

# Sentido Visual e Vetores de Imersão: regimes plásticos da implicação do espectador nas formas visuais do fotojornalismo<sup>1</sup>

Benjamim Picado

**Resumo:** Propomos examinar aspectos da discursividade visual do fotojornalismo e sua relação com o papel ativo da instância espetatorial. Considerado o quadro patêmico e sensorial da significação visual destas imagens, o artigo constata a consolidação de um modelo da rendição fotográfica baseado no princípio da atualidade, plasticamente manifesto na espacialização do instante, como elemento central dos processos de implicação do espectador. Nesta dimensão estética do testemunho visual, invoca-se também o ethos das imagens de sofrimento – e o princípio da reciprocidade que elas mantêm com o olhar do leitor, assim como a desdramatização do instante no fotojornalismo contemporâneo.

**Palavras-chave:** fotojornalismo; espectador; imersão

**Abstract: Visual Meanings and Vectors of Immersion: plastic regimes of the beholder's entailment in the visual forms of photojournalism.** We intend to examine some aspects of visual discursivity in photojournalism and their relations to the beholders's instancy active role. Once considered the passionate and sensorial frameworks of visual meaning from these images, the article acknowledges the consolidation of a model for the visual arrest of actions in photojournalism which is based on the principle of their subjects' actualization, plastically manifested in the instant's spatialization, as a central element of the processes of implicating the audience's previous visual experiences. In such aesthetic dimension of visual testimony, we also invoke the ethos of images of suffering – and the principle of reciprocity that enables their semantical features – along with the dedramatization of the instant in contemporary photojournalism.

**Keywords:** photojournalism; audience; immersion

1 - Este texto foi originalmente apresentado no GT "Comunicação e Experiência Estética" do XX Encontro da Compós, na FABICOS/UFRGS, em junho de 2011. Sou especialmente grato às observações da colega Ângela Marques, do Departamento de Comunicação da UFMG, e por seu relato pormenorizado da primeira versão deste texto, que orientou a maior parte das revisões aqui feitas.

## 1. Sofrimento, ação e a topologia do testemunho visual no fotojornalismo

Apresentamos aqui algumas ideias sobre a significação das formas visuais do fotojornalismo, na dimensão estética que lhe seria correspondente, objetivando avaliar o modo como toda esta semiose visual se manifesta proporcionalmente aos modos de se invocar uma possível experiência de testemunho visual do acontecimento através da imagem. Tal problema, relativamente desconsiderado nas linhagens mais canônicas da pesquisa semiótica, caracteriza o acento mais forte de uma série de discursos de diferentes origens epistemológicas, todos eles relacionados com o que certa vez se chamou de “a parte do espectador” (GOMBRICH, 1995), ou seja, a relação entre o efetivo sentido assumido pelas formas da representação visual - na circulação cultural que assumem - e sua gênese possível na evocação de uma virtual instância espectral, materialmente inscrita na imagem.

Em nosso modo de pensar a questão, o testemunho ocular suscitado pelo fotojornalismo é algo que merece exame mais detalhado: valorizamos particularmente um olhar que nos permita entender os regimes nos quais a imagem fotojornalística implica na sua materialidade mesma o lugar actancial de seus destinatários. Em nosso modo de ver, este é inclusive um aspecto mais radical do sentido com o qual a imagem fotojornalística pode ser pensada em sua dimensão de indexicalidade, tão reclamada por certas teorias do fotográfico: o aspecto existencialmente implicante da imagem fotojornalística deve ser valorizado na sua dimensão pragmática, não tanto pelo que *mostra* de seus elementos, mas pelo que *faz* para tornar compreensível a relação comunicacional que propõe instaurar.

Há um discurso corrente sobre os princípios epistemológicos da produção enunciativa do jornalismo e que se manifesta precisamente pelo destaque feito à noção de “atualidade”, como centro de irradiação de uma temporalidade própria aos discursos deste campo. Pois bem, há que se pensar numa contrapartida visual desta mesma cláusula, uma vez que nos voltamos para o caso específico do fotojornalismo. Este imperativo discursivo, uma vez operando sobre a plasticidade fotográfica, resultaria numa manifestação de suas imagens enquanto inscrições do olhar do espectador ao tempo presente dos acontecimentos. É na rendição instantânea das ações que parece manifestar-se com força a ideia da presença espectral na imagem, sobretudo em decorrência dos regimes temporais pressupostos nesta dimensão do instante fotojornalístico. Assim sendo, consagrando-nos à análise das imagens clássicas de coberturas fotojornalísticas, em especial sobre aquelas que se constituem praticamente como um de seus principais cânones, a saber, as que manifestam um arresto sobre as ações, como sendo algo inerente ao ato fotográfico.

Perguntemo-nos, portanto: como é que as imagens de ação, tão frequentes na cobertura fotojornalística, são capazes de nos reclamar enquanto seus potenciais espectadores? A resposta a esta questão não é simples e requer que pensemos com cuidado sobre os princípios pelos quais o instante subtraído de sua animação original ainda preserva na plasticidade da imagem a força pela qual esta rendição é capaz de significar o acontecimento.

Uma primeira etapa da exploração dos imperativos comunicacionais do fotojornalismo nos exige, portanto, algumas considerações sobre os regimes temporais que esta imagem é capaz de instaurar, a partir mesmo dessa suspensão feita ao movimento originário de seus motivos. Pensemos esta ordem de questões a partir de um exame cuidadoso de imagens como a que se segue (Fig. 1):



Fig.1. Arko Datta – “Tsunami in Cudalore, India”, 2004 – ©Associated Press/World Press Photo

A disposição dos elementos da imagem é menos relativa aos aspectos que nela infundem sua particular historicidade, estando mais implicada pelo sistema de vetores de imersão que trabalham fortemente sobre o modo como a representação se orienta para um testemunho visual possível. Neste modo de indexar o acontecimento reportado pelo fotojornalismo aos modos de construção da posição do espectador em relação aos fatos, descortina-se uma relação entre o sentido de atualidade que é próprio a estas imagens e aquilo que a manifesta enquanto parte de um regime, por assim dizer, mais “poético” de sua significação. Com isto, queremos estabelecer que a questão da produção discursiva de base do fotojornalismo envolve sua correlação com certos processos de “reativação mimética” – próprios à economia cognitiva da experiência ficcional – e que certos autores associam aos poderes representacionais dos dispositivos fotográficos, em especial na instauração de um mundo visual quase natural (SCHAEFFER, 1999).

Assim sendo, a orientação vetorial do espaço das ações no universo das imagens fotojornalísticas (em especial, aquelas que exprimem um certo tipo de conexão instantânea com a atualidade dos eventos) precisaria ser pensada a partir das condicionantes poéticas da produção deste efeito no qual o espectador presume-se inscrito. Portanto, esta imagem não apenas nos exhibe os caracteres de uma ação, mas é igualmente capaz de nos restituir às condições mais privilegiadas de sua visualização, tanto no espaço quanto no tempo, tanto em perspectiva quanto no instante; uma vez mais, isto manifesta uma enunciação

de princípios da representação visual (e do testemunho ocular nela comprometido) com os quais se caracterizou, em certos ramos da história da arte, a economia ficcional na qual o realismo visual foi historicamente gestado na pintura e no desenho. Em suma, esta relação entre representação e atualidade ecoa o princípio gombricheano do “testemunho ocular”, do qual já tratamos abundantemente em várias ocasiões (GOMBRICH, 1982).

A imagem do fotógrafo indiano Arko Datta (Fig.1) - que certamente figuraria no rol daquelas representações que valorizam o sofrimento humano como elemento motriz de sua significação - nos interessa aqui por uma razão diferente daquela pela qual ela é tradicionalmente evocada enquanto exemplar fotojornalístico. Em primeiro lugar, seu inusual enquadramento é mais importante e decisivo do que seu tema propriamente dito: ao dispor-se sobre a mulher que chora a morte de um parente vitimado pelo *tsunami* que atingiu a costa sul da Índia em dezembro de 2004, a imagem coloca em questão nossa própria condição de espectadores deste *pathos*. Tal distribuição espacial dos elementos da cena – o corpo da mulher prostrado, braços flexionados e palmas das mãos erguidas numa súplica, com um pedaço apenas do corpo da vítima disponível à visão – manifesta-se num princípio de linearização pouco comum às imagens clássicas do sofrimento: esta vetorialização promovida em sua superfície visual aproxima esta imagem da estrutura na qual o espectador é posto em jogo em clichês de ação, como o seguinte (Fig.2):



Fig.2. Don McCullin – “Siege of Derry”, 1971 - ©Sunday Times/Don McCullin

É evidente que esta fotografia de Don McCullin (Fig.2) exprime uma situação na qual prepondera uma espécie de *sentido mito-funcional* da cena, ou seja: o valor do instante aqui rendido investe alguns aspectos da presença dos opositores de um valor que nos favorece pensar sobre as disjunções iminentes deste confronto. As imagens de conflitos que trabalham com um núcleo temporal sediado no presente contínuo das ações são quase inevitavelmente a reiteração de uma estrutura em que os elementos da imagem (posições

relativas dos corpos, gestos, fisionomias) significam uma disposição a empenhar-se num confronto (avançar sobre um inimigo, executar um espião, escapar de um perigo iminente).

Nestes termos, a diferença entre as duas imagens acima decorre do que cada uma destas situações representa, em relação às condições temporais nas quais o olhar fotojornalístico se instala para render as coisas: na cobertura do *tsunami*, o evento está no passado; nos conflitos na Irlanda do Norte, em seu presente imediato. Mas não há como evitar considerações sobre os aspectos comuns a estas duas imagens, no que respeita a disposição do espaço representacional que lhes é própria: é exatamente no modo de compor uma *topologia da intriga visual* em cada uma das imagens que nos parece ficar pressuposta esta relação entre a fotografia e o testemunho (o fato de que esta construção do espaço funciona como uma evocação do lugar espectral que cada imagem constrói em sua própria materialidade).

Há nestas duas imagens uma predileção pela frontalidade da apresentação dos motivos da cobertura, o que caracteriza em ambas um aspecto de “proto-teatralidade”, à qual já fizemos menção alhures (PICADO, 2008). Tal disposição dos elementos da cena nos permite evocar nestas imagens o aspecto da chamada “em causa do espectador”, enquanto parte de sua significação; ao impor essa linearidade nas relações entre os elementos vivos da imagem, vetoriza-se a integração entre os mesmos, assim como também se implica um modo de ver a cena, que é próprio ao testemunho visual que se pretende. Nestes termos, a frontalidade do olhar e a linearização de seus elementos internos constituem os princípios pelos quais a imagem, uma vez composta, poderá responder aos imperativos discursivos que se exercem sobre as formas visuais da fotografia de acontecimentos.

## **2. Reiteração das figuras da imediaticidade e a crise da imagem fotojornalística**

Imaginando que a prática fotojornalística tenha infundido à produção destas imagens uma pretensão de historicidade - por sua vez derivada dos valores de testemunho que elas pareceriam possuir enquanto carga semântica - há o que se pensar sobre a concepção mesma deste testemunho ocular, no contexto da produção de um *espaço de visualizações*. De um ponto de vista filogenético (relativo às condições concretas da origem da imagem), diríamos que a noção do testemunho como derivada da identidade entre o olhar fotográfico e o acontecimento pode ser agora contestada: referimo-nos ao problema muito grave da *gestão mediática do acontecimento* que se manifesta na plasticidade da composição espacial mais frequente no fotojornalismo moderno. Para melhor situarmos a pertinência destas interrogações, evocamos aqui o exemplo de uma imagem clássica da cobertura visual do último século (Fig. 3):



Fig.3. Eddie Adams – “Execution of a Vietcong”, 1968 – ©Associated Press/World Press Photo

Em verdade, sabe-se que a simultaneidade entre o tempo da rendição instantânea e o desenvolvimento das ações é normalmente aprofundado pelo tipo de compromisso que se estabelece entre a manifestação do acontecimento e sua predisposição para os diversos regimes de sua mediatização. Em termos, o gênero de imagens classicamente exemplificadas pelo instantâneo de Eddie Adams reflete a implicação havida entre a manifestação de um evento e sua possível repercussão, através da cobertura jornalística. Veremos mais adiante que, retirando do instante uma certa espontaneidade de sua manifestação, isto não afeta, contudo, o valor propriamente comunicacional de sua eficácia em termos do apelo sensorial e emocional que ainda constitui uma parte considerável de seus capitais de sentido.

Se pudermos conjurar uma distinção terminológica que atravessa certas reflexões sobre a genealogia do acontecimento histórico, a publicidade que o assassinato de um rebelde assume constitui-se nesta imagem clássica como uma forma *degenerada* do acontecimento: as várias descrições sobre a origem desta imagem das quais se tem notícia nos dão conta de que se tratou de um evento inicial, a prisão de um suposto *vietcong* em Saigon e seu traslado entre delegacias da cidade. Este evento primeiro gerou uma aglomeração de repórteres estrangeiros, que passaram a seguir a comitiva em procissão, até o momento da execução do rebelde. O testemunho visual deste desfecho dramático se consuma apenas quando todas as condições para sua mediatização estão oferecidas, à vista dos fotógrafos e cinegrafistas que presenciavam a transferência do suposto rebelde.

A estrutura na qual a ligação temporal entre instante e ação se manifesta é aqui devida ao fato de que a cena se gesta a partir de um evento previamente ofertado à logística interna do olhar fotojornalístico, seja como seu desdobramento lógico (é o caso da cobertura visual de fatos esportivos) ou ainda como acidente (caso da imagem de Eddie Adams). Diríamos que um aspecto importante da força evocadora da imagem decorre

do caráter certamente *desviante* de sua manifestação (isto imprime a ela o aspecto sensacional que faz sua fortuna e perenidade), já que irrompe no contexto de uma logística prévia da cobertura ao vivo, mas que se desenvolve como irrupção de um acontecimento relativamente inesperado.

O que lançamos à reflexão aqui é algo que se insinua no quadro histórico mais recente das funções assumidas por esta produção discursiva da fotografia. Em primeiro lugar, identificamos a representação das ações como enraizada numa certa concepção mediatizada do presente desta atualidade. Por outro lado, o papel exercido por certas instituições do campo profissional do fotojornalismo nos ajuda a compreender como estes modelos discursivos começam a exibir sinais de esgotamento. Em nosso modo de entender, o que se encontra esgarçado pela reiteração indefinida deste modelo de implicação de um olhar testemunhal seria, afinal de contas, a própria dimensão experiencial do testemunho ocular, naquilo em que se presumem os poderes comunicacionais deste modelo de representação.

Assim sendo, é claro que as imagens que evocamos como matrizes de uma representação do acontecimento são aquelas em que se manifesta com mais força o vínculo do discurso fotojornalístico com um modo de recortar no tempo das ações aqueles aspectos que caracterizam o compromisso deste olhar com um valor testemunhal – e, portanto, com o lugar devido do espectador que toda esta disposição produz. Em suma, nas imagens que traduzem a ligação entre a natureza do instante rendido e uma determinada posição do olhar no centro das ações, fica facilitada a abordagem que propomos, naquilo que ela envolve como pretensão de um olhar privilegiado do relato dos acontecimentos em relação aos graus mais intensos de seu desenvolvimento temporal.

Não pretendemos nos estender em demasia sobre os aspectos mais especulativos desta questão, mas apenas lançar alguns pontos que nos permitam balizar as linhas de um desdobramento futuro desta pesquisa sobre as figuras da discursividade do fotojornalismo contemporâneo. Em tais termos, o intento aqui é o de repercutir algumas falas que têm insistido sobre esta “crise dos usos” da imagem da cobertura de eventos (POIVERT, 2010), tentando extrair daí algumas reflexões sobre as tendências contemporâneas da imagem fotojornalística, a partir de alguns indicadores concretos, sobre os quais falaremos em seguida.

Uma instância mais notável deste hipotético desgaste das formas visuais assumidas pela cobertura fotojornalística é justamente a da repetição quase automática de certas figuras clássicas da instantaneidade fotográfica, em especial nas tópicas de ação, próprias à cobertura de conflitos. Levemos em conta esta recente manifestação do gênero de imagens da guerra, para examinarmos nela a questão da reiteração dos cânones da representação da ação, uma vez que ela seja tomada no presente de sua irrupção (Fig. 4):



Fig.4. Muhamed Mulheisen – “Gaza Strip”, 2010 - ©Associated Press

Na origem mesma de uma tal rendição visual, conjugam-se a habilidade e a quase insana coragem do fotógrafo de se interpor às ações que se desenrolam diante de si e o fato de que o evento em questão (o conflito entre tropas israelenses e militantes palestinos na região da faixa de Gaza) se desenvolve, de saída, numa lógica propícia ao estilo mais testemunhal da cobertura fotojornalística. Isto significa que a situação de combate se configura desde seu início como uma organização do contexto espacial do encontro antagônico, numa estrutura que é naturalmente vizinha à do espetáculo esportivo (guardadas as devidas distinções entre os dois domínios de confrontos, em alguns de seus aspectos). Por mais que o confronto não se manifeste dentro de regras que definem o alcance, a duração ou o resultado final destas ações, ainda assim ele se dá a partir de uma configuração inicial de limites e de locomoções que permite ao fotojornalista adotar um posicionamento que lhe favoreça capturar certos instantes significativos de todo o acontecimento.

Entretanto, nossa questão agora é, de outra natureza, pois, ao examinarmos esta imagem da cobertura fotojornalística de nossos dias, é impossível não colocarmos em jogo a franca réplica que nela se inscreve, de um verdadeiro modelo das imagens de coberturas de guerra, a saber, aquela pela qual Robert Capa flagrara a morte instantânea de um miliciano legalista, numa batalha da Guerra Civil Espanhola, em setembro de 1936 (fig. 5). É na disposição espacial das vítimas, na extremidade esquerda do campo da imagem, que identificamos os mesmos princípios da significação plástica nos dois casos, pois ela gera um efeito de dinamização deste campo que reforça a dramaticidade com a qual o tema é abordado nas duas imagens.



Fig.5. Robert Capa, "Death of a Loyalist Militiaman" (1936) - ©Magnum Photos/International Center of Photography

O que mais nos assombra neste recente avatar de uma imagem-modelo da cobertura visual de conflitos não é tanto da ordem das proximidades estruturais entre esta representação de um conflito e os cânones da ação, mas precisamente o que esta redundância sugere, em termos dos modelos de excelência visual que o fotojornalismo instaurou, no decorrer de toda a segunda metade do século XX. O que nos impressiona nesta imagem é o que nos sugerem seus aspectos de organização plástica e de consolidação de um regime escópico mais preciso em face de eventos de uma natureza muito especial, como é o caso dos conflitos armados. É neste contexto que a questão do lugar do espectador na imagem assume especial importância para nossa avaliação.

A imagem de Mulheisen parece-nos representar uma predominância quase inescapável dos moldes de mediatização do acontecimento, em face das figuras plásticas que privilegia, em seu modo de reportar-se a esta ação. Se as imagens canônicas do fotojornalismo fundavam sua força evocadora pela reativação, que promoveram no último século, dos elementos de uma linguagem pictórica do testemunho (e se tal gesto acabou por instituir a axiologia mesma desta iconografia, enquanto manifestação significativa do histórico), este segundo grau de apropriação já não nos parece vincular a imagem a uma concepção histórica do acontecimento que a fotografia torne pertinente, mas sim uma autoreferência aos modelos icônicos do próprio fotojornalismo, tomado doravante como uma matriz autônoma do sentido que se possa atribuir a esta nova série iconográfica da cobertura visual.

### **3. Fisionomia, reciprocidade e pragmática do testemunho na imagem fotojornalística**

Nas imagens de ação, estes aspectos parecem cada vez mais limitadores do alcance pelo qual o fotojornalismo já foi capaz de inscrever na significação do histórico seu quinhão

de singularidade, no modo ordenado de evocar os eventos de todos os dias. Talvez seja por isso que as imagens do sofrimento tenham parecido se constituir como pontos de resistência privilegiados contra uma tal banalização do histórico e do sacrifício nelas feito à dimensão experiencial do testemunho visual. Entretanto, é nestas imagens mesmas que se percebem as mesmas linhas de tendência pelas quais a ação veio perdendo sua força evocativa e o sinal da distinção que caracterizou a consolidação do fotojornalismo como modelo de discursividade visual.

A bem da verdade, as imagens do sofrimento condensam certas forças pelas quais o fotojornalismo pareceu lutar contra as fortes restrições que a cobertura diária de eventos impôs aos modos de sua apresentação, sobretudo quando o imperativo da presença e da intensidade afecional dos mesmos orientava este segmento iconográfico. Por exemplo, o destaque feito à paisagem e ao rosto humano pareceu constituir uma espécie de *excedente moral* da produção destas imagens, através do qual o fotojornalismo buscou evadir-se à lógica de uma intensa mediatização do acontecimento. Ainda assim, esta mesma lógica acabou por colonizar o próprio *ethos* da cobertura visual, privando-o - se não tanto de uma mítica autenticidade do encontro entre o repórter visual e o acontecimento - da densidade emocional e evocativa que as imagens da ação eram capazes de instilar, na relação com o universo dos espectadores.

Neste especial segmento de um *corpus* fotojornalístico (o das imagens do sofrimento humano, em especial aquelas nas quais este *pathos* se inscreve nos corpos e na fisionomia que se fotografam), poder-se-ia evocar um ponto de escape ao sentido mais *disciplinado* da relação entre imagem e acontecimento, uma vez que este se oferece à mediatização, a partir das escolhas que o próprio fotojornalista impõe à tematização visual dos fatos. Tal perspectiva de entrada da imagem pareceria restituir certa autonomia à cobertura visual, em relação aos ditames da espectacularização, pois é em resposta a uma tal observação que diríamos que os princípios canônicos da construção do testemunho visual no fotojornalismo atravessam a materialidade mesma destes clichês, até quando a simultaneidade entre a rendição visual e a animação das ações não mais é uma condição da origem destas imagens.

Entretanto, é nessas mesmas imagens que se demarca mais densamente o papel de certas figuras recorrentes da discursividade visual, que são tomadas como matrizes da significação de um acontecimento e de sua mediatização propriamente dita. Mesmo quando as ações que geraram um determinado *pathos* cessam de imprimir suas forças sobre o mundo, quando o que resta desta energia irradiadora do acontecimento é aquilo que se pode apreender na paisagem destruída ou nos rostos crispados e chorosos, ainda é nestes instantes que o fotojornalismo tem revolido com mais intensidade as figuras elementares do sofrimento para significar o acontecimento. Diríamos que nestas imagens e na reprodutibilidade de que são objeto - tanto aquela de ordem mediática quanto a que deriva da institucionalidade com que são reconhecidas como insígnias da excelência

fotojornalística - se pode localizar o mesmo paradoxo de uma conexão com a genuinidade do sofrimento que acaba por dissociar sua *dimensão estética* respectivamente a *pragmática de sua recepção*.

Se somos capazes de contemplar com genuína compaixão imagens clássicas do sofrimento, na dimensão histórica de sua evocação - como ainda aquele instantâneo anônimo de uma criança do gueto de Varsóvia (braços erguidos, expressão de pavor e impotência inscritas naquele rosto) - isto se deveria a uma certa particularidade com a qual o fotojornalismo então operava o acontecimento, na origem de sua instituição enquanto forma discursiva. Por outro lado, é difícil imaginar que uma imagem da infância brutalmente sequestrada pelo horror da guerra e da intolerância humana em nossos dias ainda possa nos fascinar e indignar, com a mesma força impositiva que uma tal imagem já possuiu, em outros tempos. A grandeza desse clichê veio se esvaindo, em boa medida, graças ao processo de intensa reiteração de que foi objeto, a cada vez que o signo desta inocência ultrajada acabou por resultar num tipo de sinalização por demais conhecida do espectador, mas que agora se aprecia a partir de certa distância que se estabelece entre o gôzo puramente decorativo que a imagem suscita e o estado atual de nosso equipamento moral em relação aos efeitos devastadores de uma guerra.

É bastante certo, de um lado, que ainda podemos respeitar imagens nas quais uma fisionomia tomada em primeiro plano nos fita, como se nos chamasse para seu sofrimento, interpelando-nos, como num vocativo. Este outro regime da implicação espectral na imagem (diferente daquele que lineariza as ações na presença de sua manifestação) é um poderosíssimo recurso, frequentemente ainda imune às investidas que a lógica da mediatização impôs ao instante fotojornalístico. Se a "morte não se deve olhar nos olhos", como recomenda-nos um grande pesquisador destes terrenos da discursividade visual (FRESNAULT-DERUELLE, 1993), a visão do sofrimento que se traduz na presença do rosto que nos fita é ainda um centro de enorme resistência, naquilo que chamamos de uma genuína *pragmática da significação visual*. Para além dos aspectos referenciais que constituem o trato da fisionomia e da presença humanas na imagem fotográfica, nos interessa averiguar as funções pelas quais o retrato institui um sentido propriamente comunicacional nas maneiras pelas quais ele chega a indexar na própria superfície plástica de sua manifestação a presença ativa do espectador (e, sobretudo, no modo como o tratamento da fisionomia humana é assimilado à ontogênese deste efeito).

Este aspecto no qual a fisionomia se deixa render na imagem nos interessa, portanto, pelo gênero de experiências afetivas de que parece depender para poder se instaurar. 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 rende, propriamente), se realiza na base da constituição de um tipo de ambiência afetiva para a representação, e que a conforma enquanto parte de uma experiência de *testemunho visual*, propiciada pela rendição fotográfica. Numa certa dimensão da análise, é o caso de se ver nesse olhar que se deixa

render na imagem, no mesmo tempo em que nos fita, mais conotações do que aquelas que caracterizam as estratégias derogatórias do universo mediático (definidas por uma simulação da intimidade, como no caso do olhar direto dos âncoras do telejornal). Poderíamos recobrar desta dimensão pragmática da presença humana na fotografia uma espécie de projeto comunicacional, baseado na função da imagem fotojornalística, especialmente na sua relação com uma certa ideia de publicidade, aspectos do tratamento da presença humana na imagem fotojornalística do qual já tratamos anteriormente (PICADO, 2009).

#### 4. Paisagem, tempos vazios e os pontos de fuga à “crise dos usos” no fotojornalismo

Finalmente – e não por acaso - as próprias instituições do fotojornalismo moderno parecem sinalizar certas linhas de fuga para o discurso que a cobertura visual dos acontecimentos poderia manifestar, em relação a esta constante e pernicioso reiteração de certos cânones da representação visual do histórico, a partir da chave discursiva da atualidade. Pois é precisamente neste contexto que se manifesta o reconhecimento atribuído pela comunidade profissional dos repórteres visuais a certos tipos de representação do acontecimento que tentam escapar aos limites mais canônicos de sua manifestação, na cobertura diária. A tal título, as recentes premiações do *World Press Photo* inspiram uma reflexão sobre as tendências que se descortinam para os modelos da discursividade visual do fotojornalismo, nos últimos 50 anos, a partir do momento em que imagens como a que se segue (Fig.6) manifestam a excelência que este campo atribui e reconhece no tratamento dos assuntos mais pungentes de nossos dias.



Fig.6. Piero Masturzo, “Iran” (2010) - ©World Press Photo

Em nosso modo de ver, há que se examinar se imagens deste tipo não exprimiriam sintomas de uma certa “crise axiológica” do campo fotojornalístico (LAVOIE, 2007).

No caso desta instituição, em especial, cujo prêmio é reconhecidamente a maior láurea que um repórter fotográfico possa almejar, o prêmio principal de seu concurso nos dá provas, nos últimos dois anos ao menos, de como esta questão da excessiva consolidação dos cânones da cobertura visual chega a se constituir como um problema a ser removido, em face de um suposto *ethos* que seria devido e carente de ser recobrado como regra do campo profissional, por sua vez definido como infenso aos ditames da mediatização do acontecimento, mas ainda coligado a uma certa ideia da *moral do testemunho*.

De nossa parte (e no espaço em que é possível desenvolver esta questão), preferimos nos manter na perspectiva dos regimes de testemunho que se podem supor como instilados por imagens como as de Piero Masturzo: de modo genérico, pode-se dizer que aqui se exprime um certo esforço por estabelecer alguma distância com respeito ao modo de apreender a força irradiadora dos acontecimentos. Em face dos resultados de um recente processo eleitoral conturbado no Irã, evento que provocou uma série de manifestações (cujo regime de aparição para as imagens fotojornalísticas poderia reclamar o lugar de sua cobertura visual mais canônica, o que inclusive não deixou de acontecer), Masturzo aborda o assunto pelo viés mais inesperado e possivelmente menos eficaz, pois nos escapa de sua imagem laureada aquilo que nos auxiliaria a identificar o universo singular de sua referência, seja com respeito às particularidades históricas do acontecimento ou então relativamente às figuras de sua expressividade (pois o elemento humano apresenta-se aqui em escala quase imperceptível).

Se colocarmos esta imagem em correlação com os princípios discursivos do fotojornalismo e com suas respectivas figuras da plasticidade instantânea - nas quais a cobertura visual gestou suas principais estratégias de mediatização do histórico - dela facilmente depreenderemos, assim como da insígnia pela qual é reconhecida em sua excelência, o evidente somatismo de um olhar crítico sobre a reificação promovida por estas figuras canônicas da cobertura visual. Este aspecto negativo de sua significação se deixa compensar (naquilo em que pode requisitar a dimensão da eficácia simbólica desta negativa) pela proximidade que imagens deste tipo parecem sinalizar respectivamente a manifestas tendências das formas documentais contemporâneas - por trazer à baila os elementos de uma vivência mais ordinária da significação do histórico.

Se enquadrarmos o *ethos* possível desta imagem do Irã contemporâneo, a partir de certa linhagem do cinema documentário que se manifesta pelo mesmo sentido de distanciamento com respeito a figuras canônicas da representação de situações humanas (no regime do *pathos* que lhes é próprio), talvez encontremos as linhas de fuga de um discurso sobre o acontecimento que prefere abordar seus efeitos na condição de uma guarda mais distante dos mesmos e, portanto, de uma atenção mais genuína às conexões entre a força irradiadora dos fatos e a vida cotidiana, deixando em suspenso as formas mais reconhecíveis em que este impacto se manifesta, quando o corpo e a fisionomia são seus territórios mais reconhecíveis. Uma certa fuga, portanto, da ideia de que o rosto humano é o lugar por excelência da manifestação dessa repercussão,

cedendo lugar, quem sabe, ao sentido de permanência associado à paisagem e à quase insignificância aparente da presença humana neste contexto.

De todo modo, do que se pode descortinar desse processo feito às imagens mediadas do histórico, vemos que algo se manifesta como uma espécie de *desdramatização* do acontecimento, um desinvestimento progressivo de tudo aquilo que vincula sua plasticidade ao desenvolvimento de uma trama histórica: nisto se incluem o trabalho de sua animação, os esquemas sensório-motores dos quais ela depende, uma recusa às exacerbações do *pathos* na imagem e de suas figuras visuais mais reconhecidas. Em contrapartida, nota-se nessas imagens contemporâneas do acontecimento uma valorização daquilo a que o fotojornalista e cineasta Raymond Depardon chamava, em algum momento, de uma “fotografia dos tempos fracos”: uma imagem dos eventos do mundo que possa encontrar uma acolhida na compreensão dos fatos diários e na qual a urgência e a exacerbação das paixões cederia lugar a um regime mais contemplativo e nem por isso menos engajado nas ações e na compaixão que estas imagens podem provocar.

## Referências

- FRESNAULT-DERUELLE, P. (1993). *L'Éloquence des Images*. Paris: PUF.
- GOMBRICH, E.H. (1982). *The Image and the Eye*. London: Phaidon.
- \_\_\_\_\_. (1995). *Arte e Ilusão*. Tradução Raul Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes.
- LAVOIE, V. (2007). “La mérite photojournalistique: une incertitude critériologique”. *Études Photographiques*, v. 20, p. 120-133.
- PICADO, B. (2008). “Le Temps des Gestes et l'Arrêt sur l'Image dans le Photojournalisme: entre la rhétorique corporelle et le *pathos* iconique”. *Image&Narrative*, v. 23. Disponível em: <<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/Timeandphotography/picado.html>>
- \_\_\_\_\_. (2009). “A Ação e a Paixão que se Colhem num Rosto: regimes do discurso do retrato humano no fotojornalismo”. *Galáxia*, v. 18, p. 276-290.
- POIVERT, M. (2010). “Crise des usages”. In: *La Photographie Contemporaine*. Paris: Flammarion: p. 76-118.
- SCHAEFFER, J. M. (1999). *Pourquoi la Fiction*. Paris: Seuil.

BENJAMIM PICADO é professor da Universidade Federal Fluminense, doutor em comunicação e semiótica e pesquisador na área da discursividade visual.

jbpicado@hotmail.com

Artigo recebido em julho  
e aprovado em outubro de 2011