de presença se alargasse para acolher a imagem e argumentar nossa experiência do mundo no mundo contemporâneo. Um exemplo atroz proposto por Thierry de Duve basta para descrever essa temporalidade particular e mostrar como esse presente sempre *inacabado* que, do mesmo modo que o *presente perfeito* (progressivo) do inglês, apreende a coisa no curso de sua realização, "no ato de" se fazer, pode sensibilizar a recepção. A respeito da célebre fotografia de Eddie Adams intitulada *Exécution d'un officier vietcong par le brigadier Nguyen Mgoç Loan, chef de la police de Saigon*<sup>15</sup>, a crítica nota que além do "choque" da cena representada, a expressão de terror do supliciado e a impassibilidade do torturador, nosso traumatismo guarda essa lacuna temporal:

Se é apavorante assistir a morte de um homem, é insuportável saber que ela ocorreu, estando para sempre a espera do momento em que a bala partirá. Nós seremos sempre mais atrasados, no real, e sempre muito avançados, face à imagem, para ver a morte se realizar, a *fortiori*, para a impedir (DE DUVE, 1987,p.33).

Esse regime aspectual testemunha a urgência da produção. A prática da reportagem é uma corrida à reatividade que deve levar o fotógrafo o mais rápido possível aos lugares para "capturar o instante" segundo a fórmula célebre de Cartier Bresson, mais precisamente apreender a espessura temporal que reúne o fotógrafo, os sujeitos fotografados e o observador de um passado imediato, um passado se prolongando no presente.

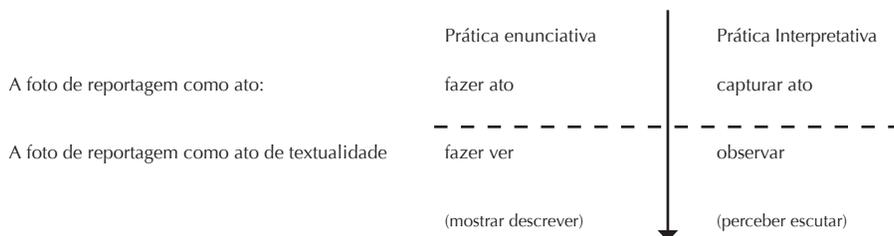
Assim, a coincidência temporal descrita como um passado imediato assegura a participação a um mesmo *ethos*, aos mesmos usos, costumes e regras sociais. As personagens das fotografias de reportagem partilham nossos códigos vestimentares, habitam mais ou menos as mesmas casas e a pegada fotográfica as restitui pelos códigos de representação contemporânea. Dito de outro modo, nenhuma diferença na aparência do suporte (uma mudança de cor sépia, por exemplo, como nas fotos que trocaram seu estatuto de foto de reportagem com aquele de documento) nem na aparência das personagens não as mantêm

<sup>14</sup> As formas aferentes são descritas por Eco, em "*Le hasard et l'intrigue*" (1962 e 1985).

<sup>15</sup> Prix Pulitzer 1975, Agence Gamma

à distância, autorizando-nos a recusá-las enquanto *alter ego*: nós partilhamos o mesmo mundo e nos parecemos. Nós poderemos ser afetados por sua alegria ou sua tristeza e ser tomados pelo contágio desses afetos. Seguindo esse raciocínio, a empatia resultaria tanto do passado imediato da imagem, quanto da distância pragmática que, segundo Merleau-Ponty<sup>16</sup> e Hall, basta para fazer do outro um *alter ego* (HALL, 1971). A proximidade dos corpos no tempo, assim como a proximidade espacial, nos constitui em *alter egos*.

Antes de toda mostraçõ ou descriçõ do aconteciemnto, a foto de reportagem se impõ como uma declaraçõ. Ela declara que alguma coisa "teve lugar", que ela "existe" bela e bem. Essa declaraçõ encontra por fim seu corolário no horizonte da espera do leitor do jornal qu associa a foto de reportagem a uma presunçõ do acontecimento : se há a foto, há o acontecimento... Aparece assim a performatividade da foto de reportagem que põe em tensõ as práticas enunciativas e interpretativas em um *ato* em que um declara o acontecimento pela fotografia enquanto o outro o *torna ato*. A foto é um *ato* antes de ser uma *textualidade*. Uma ética do olhar paralela à *ética enunciativa* se perfila então, onde a foto tem lugar de interface.



Essas diferentes características tendem a redefinir a busca semiótica e sua capacidade de implicação ou de "desimplicação"<sup>17</sup> na imagem, redefinindo assim os estatutos das instâncias em presença. A foto de reportagem reenvia com insistência ao acontecimento relatado como se ela recusasse se tornar um *enunciado*. Ao mesmo tempo, o semioticista deve fazer esforço para converter os seres de carne que sofrem o acontecimento em *figuras*, manipuláveis pela análise e para "abstrair" da mesma a dimensão figurativa e a transformar no espaço figural<sup>18</sup>. A fotografia de Eddie Adams resiste à análise semiótica: ela mantém-se uma cena de execução, bem como os torturados, resistindo a toda abstração que os converteria em actantes ou em figuras, continuando a ser para o observador homens prestes a morrer.

<sup>16</sup> "Um corpo vivo visto de muito perto e sem nenhum fundo sobre o qual ele se destaca, não é mais um corpo vivo, mas uma massa material tão estranha quanto as paisagens lunares (...) visto de muito longe, ele perde também o valor de vivo, não é mais do que uma boneca ou um autômato. O corpo vivo ele próprio aparece quando sua microestrutura não é nem muito, nem muito pouco visível, e este momento determina assim a forma e sua grandeza real." (MERLEAU-PONTY, 1993, p.349).

<sup>17</sup> O termo é proposto por RICOEUR (1990).

<sup>18</sup> Sobre o corte intitulado *Achille soignant Patrocle blessé*, Fontanille (1992) havia proposto um percurso de "desfiguração", de "refiguração" e de "configuração" do enunciado visual.

A mesma dificuldade surge para definir o observador. A instância que toma forma e identidade diante da foto é construída por meio da confrontação das figuras do *corpo-carne* e do *corpo-próprio* (FONTANILLE, 2004), mas quando se trata de "dizer" a imagem, é a voz de um eu que se impõe com insistência, recebendo a imagem como uma intenção. Ao testemunhar a força de um elo sensível, a tristeza que desperta essas fotos convoca uma instância pessoal, íntima e solitária, exprimindo-se por um *eu* similar àquele de Barthes (2004) diante os retratos de sua mãe.

Falou-se interminavelmente de *A Camara Clara*, mas omite-se frequentemente a indicação de que o autor se exprime não por sua voz impessoal de teórico, mas pela voz do eu do filho que acaba de perder sua mãe. Nas fotos de reportagem, o *eu* descritivo se impõe como o centro organizador da esfera enunciativa e como ponto de partida do processo de emergência dos valores éticos, antes de qualquer avaliação das axiologias e de qualquer moralização. É para mim que as personagens das fotos olham junto com o repórter. Essa instância exprime-se por um *eu* que, quando ela descobre o acontecimento, subitamente rejeita a impessoalização do metadiscurso semiótico.

## Proximidade e autenticidade

Se a fotografia de reportagem se define por um acontecimento, a autenticidade avalia a ausência de interferência na relação entre a imagem e esse acontecimento. Considerada relativamente à prática do fotógrafo, a autenticidade supõe a *proximidade* do repórter que toma lugar em uma cena na qual ele reencontra diferentes instâncias que poderiam ser denominadas como: a vítima, o agressor, a testemunha. Nessa cena, a testemunha e o jornalista apresentam competências complementares. Embora ele se defina por sua co-presença ao acontecimento, a testemunha sobreviveu ao seu "fogo" e se impõe como único ator da cena, podendo testemunhar sobre seu antes e seu depois<sup>19</sup>. O jornalista vem somente depois visitar a cena; a performance jornalística consiste mais precisamente em estar o mais rápido possível junto ao lugar do acontecimento. Esse princípio da *proximidade* anima a fotografia de reportagem desde seu início, um esforço antes de toda tecnologia para tentar a aproximação mais rápido e mais perto do acontecimento. O esforço se manifesta com uma acuidade particular na fotografia de guerra, que faz sempre tudo para se aproximar dos combates por meio de aparelhos leves e de um laboratório móvel que permite a redução do tempo de pose das placas sensibilizadas<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> O termo *Nachlass*, sucessão em alemão, indica bem esse princípio de sucessão como alguma coisa de antes que foi deixada para depois.

<sup>20</sup> As primeiras fotografias feitas por Roger Fenton durante a guerra da Criméia, em 1855, mostram o que ocorre atrás dos combates e não o fronte. Mathew Brady tomou as primeiras imagens de soldados mortos em 1861 quando ocorriam os conflitos americanos. Consultar sobre o assunto Gisèle Freund, *Photographie et société*, Le Seuil, 2000 (1974) et Jean-Claude Lemagny et André Rouillé, *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1986. Consultar também: Paul Almsy, Francis David, Claude Garnier et alii., *Le photojournalisme, Informer en écrivant des photos*, éditions du Centre de formation et de perfectionnement des journalistes, Paris, 1993.

Assim, a história do fotojornalismo faz um relato paralelo aos grandes acontecimentos dramáticos e às invenções tecnológicas.

A proximidade é uma garantia de autenticidade, pois fornece um máximo de informações que pode ser verificado por um observador que deve, então, agir como uma testemunha do caso e permitir a mobilização de todos os sentidos<sup>21</sup>. Essa disponibilidade sensorial esboça uma espécie de "geografia epistêmica", em que a verdade se exprime pelos valores graduais. Com efeito, se a vista assegura um acesso privilegiado ao mundo sensível, é enquanto sentido da distância, disponível tanto de perto quanto de longe. O tato, disponível somente a uma pequena distância do corpo, aporta uma *segurança* suplementar ao testemunho. Apoiando-se nas proposições de Hall (1971), que estabelecem a gradualidade das modalidades sensíveis da distância, deve-se, então, descrever uma verdade gradual para a qual a informação dada por uma modalidade endotáxica (tato, gosto) será considerada como mais verdadeira que a informação restituída por uma modalidade exotáxica (visão, olfato) associada à experiência distante. Em outras palavras, o que nós tocamos é mais verdadeiro do que aquilo que vemos. Certos estereótipos verbais dos jornalistas tais como "a tensão é palpável" testemunha, por fim, essa compreensão da distância em suas gradações epistêmicas e do "suplemento de verdade" dado pelo tato. O jornalista que indica ter "tocado" a dita tensão indica que ele esteve suficientemente perto do acontecimento para tocá-lo, o que confere um valor epistêmico suplementar a seu comentário.

A disponibilidade dos sentidos quando estão a pouca distância permite. Assim, associar a autenticidade e a proximidade ao acontecimento. Capa (2003) aí mesmo apontava um sinal de qualidade quando sustentou: "*se a foto não é boa, é que você não está perto o suficiente*". Algumas imagens, cujo plano da expressão é reconhecível, impõem-se como provas de proximidade - esses são os furos de reportagens. Essas fotografias validam uma das duas funções da prova científica, não sua vertente de *prova por si* que permite ao sujeito validar a hipótese que ele formou, mas aquilo de *prova para os outros* que consagra a descoberta. Outra característica compartilhada pela forma de vida científica<sup>22</sup> é fazer voltar o fundo agonístico da prática jornalística que a descrição da cena do acontecimento arriscaria em ocultar. A relação do repórter com o acontecimento deve ser concebida sobre um fundo de competição, como uma "corrida ao acontecimento" em que não basta ir o mais rápido até o acontecimento, mas de ir mais longe do que os outros jornalistas, apontando a prova da performance realizada e demonstrando o desempenho alcançado. Uma fotografia é qualificada de *furo* quando ela foi capturada na própria cena, em que a ultrapassagem do princípio de proximidade, mas sobretudo a classificação em relação a outros repórteres nessa "corrida pelo estar mais perto" constituem o desempenho

<sup>21</sup> Retornamos aqui às propriedades da distância pessoal E.T. Hall (1971).

<sup>22</sup> A concorrência entre os laboratórios forneceu o plano de fundo das descrições de Latour e Woolgar relativas às pesquisas feitas em laboratório. Consultar sobre esse assunto Latour e Woolgar (1996).

jornalístico. O *furo* deixa-se, portanto, ser descrito como uma prova/prova glorificante que consagra a performance jornalística, condensando e pondo em "curto circuito" o percurso narrativo para impor a única *performance*.

Neste lugar se recoloca a questão da instanciação. O *furo* encarna sempre a performance de um certo sujeito e de um *medium* que o rege ou se apropria da performance: é uma personalização da imagem. Ele manifesta desde então uma dupla função de adição e de instanciação, designando as instâncias (o acontecimento e seu enunciador) que ele põe em presença. O *furo* desvela uma apropriação do acontecimento por um sujeito que o declara, ao mesmo tempo que faz um *furo* de reportagem. Assim se manifesta a performatividade do testemunho.

Mas a imagem que nós qualificamos de *furo* guarda, no entanto, uma ambiguidade maior. Aliás, ela é uma prova de proximidade que atesta o desempenho do jornalista que chegou mais rapidamente mais perto do acontecimento, mas a má definição de seu plano de expressão não permite a comprovação de sua autenticidade, a verificação da correspondência com o mundo natural: no *furo*, a força de uma declaração provoca um desinvestimento da textualidade. Na verdade, a estratégia implementada pelo *furo* trata da mostração (SCHAEFFER, 1987, p.137) característica da instabilidade da tomada. O jornalista apenas pode mostrar o acontecimento e apreender "os estados do fato", das "coisas que acontecem", segundo a expressão de Schaeffer (idem). Não se trata de apresentar, o que suporia uma certa estabilidade da tomada, nem a *fortiori* de decrever, o que autorizaria o investimento cognitivo do observador. Quando o *furo* mostra o acontecimento, ele não mostra para dizer da verdade alguma coisa e restitui uma pista alusiva que enquadra todas as fotografias na mesma estética trivial. Em suma, o *furo* sobrevaloriza a ligação indicial, mas desvaloriza a ligação icônica.

Esta separação entre os diferentes atos de linguagem pode ser expressa pelos critérios tensivos da intensidade e da extensão. Quando ela captura a ação em seu ápice e atinge o coração do acontecimento, a foto mostra o acontecimento, mas quando ela se afasta da cena espaço-temporal e aproveita da estabilidade da tomada, ela o apresenta. Na maior distância, ela autoriza a descrição. Esta tensão entre a mostração, a apresentação e a descrição coincide com a oposição tradicional em pragmática entre os enunciados ditos *performativos* e os enunciados *descritivos*. A força predicativa da fotografia de reportagem, quando a tomada é de mais perto do acontecimento, pode ser associada a um *enunciado performativo* e a lisibilidade das fotografias que se distancia a um *enunciado descritivo*. Tudo se passa então como se a força do ato da linguagem fotográfica impedisse a descrição de seu conteúdo e inversamente, como se a descrição do ato enfraquecesse a força ilocucionária.

A força predicativa da fotografia de reportagem assume o esquema seguinte e sintetiza a tensão entre a intensidade e o desenvolvimento figurativo, entre a performatividade fotográfica e sua capacidade de descrição.



## A tensão predicativa da foto de reportagem

Resumamos nossas proposições. Para realizar uma fotografia autêntica, deve-se estar o mais próximo possível do acontecimento, sabendo que a fotografia mostrará então o acontecimento sem o descrever, traduzindo-se a instabilidade da tomada, sua submissão ao ponto de vista imposto pelo acontecimento por uma textualidade pobre, uma granulação espessa, de contrastes fortes, enquadramentos aproximativos e o fluxo, que, aliás, pode traduzir a pressa do fotógrafo, bem como o movimento (a fluência) do acontecimento<sup>23</sup>, mas ainda testemunhar sempre a *dessincronização* da correspondência entre o suporte fotográfico e o do mundo natural. Todas essas propriedades da textualidade, que caracterizam tanto a fotografia de furo de reportagem do profissional quanto as tomadas após os atentados pelos amadores, fundam uma estética trivial perfeitamente identificável sobre a qual devemos nos debruçar para uma observação essencial.

Em primeiro lugar, essa trivialidade pode ser considerada como prova de autenticidade da fotografia. Ela avalia a correspondência da foto com a cena e testemunha uma ausência de interferência entre a fotografia e o mundo: sem truques e nem manipulação. Mas essa textualidade trivial pode ser assim relacionada à atividade do sujeito e abordada como uma maneira de assumir a situação predicativa. Não se trata então de estabelecer a *autenticidade* da fotografia, mas a *sinceridade* do fotógrafo, baseando-se na textualidade, bem como nos testemunhos paralelos à sua atividade de sujeito, fornecidos pelo intertexto.

Neste caso, a prática interpretativa não interroga mais a textualidade segundo a relação do *ser* e do *parecer* para estabelecer a conformidade da imagem com o evento, mas na medida em que ela encarna um *fazer*, um certo ato de linguagem realizado na imagem, e então a sua assunção pelo sujeito. Essa dupla perícia "na autenticidade" e "na sinceridade" pode ser acompanhada com a série de Capa consagrada ao desembarque dos aliados na Normandia, no 6 de junho de 1944.

<sup>23</sup> Consultar a esse respeito Anne Beyaert-Geslin, "La photo de presse: temps, vérité et photogénie (trois modèles de la photo de presse)", *RS/SISémiotique de la photographie*, (J. Baetens dir.), no prelo.

A aparência granulosa e o enquadramento aproximativo dessas fotografias descrevem o acontecimento nele próprio, o desembarque do qual participa o repórter. Nesse sentido, as marcas textuais funcionam como uma autenticação que certifica a correspondência entre a fotografia e o mundo natural. Ao mesmo tempo, elas descrevem as condições da tomada, a relação do repórter com o acontecimento e sua implicação na imagem, incorporando a textualidade à sua escrita corporal. Como indica o intertexto, essas fotografias foram realizadas em condições extremas, com a água até seu meio corpo, sob o fogo inimigo, tendo o repórter de voltar várias vezes na barcaça para mudar o filme. As marcas textuais testemunham a autenticidade das fotos ou a sinceridade do fotógrafo? Parece impossível estabelecer qual acepção de verdade deve prevalecer porque a autenticidade e a sinceridade confundem suas aparências.

Porém essa não é a única lição das fotografias de Capa. Pois se o intertexto insiste sobre a periculosidade da tomada para atestar a sinceridade do fotógrafo, revela também que a aparência trivial das fotografias não pode ser mantida a partir de uma prova plástica de uma verdade que assume um sentido ou outro. Com efeito, se as legendas das fotografias evocaram sobretudo a sinceridade na época da publicação, quando elas esclareceram que "as fotos eram fluidas por que as mãos de Capa tremiam muito" (CAPA, 2003), a narrativa paralela de Capa revela que a aparência granulosa das imagens é devida a um problema de secagem da película quando de sua revelação nos laboratórios de Londres<sup>24</sup>. A autenticidade ou a sinceridade são apenas efeitos de sentido.

Essa descoberta abre uma via para uma segunda observação, a hipótese de um fazer persuasivo retórico<sup>25</sup>. Com efeito, as propriedades da fotografia de testemunha do atentado, como aquelas do furo de reportagem, são modelizáveis. Elas reenviam a uma linha de imagens que são feitas na proximidade do acontecimento e são colocadas como provas plásticas da autenticidade e da sinceridade da fotografia. Assim, se esses efeitos de sentido são modelizáveis, eles podem ser provenientes de uma intencionalidade retórica e de uma hipotipose, um "efeito de vivo" reproduzindo a aspereza, a discontinuidade estética e cognitiva do acontecimento, todas as propriedades que Zilberberg (2006a) reúne no modo de eficiência do sobreviver<sup>26</sup>. Essas estratégias do "mal sucedido" foram frequentemente comentadas notadamente na última contribuição de Sontag (*Devant la douleur des autres*)

<sup>24</sup> O título da obra de Capa faz, por outro lado, referência ao fluxo das oito célebres imagens. O fotógrafo relata as dificuldades da tomada e das cansativas subidas na barcaça, no meio das balas, para introduzir um novo filme. Ele explica no epílogo do capítulo que, das cento e seis fotos enviadas ao laboratório de Londres, somente oito foram salvas: "a pessoa que revelava no laboratório estava tão excitada que ela quis secar os negativos muito rápido: o calor os fez fundir e escorrer diante de todo escritório de Londres" (CAPA, 2003).

<sup>25</sup> A retórica é "a facilidade de considerar para cada questão, o que pode ser específico ao persuadir" (ARISTÓTELES, 1991, p.82).

<sup>26</sup> No *Précis de grammaire tensive*, C. Zilberberg opõe o acontecimento e o estado, associando o acontecimento a um paroxismo da intensidade (o «fogo» do acontecimento) e o estado à extensividade e à legibilidade. Ele dá conta de um trabalho valencial, ou seja, dos valores, pelo qual o sujeito é capaz de configurar o conteúdo semântico do acontecimento no estado: ele se torna primeiramente memória, depois história e ganha em legibilidade, em inteligibilidade aquilo que ele perde em acuidade.

na qual ela expressa uma expectativa do público vis-à-vis a essa aparência trivial. Uma outra dificuldade à qual é confrontada a fotografia está ligada à pressão dos modelos. Deleuze afirma, a partir do pintor Francis Bacon, que toda imagem é necessariamente precedida de uma outra<sup>27</sup>. A pressão dos estereótipos, dos clichês, é um problema "dramático" (DELEUZE, 2002, p. 84) para o pintor, mas ela se manifesta com uma força toda particular na foto de reportagem. Essa insistência refere-se à definição aspectual da foto de reportagem: a primeira exigência deontológica é estar na hora. Deve-se apreender então o acontecimento rapidamente. Essa observação engaja, por outro lado, o metadiscorso crítico em uma certa modéstia, pois a crítica e o semioticista tem de todo modo mais tempo do que prática para refletir sobre o que poderia ser uma fotografia autêntica.

A pressão do modelo se impõe por intermédio desses bancos de imagens alimentados por mais de um século com fotos de imprensa e muitos séculos de cultura pictural que temos na cabeça. O hipersaber pacientemente constituído permite inscrever cada novo acontecimento em uma linha, reagrupar as imagens de guerra ou aquelas dos tremores de terra, percebendo nelas certas continuidades isotópicas entre as imagens de júbilo (as vitórias esportivas se parecem com as vitórias eleitorais), ou as de angústia (as cenas de guerra se assemelham àquelas dos desastres naturais), pois essas linhas são marcadas por emoções recorrentes. Assim, a foto de reportagem sofre uma dupla pressão que permite fazer se reencontrarem os acontecimentos e os afetos para produzir textualidades este-reotipadas. A semelhança das fotos de reportagem com os grandes modelos da pintura interpelava Susan Sontag desde os anos 60, quando ela se assombrou com que a célebre fotografia dos restos mortais de Che Guerava parecesse com o *Cristo Morto* de Mantegna e com a *Lição de Anatomia* de Rembrandt (SONTAG, 1992, p. 132). Essa primeira interrogação deu consistência a uma crítica cada vez mais viva. Em 2000, Jean-François Chevrier assim abordou Sebastião Salgado nas colunas do jornal *Le Monde* a respeito de uma série intitulada "Crianças do êxodo" que modelizava em maravilhosos retratos construídos como pinturas, as histórias particulares das quais não se sabia finalmente nada.

Além disso, certos acontecimentos centrais contribuíram para o desenvolvimento do repertório. Assim, a guerra do Vietnã constituiu a imagética da guerra, imprimindo-lhe uma espécie de "pré-conhecimento figurativo" que antecipa a descoberta de novos conflitos. Um comentário do repórter Gilles Saussier basta para mostrar como esse pré-conhecimento antecipa, mas também constringe a experiência do acontecimento. Esse evoca a *"decepção imensa"* que foi a sua ao constatar que a guerra do *Golfo "tão estranha como foi desencadeada"* não correspondia ao *"declaque de (suas) imagens mentais"* e nota que ele não sabia mais *"como enfrentar uma realidade que não respondia mais a todas as (suas) previsões iconográficas"* (SAUSSIÉ, 2001, p. 308). Esse comentário permite

<sup>27</sup> "A figuração existe, é um fato, ela é mesmo anterior à pintura. Somos sitiados de fotos que são ilustrações, de jornais que são narrações, de imagens-cinema, de imagens-tele (...) Há aí uma experiência muito importante para a pintura: toda uma categoria de coisas que se pode chamar de « clichês » ocupa a tela, antes do começo". Ver a esse respeito DELEUZE (2002, p. 83).

precisar a devoção da relação à manifestação: tendo de fazer o diagnóstico do mundo, portanto, de se refugiar na dimensão da *experiência* para apreender os acontecimentos que se produzem, a fotografia se refugia na dimensão da *existência*, na qual ela encontra um conteúdo já disponível, construído pela mediação das imagens e a desembreagem ontológica: ela apresenta o acontecimento já modelizado pelas imagens.

Inumeráveis fotografias retomam assim grandes modelos da pintura histórica ou da pintura religiosa (a Pietà, a Mater Dolorosa). Esse repertório encontra sua justificação no fato de que corresponde aos gêneros mais afetados, reputados os "maiores" pela academia do século XVIII. O interesse retórico desses estereótipos é, então, posto à prova e eles asseguram a melhor partilha da informação factual e afetiva. O recurso a essas linhagens de imagens introduz ainda um "paralelismo" entre as duas imagens e projeta um «fator de evidência» (FONTANILLE, 2004, p.235): se este acontecimento conhecido é verdadeiro, então, esse novo acontecimento com o qual eu posso compará-lo, também é .... Assim, com a eficácia retórica desses estereótipos, percebe-se uma interferência entre a imagem e o mundo que reformula a questão da autenticidade.

Mas o problema ético permanece aqui muito específico. Afinal de contas, a utilização de formas textuais estabilizadas e semantizadas pelo uso é um procedimento comum na enunciação visual, que começa com a enunciação pictórica onde ela encontra a noção de motivo de Panofsky (1967,p.27): a Vênus é um motivo que começa com Giorgione, segue com Ticiano e, de uma ocorrência a outra, chega à *Olímpia* de Manet, por exemplo. A moralização do motivo depende pois do regime epistêmico da imagem e difere segundo o gênero, como mostra o uso do motivo do *Cristo morto* de Mantegna no filme de Pasolini *Mamma roma*<sup>28</sup>. Nessa ficção, a representação do jovem Ettore, imobilizado na sua prisão na posição do Cristo, é um modo de enobrecer o pobre menino reprovado. É uma forma de redenção que não deixa pistas para nenhum crítico. Estando engajada por um contrato enunciativo específico, a foto de reportagem tem de fazer o diagnóstico do mundo a partir de descontinuidades dos acontecimentos; ao contrário, o uso do motivo vai aí aparecer como uma interferência retórica que coloca um problema ético.

Desse modo aparece uma modalização deontica da prática de reportagem que incita o fotógrafo a renovar a textualidade, a superar os estereótipos e os motivos. A propósito do testemunho de um jornalista-redator, Fontanille (2004, p.235) evoca uma *verdade típica*, da qual o enunciador quer se separar utilizando seu corpo como uma "máquina registradora" susceptível de recolher a contingência. Assim, o enunciado procede, segundo ele, de uma *verdade autêntica*. Além disso, romper com a verdade típica retorna sempre à busca da contingência da fotografia cara a Barthes (2004). Mas essa imagem resulta necessariamente de uma construção, processada em razão da escolha de uma *deixis* de referência e de um ponto de vista. À verdade autêntica buscada como um horizonte de

<sup>28</sup> Ver a esse respeito Fabien S. Gerard, "La toile et l'écran", *L'univers esthétique de Pasolini*, collection Persona, 1984, pp. 65-89 e especialmente p. 78.

expectativa, deve-se preferir diferentes intencionalidades portadoras de regimes epistêmicos distintos. Os escritos do romancista, jornalista e teórico Joseph Roth inspiram a esse propósito três textualidades alternativas que são todas desaprovações, supunções negativas da verdade típica. Roth associa a essa construção uma busca de explicação e de hierarquização dos fatos<sup>29</sup>. Para a foto de reportagem, a melhor ilustração (mas também a mais caricatural), que poder-se-ia denominar verdade didática, se encontra na célebre fotografia de Lee Miller intitulada *Suicide d'un adjoint du bourgmestre*, Leipzig, Allemagne, 1945, representando o cadáver de um dignatário nazista alto, o braço direito elevado que forma uma rima plástica com aquele da estátua situada no frontão do edifício, que é vista através da janela. O ponto de vista adotado por Miller argumenta assim o acontecimento ligando o gesto do suicida à ideologia nazista<sup>30</sup>.

Outra negação da verdade típica é uma *verdade insólita*, que toma partido da especificidade contra a exemplaridade e se esforça em mostrar o objeto sob um ângulo novo, como ele não tinha jamais sido visto. Este modelo exemplifica a velha concepção do sem moldura de Bonitzer (1978) por seu esforço de ruptura das sistematizações habituais da moldura, que corre o risco de construir um outro estereótipo.

Em seu esforço para alargar o campo dos possíveis, esse reagenciamento do sentido pode ser confundido com o que nós chamaremos a *verdade acidental*, que se esforça em recuperar um acidente. Essa recuperação do imprevisto toca, além disso, todos os modelos anteriores nos quais o *agir* do enunciador impunha sua lei ao mundo (ou ao sujeito), pois para esse modelo que reencontra o conceito de acidente de Landowski (2005), o *agir* do enunciador toma para si o *agir* do mundo e estabiliza-o na imagem sob a forma de um "flagrante delito"<sup>31</sup>. Essa textualidade construída sobre a *verdade acidental* foi desenvolvida recentemente, estabilizando-se em certas simbolizações dos *efeitos de espontaneidade* que traduzem uma ultrapassagem das normas de aceitabilidade fotográfica. É o caso da "boca contorcida" e mais ainda dos "olhos fechados"<sup>32</sup> que, como esse maravilhamento selvagem do olho que é chamado geralmente de efeito "olhos vermelhos", traduz um acidente que intervêm no *modus operandi* fotográfico.

Aparece assim um movimento predicativo que, pesando sobre o mundo ou sobre o sujeito, segundo uma orientação protensiva ou retensiva, permite agir ou sofrer a ação e, ao mesmo tempo, nega os modelos de textualidade anteriores que tendem a se estabilizar

<sup>29</sup> Deve-se "polir o real até que esse tenha se tornado insólito" explica Roth, que admite também que "é somente a partir da imagem (das circunstâncias) que nós vemos o valor e não a partir de sua natureza". Ele propõe ainda agenciar os dados "de modo tal que esses façam sentido e transmitam uma visão do mundo precisa".

<sup>30</sup> Denis Roche (1999, p.157) descreve a foto nos seguintes termos: trata-se de "combinar os dois gestos incongruentes que, literalmente, lhe saltam aos olhos quando descobre a cena: aquele que a rigidez cadavérica impôs ao morto fazendo-lhe levantar o punho direito, o braço preso pelo quadro, em uma saudação vingativa (...) e aquele da estátua que se vê pela janela, levantando a mão esquerda em um gesto pacificador mais ateniense do que nazista".

<sup>31</sup> Nós reenviamos o leitor a Eric Landowski (2005 e 2007).

<sup>32</sup> Reconhecido e assimilado pelos designers, o "retrato de olhos fechados" produz um efeito de espontaneidade em lugares, às vezes, inesperados, como sobre o revestimento dos trens TEOZ que ligam Paris a Limoges.

um após o outro em uma *verdade típica*. Esse movimento predicativo se deixa descrever como uma assunção enunciativa por meio da qual o sujeito assume o controle e renegocia a autenticidade, ao mesmo tempo em que ele ajusta a dimensão estética à axiológica. Uma crítica recorrente feita à foto de reportagem, que diz respeito à estetização do acontecimento doloroso<sup>33</sup>, coloca um problema semiótico interessante, porque mostra como o conteúdo de uma imagem põe em crise a estética e torna incompatíveis o testemunho e a beleza, constatados pelo estatuto do testemunho e pelo estatuto do artístico. Essa incompatibilidade deve, no entanto, ser reservada à axiologia negativa pois, desde que o acontecimento representado seja feliz, a estetização jamais é criticada. Ela não é mesmo percebida como se, mascarada por valores positivos, ela não tivesse mais sentido.

## Cena prática e moralização

Se a proximidade é uma garantia de autenticidade, a espacialidade determina globalmente a moralização da prática. É então toda a cena prática que deve ser considerada como um quadro de projeção da verdade. Para tratar esse ponto, deve-se antes distinguir as prescrições da ética, da moral e da deontologia.

A *ética* se define primeiro por sua oposição à moral. Como indicou Ricœur, a moral se impõe exteriormente ao sujeito como norma, mas, por sua vez, a ética, buscada pelo sujeito, diz respeito a seu projeto identitário (RICŒUR, 1990a)<sup>34</sup>. Nesse sentido, ela procede do *poder-fazer* de um actante individual que se opõe ao *dever ser* assinado pelo actante coletivo portador da moral. Essa categoria, que corrobora a oposição spinozista maravilhosamente discutida por Deleuze (2003)<sup>35</sup>, reencontra, no entanto um terceiro termo mais raramente mobilizado, a *deontologia*, que também se impõe do exterior como um conjunto de regras. Mesmo que moral e deontologia se deixem descrever como prescrições feitas ao sujeito, elas são, todavia, determinadas pelos atores coletivos distintos. A moral testemunha um pertencimento a um largo grupo de contornos fluidos, sempre indefinido e pressuposto ao discurso, enquanto a deontologia se define, ao contrário, em relação a um grupo social bem preciso e a uma prática local<sup>36</sup>.

Se essas noções resultam de uma abordagem transcendente ou imanente, os dois níveis se cruzam e se definem mutuamente. Mais precisamente, a ética é concebida como uma tomada de posição do enunciador que, em seu esforço de construir seu agir

<sup>33</sup> Uma das mais recentes foi endereçado a uma série de Jean Revillard consagrada às cabanas da floresta situada na costa de Opale, entre Calais et Dunkerque (França). Desde a atribuição do Worldpress, a crítica sublinhou a ênfase delicada da dor ou, ao menos, da cena de infelicidade; uma crítica comparável foi feita a Salgado por sua série *Crianças do êxodo*.

<sup>34</sup> Consultar, em especial o sétimo estudo intitulado *Le soi et la visée éthique* e a oitava, *Le soi et la norme morale*.

<sup>35</sup> A oposição é tratada mais detalhadamente no capítulo III, intitulado «Sur la différence de l'éthique avec une morale». Agradeço a Gian Maria Tore, que me fez descobrir a versão oral desse texto.

<sup>36</sup> A deontologia é "o sistema de regras de conduta que se é levado a observar no exercício de um ofício, de uma atividade" (GREIMAS e COURTÉS, 1993, p.90).

individual, se confronta necessariamente com as normas sociais da moral e da deontologia. Congestionado desse modo, esse cruzamento da imanência e da transcendência deixa aparecer uma semelhança funcional entre a construção dos julgamentos estéticos e éticos. Com efeito, uma vez que nós o vemos eminentemente pessoal e o integramos a uma visada identitária, o julgamento estético se constrói na relação com o grupo social. Ele é elaborado pela confrontação aos critérios sociais da estética para se conformar a eles, ou deles se separar<sup>37</sup>.

Assim, como o julgamento estético individual se constrói pela fricção às regras institucionais do estilo, a conduta ética individual resulta de uma confrontação do querer individual com as regras sociais da moral e da deontologia. Nesse sentido, a ética supõe um ajustamento às prescrições sociais. Porém, é necessário sermos mais precisos, porque essa sociabilização dos valores individuais supõe que o sujeito possa dominar o conjunto da estrutura, que ele possa identificar os dois níveis – as regras sociais e deontológicas de um lado; o lugar de uma ética por construir do outro – e perceber sua dependência. Desse modo, antes de ser um agir, a ética se define como um *ponto de vista* globalizante sobre a moralidade. Dito de outro modo e à maneira de Zilberberg (1984,p.47), a ética aparece como "*um ponto de vista sobre a estruturação, formulável como a maneira pela qual um elemento de uma estrutura interna das dependências que a regem*".

Esse ajustamento<sup>38</sup> do actante individual às normas coletivas aparece claramente na fotografia de jornal em que a conduta ética do jornalista traduz uma sociabilização dos valores individuais em termos das regras deontológicas. No entanto, nós gostaríamos de mostrar que essa conduta se apresenta também sob a forma de uma alternativa estratégica entre dois partidos, aquele da deontologia e aquele da ética, duas opções contraditórias que o sujeito se esforça por conciliar como se ele devesse reconstituir o sincretismo actorial do jornalista e do homem.

Se o gênero da fotografia de reportagem se deixa definir por um critério espacial, como uma tensão entre os sujeitos e os lugares, ele induz a uma tomada de distância do enunciador que deve necessariamente "fazer entrar" o espaço circundante nas imagens em função de uma certa profundidade de campo<sup>39</sup>. Essa tomada de distância obedece às exigências contraditórias da ética e da deontologia, pois se a deontologia do repórter coloca um princípio de proximidade, a ética incita, ao contrário, à retração púdica. Essa contradição não cessa de alfinetar a prática jornalística.

Primeiramente, a deontologia incita a se aproximar. Essa proximidade que se impõe a partir das premissas da foto de reportagem conserva sua pertinência hoje quando o

<sup>37</sup> Wölfflin (1992, p.267-268) descreve essa sociabilização do julgamento na sua conclusão dos *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*.

<sup>38</sup> O conceito de *ajustamento* faz referência às pesquisas de Landowski que o confronta ao de manipulação, à programação e ao acidente. Enquanto regime de interação, o *ajustamento* é fundado sobre a sensibilidade; o regime de interação do *acidente*, fundado sobre o aleatório, participa da constelação da "aventura". Para uma descrição mais ampla consultar LANDOWSKI (2005), especialmente o esquema sintético na p. 72.

<sup>39</sup> Van Lier (2005, p.100) descreve um «efeito de campo perceptivo».

desenvolvimento dos meios de comunicação permite obter as informações quantitativas em um outro ponto do mundo, quase em tempo real. Não somente a proximidade dá ao menos a temperatura do acontecimento e dos dados efetivos que são somente perceptíveis no local, mas o acontecimento deve precisamente seu estatuto de acontecimento ao fato de que ele pode sempre reacontecer<sup>40</sup>. A proximidade, a presença no lugar são exigências deontológicas que instituem a falha profissional. Se a deontologia jornalística incita a se aproximar, a prática jornalista mostra casos nos quais o jornalista toma distâncias em relação ao acontecimento. Robert Capa não foge à regra, por exemplo, quando, atravessando a Alemanha, ele deixa de fotografar os campos de concentração liberados. Em suma, se o actante individual informado pela deontologia (o jornalista) se coloca implicado no acontecimento, o homem-Capa tocado pelo agir individual da ética reivindica assim o pudor ético<sup>41</sup>. O esforço semiótico nos separa da pesquisa das intenções e das motivações do enunciador por nos ligar à parte reconhecível das questões, não nos atendo a esse dilema posto ao fotógrafo que dá forma à cena predicativa: ele deve estar perto ou longe<sup>42</sup>? Capa não temia se aproximar do perigo de vida para responder às exigências da *deontologia*, mas manifesta sua *conduta ética* pelo recuo, mesmo que o esforço do repórter de guerra se resolva em uma busca da boa distância susceptível, senão de reconciliar ética e deontologia, ao menos de tomar o partido de uma ou de outra. Tira-se disso que o ajustamento espacial do repórter se deixa descrever como uma *contradição entre* a deontologia e a ética, uma tendendo a reduzir a distância pragmática da tomada e a outra aumentando-a.

Esclareçamos essa tensão. A proximidade permite recolher um máximo de informação cognitiva, mas também afetiva, uma vez que "a alma do modelo (começa) a transparecer" (HALL, 1971). Todavia, essa disposição da distância pessoal reencontra certas dificuldades éticas porque ela constringe a partilha das emoções e recusa o princípio de controle da imagem de si: a proximidade excessiva é então associada ao *voyeurismo* que caracteriza a figura do *paparazzi*. Por outro lado, se a distância testemunha uma preocupação de delicadeza, ela pode assumir o sentido de covardia, de *indiferença*. Assim, na busca da *boa distância* que estaria em conformidade com uma conduta ética, o fotógrafo é levado a se ajustar ao acontecimento, a conciliar *delicadeza* e *implicação*, evitando o excesso (muito perto, muito longe), ligados que estão aos julgamentos axiológicos (bem/mal). Como outros fotógrafos, Capa abordou esse esforço de conciliação, explicando, por exemplo, que ele

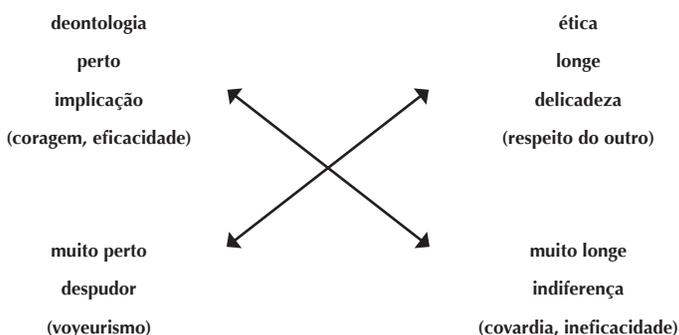
<sup>40</sup> Tal infelicidade valeu a dispensa de Alexandre Vialatte de um jornal de Clermont-Ferrand. O jovem jornalista tinha publicado na edição de segunda-feira uma resenha de uma corrida anulada em razão do mau tempo. Recluso em sua morada todo o domingo, o jornalista não verificou se a corrida tinha acontecido.

<sup>41</sup> "Do Reno até o Oder, eu não bati nenhuma foto. Os campos de concentração estavam invadidos de fotógrafos, e cada nova foto de horror só fazia diminuir a força da mensagem. Hoje, todo o mundo vai ver aquilo que haviam sofrido esses pobres diabos, amanhã muitos poucos irão se preocupar com o que os sobreviventes se tornaram" (CAPA, 2003, p. 282).

<sup>42</sup> Nós reencontramos os termos primitivos (distância/imersão) do quadrado semiótico construído por Bertrand e Floch no estudo sobre a imprensa televisual. Esse quadrado associa os valores mediáticos fazendo corresponder o *racional* aos valores práticos e o *realismo*, e liga o universo *passional* aos valores míticos e ao onirismo. Consultar para maior aprofundamento Bertrand (1999, p. 121-132).

se aproximava o mais perto possível dos rostos com expressões dolorosas, se ligava aos civis, sempre permanecendo à margem dos conflitos e se dedicava sobretudo aos vivos.

Esses princípios desenham um esquema, em que, se aliando à distância cognitiva, a distância pragmática permite descrever a cena-situação da fotografia de reportagem nela associando as quatro figuras que são a *implicação*, a *delicadeza*, a *imprudência* e a *indiferença*. Esse esquema não é um quadrado, porque o eixo da implicação não é utilizável e nada autoriza a passar de muito longe a longe, nem de muito perto a perto. No entanto, esse esquema tem o mérito de marcar a força da negação que associa a uma continuidade espacial uma negação axiológica.



## A moralização da cena predicativa de reportagem

A oposição axiológica aparece mais quando se recorre às proposições de Zilberberg (2006, p.90) para organizar uma gradação que situa os subcontrários (perto/longe) entre os sobrecontrários (muito perto/muito longe). Zilberberg toma o exemplo da canção dos amantes "eu te amo, um pouco, muito, apaixonadamente, à loucura, de forma alguma" para evocar um aumento, um desdobramento, seguido de uma atenuação (alívio). Nesse caso, apreende-se bem a continuidade espacial que encadeia as diferentes gradações e ocasiona um aumento, depois um desdobramento dos valores, e o que dá seguimento não desemboca, portanto, em uma atenuação do valor (o "de forma alguma" ), mas em uma reorientação axiológica que opõe o valor produzido (a indiferença e o voyeurismo) aos valores deontológicos constituídos ao longo da cadeia.

## Conclusão

Esse percurso pretendia mostrar a importância e a complexidade da questão da verdade para a foto de reportagem. Chegando a seu final, convém integrar essa imagem no lugar comum para admitir que não há efeito de sentido de "foto verdadeira", que não

há "linguagem da verdade" para Greimas (1983,p.109). A verdade é sempre um efeito de sentido. Se a foto de reportagem é levada a fazer um diagnóstico do mundo, ao se apoiar sobre os acontecimentos, esse contrato parece imediatamente invalidado pelo fato da experiência e a imagem serem coisas incomensuráveis e que a imagem afirma, mas não pode atestar. A questão da verdade oferece, no entanto, duas apreensões essenciais, a autenticidade e a sinceridade. A possibilidade de uma interferência entre a imagem e o mundo é central. Essa observação leva a sugerir que o questionamento veridictórico tende a intervir na integralidade do dispositivo enunciativo e interroga finalmente a relação que cada instante mantém com o outro.

Nosso percurso destaca entre outras coisas a procura de legitimação dessa imagem que, mesmo se ela não diz o verdadeiro, ela o enquadra em todo caso em um certo número de garantias. Uma procura social lhe é sem parar dirigida para reclamar uma legenda e uma data, a menção às condições da tomada, o que é chamado "fontes" da imagem (CAJOLLE, 2004). Essas referências são elas suficientes? Parece que uma estrutura simbólica exterior à imagem seja necessária, a fim de que nós encontremos no estigmata, o corpo ferido do repórter heróico (BEYAERT-GESLIN,2009). Essa procura – insaciável, uma vez que ela toma mesmo o corpo como caução - incita a evocar um contrato moral que desdobra o contrato enunciativo do jornalista, esse mandato dado para fazer o diagnóstico do mundo. Na falta de contrato de verdade, um contrato moral.

Tradução de

ANA CLAUDIA DE OLIVEIRA

## Referências

- ARISTOTELES (1991). *La Rhétorique*. Paris : M. Meyer, le Livre de Poche.
- BERTRAND, Denis. (2009). La provocation figurative de la métamorphose, in *Le sens de la métamorphose* (Marion Colas-Blase et Anne Beyaert-Geslin dirs.), Limoges : Pulim.
- BEYAERT-GESLIN, Anne (2009). *L'image préoccupée*. Paris: Hermès-Lavoisier.
- BARTHES, Roland. (2004). *La chambre claire - note sur la photographie*. Paris: Cahiers du cinéma-Gallimard-Seuil.
- BERTRAND, Denis. (1999). La constitution d'une identité rédactionnelle: le cas de la presse télévisuelle. In: *Entreprise et sémiologie. Analyser le sens pour maîtriser l'action* (B. Fraenkel et C. Legris-Desportes dir.). Paris, Dunod.
- BONITZER, Pascal. (1978). Décadrages. In: *Cahiers du cinéma*, n° 284, janvier.
- BORDON, Jean-François. (2005). Image et vérité. Paris: Nouveaux Actes Sémiotiques. *Actes de colloques, La vérité des images*.
- CAPA, Robert (2003). *Slightly out of focus, juste un peu flou*. Paris: Delpire.

- CAUJOLLE, Christian. (2004). Montrer: droit, devoir, éthique. *Les nouveaux dossiers de l'audiovisuel*, septembre-octobre, n° 1.
- DE DUVE, Thierry. (1987). Pose et instantané ou le paradoxe photographique. In : *Essais datés I (1974-1986)*. Paris : Editions de la Différence.
- DELEUZE, Gilles. (2003). *Spinoza, Philosophie pratique*. Paris : Minuit.
- \_\_\_\_\_. (2002). *Francis Bacon, Logique de la sensation*. Paris, Seuil.
- ECO, Umberto. (2000). *Kant e o ornitoringo*. Paris : Grasset.
- \_\_\_\_\_. (1985). "TV la transparence perdue", *La guerre du faux*, tradução francesa, Paris:Grasset.
- \_\_\_\_\_. (1962). *L'œuvre ouverte*. Paris : Le Seuil (Trad. port.: A obra aberta, São Paulo:Perspectiva).
- FONTANILLE, Jacques. (2004). *Soma & séma. Figures du corps*. Maisonneuve et Latour.
- \_\_\_\_\_. (1992). De la coupe aux lèvres. Configuration et refiguration dans "Achille soignant Patrocle blessé". *Degrés, L'image cachée dans l'image*, n°s 69-70.
- GREIMAS, A. J. e COURTES, J. (1993). *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette (1979).
- GREIMAS, A.J. (1983). *Du sens II, Essais sémiotiques*. Paris : Seuil.
- HALL, Edward T. (1971). *La dimension cachée*. Paris: Seuil.
- LANDOWSKI, Eric. (2005). Les interactions risquées. *Nouveaux actes sémiotiques*, n°s 101-102-103.
- \_\_\_\_\_. (2005 e 2007). Flagrants délits et portraits. In : *Analyser la communication II Regards sociosémiotiques* (A. Semprini, dir.). Paris: L'Harmattan, 2007, pp. 89-126. Publicação original em português em 2005 nesta *Galaxia*, n.8. São Paulo : Educ.
- LATOUR, Bruno e WOOLGAR, Steve. (1996). *La vie de laboratoire. La production des faits scientifiques*. Paris: La découverte.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. (1993). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- PANOFSKY, Erwin. (1967). *Essais d'icônologie, Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*. Paris : Gallimard.
- RASTIER, François. (2001). *Arts et sciences du texte*. Paris: PUF.
- RICŒUR, Paul. (1990). Entre herméneutique et sémiotique. *Nouveaux actes sémiotiques*, n° 7. Limoges: PULIM.
- \_\_\_\_\_. (1990a). *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil.
- ROCHE, Denis. (1999). *Le boîtier de la mélancolie*. Paris: Hazan.
- \_\_\_\_\_. (1982). *Écrit sur l'image, La disparition des lucioles (Réflexions sur l'acte photographique)*. Paris : Editions de l'Etoile.
- SAUSSIER, G. (2001). Situations du reportage, actualité d'une alternative documentaire. *Communications* n° 7. Le parti-pris du document. Littérature, photographie, cinéma et architecture au XXè siècle, (J.F. Chevrier et P. Roussin dir.). Paris, Seuil.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. (1987). *L'image précaire. Du dispositif photographique*. Paris: Seuil.
- SONTAG, Susan. (1992). *Sur la photographie*. Paris: Seuil. Trad. para o português : *Sobre a fotografia. SP: Cia das Letras*.

VAN LIER, Henri. (2005). *Philosophie de la photographie*. Les Impressions nouvelles. Paris-Bruxelles.

WÖLFFLIN, Heinrich. (1992). *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'Art Moderne*. Paris: Gérard Monfort ed.

ZILBERBERG, Claude. (2006). *Éléments de grammaire tensive*. PULIM.

\_\_\_\_\_. (2006a). *Précis de grammaire tensive*.

\_\_\_\_\_. (2006b). Retour sur *Bonne pensée du matin* de Rimbaud. Paris: NAS, n°s 107-108.

\_\_\_\_\_. (1984). Tensivité et aspectualité. In : *Actes sémiotiques*, bulletin VII 31, septembre 1984.

ANNE BEYAERT-GESLIN é professora e pesquisadora do Centre de Recherches Sémiotiques (Limoges) ; coordena o projeto internacional de pesquisa "Imagens e dispositivos de visualização científica"; é editora da revista *Nouveaux Actes Sémiotiques*.

Além da fotografia e da imagem científica, também media, design e restauro são seus objetos de investigação. Entre seus livros destacamos: *L'image préoccupée*, Hermès-Lavoisier, 2009, com Marion Colas-Blaise (Orgs) e *Le sens de la Métamorphose* (Pulin, 2008).