



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas

Angie Gomes Biondi

CORPO SOFREDOR
figuração e experiência no fotojornalismo

Belo Horizonte,
Julho de 2013



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas

Angie Gomes Biondi

CORPO SOFREDOR
figuração e experiência no fotojornalismo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor.

Área de Concentração: Comunicação Social
Linha de Pesquisa: Textualidades Mediáticas
Orientador: Paulo Bernardo Ferreira Vaz
Co-Orientador: Moisés Adão de Lemos Martins

Belo Horizonte,
Julho de 2013

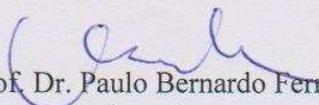
301.16 B615c Biondi, Angie Gomes
Corpo sofredor [manuscrito] : figuração e experiência no fotojornalismo /
2013 Angie Gomes Biondi. - 2013.
220 f.
Orientador: Paulo Bernardo Ferreira Vaz.
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências.

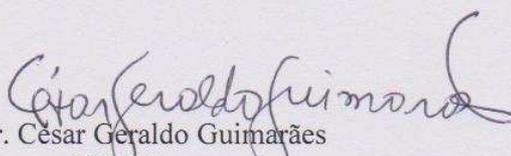
1. Comunicação de massa – Teses. 2. Fotojornalismo – Teses. 3. Corpo humano – Aspectos psicológicos - Teses. 4. Experiência – Teses. I. Vaz, Paulo Bernardo, 1949- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título

Corpo sofredor: figuração e experiência no fotojornalismo

Angie Gomes Biondi
Angie Gomes Biondi

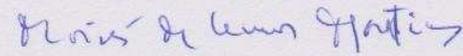
Tese defendida e aprovada pela banca examinadora constituída pelos professores:


Prof. Dr. Paulo Bernardo Ferreira Vaz
Orientador - UFMG


Prof. Dr. César Geraldo Guimarães
UFMG


Prof. Dr. Elton Antunes
UFMG


Prof. Dr. José Benjamim Picaço Souza e Silva
(UFF)


Prof. Dr. Moisés Adão de Lemos Martins
(UMINHO)

Programa de Pós-graduação em Comunicação Social
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Federal de Minas Gerais
Belo Horizonte, 09 de setembro de 2013.

AGRADECIMENTOS

A minha filha Camila, por sua bela existência em minha vida e que, com respeito e generosidade, me renova todos os dias.

A Solange, minha Iyá, mãe de fé e de força.

A Murilo, cuja companhia a vida me devolveu.

Ao Paulo Bernardo, o “PauloB”, que me animou com sua alegria, me inspirou com sua liberdade e me ajudou com seus pitacos. Merci bien!

A Carlos “Maco” Mendonça, meu Professor, por seu gênio arguto e temperamento forte que sempre me fascinaram em sala de aula. Agradeço pelas tantas conversas e aulas deleuzianas. Um mundo de idéias se abriu para mim.

Ao César Guimarães, pelo exemplo inspirador de que o pensamento se traduz em generosidade. Agradeço também por me apresentar as leituras da Hannah Arendt.

Aos novos mestres queridos desta jornada Vera França, André Brasil e Bruno Leal.

Ao Benjamim, mestre antigo, sempre querido, que me apresentou às imagens.

Aos companheiros de pesquisa e dos cafés que alegraram todos os meus dias na Fafich; Diógenes, Nicoli, Fernanda, Vanessa, Carol e Danila.

Aos amigos Elton, Beth e Teresa, pela hospitalidade e apoio.

As amigas e bruxas Tânia Palma, Maria Alice Bittencourt, Eunice Costa e Luciana Ribeiro, que me fizeram descobrir a generosidade da escuta e a fertilidade da palavra.

À memória do Carlos Geraldo D’Andrea Espinheira, o Prof. Gey, que me inspirou a vontade de seguir a vida acadêmica, cuja inteligência e simplicidade me impressionaram muitíssimo. Continuo na lida, como aquela “jovem pesquisadora”.

Ao António Levy, por seu profundo respeito, pela sincera acolhida em Portugal e pelos tantos livros presenteados. Agradeço por todo o carinho de uma suave e leal amizade.

Ao Prof. Moisés de Lemos Martins, por todo apoio recebido durante meu estágio doutoral na Universidade do Minho e pelos encontros sempre simpáticos e proveitosos.

A todos os colegas do GRIS e do GRISPRESS, pela companhia nos estudos.

A Elaine Martins, por sua colaboração e gentileza habitual no PPGCOM.

A Capes, pela concessão das bolsas de pesquisa e de estágio doutoral.

BIONDI, Angie Gomes. *Corpo sofredor: figuração e experiência no fotojornalismo*. 2013. 220p. Tese. (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

RESUMO

As fotografias trazidas pela imprensa assumem um papel importante nos modos de perceber as realidades do mundo e da vida cotidiana. Contudo, há tempos sua tarefa não se resume ao mero registro de fatos, mas configura um campo complexo de visibilidade no qual atuam diversos pactos de acessos e distribuição de lugares entre corpos e falas. Como atividade prática de informação e comunicação, o fotojornalismo tanto explora quanto é nutrido por um vasto campo temático constituído pelos fatos diários ao redor do mundo produzindo suas próprias condições de enunciação e erigindo para si um suposto estatuto de arquivo ou documento social que busca instituir consensos e discursos através da exposição de sofrimentos e sofredores. São diversas situações de catástrofes, atentados, guerras, doenças e acidentes que compõem um panorama do sofrimento cotidiano. No que interessa examinar deste campo, o sofredor se destaca como personagem central que tensiona formas estéticas e forças sociais e políticas que se conjugam nas dinâmicas de uma sociedade cada vez mais mediada pelas imagens e demarcada pelos movimentos de uma cultura propriamente visual. O corpo do sofredor surge, então, como este elemento complexo, lugar de escrituras e inscrições, projeções e modalidades do ser. É através de sua capacidade expressiva que o corpo do sofredor assume tanto as modalidades sensíveis que potencializam o sofrimento na fotografia quanto permite notar os esboços de uma relação que se prolonga ao espectador procurando alcançá-lo por modos afetivos distintos. A partir da análise do acervo de dois dos maiores prêmios de fotojornalismo, *Esso* e *World Press Photo*, de 1955 até 2010, três figurações do corpo foram observadas especificamente: do corpo supliciado, do assujeitado e do abatido. Tais figurações compõem as grandes linhas pelas quais o corpo, em estado de dor e agonia, se constitui nas situações de sofrimento elencadas nos cinco principais subtemas do fotojornalismo: fome, violência, catástrofe, doença, acidentes. Em cada uma delas, o corpo apresentou um modo de evidenciar o escape de sua dor e angústia, as emanações do sofrer atreladas ao tipo de evento que lhe abate, a negociação de valores que se atribuem ou negam ao sujeito sofredor em cena, assim como a movimentação dos afetos que delinearão a indignação, a compaixão e o medo como suas evocações morais mais recorrentes. Entretanto, estas três formas de representar o corpo sofredor não pretendem esgotar um repertório visual do sofrimento na imprensa e, menos ainda, indicar uma linha evolutiva, histórica ou visualmente, do corpo que sofre no fotojornalismo, mesmo porque foram constatadas recorrências e alternâncias de aspectos visuais e expressivos que evidenciaram os diversos movimentos pelos quais a temática se constituiu conforme a situação colocada pelos dois prêmios. Porém, organizados em três blocos de análise, as figurações do corpo sofredor possibilitaram uma leitura dos principais arranjos pertinentes às articulações estético-políticas com que operam na visibilidade midiática fazendo do corpo um lugar proponente de afetos, mas também de disputa pela verdade.

Palavras-chave: 1. Fotojornalismo; 2. Sofrimento; 3. Figuração; 4. Corpo; 5. Experiência

BIONDI, Angie Gomes. Body sufferer: figuration and experience in photojournalism. 2013. 220p. Thesis. (Communication Studies) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

ABSTRACT

The press photographs play an important role in the way of perceiving the world and the realities of everyday life. However, there are times the work is not limited to record the facts, but sets up a complex field of visibility in which they operate several pacts of access and distribution between bodies and words. As a practical activity of information and communication, photojournalism explores and also nurtures a broad subject field of daily events around the world. Thus, photojournalism produces its own conditions of enunciation and erects for himself a supposed status of file or social document that seeks to establish consensus and speeches by exposing suffering and sufferers. There are several situations of disasters, terrorist attacks, wars, diseases and accidents that make up a gallery of daily suffering. Interests us to examine the sufferer as the central character that strains aesthetic forms and social and political forces combined in the dynamics of a society increasingly mediated images and demarcated by the movements of a visual culture. The body of the sufferer arises, then, as a complex element, like a place of scripture and inscriptions, projections and modes of being. Through an expressive ability, the body takes sensitive modalities that enhance the suffering in the photo and also allows note the outlines of a relationship that extends to the viewer looking and demand reach him by distinct affective modes. Three figurations of the body were observed from the analysis of a collection by the biggest prizes of photojournalism, Esso and World Press Photo, from 1955 to 2010, and revealed specifically: the tortured body, the subjugated body and the slaughtered body. These figurations compose the guidelines of the sufferer body, in a state of pain and agony, in the top five subtitles on photojournalism: hunger, violence, disaster, disease and accident. In each figuration the body had a way of showing the escape of the pain and anguish, the emanations of suffering linked to the type of event, the negotiations of values that are assigned or denied to the other sufferer on the scene as well as the movement of affections that outline the outrage, compassion and fear as their moral evocations most recurrent. However, these three ways of representing the suffering not meant to exhaust a visual repertoire in the media press and even less to indicate an evolutionary line, historic or visually, in photojournalism, even because recurrences were noted and showed us several movements in which the subject were constituted according to the situation posed by the two awards. Organized into three levels of analysis, the figurations of the body allowed us to read the main arrangements to the aesthetic-political articulations that operate on media visibility making the body a proponent of affections, but also a place to dispute the truth.

Key words: 1. Photojournalism; 2. Suffering; 3. Figuration; 4. Body; 5. Experience

SUMÁRIO

Introdução	12
1. Sofrer e agir	20
1.1 Mundo da vida e os consensos tácitos do sofrimento	26
1.2 O sofrimento em quadros compartilhados de sentido	31
1.2.1 Uma designação religiosa – eu, primeira pessoa	32
1.2.2 Uma designação histórica – ele, segunda pessoa	35
1.2.3 Uma designação política – nós, terceira pessoa	37
1.3 Ressonâncias da perspectiva moderna do sofrimento	40
2. Apreensões do sofrimento: figuração e experiência	53
2.1 Um campo, os objetos, a experiência	54
2.2 Apreensões da experiência no pragmatismo da imagem	58
2.2.1 Situação e singularidade	61
2.2.2 Materialidades	67
2.2.2.1 O corpo	72
2.2.2.2 As figuras	74
2.2.3 Mediações	80
2.2.3.1 Prêmio World Press Photo	81
2.2.3.2 Prêmio Esso	83
2.3 Procedimentos de análise	84
3. Corpo supliciado	96
4. Corpo assujeitado	132
5. Corpo abatido	184
Apêndice	203
Considerações finais	205
Referências bibliográficas	213

Lista de Figuras

- Figura 1 - Dorothea Lange, Migrant Mother, 1936
Figura 2 -Ovie Carter, Nigéria, 1974. World Press Photo
Figura 3 - David Burnett, Tailândia, 1979. World Press Photo
Figura 4 - Mike Wells, Uganda, 1980. World Press Photo
Figura 5 - James Nachtwey, Somália, 1992. World Press Photo
Figura 6 - Finbar O'Reilly, Nigéria, 2005. World Press Photo
Figura 7 - Arnaldo Carvalho, Recife, 2009. Eso de Jornalismo
Figura 8 - Mustafa Bozdemir, Turquia, 1983. World Press Photo
Figura 9 - David Turnley, antiga União Soviética, 1988. World Press Photo
Figura 10 -Eric Grigorian, Irã, 2002. World Press Photo
Figura 11 - Arko Datta, Índia, 2004. World Press Photo
Figura 12 - Antonio Andrade, Rio de Janeiro, 1967. Eso de Jornalismo
Figura 13 - Frank Fournier, México, 1985. World Press Photo
Figura 14 - Manuel Joaquim Martins Lourenço, São Paulo, 1980. Eso de Jornalismo
Figura 15- Olívio Lamas, São Paulo, 1988. Eso de Jornalismo
Figura 16 -Alon Reininger, São Francisco, 1986. World Press Photo
Figura 17-Mogens Von Haven, Dinamarca, 1955. World Press Photo
Figura 18- Alberto Jacob, Rio de Janeiro, 1971. Eso de Jornalismo
Figura 19- Marcio Rodrigues, Mato Grosso do Sul, 2003. Eso de Jornalismo
Figura 20- Antonio Carlos Piccino, São Paulo, 1974. Eso de Jornalismo
Figura 21- Stanley Forman, Boston, 1975. World Press Photo
Figura 22- Tiago Brandão, Franca, 2007. Eso de Jornalismo
Figura 23- Pablo Bartholomew, Índia, 1984. World Press Photo
Figura 24- Antonio Milena, Rio de Janeiro, 1989. Eso de Jornalismo
Figura 25- Campanela Neto, Goiás, 1960. Eso de Jornalismo
Figura 26- Luiz Morier, Rio de Janeiro, 1983. Eso de Jornalismo
Figura 27- Claudio Rossi, São Paulo, 1991. Eso de Jornalismo
Figura 28- Luiz Luppi, São Paulo, 1987. Eso de Jornalismo
Figura 29- Leslie Hammond, África do Sul, 1977. World Press Photo
Figura 30- Zulmair Rocha, São Paulo, 2000. Eso de Jornalismo
Figura 31- Wolfgang Peter Geller, Alemanha, 1971. World Press Photo
Figura 32- Yasushi Nagao, Japão, 1960. World Press Photo
Figura 33- Sadayuki Mikami, Japão, 1978. World Press Photo
Figura 34- Ronaldo Bernardi, Porto Alegre, 1960. Eso de Jornalismo
Figura 35- Sérgio Amaral, Brasília, 1992. Eso de Jornalismo
Figura 36- Evandro Monteiro, São Paulo, 2005. Eso de Jornalismo
Figura 37- Clóvis Miranda, Manaus, 2008. Eso de Jornalismo
Figura 38- Françoise Demulder, Líbano, 1976. World Press Photo
Figura 39- Isa Nigri, Belo Horizonte, 1997. Eso de Jornalismo
Figura 40- Michel Filho, Rio de Janeiro, 1995. Eso de Jornalismo
Figura 41- Carlos Moraes, Rio de Janeiro, 2005. Eso de Jornalismo
Figura 42- Alexandre Vieira, Rio de Janeiro, 2003. Eso de Jornalismo
Figura 43- Malcom W. Browne, Vietnã, 1963. World Press Photo
Figura 44- Anthony Suau, Coréia do Sul, 1987. World Press Photo
Figura 45- Hanns-Jörg Anders, Irlanda do Norte, 1969. World Press Photo
Figura 46- Charlie Cole, China, 1989. World Press Photo
Figura 47- Piero Masturzo, Teerã, 2009. World Press Photo
Figura 48- Wânia Corredo, Rio de Janeiro, 2002. Eso de Jornalismo
Figura 49- Marcelo Carnaval, Rio de Janeiro, 2009. Eso de Jornalismo

Figura 50- Alberto César Araújo, Manaus, 2001
Figura 51- Marco Terranova, Rio de Janeiro, 1999. Esso de Jornalismo
Figura 52- Luiz Morier, Rio de Janeiro, 1993. Esso de Jornalismo
Figura 53- Gil Passarelli, São Paulo, 1993. Esso de Jornalismo
Figura 54- Paulo Alvadia, Rio de Janeiro, 1998. Esso de Jornalismo
Figura 55- Luciano Arruda, Fortaleza, 1994. Esso de Jornalismo
Figura 56- José Ribamar dos Prazeres, Pará, 1984. Esso de Jornalismo
Figura 57- Héctor Rondón Lovera, Venezuela, 1962. World Press Photo
Figura 58- Eddie Adams, Vietnã, 1968. World Press Photo
Figura 59- Nick Ut, Vietã, 1972. World Press Photo
Figura 60- Kyoichi Sawada, Japão, 1965. World Press Photo
Figura 61- James Nachtwey, Ruanda, 1994. World Press Photo
Figura 62- Francesco Zizola, Angola, 1996. World Press Photo
Figura 63- Claus Bjørn, Albânia, 1999. World Press Photo
Figura 64- Tim Hetherington, Afeganistão, 2007. World Press Photo
Figura 65- Spencer Platt, Líbano, 2006. World Press Photo
Figura 66- David Turney, Iraque, 1991. World Press Photo
Figura 67- Léo Corrêa, Rio de Janeiro, 1996. Esso de Jornalismo
Figura 68- Robin Moyer, Líbano, 1982. World Press Photo
Figura 69- Kyioichi Sawada, Vietã, 1966. World Press Photo
Figura 70- Helmut Pirath, Alemanha, 1956. World Press Photo
Figura 71- Don McCullin, Chipre, 1964. World Press Photo
Figura 72- Hocine, Algéria, 1997. World Press Photo
Figura 73- Dayna Smith, Kosovo, 1998. World Press Photo
Figura 74- Pietà, Michelangelo, 1499
Figura 75- Pietà, Verugino, s/d
Figura 76- Pietà. Luis de Morales, 1560
Figura 77- Jean-Marc Bouju, Iraque, 2003. World Press Photo
Figura 78- Georges Merillon, Kosovo, 1990. World Press Photo
Figura 79- Erik Refner, Paquistão, 2001. World Press Photo
Figura 80- Efraim Frajmund, Brasília, 1964. Esso de Jornalismo
Figura 81- Jodi Bieber, Afeganistão, 2010. World Press Photo

Lista de Tabelas

Tabela 1 – Bloco temático dos Prêmios	87
Tabela 2 – Distribuição temática geral	90
Gráfico 1 – Distribuição temática geral	90
Tabela 3 – Distribuição temática por décadas	91

INTRODUÇÃO

Sufrimento: experiência e afeto político

As fotografias ensejam a discussão em torno da exposição do sofrimento desde o período moderno. Grande parte das questões que sustentaram a reflexão desenvolvida em torno de imagens que apresentam as diversas situações de catástrofes, guerras, atentados, doenças e acidentes ainda replica um guia de pensamento alinhado a três pontos muito demarcados: a) o reconhecimento da desigualdade socioeconômica como causa e produtora de sofrimentos; b) a solicitação de demandas responsivas ao espectador; c) a efetivação de formas de engajamento, propriamente afetivo, entre sofrendores e espectadores. Entretanto, o panorama moderno em que estes aspectos funcionavam pretendia fomentar uma solução prática para minimizar ou erradicar os sofrimentos. Neste ponto, a fotografia era considerada aliada no processo de transformação da realidade social funcionando como instrumento privilegiado de denúncia e saber.

Na crítica que faz à “política da piedade” empreendida no período moderno, amparada no reconhecimento da assimetria inerente às posições do sofrendor e espectador, Boltanski (1999) sublinha que o sofrimento era visto como um acontecimento político, portanto, constituído e constituinte da *polis* (BOLTANSKI, 1999, 16). Entretanto, os desdobramentos decorrentes de uma prática política baseada na compaixão não se mostraram nem suficientes nem adequados a esta forma de desigualdade estrutural. Ao contrário, intensificava a posição do sofrendor como objeto de denúncia anódina e ainda se articulava à manutenção do *status quo* a que as qualificações de sofrendor e espectador atendiam no recato e passividade da distância.

No que se refere a esta problemática, ao menos dois outros aspectos interligados decorreram desta aspiração moderna para com a fotografia: se por um lado houve a profusão de imagens fotográficas nos meios massivos de comunicação, sobretudo, na imprensa, como autênticos comprovantes das mazelas e infortúnios cotidianos; por outro, as implicações decorrentes do uso ostensivo das fotos não apenas constituiu uma grande galeria de sofrendores aplainados como exemplos das diversas temáticas que compunham os sofrimentos ordinários, como também foi alvo de sucessivas críticas que transitavam da exploração das desgraças alheias à responsabilidade pelo embotamento crítico e afetivo dos espectadores. O mesmo propósito de um realismo objetivo que

afirmou o lugar do fotojornalismo, mais especificamente, como detentor de credibilidade acabou por provocar certa crise de sua legitimidade¹.

Mesmo sob estas questões, o fotojornalismo, como atividade prática de informação e comunicação, ainda assume um papel importante nos modos de perceber as realidades do mundo e da vida cotidiana. Contudo, há tempos sua tarefa não se resume ao mero registro de fatos no propósito idealizado de inventariar as mazelas e os acontecimentos trágicos ao redor do mundo, mas configura um campo complexo de visibilidade no qual atuam diversos pactos de acessos e distribuição de lugares entre corpos e falas. A par destas incursões, o fotojornalismo ainda preserva certa ancoragem na prática documental que o originou e mantém ativas as ressonâncias do anseio moderno de estabelecer vínculos de cumplicidade, crença e afetividade com o espectador constituindo, assim, boa parte de suas interações cotidianas.

A redefinição dos seus protocolos de documentaridade, contudo, assenta agora em outras bases que propõem a reformulação de questões ainda muito caras às relações que se esboçam entre o sofredor e o espectador de modo a reconfigurar a experiência com este universo de imagens. Deste modo, a fotografia de imprensa não só passou a apresentar uma produção mais heterogênea quanto ao manejo da temática do sofrimento naquilo que elabora formas diferenciadas de expressão, mas, sobretudo, definem uma nova zona de disputa e/ou tensões em torno das práticas afetivas e subjetivas que estas mesmas imagens possibilitam.

Neste contexto, torna-se necessário investigar os elementos expressivos que caracterizam as situações de sofrimento a fim de contemplar quais competências de apropriação são operantes e solicitadas neste tipo de regime visual. No entanto, o trabalho de análise não se restringe ao mapeamento de um repertório iconológico do sofrimento, nem pretende estabelecer qualquer traçado evolutivo do tema ao longo dos anos, mas procura observar os modos efetivos de expressão que são organizados pelo fotojornalismo como modelos visuais que estabelecem parâmetros de apreensões e interações, além de identificar e, por fim, posicionar os elementos que fazem da imagem fotográfica um local de negociação entre os códigos culturais que compreendem seu repertório e os modos interacionais que definem a experiência junto aos espectadores.

Visto e noticiado, o sofrimento, pelo fotojornalismo, é já um evento que afeta os sujeitos no contexto de sua recepção, que se efetiva no cruzamento da experiência que o fotojornalismo retrata

¹ Jorge Pedro Sousa investiga com precisão estes movimentos que constituíram o fotojornalismo desde o século XX. No capítulo VI do seu livro mais conhecido, *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*, retoma as principais articulações técnicas e sociais que investiram no fotojornalismo como uma atividade profissional autônoma, apesar de apresentar ainda as nuances de um projeto documental. Ver SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó: Argos, 2004. 61-69p.

e a própria experiência que fornece aos espectadores. O problema de pesquisa, portanto, se ocupa deste sofrimento mediatizado, não de imediato submetido à mera regência dos padrões midiáticos e seus correspondentes institucionais ou de mercado, mas propõe uma reflexão sobre a complexidade do processo de sua visibilidade. Assim, não compreendemos o fotojornalismo como atividade restrita à demarcação de lugares e papéis apenas, mas, de modo mais amplo, elaborado na trama das relações que se esboçam entre seus principais agentes: fotografias, fotografados e espectadores.

Pensar o corpo

Neste contexto, o corpo surge, então, como um elemento complexo, lugar de escrituras e inscrições, projeções e modalidades do ser. É através de sua capacidade expressiva que o corpo do sofredor assume tanto as modalidades sensíveis que potencializam o sofrimento na fotografia quanto permite notar os esboços de uma relação que se prolonga ao espectador procurando alcançá-lo por modos afetivos distintos.

O corpo assume um ponto de inflexão importante na compreensão do sofrimento na fotografia de imprensa na medida em que concentra o lugar do atravessamento de forças de naturezas distintas; tanto aquelas que caracterizam um estado subjetivo, as emanções da dor e efusões do sofrer, quanto aquelas que referenciam uma condição ao sofrimento articulada pela atribuição e/ou negociação de valores, pelas evocações morais a que atende e pelas relações de poder em jogo.

O corpo aparece como esta instância dinâmica em que uma dupla natureza se revela ativamente; a das sensações, das conjugações afetivas, fonte das excitações internas mobilizadas pelo orgânico, *Leib*; assim como a da organização material, da diferenciação concreta presumida pela linguagem, do corpo estruturado e individualizado, *Körper*. A compreensão desta dinâmica é o que nos permite traçar uma espécie de cartografia do corpo sofredor trazido pelo fotojornalismo, onde funciona como uma espécie de eixo em que o visual e o visível do corpo se compõem.

Deste modo, três figurações do corpo sofredor são identificadas neste trabalho: o corpo supliciado, o corpo assujeitado e o corpo abatido. Não obstante, estas três figurações atendem a blocos temáticos que são explorados como as filigranas do grande tema sofrimento. Fome, catástrofe, doença, violência e acidente vigoram como os cinco principais subtemas – as temáticas, em que se distribuem e se elaboram as matizes expressivas do corpo que sofre.

Instituído nesta dupla conjugação de forças e formas, o corpo sofredor possibilita uma melhor apreciação dos modos de vida que aparecem em cena, propõe uma aproximação atenta das sutilezas

que conformam os tipos sofredores de modo a perceber quais os arranjos que se efetivam no sentir e pensar comum do sofrimento proposto no fotojornalismo. Ao invés de considerar as fotografias como uma síntese representativa de uma forma de saber *a priori* propomos reter a atenção aos elementos visuais que compõem este corpo na própria imagem, as intensidades da angústia que lhe atravessa, os desdobramentos imaginativos de suas contrações, as fisionomias de dor que exprimem, as articulações dos gestos quando se contorcem no tormento. Estas nuances são sublinhadas em cada figuração.

No primeiro tipo identificado de figuração, o suplício, o corpo apresenta a associação entre o evento trágico que abate os sujeitos de um modo inevitável, fatídico e excepcional e um modo de expressão do estado de dor a que se refere. A fome, o acidente, a catástrofe e a doença entrelaçam os corpos em um tipo de sofrimento que se traduz em um inelutável tormento. O que se apresentam aqui são os corpos esmaecidos, lânguidos, passivos, deixados à própria sorte e que resultam em semblantes característicos de uma dor persistente que, de modo sorrateiro e constante, consome as forças e a resistência dos corpos. Entregues ao destino e suas fatalidades, seus personagens não parecem convocar ou exigir qualquer responsabilização e nem propõem indicar culpados, pois estão colocados sob as casualidades do mundo.

Porém, o que ativa sua aparição é a reverberação desta dor infindável que busca alcançar o espectador naquilo que ele pode oferecer compassivamente. Pululam os exemplares fotográficos que instauram um lugar para o espectador justamente em meio à situação retratada. Há toda uma ambiência que procura particularizar e intensificar o sofrimento do sujeito para um olhar que se coloca quase que diretamente na cena, acompanhando e testemunhando, especialmente, como outro personagem implícito na imagem.

De modo contrário, o corpo assujeitado não se apresenta como reflexo de um evento que imprime no corpo a sua força, mas o assujeitamento é visto como um processo que conjuga resistência e submissão sem passividade. Neste segundo tipo de figuração o corpo é enfatizado por sua capacidade combativa e de reação à dualidade que se apresenta, pois o conflito se instaura logo a partir da oposição e desmesura dos tipos de personagens em jogo: o cidadão e o policial, o civil e a instituição. A temática assim distribuída entre guerra, violência urbana, confronto policial e protesto pacífico conformam o corpo, não como resultado de um evento, mas como um agente em processo de assujeitamento que é retratado no fotojornalismo.

As características que se apresentam nesta figuração gravitam em torno da ação e do conflito direto que inserem o espectador no espaço de cena, em meio à zona do conflito, como se pudesse

partilhar da mesma instabilidade e ameaça com a qual os personagens retratados vivenciam. Neste caso, a expectativa é mais de participação que de simples testemunha ocular do evento. Aqui não é o resultado ou o efeito do confronto o que se enfoca, mas a ocorrência que se prolonga, que se apresenta ainda em sua duração, no exato momento do transcurso do acontecimento. Portanto, a associação entre estes aspectos convoca menos a compaixão e elabora muito mais a indignação e o medo. Enfatizar a duração e a instabilidade da ação para o espectador é um ponto de análise importante na referência ao modo de afeto a que se coliga.

Já na terceira figuração que identificamos, o corpo abatido é aquele que caracteriza com mais ênfase a dualidade constitutiva do próprio corpo no cruzamento com as operações de poder que o instituem socialmente (e politicamente): a vida e a morte. Como composto de forças que se encontram em um combate infinito e dialético, vida e morte se ritualizam de acordo com as formas de vida postas em jogo. No fotojornalismo, o corpo abatido é aquele despotencializado biologicamente e/ou existencialmente. Em seu extremo é o corpo assassinado e banido da jurisdição humana e excepcionado de qualquer direito humano ou divino.

Nesta tópica figurativa vigoram as temáticas do genocídio e do assassinato. Porém, trata-se de assassinatos que não constituem crimes, posto que são inerentes às vidas que habitam a zona indistinta da *zoé* e da *bíos*, corpo extrajurídico e, por isso mesmo, matável indistintamente (AGAMBEN, 2002, 89). Aqui transitam os inimigos de guerra, os refugiados em campos ou os traficantes das favelas brasileiras.

O ponto de distinção dos corpos abatidos é a qualificação de cada um conforme suas identidades étnicas e sociais, sobretudo. Deste aspecto decorre sua relação com os rituais de morte expostos ou ausentes de modo diferenciado na fotografia e conforme o tipo de personagem que ancora uma forma de vida. Se há o assentimento aos rituais fúnebres aquele considerado “inimigo de guerra”, posto que sua morte se efetivou pela necessidade das relações inerentes ao acontecimento, aqueles considerados banidos do sistema social legítimo, os marginais, expatriados e apátridas são tratados como sujeitos destituídos de direitos, inclusive, dos préstimos fúnebres. Não há luto e nem rituais aqueles cuja morte é a única finalidade de sua impertinente existência biológica.

O limiar, a zona indistinta entre a norma e o direito é o que trasmuta o corpo em um elemento biopolítico. Por esta indistinção do corpo e do sujeito que a habita, nem exclusivamente biológico, nem unicamente normativo, é que o corpo abatido pode ser percebido como absoluta zona de indistinção do poder constituído e pode confundir, virtualmente, o *homo sacer* com o cidadão

comum, segundo Agamben (2002). Tais inscrições normativas da definição da vida funcionam *pari passu* com as prescrições da morte. Neste caso, a conseqüente relação que se põe para com o espectador se afirma pela provocação do espanto, da perplexidade, assim como da solidariedade, em alguns casos de luto, em que a comoção pode eclodir pela proximidade da dor elaborada na personagem da viúva, do órfão, da mãe, mas não pelo próprio morto.

Em resumo, nas três figurações do corpo sofredor, ainda que cada uma resguarde suas especificidades, é possível notar o trabalho de elaboração que une fato, expressão e afeto em uma espécie de articulação produtiva nas fotografias em análise. Ressaltar o *pathos* é, em boa medida, compor um *ethos*. O importante é perceber que estas figurações comparecem no fotojornalismo articulados por modalidades de poder. O corpo supliciado, assujeitado e abatido se configuram por uma espécie de modelagens plásticas do poder. A primeira, pela atribuição de uma punição sem culpa, na segunda, por um enfrentamento direto às formas institucionais normativas, a terceira, pela afirmação das diferenças entre formas de vida.

Ainda, em muitas das fotografias, o corpo sofredor, através dos gestos e outras formas expressivas, faz menção – quando não referencia explicitamente – o compartilhamento ou a interlocução com outros códigos que vigoram no repertório visual do sofrimento, sobretudo, na tradição artística. Trata-se dos exemplares célebres das madonas, das mães *pietà*, dos órfãos angelicais ou dos mártires crísticos que sempre povoaram uma *imagerie* do sofrimento cristão. Em alguns casos, tais remissões funcionam como um recurso que intensifica os efeitos patêmicos dos corpos em dor e agonia, noutros casos, participam contrastando e esboçando novos contornos afetivos, por vezes pela ironia, outras, mais próximas da lógica do cinismo. Em todo caso, o que parece evidente é o arranjo do material fotográfico com as relações espetatoriais que se desdobram.

Uma metodologia de caminhos e desvios

A reflexão sobre o sofrimento através dos corpos é, então, eivada de contingências.

As fotografias de imprensa que trazem, cotidianamente, os corpos expostos e rendidos pelos diversos acontecimentos trágicos padecem, de modo análogo, da eventualidade das certezas e de um saber somente apreendidos de modo parcial. Jamais saberemos da experiência das trincheiras, seus cheiros e seus ruídos. “Por que tais sofredores deveriam procurar o nosso olhar?”, “Nós não percebemos”, “Não compreendermos”, conforme colocava Susan Sontag (SONTAG, 2003, 104).

O corpo, assim como o pensamento, é um lugar de passagens, atravessamentos, convergências, confrontos e resistências. De modo que o traçado da metodologia, nesta investigação, é tão impuro e contaminado das emergências do corpo sofredor que, muitas vezes, os desvios e as incursões realizadas na escrita se mostraram, a nosso ver, mais fecundas à análise que as descrições fechadas e encerradas em categorias. Ademais, a própria descrição, com vistas à apreensão, é sempre precária.

Ao invés de um trabalho disciplinado que pormenoriza as identificações, as incidências e as classificações aplicadas ao objeto de estudo optamos pela observação das condições de existência das próprias imagens fotográficas em sua substância, em sua manifestação expressiva e concreta. Imagens estas que, muitas vezes, se revelavam mais nas deambulações e engajamentos afetivos, que na imparcialidade crítica e distante. O foco da investigação das materialidades, então, chama a atenção para uma pragmática da imagem e não apenas para o conteúdo do que é visto ou exibido, pois atenta para as estruturas materiais implicadas ao conteúdo, anteriores ao sentido interpretativo encerrado discursivamente.

Seguindo o propósito de desvelar o quanto possível as imagens mesmas é que nos orientamos pela observação da ocorrência destas três grandes figurações do corpo sofredor mencionadas. É a partir desta atenção a suas especificidades que distintas questões teóricas aparecem aderidas aos objetos nos impelindo a recorrer a diferentes abordagens. Neste esforço de compreensão fica claro que não são os objetos - as fotografias - únicos e singulares, mas as relações que podem ser articuladas através deles e que são constitutivas da experiência.

Assim, alguns aspectos observados nas figurações, em muitos casos, podem reincidir em uma e outra ou mesmo ser replicada em outro tipo de figuração, às avessas, principalmente, no que se refere ao apelo compassivo do espectador, ou ainda, no limiar muito tênue entre a compaixão e a solidariedade como seus elementos de convocação. Em boa medida, estas reincidências não constituem a mera repetição de elementos visuais entre fotografias, mas demonstram um diálogo entre as formas expressivas e figurativas elaboradas no sofrimento como sua temática mais ampla e atrelada aos preceitos culturais de uma sociedade e de uma época marcada por uma espécie de agenda ou pauta de problemas emergentes.

Estas figurações, portanto, constituem parte importante da análise do corpo sofredor em dois dos prêmios de maior relevância na área e que forneceram o *corpus* de pesquisa analisado; o Eso de Jornalismo, em nível nacional, e o World Press Photo, em nível internacional. A comparação entre fotografias dos dois prêmios é inevitável se pensarmos nas referências estéticas e informativas

de cada um, contudo, em momento algum se mostra fator preponderante na análise do modo como indicamos o corpo sofredor como o principal articulador do problema de pesquisa. Este ponto afasta, em muito, a direção da pesquisa a um mero estudo de caso comparativo.

A escolha pelos dois prêmios se justifica, em primeiro lugar, por servirem como fontes de referência à prática do fotojornalismo e, em segundo lugar, porque a periodização e a frequência com que se mantiveram ao longo dos anos oferecem indicativos de modificações relevantes quanto ao tratamento temático que podem ser observados, não seguindo uma linha evolutiva ao nível de suas manifestações expressivas, mas como pontos de convergência e outros de transgressão e/ou ruptura dos padrões outrora demarcados pelo percurso do fotojornalismo durante algumas décadas.

Deste modo, a seleção das fotografias vencedoras na categoria Fotojornalismo dos dois prêmios como os referenciais da área se mostrou adequada na delimitação do *corpus* de análise e ofereceu um panorama suficiente dos fatos que noticiavam os vários tipos de sofrimento humano que nos interessam tendo como escopo do trabalho o corpo sofredor elaborado em fotografias de imprensa.

Nesta tese, o gesto de manter uma relativa autonomia das próprias fotografias, ou melhor, de deixá-las no primeiro plano, ainda que, organizadas tematicamente e figurativamente, é uma tentativa de trazer, na escrita, as potencialidades e complexidades verificadas tanto na fotografia quanto no corpo que sofre inscrito nela. Acreditamos que são os encontros entre estes corpos que provocam o pensamento e nos fazem vivenciar os afetos. É isto que tentamos sublinhar nos capítulos que seguem.

1. Sofrer e agir

Nada e ninguém existe neste mundo cujo próprio ser não pressuponha um espectador. Em outras palavras, nada do que é, à medida que aparece, existe no singular, tudo o que é, é próprio para ser percebido por alguém.

Hannah Arendt, 2009

As fotografias trazidas pela imprensa assumem um papel importante nos modos de perceber as realidades do mundo e da vida cotidiana. O fotojornalismo, como atividade prática de informação e comunicação, tanto explora quanto é nutrido por um vasto campo temático constituído pelos fatos diários ao redor do mundo. No que interessa destacar deste campo, o sofrimento se apresenta como um dentre os vários temas abordados e oferecidos ao público geral.

Diversas situações de catástrofes, atentados, guerras, acidentes e doenças são expostas constantemente demarcando um grande panorama do sofrimento a partir de seus inúmeros fatos. São muitas as vidas abatidas por crimes, mazelas e sortilégios de todo tipo que vão constituindo diversas narrativas do sofrimento a partir das tragédias diárias que parecem se consolidar em uma grande galeria de sofredores. Tão efêmeros quanto intensos, seus personagens irrompem em páginas dos jornais, revistas, televisão e internet, legitimados pelas lentes de profissionais, agências de notícias ou mesmo por colaborações de amadores, participantes e sobreviventes.

Se a temática do sofrimento indica que sua recorrência já constitui boa parte da cultura visual própria do ocidente (SONTAG, 2003; SOUSA, 2004; ZELIZER, 2010), por outro lado, os estudos a este respeito² ainda parecem lidar com uma série de questões que põe em pauta a relação com o outro, com o fato apresentado, com o sujeito espectador, mas, sobretudo, com aquelas que se produzem entre estes agentes no âmbito de sua exposição pública, ou seja, em dimensão mediatizada. Neste contexto, há tempos, o fotojornalismo, especialmente, não se resume ao mero registro dos fatos³, mas configura um complexo campo de relações no qual atuam diferentes pactos de acessos e distribuição de lugares entre os corpos e falas do sofrimento.

Deste modo, teias de sentido se estabelecem acerca do sofrimento e dos sofredores que podem ser acionadas de diferentes maneiras através de mitos, códigos, práticas e discursos que atualizam as percepções, mas que também produzem modos de experiência com este universo de

² Alguns estudos tradicionais sobre as teorias da mediação se ocuparam em analisar objetos comunicacionais tomando por base dois modos de relações: a) as representativas; onde o espaço simbólico (que faz abrir um ponto de passagem entre nós e real, singular e coletivo; o terceiro simbolizante) e o espaço público são vistos como duas formas da expressão, independentes, mas que reagem em oposição uma à outra e que encontram na cultura o papel de mediação simbólica que constitui práticas institucionalizadas ao longo do tempo; b) as culturalistas; onde o funcionamento de uma relação se dá por permuta entre o indivíduo, o fato perceptível e o quadro sociocultural (onde se situam tais relações), mas que revela um caráter hegemônico deste processo na medida em que acaba por cobrir aspectos diferenciados década elemento em relação. Para uma revisão crítica destes estudos, ver DAVALLON, Jean. A mediação: comunicação em processo? Revista Prisma de Ciências da Informação e da Comunicação. n.10, 2009.

³ Segundo o pesquisador Jorge Pedro Sousa, o fotojornalismo se estabelece enquanto parte de uma história da informação jornalística com intenções testemunhais e documentais dos fatos. Somente a partir dos anos 80 é possível notar o que ele chama de “revolução do fotojornalismo” quando a produção das imagens não persegue uma verdade universal, segundo um “realismo humanista”, mas trabalha visando o espectador retido numa “diversidade cultural, polifônica e de cumplicidade entre criador e receptor”. (SOUSA, 2004, 175p.). Ver SOUSA, Pedro Jorge. Uma história crítica do fotojornalismo ocidental. Chapecó: Argos, 2004.

imagens. O fotojornalismo, portanto, tem seu quinhão reservado em um tipo especializado de prática responsável por produzir e gerir a visibilidade do sofrimento do modo a que temos acesso hoje.

No contexto desta articulação, os meios de comunicação de massa exercem um papel importante na constituição de uma esfera do visível na sociedade contemporânea (GOMES, 2008; THOMPSON, 1998), que abriga diversas modalidades de saber e poder. Na medida em que seus temas são tornados públicos eles constituem insumos às mais variadas formas de apropriações e discussões nos diferentes espaços sociais e mesmo “aquilo que se dispõe ao conhecimento comum no espaço midiático de visibilidade pode ser destacado do denso ambiente informativo e passar a alimentar diferentes discussões politicamente relevantes” (MAIA, 2006, 174). Contudo, sabemos das dissimetrias inerentes a este processo de visibilidade midiática, sobretudo no que concerne aos requisitos de abertura e participação, mas ainda assim não podemos descartar sua importância no estabelecimento de referências que são postas em circulação ao público, oferecidas como uma espécie de “quadro do mundo” comum (GOMES, 2008, 143).

Há, portanto, uma relação intrínseca e estrutural entre mídia e o próprio espaço público⁴ perpassado pela visibilidade. Ademais, a visibilidade é já um campo da ordem de uma articulação entre uma série de quesitos que caracterizam a natureza dos negócios públicos; “o visível e o invisível, para quem é visível, que coisas são visíveis, quem decide sobre o que se vê e a intensidade do que é visto” (GOMES, 2007, 11).

Portanto, ainda que outras questões problemáticas possam ser descortinadas ao tratar da visibilidade, no que interessa deste tópico são as implicações decorrentes da exposição pública do sofrimento. E é aqui que o fotojornalismo oferece perspectivas que alimentam este “quadro do mundo” comum, mas que também adensa outras questões problemáticas por se tratar de um sofrimento atravessado pela força da mediatização, elaborado no âmbito das dimensões comunicativa e performativa⁵, porém não descolado da realidade de seus fatos, mas criado em relação com a realidade e não apenas circunscrita à sua mera representação.

⁴Aqui a noção de esfera pública compartilha do entendimento trazido por Wilson Gomes (2007) ao retomar o conceito habermasiano como uma relação que põe mundo social (também compartilhado pela mídia de massa) e mundo público político em uma perspectiva de situação de interação. Não mais restringindo o funcionamento da esfera pública política aos desígnios cooperativos que servem à legitimação e às leis, mas contemplando também modos conflituais de toda relação, quer seja social ou política. Assim descreve o autor: “‘Esfera pública’ designa o âmbito, domínio ou espaço, socialmente reconhecido, mas não-institucionalizado, onde há a livre flutuação de questões, informações, pontos de vista e argumentos provenientes das vivências cotidianas dos sujeitos.” GOMES, Wilson. Publicidade, visibilidade, discutibilidade. Para uma revisão do conceito de esfera pública política. XVI Encontro Compós, Curitiba, 2007.

⁵ O emprego da expressão dimensão performativa nos parece mais adequado que a utilização da performance como um conceito “acabado” e completo. Tomamos de empréstimo da performance aquilo que ela apresenta de mais elementar:

É importante ressaltar que não se trata de imputar à fotografia de imprensa uma responsabilidade sobre as causas ou pensar as conseqüências de seu uso como uma programação de efeitos que deverá ser atendida pelos espectadores. Ainda que, em muitos casos, fique evidente a exploração das fotografias como apelo sensacionalista ao consumo de notícias, esta discussão não quer se restringir à análise de suas estratégias visuais tomando como paradigma um elemento comercial, do consumo rápido, mas compreender os modos pelos quais as imagens do sofrimento produzem e fazem movimentar valores, afetos e crenças relacionados ao investimento prático de noções compartilhadas acerca de seus correspondentes principais de ação.

A justiça, a piedade e a solidariedade sempre foram léxicos que estiveram relacionados à caridade, filantropia, assistência do bem estar social, como indicativos de ações para o bem comum, assuntos concernentes à *Res Publica*, outrora consideradas marcos referenciais na discussão política sobre o sofrimento. Foram estas noções que, ao longo do tempo, se delinearão no quadro referencial compartilhado do mundo, tomadas como valor de um bem comum constituinte das relações e que ainda são colocadas informalmente no seio dos discursos e das práticas culturais que perpassam juízos, orientam opiniões, perspectivas e hoje, especificamente, na esfera da comunicação parecem ressignificadas⁶, de algum modo, através do fotojornalismo.

Nestes termos, podemos dizer que a visibilidade é um campo no qual se constituem os olhares empiricamente e onde estes encontros se processam das mais diversas formas. Isso indica que a visibilidade não pode ser tomada como uma dimensão meramente expositiva no espaço público, mas como um de seus agentes, ativo e orgânico. “É junto com este sistema expressivo formado pelo conjunto da emissão dos meios de comunicação que constitui a esfera da visibilidade pública, tornando disponível ao público, ou ao sistema dos seus apreciadores, uma espécie de quadro do mundo” (GOMES, 2008, 143) através do qual se estabelecem as relações entre sujeitos sociais, práticas comunicativas e produtos midiáticos. É preciso compreender que seu modo de funcionamento contribui efetivamente para a constituição da própria esfera pública que temos através das interações que se promovem em sua dinâmica. Portanto, é nesta pequena parcela dimensional, mas operativa, que este estudo reivindica uma atenção cuidadosa ao investigar, como

sua relação com uma forma. Sem se mostrar restrita ao conceito teórico da performance, o intuito aqui é o de apontar certa ligação com ela, chamar a atenção para este aspecto de compartilhamento ou ainda de diálogo, mas sem fundir ou ser abarcada pelo conceito de modo restrito. Esta menção à dimensão performativa, contudo, se explica naquilo em que a expressão do sofrimento, ao nível da imagem, tanto representa a realidade do fato quanto é expresso e, esta expressão já constitui outra manifestação que com ela articula e completa a experiência. DAWSEY, John C. Sismologia da performance: ritual, drama e play na teoria antropológica. Revista de Antropologia. Vol. 5, Número 2, São Paulo. Dez, 2007

⁶ Na medida em que lhes são atribuídos outros limites, não transformados em objetos de natureza distinta.

primeiro aspecto, sob quais modos são colocados aqueles que entram na pauta do sofrimento. Como aparecem? E o que se torna visível e invisível nesta dinâmica?

Sabemos que a visibilidade tem importante reverberação no pensamento político ocidental e, no campo teórico contemporâneo, é matriz das discussões em torno de uma constituição democrática de sociedade. Desde a concepção de Jürgen Habermas sobre o conceito de esfera pública política, nos anos 60, que a visibilidade alimenta as discussões em torno da caracterização de uma política democrática que garanta o acesso e a participação pública nos processos. No entanto, o acesso à esfera da visibilidade é marcado por uma série de padrões normativos e institucionais que confere posições extremamente desiguais aos seus atores (MAIA, 2006, 106).

Direcionando esta crítica ao jornalismo, Maurice Mouillaud (1997) já havia destacado o processo de visibilidade jornalística como uma espécie de arena política. Na medida em que há enquadramentos há formação de consensos tácitos sobre o que está dentro e fora das demarcações. Este processo não é iniciado e nem encerrado na produção midiática da informação, mas apenas “representa o fim de um trabalho social, uma formação que começa à montante dos aparelhos propriamente da mídia. A manifestação é apenas um dos múltiplos operadores por meio dos quais uma sociedade se torna visível a si própria” (MOUILLAUD, 1997, 42). A visibilidade aqui parece se caracterizar por dois aspectos principais; um prático, quando expõe e dá acesso aos temas, e outro cognitivo, quando concebe uma configuração do tema a um compartilhamento do que deve ser considerado comum, “marcado para ser percebido” (MOUILLAUD, 1997, 38). No entanto, é o próprio Mouillaud que, nos advertindo de tal condição, como um dado de alerta, também indica sua brecha ao sublinhar que toda produção do visível tem o “duplo sentido da autorização e também da capacidade” (MOUILLAUD, 1997, 38).

O campo da visibilidade midiática não é, portanto, reflexo especular de uma comunidade (ideal ou concreta), mas funciona intrinsecamente nas interações e experiências do mundo da vida. É através deste campo complexo e difuso de imagens oferecido pelas mídias de massa que humores, ânimos e opiniões são tecidas, confrontadas, tensionadas, enfim, experimentadas, cotidianamente. Qualquer esforço de compreender uma parte desta relação entre imagem/figurado/espectador não pode prescindir desta natureza processual, aberta e intercambiável dos diversos agentes que perpassa as múltiplas formas de interação e mediatização que constituem o olhar como uma experiência que irriga a própria vida social.

O fotojornalismo não é considerado aqui como simples quadro de representações engessadas, de realidades legitimadas como um recorte de acontecimentos diários que se sobrepõe

aos sujeitos, mas como um tipo de prática do visível integrante dos processos de comunicação social e, como tal, se entende contribuinte de uma “constituição e organização - dos sujeitos; da subjetividade e da intersubjetividade, e da objetividade do mundo comum e partilhado” (FRANÇA, 2003, 40). Portanto, considerar uma abordagem interacional, implicada no mundo, significa localizar que é no âmbito da experiência que seu processo se atualiza (modulado por conflitos, consensos, apropriações). As imagens funcionam, assim, como *medium* das relações que se produzem. Seus elementos compreendem planos que coexistem na realização mesma da experiência, que põe em jogo o “terceiro simbolizante” (QUÉRÉ, 1982, 33), mas sem cair na armadilha da cristalização cultural ou do enrijecimento das relações sociais formais, antes, na realização pensada como “historicidade constitutiva” (QUÉRÉ, 1982, 33) e por isso, sempre atualizada, presentificada.

O ato comunicativo faz apelo e se funda na representação do social; se projeta e faz a experiência de uma exterioridade ou uma alteridade para, desse movimento, ganhar sua substância histórica singular. Uma realização singular que atualiza e interfere no “terceiro simbolizante” que o orientou. (FRANÇA, 2003, 48)

Na esteira deste entendimento é que acreditamos poder indicar caminhos analíticos mais fecundos para pensar as relações *com* e *através* das imagens do fotojornalismo. As imagens do sofrimento, os fatos e seus personagens são percebidos em relação uns aos outros, condensados em certa materialidade visual e expressiva, inscritos em suportes midiáticos e também em relação com os sujeitos no mundo (funcionalmente denominados espectadores); eivados pelo contexto situacional que os anima e os atravessa. Observá-los em sua recursidade nos possibilita compreender algo deste “quadro das interações vividas” (FRANÇA, 2003, 48) que investe as relações em um mundo onde a comunicação e seus elementos intervêm como emergências situacionais, e não como objetos pré-definidos, junto aos sujeitos interlocutores em um lugar comum das experiências - materializado no “campo da visibilidade partilhada” (FRANÇA, 2003, 48).

Pensada enquanto atividade de construção de um mundo comum onde os sujeitos participam, experimentam e interagem sem perder de vista a historicidade da troca sócio-cultural, mas compreendendo-a parte deste movimento, é que a realização do encontro entre imagens e sujeitos, imiscuídos no cotidiano das diversas práticas, se efetiva como possibilidade de passagem entre o único e o comum ou entre o individual e o coletivo; nó em que se estabeleceu a visibilidade do sofrimento.

1.1 *Mundo da vida* e os consensos tácitos do sofrimento

É neste processo que o conceito de *mundo da vida* se apresenta relevante para observar como as visões compartilhadas que pressupõem um comum, através das interações sociais, se instauram como um componente constitutivo do espaço público materializado também pelas visibilidades. Seguindo esta perspectiva é que vamos delimitar os pontos de ancoragem e de deslizamento que envolvem a discussão sobre o sofrimento atravessada por discursos e práticas.

No texto *On multiples realities*, Alfred Schütz (1945; 1967) posiciona o homem como “alerta e adulto” que age sobre e entre seus semelhantes na sua relação com o *mundo da vida*⁷ e na experiência vivida. Esta definição do “homem alerta” o coloca como um elemento agente que participa, modifica, dinamiza a vida social e assim estabelece relações diversas com os outros, no mundo. É, pois, tanto consciente quanto ativo.

O *mundo da vida*, conceito fundador da fenomenologia social de Schütz (1945; 1967), no qual se situa este homem alerta, contudo, se apresenta primeiramente como um complexo já desenvolvido, vivenciado, organizado por seus predecessores que orientam o andamento deste seu estar no mundo. A vida em comum, compartilhada, é base do pensamento de Schütz e sobre a qual desenvolve todo seu funcionamento. É preciso partir da certeza de uma “realidade preponderante” (SCHÜTZ, 1967, 208) de que há um mundo no qual se viveu, se vive e se viverá, independente de cada existência individual. Trata-se da “atitude natural” que Schütz classificou como primeira categoria, aquela que reconhece *a priori* que o sentido humano se dá em relação às referências existentes; é o lugar da evidência. Porém, ainda que cada homem assimile determinadas referências de conhecimento deste mundo organizado previamente, seu contato e vivência não são rigorosamente determinados, mas permitem interpretações outras, próprias da natureza constitutiva da experiência.

Ainda que estas referências dadas lhe sirvam como ponto de acesso inicial e familiar ao mundo e às situações, a todo familiar é pressuposto um estranhamento como seu correlato. Assim, a partir desta relação tensa se constitui uma condição elaborada previamente do estar no mundo que Schütz (1967) classifica como “situação biográfica determinada”, na qual;

Todo momento da vida de um homem é a situação biográfica determinada em que ele se encontra. Dizer que essa definição da situação é determinada em termos biográficos significa dizer que ela tem a sua história; é a sedimentação de todas as experiências anteriores desse

⁷ O *mundo da vida* em Schütz é proveniente do conceito de *Lebenswelt* tal qual desenvolvido por Husserl. Schütz discutiu o conceito em inúmeras conversas com o próprio Husserl e juntamente com Aron Gurwitsch fundamentou sua noção para a aplicação nos estudos da teoria social.

homem, organizadas de acordo com as posses habituais de seu estoque de conhecimento à mão, que como tais são posses unicamente dele, dadas a ele e a ele somente. (...) Esse ‘sistema de relevâncias’, por sua vez, determina que elementos devem ser substrato de uma tipificação generalizada, quais desses traços devem ser selecionados como características típicas e quais outros como exclusivos e individuais da experiência. (WAGNER, 1979, 73)

No entendimento de Schütz, ainda que haja uma estruturação do conhecimento do mundo prévio, ao qual o homem acede, por ser conduzido por atenções práticas e por interesses objetivos no mundo, o homem não segue as determinações como regra rígida, mas também desvia, reconstrói, subverte ou altera conforme as zonas de interesses pragmáticos que se lhes aparecem, pois tem com o mundo uma relação volitiva. Esta inconstância inerente das atenções dirigidas do homem é responsável por estabelecer um sistema de relevâncias que define quais traços são individuais e quais são típicos desta situação biográfica, porém ambos constituem o homem no mundo e é isto que orienta suas relações intersubjetivas.

O *mundo da vida*, em Schütz (1967), se constitui junto com o homem ativo, prático e na base de seus interesses objetivos. Do mesmo modo, o entendimento de tempo e espaço desta experiência do *mundo da vida* não pode ser interno, subjetivo ou transcendente, mas orientado, situado por um “aqui e agora” da situação presentificada. Daí o autor salienta que o conhecimento deste homem, que age e que pensa dentro deste *mundo da vida*, não poder ser determinadamente homogêneo, posto que se apresenta: a) incoerente, uma vez que os interesses são variáveis, o conhecimento sobre eles serão organizados pelo homem de modo também variável, podendo fazer parte de um plano de trabalho, de lazer, de vida, ético, entre tantas outras possibilidades e, nunca se completarem; b) parcialmente claro, pois o homem em geral se contenta com os princípios gerais que regulam a estrutura e o funcionamento do mundo cotidiano e, nem sempre lhe é necessário, ou requisitado, um interesse especializado sobre algo; c) não isento de contradições, pois o conhecimento não é consistente do mesmo modo em todos os aspectos, já que isso necessitaria do homem uma constante atitude investigativa sobre todas as coisas, o tempo inteiro. O conhecimento do homem é, portanto, o lugar mesmo das diferenças naturais, heterogêneo, disperso e orientado pela atitude pragmática posta pelas experiências do próprio homem no mundo.

O que é importante observar aqui neste modo como Schütz (1967) explica, didática e sistematicamente, a apreensão dos diversos tipos de conhecimento do homem no *mundo da vida* é que este traçado do funcionamento cognitivo e pragmático é também o que inscreve as relações que o homem desenvolve com os outros, portanto, em duplo papel constituinte do mundo, através da

atitude de compartilhamento. Entretanto, o que é preciso advertir é que este argumento não deve nos levar ao entendimento de que o sujeito, segundo o autor, é uma figura emancipada, nem mesmo admitir qualquer generalidade desta natureza. Ele preserva as dinâmicas constituintes ao *mundo da vida* (em suas experiências e relações tensas de familiaridade ou estranhamento) e suas múltiplas realidades em um quadro exclusivamente descritivo. Não há nenhuma proposta de idealização normativa do sujeito ou do mundo comum, mas é um útil argumento crítico na medida em que desconfia de uma expectativa idealizada destes acordos de mútuo entendimento no qual se baseia certa racionalização da atividade comunicativa. Assim, esta dinamicidade constitutiva do *mundo da vida* confere realidades também múltiplas, não fragmentadas, não estanques, não isoladas, mas a concebe formada por diversas “referências vivas” (SCHÜTZ; LUCKMANN, 1973, 9).

O ponto relevante neste argumento é notar que, ao fundamentar o conceito de *mundo da vida* numa visão constitutiva, Schütz e Luckmann (1973) lhe confere uma natureza aberta e interacional, constitutiva do homem como ser no mundo, como um sujeito engajado. Entretanto, esta pressuposição poderia revelar uma aparente contradição entre a *epoché* da atitude natural, que prescreve a certeza de um mundo imediato, exterior e transcendente à consciência e, o *mundo da vida*, com sua característica de processo interativo e relacional. No entanto, os autores buscam nos estudos desenvolvidos por William James, a explicação necessária para descartar a aparente dubiedade que marca os dois conceitos.

O que ele indica é que existem infinitas ordens de realidades no mundo e cada qual apresenta sua condição de um possível conforme jogam suas próprias determinações. De modo que a ciência pode ser uma destas ordens, tal qual a linguagem, a religião, a mitologia, etc. Cada uma destas ordens, no entanto, ele denomina de “subuniversos”, onde cada uma opera com sua lógica própria de existência, concentrada em si e que, esta natureza autônoma lhe permite ser classificada como uma realidade. O que valida ou não uma experiência como realidade é a atenção que se dispensa a ela (WAGNER, 1979, 248).

Partindo desta observação, Schütz e Luckmann (1973) invertem a premissa e ressaltam que o valor de realidade não pode estar contido na experiência por via de sua estrutura ontológica dos objetos constituintes, mas sim através dos significados das experiências que o homem atribui às realidades. Ao que James denominava “ordens de realidade infinita”, eles denominam “províncias de significado (ou sentido) finitas” (WAGNER, 1979, 248), de modo a entender que cada província tem a capacidade de, quando mobilizada, afetar a experiência e constituir uma outra realidade, que é dada pelas ações e sentidos que cada um atribui a ela.

Este reposicionamento do conceito permite a Schütz e Luckmann (1973) destacarem que todas as experiências, em cada província, são situacionais, consistentes em si (logo, válidas) e compatíveis umas com as outras. O que varia é a aceção de cada sujeito frente a elas.

Além disso, cada uma dessas *províncias finitas de significado* é, entre outras coisas, caracterizada por uma tensão de consciência específica (desde o alerta total com relação à realidade da vida cotidiana até o sono no mundo dos sonhos), por uma perspectiva de tempo específica, por uma forma específica de se vivenciar a si próprio e, finalmente, por uma forma específica de socialização. (WAGNER, 1979, 249)

Estas considerações fundamentam de modo integral as bases principais da fenomenologia social e põem em termos relacionais e complementares os conceitos de *mundo da vida e realidades múltiplas*⁸ como elementos constituidores das relações que pautam a vida social. Contudo, Schütz não encerra a compreensão das realidades múltiplas em fatos físicos do cotidiano, mas contempla todas as formas de experiência significadas pelo homem incluindo em seu rol a fantasia, a imaginação, a capacidade inventiva e criadora como elementos que lhe permitem ultrapassar a atitude natural cotidiana e construir mundos fictícios, assim também realidades legítimas de construção do *mundo da vida*.

Neste momento fica claro que muitos tipos de realidades coexistem e integram o *mundo da vida*. Entretanto, naquilo em que Schütz e Luckmann (1973) vislumbram uma natureza mais ampla dos múltiplos elementos que o integram, outras questões aparecem lacunares e por demais dispersas quanto à descrição das relações que se constituem entre estas referências e os sujeitos deixando margem à perspectiva de que o *mundo da vida* se trata sempre de um campo amplo de (re)apropriações cotidianas, cujo limite é posto no momento em que estas referências são confrontadas pelo estranhamento – mas que logo fará movimentar outro conjunto de referências que serão assimiladas culturalmente - de modo a manter o movimento sempre dinâmico e pretensamente harmônico do *mundo da vida* na esfera social.

Uma outra visada conceitual do *mundo da vida* aparece, mais tarde, reapropriada por Habermas (2002) a fim de caracterizar a esfera pública enquanto valor para uma sociedade que se pretende democrática. Partindo deste propósito o *mundo da vida*, para Habermas, é entendido como “um conhecimento de fundo culturalmente transmitido, pré-reflexivamente garantido, intuitivamente disponível a partir do qual os participantes da comunicação elaboram suas

⁸ A partir desta noção de realidades múltiplas, Thomas Luckmann e Alfred Schutz desenvolvem outros desdobramentos de construção da realidade que tanto influenciaram outros estudos de vertente pragmatista. O próprio campo da comunicação social conhece uma base consolidada destes estudos que foram adensados a partir dos anos 70.

interpretações” (HABERMAS, 2002, 271). Deste modo, a compreensão habermasiana acerca do *mundo da vida* se apresenta, sobretudo, sob um caráter instrumental.

Habermas, na medida em que descreve o conceito como uma espécie de quadro ou modelo que serve como reservatório de referências pré-existentes condicionado pela cultura põe o *mundo da vida* como campo esvaziado das possibilidades da experiência ou como lugar de desvio, contingências, obliquidades ou outras formas heterogêneas que lhes atravessa e constitui. Antes, o que lhe cabe funcionalmente é compor o *mundo da vida* como uma espécie de zona estável (ou de segurança) a partir da qual os sujeitos buscam ancorar os processos interacionais de modo cooperativo. O *mundo da vida* serve, portanto, como “rocha profunda, ampla e inamovível de modelos consentidos de interpretação, lealdades e práticas” (HABERMAS, 2002, 86).

Ao contrário do que colocaram Schütz e Luckmann (1973), Habermas observa que o *mundo da vida* não engloba toda forma de relação social, mas consiste apenas uma das dimensões da esfera civil. A partir daí, Habermas distingue a cultura, a sociedade e a estrutura pessoal (compreendida pelas experiências pessoais e a personalidade) como três principais elementos que agem e compreendem o *mundo da vida*. São estes agentes distintos, porém, implicados que, internamente, o fazem funcionar como uma integração sistêmica. A conclusão desta perspectiva, contudo, se mostra inadequada na medida em que Habermas acaba por restringir demasiadamente o conceito a um quadro meramente normativo.

Submetido, o *mundo da vida*, junto com o sistema político, aparece constrangido e mediado pela esfera pública. Esta última, sim, concebida como o grande centro regulador das outras duas esferas civis. Em contraposição ao emaranhado *mundo da vida*, só a esfera pública serviria como espaço seletivo dos “processos de entendimento, de coordenação da ação e da socialização” (HABERMAS, 2002, 98). Se em Schütz o conceito parece abrangente demais, em Habermas se encontra limitado demais.

Entretanto, o conceito de *mundo da vida*, nesta breve visada comparativa, nos fornece duas caracterizações importantes: a) permite uma abordagem mais coerente sobre o entendimento das relações pragmáticas do sujeito no mundo, imiscuído em discursos, práticas e outras formas constitutivas deste engajamento. Há um imbricamento sublinhado como a natureza mesma destes planos (humano e sociocultural, subjetivo e intersubjetivo) que se intersectam através do âmbito consensual da *atitude natural*, mas que não são homogêneos, pois não determinam necessariamente a experiência dos sujeitos. Deste modo, não podemos dizer que servem apenas como uma espécie de “pano de fundo” das interações sociais, mas participam constitutivamente das próprias interações

(melhor entendidas como zonas de equilíbrios tensos); b) sua natureza interacional que pode ser tomada com certa parcimônia do modo como Schütz e Luckmann (1973) propuseram é o que possibilita evidenciar que seu modo de funcionamento opera no compartilhamento, na produção de um tornar comum, destacando o papel básico que, tanto a linguagem quanto a comunicação, possuem na estrutura mundana da vida.

Estes dois aspectos servem de balizas teóricas para observar o *mun-do da vida*, mas não tomado como simples reservatório cultural e nem como campo disperso das relações socioculturais. É preciso reconhecer que este campo apresenta uma forte indicação de estabilidade, de percepção de continuidades gerada pelos seus códigos, mas não deve ser tomado como zona “segura”, estável e nem homogênea. É desta caracterização mais complexa do *mun-do da vida*, do modo como Schütz e Luckmann suspeitaram, que devemos pensar seus imbricamentos. É preciso refinar certas nuances que ficaram resguardadas no esquema conceitual para evidenciá-lo como lugar de possibilidades e revelar as contingências que as experiências no *mun-do da vida* oferecem.

Contudo, não podemos negligenciar, neste estudo, certas referências culturais que ainda estão em jogo e que servem como alicerce para uma concepção do sofrimento. Elaboradas como senso comum, tais referências participam como um saber historicamente firmado e pouco contestado, articulando modelos identitários que ainda hoje estabelecem boa parte do material visual que pauta o que é visível e consensual acerca do sofrimento e de sofredores.

1.1.1 O sofrimento em quadros compartilhados de sentido

Os estudos sobre o sofrimento nos indicaram a afirmação de uma base conceitual a partir da compreensão de dois momentos discursivos iniciais: um, que assimilou a noção de sofrimento a partir de uma vertente religiosa, sobretudo, a judaico-cristã, outro, que o entende exatamente na ruptura deste modelo religioso. Ambos refletem modos diferenciados de suas representações e que, possivelmente, apresentam ressonâncias no modo como percebemos o sofrimento ainda hoje. Seguindo este percurso, observamos que o pensamento sobre o sofrimento encontrou alicerce nos discursos que se estabeleceram a partir da modernidade e, mesmo em matrizes teóricas diferenciadas, as elaborações representativas não indicaram, precisamente, uma ruptura integral de um discurso para outro, mas movimentos de apropriações e releituras.

Assim, um aporte teórico da filosofia se mostrou necessário para elencar uma série de aspectos que o sofrimento põe em relação entre o sujeito que sofre, a situação do seu sofrimento

(motivada por um fato que a qualifica) e a posição de quem vê o que sofre - apontada por um indicativo moral de ação que supostamente impediria o sofrimento. Em especial, dois pensadores da modernidade buscaram, por perspectivas opostas, problematizar o sofrimento como um elemento da compreensão social. Soren Kierkegaard e Friedrich Nietzsche se debruçaram sobre as articulações entre a narrativa religiosa (cristã) e a vida social (o homem como ser da história), no propósito de pensar os possíveis desdobramentos implicados nas concepções interpostas do sofrimento na formação do homem.

Kierkegaard (2007) se deteve na elaboração descritiva de uma subjetividade moderna implicada na concepção de soberania de Deus. O sofrimento é um agente paradoxal em sua leitura, tramita da necessidade à superação. De natureza subjetiva e individual, quase íntima, sua transcendência é o que possibilita as relações entre os homens no mundo. Nietzsche, ao contrário, traçou sua análise exatamente na ruptura deste modelo e promoveu um novo olhar sobre o homem, sem deus, como sujeito histórico, pensado para se projetar e atuar no mundo. Ambos nos auxiliaram na compreensão de aspectos fulcrais em torno do sofrimento tecidos pelos pilares modernos da moral cristã como principal critério orientador da vida individual e coletiva.

Mais à frente, ainda classificado como tributário de uma vertente moderna, está o pensamento de Hannah Arendt (2001), que propõe uma intensa revisão do sofrimento como um fenômeno eminentemente político, balizado pelo Holocausto e pela experiência totalitária, explicado pelas relações assimétricas entre justiça e responsabilidade. O sofrimento seria o nível último da manifestação deste desequilíbrio possível de ter rompido tal ciclo, segundo Arendt (2001), a partir da afirmação do estatuto ético da visibilidade, onde a ação, pensada sempre como relação individual e coletiva, do *inter-esse*, que significa tanto posição do sujeito no mundo quanto fabricação deste mesmo mundo, é o que fundamenta o compartilhamento comum. De modo que estas três perspectivas encontram um ponto de interseção sobre o sofrimento: o caráter instituidor do olhar na designação de pessoas.

Designação religiosa – Eu, primeira pessoa

A noção de sofrimento pensada por Sören Kierkegaard (1844; 2007), cuja indicação remonta o início da época moderna, se apresenta no intuito de estabelecer uma primeira compreensão sobre o horizonte conceitual e uma possível aproximação do quadro sociocultural da época, de modo a delinear as formas de representação visual do sofredor em certo contexto. Kierkegaard foi considerado o pai do existencialismo moderno e o primeiro filósofo de seu período a refletir a

existência humana a partir de uma conduta ética baseada no conceito de *angústia*⁹. Crítico do racionalismo hegeliano¹⁰, Kierkegaard parte de aspectos como liberdade, responsabilidade, experiência e angústia para compreender o desenho da subjetividade moderna cristã, mais especificamente, na construção do *self*.

Para ele, o que justifica a existência primeira do indivíduo é sua postura diante de si e de Deus, onde apenas a experiência da angústia é capaz de mobilizar o indivíduo em um processo responsável de busca e de atitude do bem viver cristão. Para o filósofo, o sentimento de angústia era tomado como recurso necessário à relação equilibrada entre o individual (humano) e o espiritual. O “existencialismo cristão” de Kierkegaard reconhece este sofrimento como condição indispensável à dimensão ética do indivíduo. A motivação é metafísica e parte sempre do indivíduo a responsabilidade de resolver a sua própria conduta perante Deus.

Um dos primeiros pilares da noção de sofrimento é concebido, assim, a partir desta justificativa espiritual do aperfeiçoamento do indivíduo, dado pela construção do *self*, onde a angústia é prerrogativa da responsabilidade e liberdade de cada um. O início desta concepção moderna que exalta o sofrimento como elemento determinante das vidas terrena e divina marca a angústia como aspecto fundamental da relação entre o indivíduo e Deus. É deste modo que a angústia, experimentada como sofrimento de uma relação desequilibrada que se põe entre a responsabilidade do fazer e a liberdade do ser de cada um vai apresentar um caráter mediador entre as designações divinas e o ordenamento político da vida social, que diz das relações com o outro e com a vida comum compartilhada.

“Em tal estado, há calma e descanso; porém, existe, ao mesmo tempo, outra coisa que, entretanto, não é perturbação nem luta, porque não existe nada contra que lutar. O que existe, então? Nada. Que efeito produz, porém, este nada? Esse nada dá nascimento à angústia. Aí está o mistério profundo da vida (...)”. (KIERKEGAARD, 2007, 50)

Nota-se que o sofredor figura como exemplar de seu compromisso e responsabilidade cristã, pois mesmo observado na situação de angústia, sua posição é justificada e ambigualmente reconfortada. “Desse modo, a inocência é empurrada até a derradeira extremidade. A angústia em que ela imerge coloca-a em relação com a coisa proibida e com o castigo. Ela não é culpada, e,

⁹ Kierkegaard definiu o conceito de angústia como estado do sofrimento humano caracterizado, especificamente, no período moderno. Para o filósofo, o indivíduo tinha a responsabilidade na construção do *self* tomando a designação divina como parâmetro de suas escolhas terrenas. KIERKEGAARD, Sören. O conceito de angústia. São Paulo: Hemus, 2007.

¹⁰ Kierkegaard se opunha à posição hegeliana no que se refere à ênfase na intensidade da experiência individual, na subjetividade e na possibilidade, ao passo que Hegel propunha um modo de pensamento baseado numa sistemática coletiva e universalizante, visão demasiada fechada para Kierkegaard.

contudo, a angústia existe como se já estivesse perdida” (KIERKEGAARD, 2007, 54). Daí ser possível proliferar figuras de heróis e mártires virtuosos em uma tradição cristã - sobretudo, aquela tributária da arte pictórica que se desenvolve, sobremaneira, sob o maciço financiamento da Igreja Católica e do mecenato¹¹ - que partia do entendimento de que é responsabilidade de cada um colocar-se perante Deus. É na figura do herói ou do mártir, sacrificado e santificado, que o indivíduo busca o exemplo da virtuosidade, como aquele que reflete, em sua vida, as escolhas dignas do correto equilíbrio entre o divino e o terreno.

Na associação com as imagens basta observar rapidamente a trajetória da história da arte ocidental para notar, com certa facilidade, que este tipo de sofrimento foi tido como temática em diversas representações ao longo do tempo. Não raro, o tema recorria à posição do sofredor como alusão ao personagem central da grande narrativa cristã que compartilhava sua dor em certo modelo do sacrifício heróico¹² e santificado. Os sofredores representados como heróis e mártires recorrem a uma gama de clichês que remete o sofrimento como uma etapa necessária e precedente à vitória ou a um galardão posterior. Assim, a posição do sofredor estava sempre implicada em uma contextualização divina, heróica e da recompensa, seja pela honra terrena ou por uma vida eterna póstuma.

Mais adiante, este caráter de exemplaridade do sofrimento ainda continuará em vigor segundo a concepção moderna, mas seu uso passará a alcançar, diferentemente, um quesito reivindicatório e de compreensão do sofredor em uma posição diferenciada; como elemento de uma situação, conforme uma qualificação social, econômica, étnica ou cultural. O sofrimento deixa, então, de ser tarefa exclusiva de cada um, conforme seus intentos perante si e perante Deus e passa a ser responsabilidade de um todo coletivo; a sociedade e o Estado.

¹¹ Classificação temporal dos estilos segundo o historiador da arte Ernest H. Gombrich. Aqui, menção à Renascença conforme suas indicações (entre 1350 e 1650). O mecenato inicia a fase denominada Trecento, que assinala a ascensão do cristianismo sobre o paganismo clássico, colocando a salvação como finalidade possível através das obras voltadas ao serviço público, às cidades, às artes e outras consideradas ações virtuosas. Mas é apenas na Alta Renascença que os nomes de artistas mais difundidos serão cultuados, entre eles, Rafael Sanzio, Michelangelo, Bellini. In: GOMBRICH, Ernest H. A história da arte. Tradução Álvaro Cabral. 16a. Edição. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999. p.660.

¹² O próprio fotojornalismo nos oferece exemplos na obra de Mathew Brady, considerado o pai do fotojornalismo. Brady foi o primeiro profissional a trabalhar modelos visuais que conferissem distinção heróica e prestígio aos seus personagens através do retrato. Generais de guerra, como William T. Sherman, Robert E. Lee e outros soldados da Guerra Civil Americana, (1860-1865) renderam exemplares e deram notoriedade ao estilo. Foi de Brady a primeira fotografia do presidente Lincoln, na qual aparece em pé, com feição austera e a mão repousada sobre um livro, pouco antes do famoso discurso no Cooper Union (1860). Mais tarde, ao se tornar correspondente na Guerra Civil Americana, Brady tematiza a guerra como horror humano, através de fotografias de cadáveres e feridos em combate. Este segundo momento de seu trabalho aparece mais próximo do tipo de fotografia dos *fronts* que irão percorrer o mundo pelas revistas e jornais do período moderno. Todo o acervo do fotógrafo está disponível na Biblioteca do Congresso Americano e no site mathewbrady.com

Designação histórica – Ele, segunda pessoa

Se, no primeiro momento, o sofrimento apresentava a necessidade de uma existência santificada e divina para a infinitude, em seguida, é exatamente o reconhecimento da finitude, o que pode estabelecer uma nova base para fimar as figuras do sofrimento. O limite da explicação de Kierkegaard fora colocado pela laicização da vida com o anúncio da morte de Deus (e do próprio Homem) por Nietzsche (1997), que entende o pensamento moderno a partir da negação dos valores morais supremos de base cristã e solicita a atenção da existência à realidade terrena como a única certeza humana. O movimento empreendido por Nietzsche se dá pelo racionalismo operado pela liberdade e pelo querer (“vontade de potência”), portanto, contrário aquele modelo entendido por Kierkegaard (2007) na dinâmica entre submissão e responsabilidade individual.

Nesta guinada moderna, contudo, o sofrimento não perde seu caráter de exemplaridade, mas seu uso vai atender a demandas diferenciadas conforme o estabelecimento de outros valores e práticas sociais, políticas e culturais vigentes. A relação do sofrimento com a designação cristã é solapada, primeiramente, pela desconstrução moral proposta por Nietzsche (1978; 1997) e, em boa medida (mas não como causa), permite que depois seja resignificada como “objeto” de saber.

Tomando a genealogia como método de investigação Nietzsche desarticula os princípios dos costumes e deveres morais do homem que tinham por base “bem” e “mal” como juízos de valor decorrentes do que ele denominou de “psicologia do cristianismo” (NIETZSCHE, 1997, 25). Apoiado na filologia e na história, Nietzsche indicou que toda a orientação prática da vida social estava atrelada à valoração dicotômica do “bem” como “bom” e do “mal” como “ruim” decorrente da perspectiva cristã reelaborada pela classe sacerdotal. Segundo seus estudos, mesmo as civilizações antigas dotaram o “bom” como propriedade natural do puro, do distinto e do nobre enquanto o “ruim” designava o impuro, o baixo. Contudo, esta distinção só mais tarde passa a ser identificada como valor social imputado pelo processo da *transvaloração* dado pelo discurso religioso da classe sacerdotal¹³ em sua disputa de poder com a aristocracia. De modo que se promove uma atribuição classificatória de “bom” e “ruim” diante de uma relação de posse que determina o mérito divino de “bem” e “mal”.

É este movimento de inversão dos valores que caracteriza o ressentimento que Nietzsche identifica como o sentimento político de base desta *transvaloração*. “(...) os judeus, aquele povo de sacerdotes que soube desferrar-se de seus inimigos e conquistadores apenas através de uma radical

¹³ Os judeus, segundo identificação do autor. In: NIETZSCHE, Friedrich. Genealogia da moral. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.

transvaloração dos valores deles, ou seja, por um ato da mais específica vingança” (NIETZSCHE, 1997, 27). A classe sacerdotal opera pelo espírito de vingança e pelo ideal ascético como sublimação deste ressentimento em nova valoração da “moral de escravos”, de horda, que passa a imputar noções de culpa e responsabilização de sua condição (da impossibilidade) por causa de uma “moral de nobre”. Esta tensão de classes que se reverte em disputa valorativa passa, então, a distribuir os códigos de pertencimento, disciplina, vigilância, punição e obediência servil que firmarão noções procedimentais em nome de uma justiça (terrena e divina) como ideal político. “A vingança, neste modo, recebe o nome de justiça se instituindo enquanto legislação, o que aparentemente se mostra como uma evolução do sentimento de ressentimento e de reatividade” (ANSELL-PEARSON, 1997).

A desconstrução nietzscheana permite, então, alargar a compreensão sobre um possível deslocamento ou passagem do sofrimento entre estes diferentes contextos discursivos. Não era mais a colocação de mártires ou heróis tipicamente cristãos, mas o sofredor e as situações de sofrimento que podem adquirir outro valor: de denúncia, protesto, conhecimento da realidade, do outro, enfim, de um valor histórico e também político, que passa por outros modos de qualificar o representado como vítima¹⁴ e de aliar, ao sofrimento, outras designações¹⁵.

A virada axiológica promovida pelo cristianismo, que é a “criação do escravo”, ao mesmo tempo em que enfatizava a posição do fraco, do pobre e do infeliz fazia crescer o sentimento de culpa (NIETZSCHE 1997, 27; 29) tanto naquele que sofre quanto naquele que vê o que sofre. Estava, assim, instalado um mecanismo de domesticação do próprio homem social, “manso e civilizado” (NIETZSCHE, 1997, 33). “A moralidade não se apresenta apenas como incontestável. Ela seduz, ora atemorizando, ora prometendo. E isso impede que sejam formuladas perguntas sobre o que realmente interessa: os fundamentos da moral” (NIETZSCHE, 1978, 30).

O que é preciso ressaltar nesta desconstrução nietzscheana é que o sofrimento passa a ser operado por uma estratégia de poder que distribui (através da segregação) o sofredor e o espectador marcando na postura compassiva daquele que vê a legitimação do próprio lugar daquele que sofre. É assim que Nietzsche sublinha o aparecimento da figura do sujeito espectador como um sujeito piedoso e compassivo que se justifica não mais através da caridade, porque não é culpa o que ele

¹⁴ Termo usado aqui apenas para efeito de precisão. Em nenhum momento os filósofos recorrem à denominação nas obras consultadas.

¹⁵ Esta passagem, entretanto, deve ser observada com cautela, pois o que indicamos são dois modos diferenciados da compressão do homem implicado no discurso cristão. Nem Kierkegaard, nem Nietzsche podem ser tomados como filósofos opositores um ao outro e nem suas concepções como marcos demarcatórios destas mudanças na Idade Moderna. A tarefa é menos audaciosa e o alcance mais limitado.

carrega, mas através da benfeitoria, pois é em nome da máscara desapaixonada do humanismo que ele faz sua entrada no mundo social e político. Uma “religião do bem-estar” assola a modernidade em nome de uma moral que se diz justa, quando em nome deste bem-estar social se legalizam, na verdade, os mais diversos mecanismos de coerção que garantem a condição conveniente da submissão e dependência dos sofredores (assim como seus espectadores) como seus agentes morais.

O contratempo sofrido por outra pessoa nos ofende, nos faz sentir nossa impotência e talvez nossa cobardia, se não acudirmos em seu auxílio. Ou na dor alheia vemos algum perigo que também nos ameaça, pois ainda que só seja como sinais da insegurança e da fragilidade humanas, os infortúnios alheios podem produzir em nós penosos efeitos. Rejeitamos esse gênero de ameaça e de dor e lhe respondemos por meio de um ato de compaixão, no qual pode existir uma sutil defesa de nós mesmos e até algum resquício de vingança. (NIETZSCHE, 1978, 133)

Este movimento leva Nietzsche a afirmar que “compadecer-se equivale a depreciar” (NIETZSCHE, 1978, 134). O autor provoca: só há modo legítimo de piedade entre o que vê e o que sofre na medida em que existe uma relação singular e direta entre os sujeitos. De modo que aquele que sofre priva o que vê de seu estado natural de companhia, pois a desgraça que um sofre faz o outro experimentar a extensão do sofrimento por seu lado. Mas, segundo Nietzsche, também aquele em quem se reconhece um equivalente pode gerar um vínculo positivo desta relação quando vê “padecer um inimigo a quem considero um igual em orgulho e a quem o tormento não derrota (...)” (NIETZSCHE, 1978, 324). Experimentando a piedade não pelo seu correlato desprezo, mas pelo seu avesso, a admiração, é que esta relação pode fraturar a assimetria inerente à piedade e compaixão e afirmar-se como equivalência.

Retenhamos, por ora, dois aspectos importantes da leitura de Nietzsche: a) o sofrimento está baseado em uma relação assimétrica entre sofredor/não sofredor, que a modernidade trouxe sob a forma de espectador e figurado; portanto, opera na distinção de posições; b) o sofrimento mobiliza emoções e sentimentos balizados pela moral cristã que justifica e legitima ações e práticas conjugadas sob o rótulo da responsabilidade, não mais individual, mas com apelo coletivo.

Designação política – Nós, terceira pessoa

Seria imprudente associar, de imediato, uma construção discursiva em torno do sofrimento tomando como justificativa o ideal de progresso que a modernidade vislumbrava. Esta admissão significaria pôr como pressuposto o projeto de uma sociedade que pretendia erradicar todos os indicativos de sofrimento fossem eles sociais, psicológicos, patológicos, dos quais não temos o

necessário arcabouço teórico, até porque remontar toda caracterização do período histórico não é objetivo desta tese. Além disso, ainda nutrimos alguma suspeita com base nos estudos deixados por Michel Foucault que indicaram que a produção discursiva em torno das “patologias do corpo” (um tipo de sofrimento que foi objeto de muitos estudos modernos) apenas reafirmava sua posição enquanto elemento necessário de todo um ordenamento e legitimação de poder vigente, apesar de fazer proliferar ainda mais o saber.

Porém, mesmo em uma passagem breve e sucinta de todo este desenvolvimento, o que é preciso ressaltar e que funciona como argumento aqui é que não se pode negligenciar o fato de que a autonomia proposta ao homem, segundo se entende o racionalismo moderno, resguarda o entendimento de sua participação direta na determinação histórica do mundo. E é isso que conduz a ciência, principalmente, as ciências sociais – antropologia, saúde pública, criminologia, a um patamar privilegiado na compreensão e construção da sociedade moderna através da produção de saberes baseados na observação do próprio homem, do corpo, seus sofrimentos, comportamentos e relações com o mundo natural.

Se o homem, a partir deste momento, não reconhece mais uma ordem do mundo apenas como replicação das designações divinas, mas assume a tarefa de estabelecer suas diretrizes nesta rede complexa de determinações, esta mesma “cisão” liberta e solicita o reconhecimento de sua implicação; ao mesmo tempo, faz do homem soberano e submisso de sua condição. Implicado neste processo, o sofrimento ainda vigora como exemplar, mas não para designar verdades e determinações divinas encarnadas na figura do sofredor virtuoso, mas na tarefa política de revelar e indicar a realidade histórica das situações de dor e do sofrimento dos próprios homens, em suas vidas cotidianas, sob padecimentos diversos, nas infelicidades e mazelas da civilização. Deste modo, o sofrimento passa a ser apresentado como objeto de conhecimento ao olhar público, à distância, visto por aquele que não sofre, do modo como a leitura de Nietzsche já nos indicou.

É curioso observar que a exposição do sofrimento, nestes moldes, ganha força com a produção e disseminação efetiva da fotografia como documento de denúncia social em torno de meados do século XIX e que se estende ao longo século XX (SOUSA, 2004, FREUND, 2004). Mesmo período em que as políticas do bem-estar social voltavam atenção à pobreza e às desigualdades econômicas marcadas pelas sucessivas crises, onde o “Estado-Providência”¹⁶ era o agente regulamentador de toda vida social, política e econômica de um país.

¹⁶ A criação e fomento deste tipo de ação administrativa da providência foram observadas na Inglaterra, entre os séculos XVII e XVIII, com as 43 Leis de Isabel, depois denominadas Lei dos Pobres. Sua implementação atendia à organização dos ingleses que não trabalhavam e não possuíam condições de sustento próprio (por invalidez, doença), de modo que o

Um exemplo pertinente é o *Farm Security Administration*¹⁷, um programa governamental criado na gestão do presidente norte americano Franklin Roosevelt, após a Grande Depressão, com o propósito de fomentar a recuperação da agricultura norte-americana entre os anos de 1935 e 1944. Supervisionado por Roy Stryker, um grupo de fotógrafos foi contratado com o objetivo de dar visibilidade à miserável condição de vida dos agricultores do interior do EUA. O material produzido foi utilizado como propaganda política a favor do incremento econômico de modernização da agricultura (*Resettlement Administration*) proposto por Roosevelt e foi amplamente difundido pelos meios de comunicação da época. Algumas destas fotografias são mundialmente conhecidas, como a *Migrant Mother* (1936), de Dorothea Lange (Figura 1), classificada como a imagem mais reproduzida na história¹⁸. Sua personagem foi considerada o rosto preciso do espírito da FSA e tornada o ícone de seu programa político (SONTAG, 2004, 77; WELLS, 1997, 267).



Figura 1
Migrant Mother. Dorothea Lange, 1936

Estado garantia às paróquias locais o repasse de recursos para que cada unidade catalogasse e distribuísse uma quantia mínima aos pobres mediante sua permanência dentro daquele espaço administrativo. Dentre estas Leis, em uma delas se determinava que os beneficiários deveriam receber agasalhos com a marca da letra P, o que designava seu pertencimento beneficiário a certa unidade paroquial de modo a não migrar para outra unidade. A Lei dos Pobres, segundo Foucault foi o primeiro documento a instaurar o assistencialismo fiscalizado. FOUCAULT, Michel. O nascimento da clínica. 1986.

¹⁷Fazia parte do grupo nomes como Dorothea Lange, Gordon Parks, Walker Evans, entre outros. Outras informações podem ser encontradas em SOUSA, Pedro Jorge. Uma história crítica do fotojornalismo ocidental. Chapecó: Argos, 2004.

¹⁸ SPIRN, Anne Whiston. Daring to look: Dorothea Lange's Photographs and Reports from the Field. University of Chicago Press, 2008. Também em WELLS, Liz. Photography: a critical introduction. London: Rutledge, 1997.

Em tese, a fotografia jornalística conseguia condensar o propósito testemunhal do sofrimento cotidiano e ainda atender ao critério da exemplaridade reivindicado na modernidade. Uma lógica da iconografia do sofrimento parecia finalmente renovada. A exibição do sofrimento das situações das classes pobres, as doenças e pestes que assolavam populações, a violência das guerras, as condições de uma massa depauperada de trabalhadores nas fábricas, tudo isso passou a fazer parte das pautas e discussões dos espaços públicos modernos. Os sofrimentos foram tornados visíveis e apareceram para os olhos do mundo. As fotografias de imprensa, sobretudo, se encarregavam de mostrar como viviam estes sofredores em seu cotidiano.

No entanto, se o próprio intento da fotografia moderna parecia inventariar as realidades, neste percurso, os sofredores eram identificados para um discurso de saber sobre o corpo social que passou a ser reconhecido, localizado, identificado, classificado, enfim, ordenado. As figuras do doente, do louco, do pobre, do homossexual, das mulheres precisavam estar disponíveis ao olhar do Estado e das instituições burocráticas e disciplinares que contavam com os avanços das ciências (FOUCAULT, 1977). O sofrimento passava, então, a integrar uma agenda política formal respaldada na visibilidade.

1.3 Ressonâncias da perspectiva moderna do sofrimento

Foi Hannah Arendt (2001) quem problematizou a instrumentalização do sofrimento na modernidade e buscou desenvolver as bases conceituais de uma política que pretendia tornar equânime sua assimetria fundadora. A partir da crítica endereçada à compaixão proposta por Rousseau em suas teses sobre a comiserção na obra *O discurso sobre a origem da desigualdade entre os homens* (1984), Arendt indicou, em contraposição, que era a solidariedade o elemento capaz de operar na distância entre aquele que sofre e o que não sofre levando, através do juízo político, o sofrimento como argumento racional possível da passagem entre o particular e o geral.

A compaixão, colocada por Rousseau (1984), dizia de uma virtude nascida da paixão humana que indicava uma repugnância inata em ver o sofrimento de um semelhante. Foi esta proposição que, mais tarde, permitiu trazer, sob o rótulo da humanidade, as ações filantrópicas e assistencialistas de uma moral burguesa que Arendt (2001) destacou como tributária da extensão da compaixão rousseuniana, também denominada piedade. Para Arendt (2001), a piedade funcionava como um co-sofrimento perverso na medida em que era uma “compaixão hipócrita” pelo mundo dos sofredores e que se tornou problemática exatamente por ser tomada como argumento moral em

base individual, portanto, estratégia de poder das mais dissimuladas, conforme Nietzsche já havia enfatizado na *Genealogia da moral* (1997).

Arendt (2001) observou que a compaixão em Rousseau (tanto quanto a piedade como seu correlato perverso) tomada como o sentimento primeiro da humanidade - e que teria a capacidade de moderar o egoísmo e o amor próprio pelo amor ao outro – funcionou, na verdade, como uma lógica desumana que justificou os anos de terror seguidos da Revolução Francesa, sobretudo, na figura de Robespierre. Sob a justificativa de amor ao outro foram legitimadas ações e práticas como uma escusa que fundamentou a violência em nome do socorro imediato e não refletido daquele que sofria. “Por piedade, pelo amor à humanidade, és inumano”. (ARENDRT, 2001, 70). Ainda, segundo Arendt (2001), a própria história poderia provar, através de seus exemplos, que em nada a compaixão ou a piedade, revertidas em parâmetro moral de ação, resultava eficaz a não ser em justificar os atos ilícitos de violência.

A história diz-nos que de modo algum é uma coisa natural que o espetáculo da miséria mova os homens à piedade; mesmo durante os longos séculos em que a religião cristã de misericórdia impôs padrões morais à civilização ocidental, a compaixão se manifestava fora do domínio político. (Arendt, 2001, 56)

Nesta passagem, Arendt (2001), por um caminho teórico diferente de Nietzsche, traz de volta o aspecto da assimetria dos lugares do sofrimento de tal modo que apenas um critério de equivalência poderia significar, no mundo político, uma direção à igualdade inerente à justiça. É a questão de se confrontar com uma realidade que surge agora no mundo público e, portanto, passa a dizer respeito à esfera política, mas não sob os desígnios do sentimentalismo anódino ou pior, justificador de práticas igualmente perversas, mas de buscar a compreensão do sofrimento enquanto um fenômeno social com reivindicação à ação política.

Luc Boltanski (1999) também acrescentou elementos críticos à formulação das “políticas da piedade” (BOLTANSKI, 1999, 03) no período moderno. Segundo o autor, não havia outra maneira possível de conceber este fenômeno (olhar o sofrimento à distância) senão através de sua relação pactual com um tipo de funcionamento e participação política que se ensejava na época.

“(...) os sofrimentos produzidos pela exploração devem ser identificados e atribuídos a um causador, seja uma pessoa individual, como um chefe, um policial, um patrão, etc., ou como uma figura coletiva como a classe social, o sistema ou a estrutura. Portanto, a denúncia se constitui como

uma mediação necessária da orientação para a ação”¹⁹. (BOLTANSKI, 1999, 63)

Assim, tanto a responsabilidade pelos sofrimentos, quanto a possibilidade de sua eliminação urgente era posta como tarefa de todos, segundo a *política da piedade*, o que já deixa entrever certa noção de “*compromisso*”²⁰ baseada no contratualismo” (BOLTANSKI, 1999, 14. Itálico do autor) que começa a pautar as relações modernas entre o social e o político. Exibir o sofrimento era uma forma de denúncia justificada e a própria denúncia, uma forma de ação. Contudo, este posicionamento considerou a representação dos sofredores sempre na posição de vítimas (BOLTANSKI, 1999, 05), de um exemplo ou um caso a ser observado à distância.

Ao lado disso, era preciso assegurar certo grau de abstração para operar a empatia daquele que é visto por aquele que vê, pois ambos estão circunscritos em contextos bem diferentes, sem relação pessoal e muitas vezes sem qualquer conhecimento daquela realidade ou situação na qual se encontrava o sofredor figurado. Mesmo assim, era necessário que o sofrimento atravessasse um rosto e apresentasse um exemplo particular para assegurar a relação com o caráter humano geral que faria com que o sujeito implicado reagisse, não pela via da caridade ou das “emoções que levam ao paliativo” (BOLTANSKI, 1999, 63), mas pelo reconhecimento de uma parcela de responsabilidade que o levaria a uma mobilização política.

Outro indicativo importante é a própria diferença conceitual das *políticas da piedade* e da própria noção de justiça. Segundo Boltanski (1999), a noção de justiça acabou tomada como procedimento distributivo meritocrático e não como um pilar essencial da equivalência comum que solicita um conceito de justiça (BOLTANSKI, 1999, 04). As situações apresentadas precisavam ser qualificadas como injustas o suficiente, ou seja, precisavam atestar seu grau de sofrimento diante da sociedade, o que parecia propor certa escala de importância entre as situações e seus sofredores.

Contudo, se a compaixão e a piedade, como sentimentos, não conseguiam sustentar uma relação direta com a ação política, a solidariedade, como espécie de arranjo primeiro da responsabilidade é que poderia alterar efetivamente as condições materiais dos sofredores. É com este entendimento que a solidariedade, segundo Arendt (2001), estabeleceria o reconhecimento da pluralidade como propriedade essencial das relações e, portanto, base conceitual das demandas

¹⁹ Do original “(...)sufferings produced by exploitation are identified and imputed to a persecutor, either to an individual person like a boss, policeman, or master, etc., or to a collective person like a social class, the system or the structure. Here denunciation therefore constitutes a necessary mediation of the orientation to action.” In: BOLTANSKI, Luc. Distant suffering. Morality, media and politics, 1999. 63p.

²⁰ Do original *commitment*. Itálico do autor. (BOLTANSKI, 1999, 11-14).

políticas. É apenas contemplando e partindo da pluralidade de pensamentos, lugares, falas e ânimos que se poderia orientar a busca por uma solução às desigualdades concretas de uma sociedade.

A solidariedade, ao contrário da piedade, assume este equivalente lógico do mundo porque consegue religar universalidade e singularidade na pluralidade, enfim, efetivamente contemplada. De modo que, olhar à distância o sofrimento do outro diz muito mais da experiência de reconhecer, no padecimento do outro, a própria condição humana enquanto uma finitude, conforme a concepção utilizada como *humanitas*²¹ (ARENDDT, 2006, 234), termo que Arendt preferiu usar a fim de não promover um equívoco com a noção de humanidade, em sentido sentimental, trazida como moral individual por Rousseau.

Entretanto, é preciso ponderar que o requisito básico deste olhar, seguindo esta concepção arendtiana, é tomar o espectador como um sujeito ativo e implicado, concernido em um estatuto indissociavelmente político, cidadão. Diz daquele que compreende as relações “invisíveis”, mas diretas, que se põem no sofrimento a partir dos modos de produção e de organização social. O saber que se institui neste modo de ver o sofrimento do outro é o da solidariedade como experiência que entrelaça o geral e o particular, mas consciente de que não prescinde das relações sociais, políticas e éticas em jogo. Um risco possível é que este pensamento só estaria assegurado de acordo com o funcionamento de um cenário e com sujeitos políticos conforme vislumbrado por Arendt.

Na verdade, a autora parte de uma idealização da vida política operada pelo *logos*, ou seja, pela capacidade racional e seus elementos correlatos: a fala (*lexis*), que promove sentimentos de adesão ou conflito sem coerção (*pathos*), que potencializa uma discussão ao processo decisório (*proairesis*²²) e leva à ação (*praxis*) que deve ser ética (*ethos*) (SCHIO, 2008, 17). Neste contexto, que bem pode ser entendido como cenário da vida pública política, é que Arendt entende a implicação dos indivíduos como sujeitos sociais concernidos, como interlocutores emancipados, cidadãos capazes de interagir em sua pluralidade e decidir publicamente acerca das questões do interesse comum. Daí o motivo de considerar o método dedutivo na ação política, do qual o singular

²¹ A solidariedade em Arendt sugere mais vinculação operatória à *philia* grega, que se entende como a amizade pelo humano, em termos políticos, do que como uma noção moral. Já o conceito de *humanitas* remete à designação romana que Cícero faz sobre a ideia de homem, portanto, não circunscrita a nenhum plano individual. É comum nos escritos arendtianos a recorrência aos conceitos gregos e romanos (SCHIO, 2008, 77).

²² Conceito tomado de Aristóteles e concebido como “esboço de vontade”, pois os gregos desconheciam a noção de vontade como faculdade tal qual se concebe atualmente, por isso o entendimento da ação não estaria pautado na vontade, mas no impulso do agir necessário, posto pela teia da existência humana como repetição trágica. Mais tarde, este conceito foi reelaborado por Arendt a partir da leitura de Santo Agostinho. Arendt passa a assumir a ação como dependente do elemento volitivo e afirma que “a vontade é idêntica ao poder de começar algo novo”. ARENDT, Hannah. A vida do espírito. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p.208.

subsume ao geral, como critério mais adequado na compreensão das relações políticas dadas no convívio social, do mundo compartilhado e cuidado por todos.

A solidariedade, entretanto, não se apresenta revestida de um imperativo moral, no sentido de certa imposição por normatividade, mas segundo Arendt (2001), constitui um parâmetro ao uso racional na medida em que compreende uma equivalência de posições motivada pelo interesse comum que, segundo ela, se traduzia no cuidado, na responsabilidade ética e prática do viver comum.

“A alternativa à piedade, como perversão da compaixão, é para Hannah Arendt (1990) a solidariedade. Já não se trata de um sentimento que leve em si próprio seu prazer; nem de uma atração pelos homens fracos que reforce a polaridade entre posições dissimétricas. A solidariedade encontra seu fundamento na simetria dos interesses, numa “desapaixonada comunidade de interesses” com os infortunados, na medida em que todos compartilham uma única preocupação por universalizar a “dignidade humana”. Assim, ainda que uma ação eficaz possa ser motivada pelo sofrimento, nunca é por ele guiada.” (CAPONI, 1998, 109)

O sofrimento, quando trazido como pauta à ação política, precisa ser entendido como dado de uma realidade concreta, material, que exige um posicionamento de mesma natureza, a fim de não ser perpetuado em nome de qualquer paixão como seu artifício ou, menos ainda, de criar uma circularidade entre a emoção que evoca e o sentimento que lhe retro-alimenta. Contudo, isso não significa que Arendt descarte a sensibilidade da esfera política, ao contrário, seu movimento é de buscar o rompimento desta lógica repetitiva, um “movimento sem ritmo” que se viu resguardado nos regimes totalitários. Para isso, Arendt (2001; 1993) refina o entendimento das posições assimétricas postas no sofrimento, como em qualquer outro modo desigual das relações e propõe, através de suas leituras de Kant, o juízo político como o agente que responderia ao funcionamento da solidariedade. Isso porque Arendt (1993; 2009) concebe um componente estético no funcionamento do juízo político também denominado reflexivo.

Partindo da combinação entre o juízo de gosto puro e o uso estético reflexivo elaborados por Kant, Arendt (2009) traçou o entendimento funcional do juízo político. De modo que, pelo gosto puro, há um movimento de prazer ou desprazer posto na relação entre o sujeito e objeto; e, pelo uso estético reflexivo, há o movimento de retorno ao sujeito que gera uma nova “avaliação” do prazer ou desprazer vinculado. Estes movimentos combinados, além de conferir certa flexibilidade tanto ao gosto quanto ao seu juízo, possibilita compreender como a sensibilidade opera no pensamento e, conseqüentemente, permite a ocorrência de outros juízos que não sejam os necessariamente morais,

os conhecidos juízos determinantes, mas os que ela denomina de “juízos estéticos reflexivos ou políticos” (ARENDDT, 2009, 37).

É assim que o juízo reflexivo arendtiano permite buscar no particular aquilo que ele tem de universal, sua validade exemplar, e funcionar como subsídio para a relação entre pensamento, julgamento e ação. Deste modo Arendt acredita que é possível não nivelar, mas balizar em um gradiente de equivalência, a posição assimétrica posta entre o que vê e o que sofre, figuras que manifestam o particular e o geral.

O juízo reflexivo é aquele que retorna ao ajuizado e lhe causa um prazer ou desprazer que permite ultrapassar regimes psicológicos ou morais, mas diz de uma instância relacional entre sentir, pensar, julgar e agir. A sensibilidade, o corpo, capta mais que sensações, mas integra uma maneira de saber e, a partir disso, possibilita um posicionamento que liga o mundo interno (do sujeito) e externo (do mundo, da vida) de modo livre e desinteressado. A ação é da ordem de uma potência. “A percepção estética amplia a experiência humana, podendo expandir as vivências morais, dilatando os limites impostos às emoções, abrindo espaço para a novidade, percebendo paradoxos, extrapolando a cultura imposta, e levando a pensar e a agir livremente” (SCHIO, 2008, 11).

Deste modo Arendt (2009) não separa, como instâncias distintas, o sentir do pensar, do querer, do julgar e do agir, mas os coloca em uma perspectiva interacional. É como interação que eles animam os sujeitos em uma vida pública política; é como experiência que eles possibilitam alargar, repensar, alterar, tensionar, flexibilizar e discernir as situações morais, as realidades culturais, os fatos cotidianos²³, enfim, levam o sujeito a agir livremente baseado nos afetos (agrado ou desagrado) que permitiram a constituição dos juízos. Uma política da solidariedade se esboça na medida em que reconhece o funcionamento do juízo político, mas que assegura, em primeira instância, a liberdade. “A *humanitas* romana aplicava-se a homens que eram livres sob todos os aspectos e, para quem a questão da liberdade, de ser livre da coerção, era decisiva” (ARENDDT, 2006, 234).

A liberdade era decisiva para julgar e, por isso, não poderia estar submetida a qualquer prescrição moral. O elemento volitivo, a vontade, segundo Arendt (2009), era o mais próximo que se podia chegar da liberdade. Visto que através dela era possível animar a ação que se colocava como possibilidade do novo (ARENDDT, 2009, 208; 267). E ainda, metaforicamente, a ação era

²³ Arendt também sublinha o papel que a imaginação pode exercer junto ao juízo político quando suscita questões às crenças, aos valores. A concepção é proveniente de sua leitura de Kant sobre a ficção como “mentalidade alargada”. Mais adiante, voltaremos adequadamente a esta articulação.

natalidade no sentido de sua existência singular, do irromper como possibilidade de instauração do novo no transcurso das relações humanas e assim a renovação inter-humana se recriava a si mesma. Entretanto, é preciso ressaltar que Arendt toma a vontade muito mais como princípio das ações que atributo de uma subjetividade individual (ARENDR, 2009, 208; 266). Sua perspectiva é sempre do homem como homens; sujeito implicado no mundo político, portanto, em relações inter e intramudanas.

Mais uma vez, se Nietzsche desmonta a moral cristã que se punha em nome de uma dívida ética prescritiva daquele que vê aquele que sofre, Arendt não só reitera o fim de qualquer critério moral quanto propõe uma alternativa à tal assimetria pelo viés estético-político. Este movimento proposto pela solidariedade arendtiana mostrou certas inadequações quanto à realidade política em campo empírico²⁴, atravessada por conflitos e acordos bem mais complexos, mas, sobretudo, destacou a posição do próprio sofredor, que não participava ativamente de qualquer processo, não tinha voz política e se tornou imagem genérica de uma classe ou grupo dentro de uma galeria com tantos outros sofrendores.

A proposta desta espécie de *práxis* da solidariedade arendtiana circula no próprio cenário público político indicado por ela. Mesmo sem relegar a importância da experiência é ainda a racionalidade dos sujeitos que, juntos, deliberam a prática do que é bom e justo no mundo comum, pois o discernimento como um método se efetiva na razão do sujeito. Por isso o juízo é, para ela, a faculdade política por excelência. Deste modo, neste ponto, Arendt não se afasta de todo da “*theoría do logos aristotélico*”²⁵ e acompanha com ele a mesma impossibilidade do encontro com o outro.

É um método racionalista prático; nele, a alteridade é considerada uma categoria colateral da lógica. O outro não tem relevância suficiente para ser critério daquilo que deve ser considerado bom e justo. Na teoria da virtude de Aristóteles, a alteridade não consegue ser um critério para o discernimento do bem e da justiça. A racionalidade do sujeito é considerada como o único modo de “conhecer” o que é bom e justo. Com isso, o bem e a justiça são, em primeiro lugar, objeto de conhecimento

²⁴Segundo a perspectiva da racionalidade instrumental em HABERMAS, Jürgen. “El concepto de poder de Hannah Arendt”. In: Perfíles filosófico-políticos. Madrid: Taurus, 1975.

²⁵ Há conflitos entre os estudiosos da obra arendtiana sobre a genealogia do seu conceito de *práxis*. Para alguns é marcada pela aproximação aos fundamentos de Aristóteles, para outros, esta aproximação resulta de sua leitura aos escritos de Heidegger acerca de Aristóteles. De todo modo, sua concepção de ação não se inscreve na mesma perspectiva teleológica de Aristóteles, quando indica que a ação é um fim em si mesma, ao contrário da noção aristotélica do bem como virtude final de toda ação. Como não é cabível aqui tal desenvolvimento, apenas realçamos o que é consensual e adequado para esclarecer o argumento. Um tratamento mais adequado desta questão encontra-se referenciado em TAMINIAUX, Jacques. The thracian maid and the professional thinker – Arendt and Heidegger. Albany: University of New York Press, 1997.

teorético para posteriormente realizar-se como prática da virtude. A *theoría* do logos suplanta com auto-suficiência a alteridade. O outro não é referência epistemológica (suficiente) para poder definir o que é bom e justo. O sujeito pode discernir, pelo uso da sua racionalidade, com total “autonomia” (uma autonomia auto-suficiente) sobre o bem e o mal, sobre o justo e o injusto. (RUIZ, 2007, 25)

Entretanto, ainda que se descortine uma leitura crítica ao desenho de um modelo de política baseado na solidariedade segundo a concepção arendtiana há algumas ponderações feitas pela filósofa que não podem passar despercebidas, pois refletem diretamente sobre o entendimento do sofrimento que se demarcava em âmbito público e que trouxe certas implicações das quais, ainda hoje, não está totalmente desvencilhado. Esta relação entre o geral e o particular conjugada no sofrimento como exemplo, no campo da visibilidade, ainda se mostra problemática principalmente quando trazemos à discussão o campo dos *media*, que implica outras questões.

A tentativa de compreender o sofrimento, neste caso, através das imagens trazidas pelo fotojornalismo, encontra seu ponto nevrálgico ainda na inscrição identitária que passou a definir as posições daquele que vê e daquele que sofre. Algumas questões emergem de imediato: se o sofrimento nos chega sempre pela forma de um exemplo, o acesso a ele se condensa apenas na identidade? Assim, como vencer as máscaras? Como liberá-lo das exigências do mesmo e assumir um encontro contingente com o outro? É possível a um tipo de regime do visível, como o fotojornalismo, tratar do sofrimento do outro em sua singularidade? E de quais recursos dispõe o espectador?

Neste caso há ainda uma consideração a ser feita sobre o uso do sofrimento, pois na modernidade, parecia mais claro, respondia como objeto de saber que reivindicava uma ação política calcada em um imperativo moral, do qual tanto Arendt quanto Nietzsche denunciaram. Hoje, a disposição do sofrimento atende também à lógica de mercado, do consumo, portanto, tem-se o sofrimento como instância subjetiva “adaptada” às novas requisições do viver contemporâneo. Mas antes de problematizar estes desdobramentos na atualidade façamos as ponderações necessárias ainda às reverberações da questão da moral moderna.

Arendt não recusou uma dimensão moral implicada no regime visível do sofrimento, mas o que ela ressaltou é que há uma dimensão moral em toda visibilidade que pode ser rompida; cujo componente estético se concilia com o ético a partir do juízo político/reflexivo permitindo romper esta lógica. A experiência do juízo estético é necessária ao político, pois em sua concepção nenhuma ação é dirigida por um bem, por uma moral, mas constitui um fim em si mesma, logo, a abertura ao contingente, ao inesperado da experiência cotidiana, é algo contemplado por Arendt

(ARENDRT, 2004, 115). De modo que, sua recusa a qualquer índice normativo como finalidade permite vislumbrar que não há bem, mas “bens” que surgem e se colocam à medida que se movimentam no espaço mundano, no espaço do visível, ou melhor, à medida que “aparecem” e se colocam como questão política também na medida em que envolve a dimensão do comum, do espaço e do viver comum (ARENDRT, 2009, 17; 2006, 181 -182). Em seu entendimento não há um bem ou um valor fixo porque eles se deslocam e mudam junto com o próprio espaço público, suas referências são mutáveis e seus acordos construídos e renovados conforme as referências coletivas, contudo, atendem apenas à garantia essencial do próprio espaço comum.

É na perspectiva desta relação que entrelaça ética, estética e política que se torna possível ultrapassar uma moral meramente normativa posta entre aquele que sofre e aquele que vê na tentativa de firmar uma “ética da responsabilidade” (ASSY, 2004, 31) em Arendt. O argumento arendtiano permite um caminho a explorar ainda que não tenha sido suficientemente desenvolvido por ela e que implique também puxar algumas variáveis bem como desfazer outras. Ainda assim:

“A estética mostra que há a possibilidade de buscar em algo singular a universalidade que ele porta. Ou seja, o singular (fato, pessoa) pode se tornar um exemplo a ser seguido (a coragem de Aquiles, por exemplo), e que fornece a orientação para o agir. Além disso, o juízo reflexionante permite “medir” os acontecimentos e as ações pelo sentimento retrospectivo de assentimento ou de rejeição” (SCHIO, 2008, 12).

O arranjo estético político que Arendt assinalara já considerava a sensibilidade como aspecto necessário à compreensão do funcionamento dos agentes (espectador, sofredor, imagem) na visibilidade do sofrimento. O que permite animar esta relação, segundo Arendt (2001a, 61), é a imaginação que participa como elemento ativador da dinâmica entre aquele que vê e aquele que sofre sem uma necessária relação direta de um e outro. Isso não significa que ela busque na subjetividade qualquer fonte ética, mas procura compreender o funcionamento da articulação sentir/pensar/querer/julgar para afirmar a importância de sua dimensão pública enquanto *práxis*²⁶. De modo que a imaginação opera no intuito de ativar perspectivas, de rever valores e crenças que podem entrar em xeque e conflitar com a realidade e as certezas do *mundo da vida* em que cada um vive. A imaginação amplia a capacidade judicante. “A imaginação é instigada a atuar, seja por intermédio de algum acontecimento, seja em uma obra de ficção” (SCHIO, 2008, 16); ela constitui

²⁶ Estas questões de subjetividade invocadas por Arendt tem um propósito muito específico no desenvolvimento de sua *práxis* ética. Um aprofundamento deste ponto pode ser encontrado em ASSY, Bethânia. Faces privadas em espaços públicos”por uma ética da responsabilidade. Introdução à edição brasileira. In: ARENDRT, Hannah. Responsabilidade e julgamento. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

o juízo de gosto que incide no juízo estético político por ser potencialmente comunicativa e atuar intersubjetivamente.

A imaginação é o que permite que o sentimento seja livremente comunicado, compartilhado e deste modo se vivifica o sentido de comunidade humana, o *sensus communis*²⁷ para além da experiência imediata com o objeto, mas naquilo que resulta deste encontro (ARENDR, 2009, 39). O gosto é sentido subjetivamente, mas o que confere sua universalidade, ou seja, sua possibilidade de ser comunicável a todos, é a imaginação, comum a todos os homens. Neste compartilhamento o que está em jogo é o exercício livre entre o entendimento e a imaginação. E esta tendência à comunicação antecede qualquer ajuizamento. Essa qualidade primeira de comunicação, a comunicabilidade universal, é o que leva Arendt a afirmar que é possível sentir “como se sentíssemos nós mesmos” (ARENDR, 2009, 377), como se estivéssemos na situação do outro. Contudo, este é um movimento do pensamento político que sempre considera o mundo comum, não se trata de uma atividade psicológica, subjetiva meramente, mas de “ser e pensar em minha própria identidade onde efetivamente não me encontro” (ARENDR, 2006, 251) e, seguindo esta atividade mental, “quanto mais pessoas puderem ser representadas, mais forte será minha capacidade de pensamento representativo e mais válidas minhas conclusões, a minha opinião” (idem, 251).

Este movimento da imaginação é o que permite Arendt compactuar da perspectiva de Kant quanto à importância do papel do espectador. Ao entender que o sujeito cumpre o movimento de se projetar ao espaço comum por conta de um conteúdo interior, do sentimento ou assentimento a um evento, faz com que ele esteja mais apto a ajuizar mais adequadamente, pois não se encontrando diretamente implicado no evento, goza de uma posição mais ampla. “O que ele vê é o que mais conta; pois ele pode descobrir um sentido no curso tomado pelos eventos, um sentido ignorado pelos atores; e o fundamento existencial para seu vislumbre é o desinteresse, sua não participação, seu não envolvimento” (ARENDR, 1993, 71).

A figura do espectador arendtiano se aproxima do agente político que age pelo princípio ético do pluralismo, motivado pelos valores representativos da coletividade. Ademais há que se indicar uma concepção performática do âmbito público que distribui ação e agentes no espaço público, e por isso, para Arendt, o espectador – não o sofedor- é sempre investido de um *ethos*. Estes aspectos conferem a similaridade estrutural que Arendt punha entre os modos da narrativa

²⁷ Segundo a leitura, Arendt, assim como Kant, diferencia senso comum de *sensus communis*. O primeiro se refere aos consensos estabelecidos no mundo da vida, que estão em toda parte e não há mérito em si, enquanto o *sensus communis* refina o sentimento de humanidade neste contexto, uma vez que compreende o compartilhamento, sentimento universal de participação e que bem pode ser comunicado entre os sujeitos através dos juízos que a imaginação alargada permite.

teatral (trágica) e o funcionamento do espaço público como este espaço de visibilidade e encenação, enquanto performance²⁸.

No desenvolvimento dado por Arendt isso se resolve na *proairesis* aristotélica como modelo exemplar mencionado anteriormente: em um contexto que une *logos*, *lexis*, *pathos* e *ethos*. Mais uma vez, a ressalva aqui é que este modelo não funciona linearmente, mas compreende relações conflituais e diversas que se põem na relação estético-política. Contudo, sabemos que este é o argumento da tese que Arendt usa para compreender o fenômeno do *mal banal* que desenvolve já em outra obra, *Eichmann em Jerusalém* (1992).

Se nos afastamos desta conclusão é por compreender que outras variáveis se põem neste processo que investigava Arendt, mas que se apresenta interessante valorizar o argumento pelo movimento preciso que ela indica: a imaginação é produtiva; participa e ativa o juízo. Daí justifica-se a relação por demais próxima que há entre estética e política, pois a razão não se encontra descolada da sensibilidade. Onde a razão prática dita os juízos morais, o gosto afeta diretamente e ultrapassa o sentido de dever e da obrigação moral. No entendimento de Arendt, uma comunidade não se constitui por uma finalidade moral, mas por uma abertura espontânea e livre demandada apenas pelo sentido de responsabilidade e cuidado para com o mundo comum, no trato das questões de interesse comum (*inter esse*). Por isso não se pode determinar qualquer juízo, apenas compartilhar e comparar “no lugar do outro e não pelo outro” (ARENDR, 2006, 38).

A imaginação é o elemento que permite entrelaçar o julgamento do sujeito ao senso comum, o juízo do sujeito ao juízo dos outros. Trata-se da possibilidade de um encontro ou de uma “visita” às demais perspectivas (ARENDR, 2006, 39). Neste processo não há finalidade ou preceito moral cabível, mas apenas a promessa ou a “proposta – não sem suspeita de sua (im)possibilidade? - da existência de um nós” (CESAR, 1999, 23).

Entretanto, esta compreensão de um compartilhamento que é a base do *sensus communis* demonstra como Arendt buscou construir a noção de solidariedade, em oposição à piedade, que subjaz uma política conforme seus termos e na qual o sofrimento servia apenas como mediador do funcionamento entre o juízo e a ação política, pois toda a base necessária para esta condição funcional estava já arranjada pela propriedade da *humanitas* que ela reconhecia potencialmente em todo sujeito no viver comum e que se manifestava, concretamente, no espaço público político, o *Logos*. Não podemos deixar de sublinhar que há algo de nostálgico que ressoa na ideia de

²⁸ Um desenvolvimento desta relação pode ser encontrado em PIRRO, Robert. Hannah Arendt and the politics of tragedy. Northern Illinois University Press, 2001.

comunidade arendtiana. Havia uma expectativa de comunidade em seu modo de posicionar o espaço público como este lugar onde o comum se performava politicamente e, intensamente, em uma espécie de comunhão orgânica entre o social e o político. Sua perspectiva ética, ainda que não se ancore em qualquer elemento moral, se constitui, em concerto, pela razão que leva à ação. O *Logos* era o comum para Arendt e, não sem suspeita, preconizava que era por meio da performance de atos e palavras que se constituíam espaços de compartilhamento.

Mesmo com propósitos bem distintos, a leitura dos textos de Hannah Arendt ajudou a elencar um conjunto de aspectos problemáticos que enredou o sofrimento no período moderno e dos quais vemos ainda seus reflexos. Sua preocupação em compreender o funcionamento da ação e, a reboque, dos agentes políticos implicados em situações da certa aparição do sofrimento (engendrado pelas problemáticas do poder, primeiro, pelo totalitarismo francês e depois, pelo holocausto nazista) descortinou, sobretudo, o peso que a imagem, em suas múltiplas formas, tem como referência às relações, sociais e políticas. Estes momentos de crise enfrentados na sociedade moderna, segundo Arendt, revelaram, proporcionalmente, alterações profundas no significado de certos conceitos. Solidariedade e sofrimento encontraram seus correlatos na liberdade e responsabilidade proposta na política arendtiana.

O reconhecimento do sofrimento como principal indicador da desigualdade entre os homens era, ambigualmente, o motor para repensar os arranjos políticos entre os próprios homens. Sem a preocupação de validar ou contestar suas proposições, alguns de seus argumentos apresentados puderam oferecer indicativos importantes para desenrolar um conjunto de questões que o sofrimento mediatizado, tal qual posto no fotojornalismo, suscita desta complexa relação entre as imagens (como elementos da cultura) e os sujeitos sociais, imiscuídos no *mundo da vida*, no cotidiano das práticas e instituições.

A propósito de sistematizar certos pontos de suas passagens alguns aspectos se mostram especialmente relevantes destacar, mas que não são considerados postulados, mas recapitulações teóricas;

a) a afirmação do sofrimento como um fenômeno político e objetivo; no sentido de que é tanto um problema constituído quanto um elemento constituinte das relações de sociabilidade da própria *polis* na medida em que se torna visível, que “aparece” delimitado agora por agentes (o que sofre, o que vê, os que causam);

b) a constatação de que toda produção de visibilidade em torno do sofrimento apresenta sempre uma dimensão moral, mas que concebe, no funcionamento estético-político, uma possibilidade de ultrapassagem de sua lógica prescritiva;

c) a localização da função produtiva da imaginação como elemento capaz de instaurar as relações de compartilhamento no mundo comum; com isso, se permite uma abertura ao universo ficcional tanto quanto ao que é da ordem do verídico;

d) a indicação de que a visibilidade do sofrimento não apenas denuncia ou revela os fatos, mas instaura outra ordem problemática agregada às noções diretamente correlatas às posições dos agentes (o espectador, o sofredor, a imagem);

e) a delimitação do caráter exemplar que o sofrimento precisava portar, encaixado na figura do sofredor, como critério de passagem entre o particular e o geral, o individual e o coletivo.

2. Apreensões do sofrimento: figuração e experiência

Tudo o que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge.
Walter Benjamim, 1985

Toda vida atual é encontro.
Martin Buber, 1923

2.1 Um campo, os objetos, a experiência

De que modo o fotojornalismo torna visível o sofrimento? A primeira parte do problema da pesquisa indica, já embutida na questão, que existe uma relação entre fotojornalismo e sofrimento atravessada por uma atividade de produção visual.

Em certa direção de análise muito recorrente dos estudos da comunicação em que se problematiza algum produto da mídia colocaríamos, quase impulsivamente, o tema sob a regência do gênero discursivo e midiático, a fim de indicar quais as estratégias visuais seriam utilizadas e que emoldurariam o tema proposto. Sendo assim, o sofrimento, tema ao qual nos debruçamos, atenderia a uma questão de formato, onde personagens sofredores seriam “capturados” –segundo jargão profissional- em seus eventos trágicos e, dados em seus produtos - a fotografia de imprensa orientaria o espectador em seus modos de apreensão.

Neste caminho, o fotojornalismo estaria comprometido a uma dupla função. Por um lado, seu trabalho seria o de encontrar formas de “controlar” a manifestação mesma do evento que informa o tema selecionado, ou seja, o sofrimento na realidade dos seus fatos, em suas ocorrências cotidianas, colocando-o sob uma espécie de apaziguamento visual adequado aos seus vínculos institucionais e discursivos; por outro lado, esta mesma produção visual deveria atender à função de constranger ou conformar os espectadores no contato com estes produtos. Assim, haveria uma ênfase na dimensão determinista do gênero jornalístico que acabaria restringindo suas operações ao quadro de uma demarcação superficial e condicionada dos lugares do sofridor, da fotografia e do espectador. Porém, a esta atividade produtora rígida sempre pronta a organizar o mundo em seus devidos lugares propomos pensar o processo produtivo em outra direção possível.

Visto e noticiado, o sofrimento, pelo fotojornalismo, é já um evento que afeta os sujeitos no contexto de sua recepção, que se efetiva no cruzamento da experiência que o fotojornalismo retrata e a própria experiência que fornece aos espectadores. O problema de pesquisa, portanto, se ocupa deste sofrimento, o mediatizado, não aquele submisso à mera regência dos padrões midiáticos, mas propõe uma reflexão sobre a complexidade do processo do visível que culmina na sua visibilidade, não restrita à demarcação de lugares e papéis apenas, mas das relações que se esboçam entre seus elementos: fotografias, fotografados e espectadores. Pensamos que é através destes agenciamentos que o sofrimento se revela.

Nesta perspectiva, a pergunta que nos move põe a fotografia como objeto privilegiado da investigação. No entanto, o objeto fotográfico interessa enquanto ponto de inflexão, articulado no

entrecruzamento de seus aspectos sejam eles culturais, indiciais, expressivos. Mesmo de cariz marcadamente jornalística, afeitas aos protocolos de documentaridade, desde o período moderno, as fotografias de imprensa têm apresentado facetas diferenciadas dos seus registros (SOUSA, 2004, 11) que permitem notar modos peculiares na elaboração de suas formas visuais tanto ao nível da representação dos fotografados, “capturados” nas mais diversas situações trágicas do cotidiano, quanto nas relações espectatoriais que estabelece.

Para o exame do sofrimento no fotojornalismo é preciso considerar, de antemão, que as fotografias funcionam em uma espécie de duplo regime; são tanto objetos culturais, atravessados por códigos e convenções sociais, demarcados historicamente, quanto objetos sígnicos em seu aspecto referencial ou indicial do fato. Reconhecer este duplo regime não significa marcar a prevalência de um ou outro, mas ressaltar que o funcionamento das imagens opera na injunção destes pontos produzindo movimentos diferenciados de aproximação, intensificação, afastamento ou contraste que, não obstante, promovem relações distintas com o espectador.

Considerar este modo de funcionamento das fotografias implica um movimento reflexivo importante para desmobilizar, de imediato, o argumento da objetividade fotográfica que possa reverberar ainda hoje nos estudos sobre o fotojornalismo²⁹ como matriz única de análise. Se adotássemos exclusivamente esta premissa, tão cara à tradição destes estudos, a investigação se reduziria apenas ao mapeamento e identificação de personagens e seus fatos.

Uma concepção como a do “isso foi” barthesiano condicionou, culturalmente, um modo de ver fotografias, principalmente, as de imprensa, como *analogon* do real³⁰ (BARTHES, 1990; 1984), pois ancoradas em um fazer que constitui uma finalidade informativa e, por consequência, produz um objeto documental oriundo do dispositivo técnico. O próprio Barthes abriu uma vertente dos estudos sobre fotografia que investiu em uma linha semiológica de análise muito baseada na concepção crítica marxista que vigorou na década de 1970 e início dos anos 80. Junte-se também a publicação da própria Susan Sontag, *Sobre fotografia*, originalmente publicada nos Estados Unidos, em 1977, e que reforçou a atenção sobre os usos da imagem fotográfica como objeto de análise de uma cultura e das representações da sociedade moderna.

²⁹ Para aprofundamento teórico desta perspectiva sobre o objeto fotográfico indicamos o texto de Benjamim Picado, que desenvolve uma análise crítica muito pertinente ao que se discute acerca da significação visual da fotografia submetida ao regime do seu dispositivo técnico. In: PICADO, Benjamim. *Sobre/pelo/contra o dispositivo: o arché fotográfico revisitado*. Revista Matrizes. São Paulo. Ano 4, número 2, 2011. 165-181p.

³⁰ Barthes desenvolve a discussão sobre o caráter referencial da imagem fotográfica no texto “A mensagem fotográfica” (1961; 1990), mas também aprofunda certa perspectiva sobre o traço referencial no livro publicado posteriormente. Ver BARTHES, Roland. *A câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Por mais que não seja interesse aqui resgatar toda tradição teórica, não é possível descartar, de imediato, que todo investimento de pesquisa em torno da técnica fotográfica “ensinou” que seu produto deve ser tomado como impressão de um referente. Mas é exatamente este aspecto que aparece, ora tensionado, ora revigorado, em muitas das imagens que compõem o *corpus* em questão. Por vezes o que se evidencia na imagem é seu caráter atestador do fato, em outros, apenas um aspecto do fato é exibido e não se torna evidente sequer qual evento é reportado. Diante destes deslocamentos observados nas imagens, a investigação requer o esforço de compreender a fotografia na constituição da visibilidade do sofrimento através dos arranjos e das relações que se promovem entre os elementos na fotografia e através dela, portanto, para além da mera sistematização descritiva e referencial dos seus acontecimentos.

O fazer visível ou tornar visível, neste caso, indica um campo de atividade muito preciso e que, embora essencialmente prático, não se reduz a um tipo de manejo profissional ou ainda ao reconhecimento de seus códigos e estratégias adotados no âmbito do jornalismo. Ao contrário, o fotojornalismo, como um destes campos ativos no qual se engendra o sofrimento humano solicita uma compreensão mais ampla das relações produzidas entre a fotografia, o fotografado e o espectador. Adotar qualquer um destes elementos como o ponto exclusivo de análise implicaria em uma investigação parcial do problema de pesquisa.

Como vimos discutindo no capítulo anterior, o sofrer e o agir integram dimensões da visibilidade; são tanto constituintes quanto constituidores sociais e culturais. O reconhecimento dos códigos que marcaram convencionalidades no modo de ver fotografias de jornalismo apenas como registro dos fatos ocorridos, mesmo que ainda hoje esboce um horizonte de expectativa, pois está baseado em um quadro de referências dado ao longo do tempo, não é suficiente porque não está isolado ou independente da situação concreta que lhe caracteriza, quer dizer, com a experiência do ver.

Ver fotografias, uma das práticas mais cotidianas desta sociedade, é sempre da ordem de um contato, de um encontro com as imagens em uma situação material e concreta. De modo mais específico, ver as fotografias do jornalismo apresenta uma complexidade própria por conta das implicações convencionais dos seus códigos culturais, indiciais, sociais, mas também plásticos e expressivos, que se entrelaçam às referências do espectador produzindo experiências afetivas.

Neste contexto, se defrontar com fotografias de catástrofes, mazelas sociais, violências e toda ordem de designação do sofrimento humano pode articular, de tal modo, o conjunto destes elementos que, mesmo em uma situação das mais corriqueiras – folhear as páginas de um jornal

enquanto aguarda atendimento médico - é possível acionar deslocamentos e desvios que potencializem, para além de sua função referencial ou de índice, uma interação de natureza propriamente afectiva³¹, produzindo, assim, uma experiência entendida aqui como uma interação.

A experiência mediada é uma experiência inserida no solo sóciohistórico e que se efetiva como forma de compartilhamento, mas isso não significa estar circunscrita à função de uma apropriação meramente, pois o processo é mais amplo e acena um horizonte de referências e também de possibilidades. É através deste sofrimento cotidianamente noticiado, fotografado, visto e revisto, contaminado pelas impurezas que se aderiram ao longo do percurso informativo, institucional, cultural e do consumo que ocorrem pontos de encontro com o espectador. Por isso, se não há dicotomia, também não há seqüestro e nem expropriação, mas apenas outra forma de experiência. A experiência mediada do sofrimento pelo fotojornalismo não deve, portanto, ser subjugada de antemão nem ao condicionamento técnico de captura, nem ao condicionamento institucional ou do mercado que exerceria, com plenitude, o trabalho de limitação e o despoder dos sujeitos. Pensar as relações entre sujeitos e fotografias solicita, portanto, uma perspectiva relacional.

A especificidade da percepção estética, contudo, não a isola de outras regiões da experiência, pois não há uma cisão irreparável entre a vida de todos os dias e aqueles acontecimentos que, em sua dimensão estética, permaneceriam desvinculados e colocados hierarquicamente acima das atitudes que tomamos em resposta a outras situações experimentadas habitualmente. Ainda assim, a experiência estética traz consigo uma negatividade fundamental: fazer uma experiência não significa nem simplesmente recorrer ao já sabido nem adotar, imediatamente, o que é desconhecido: a experiência procura integrar o que é estranho ao familiar (isto é, ao quadro de referências que era familiar), mas alargando e enriquecendo aquilo que até então constituía o limite de todo real possível. (GUIMARÃES, 2004, 5)

A título de exemplo, quando pensamos no sujeito espectador deste tipo de imagens fotográficas nos referimos aquele ordinário que, transitando nas diversas situações do seu cotidiano, se depara com este tipo de material em um veículo informativo qualquer. Mas antes de atribuir, apressadamente, um sujeito a estas imagens é preciso compreender que uma interação qualificada em sua dimensão estética tem caráter impessoal, potencial e específico, por isso mesmo, nem os materiais, nem os sujeitos, precisam estar inscritos em um contexto artístico (e isso não significa

³¹Termo empregado no mesmo sentido conceitual deleuziano de afecção, ou seja, aquilo que designa um estado do corpo atravessado por potências de agir que podem ser ampliadas ou reduzidas conforme os afectos em jogo (as paixões ou os desejos, por exemplo). O afecto, resumidamente, é uma variação dos modos de sentir. DELEUZE, Gilles. Espinoza e os signos. Porto: Rés Editora, 1976. 51p.

que as fotografias de imprensa não possuam qualidades artísticas) ou de discussão intelectual para “ter uma experiência” estética.

As fotografias hoje transitam, igualmente, os espaços da rua e estão para o olhar de qualquer um, portanto, estão inscritas em um contexto de ações cotidianas. É a partir de certa articulação das imagens com um todo contextual que uma situação adequada pode se constituir de modo a reinscrever a experiência estética nas interações comunicacionais da vida cotidiana para além dos espaços demarcados convencionalmente.

Diante de tais solicitações mais pragmáticas que fazemos às imagens é que elementos de uma perspectiva da experiência estética como aquela elaborada por Dewey (2010) nos interessa. Em linhas gerais, a vantagem que uma perspectiva relacional oferece a este estudo é;

- a) a compreensão mais ampla e mais rica de um determinado fenômeno comunicacional em sua dimensão de experiência cotidiana;
- b) a possibilidade de analisar, de modo não causal, as relações propriamente dinâmicas que atravessam o encontro com este universo de imagens considerando seus âmbitos histórico, cultural e expressivo.

Circunscrevendo um campo de experiência às imagens do sofrimento no fotojornalismo é que vislumbramos um horizonte teórico-metodológico que permita reconhecer quais os tipos de interações ou engajamento que as diferentes expressões do sofrimento requisitam como traços que indicam, ou melhor, que revelam, quais são mesmo os valores culturais, sociais e estéticos partilhados através de suas imagens. Um campo de experiência desenvolvido na perspectiva relacional oferece, portanto, as condições de análise daquilo que é vivido e partilhado em comunidade, regulado por medições simbólicas em seus materiais como condutas, hábitos, afetos e aquisições partilhadas, enfim, abre uma vertente profícua de leitura em que as imagens são contempladas não como simples objetos midiáticos, mas em relação com o espectador, com o fato e com o outro.

2.2 Apreensões da experiência no pragmatismo da imagem

Uma abordagem contemporânea dos estudos sobre a dimensão estética dos fenômenos comunicativos tem procurado enfatizar a natureza propriamente relacional destes dois pontos (estética e comunicação) que, ao contrário de uma tradição filosófica que reduz a experiência à ontologia dos objetos artísticos, é orientada pela inter-relação sujeito, objeto, ambiente (LEAL;

GUIMARÃES; MENDONÇA, 2010). Esta reciprocidade, de parte a parte, explica, em primeiro lugar, que uma experiência estética está desvinculada de uma posição hierarquicamente privilegiada, mas perpassa os diferentes domínios do cotidiano; em segundo lugar, que sua potencialidade se torna eminente em um campo de acionamento, portanto, é situada, contextualizada, por materiais expressivos que, em arranjo, tensionam, de diferentes modos, a relação sujeito/objeto produzindo deslocamentos interativos.

Com efeito, a experiência estética nem se deixa apreender simplesmente como uma modalidade particular da experiência comunicacional em geral nem tem justificada sua dimensão estética simplesmente porque os objetos e as situações presentes nas trocas comunicativas acionam componentes de natureza sensível (LEAL; GUIMARÃES; MENDONÇA, 2010, 8).

É, portanto, nesta ordem de deslocamentos que compõem o processo interativo entre objetos e sujeitos, em contexto, que a experiência estética se configura como experiência mediatizada. No que concerne esta investigação são exatamente as formas do sofrimento mediatizado que estão sob exame. A objetividade fotográfica como sua condição primeira sustentou todo um pensamento que se reverbera, até hoje, quando se trata de fotojornalismo. O encontro com estas imagens, contudo, não ocorre em contextos isolados ou puros, mas contaminado, atravessado por múltiplos agentes em jogo. As articulações entre formas (textuais, visuais, retóricas, narrativas) e forças (de poder, discursivas, éticas) não podem estar alijadas de um entendimento da pragmática da imagem fotográfica que matiza o sofrimento humano como seu elemento temático principal.

As fotografias do sofrimento não estão apenas para atestar suas ocorrências, mas propõem diálogos, deslocamentos e conflitos que compõem modos de experiência do sofrimento através deste universo de imagens. “Uma foto não é apenas semelhante a seu tema, uma homenagem a seu tema. Ela é uma parte e uma extensão daquele tema” (SONTAG, 2004, 172).

Sendo assim, um ponto a ressaltar é que o objeto fotográfico não se apresenta submetido à estrita regência do gênero jornalístico de modo canônico, tampouco goza de autonomia definitiva do campo em que se apresenta, mas é atravessado por estas linhas que respondem tanto pelo tipo de regime discursivo quanto pelo viés institucional em confluência com elementos outros, como aqueles culturais e/ou afetivos. Tal implicação própria de um objeto, ou seja, sua natureza multidimensional indica seu funcionamento em um processo. Portanto, ele só pode ser identificado à luz do seu aparecimento; quando é percebido. “O conceito de um objeto da percepção não pode

estar separado de sua aparência” (SEEL, 2005, 37)³². Nesta perspectiva, um objeto estético é um objeto na medida do seu aparecimento e está, portanto, diretamente ligado aos modos com os quais é percebido.

Esta inter-relação que Seel (2005) sublinha como natureza e, simultaneamente, condição do objeto coloca um ponto importante para a compreensão dos movimentos que dinamizam a experiência com as fotografias: o caráter fenomênico do objeto e do olhar. Assim, tal caráter assinala dois aspectos; a) pressupõe que há um sujeito percebedor implicado e; b) pressupõe um estado transitório do objeto que só se efetiva em relação, logo, através da situação provocada pelo encontro/confronto com outro. Para Seel (2005), a capacidade de perceber *o quê* está intimamente relacionada ao *como*. “A percepção de algo *como* algo é a condição para ser capaz de perceber algo no conjunto palpável de seus aspectos, algo em sua irreduzível presença” (SEEL, 2005, 25)³³.

Não há, no aparecer estético, como propõe Seel (2005), uma dissociação entre objeto/sujeito/ambiente, mas uma complementaridade entre estes elementos que são constitutivos do processo mesmo da experiência estética e que dialoga fortemente com a concepção de uma comunicação estética que é também mediatizada, cotidiana, integrada ao mundo da vida.

Esta renovação da abordagem estética que entende que a experiência não depende nem dos sujeitos, nem dos objetos, exclusivamente, porque pensados em conjunção, é o ponto que mais interessa desta perspectiva. Como abertura, esta vertente permite notar a experiência em um contexto concreto de “ação e comunicação em que o sujeito é levado a desenvolver uma compreensão pragmático-performativa do objeto que lhe é apresentado” (GUIMARÃES, 2004, 3). É, então, inserido neste contexto ativo de constrangimentos e de aberturas que o sujeito aparece implicado em um conjunto de orientações volitivas, cognitivas e afetivas. Os constantes deslocamentos provocados por tais orientações, em dada situação, incidem nos seus quadros comuns e familiares marcando alterações em suas referências e trazendo outras negociações com as imagens. Assim, um objeto fotográfico é parte e extensão do seu tema sob a variação de certos “tons”. Questionamos, portanto, quais os recursos que fazem variar estes “tons” tornando uns mais explícitos que outros.

³² Do original: “The concept of the object of perception cannot be separated from that of its appearances”

³³ Do original: “The perception of something *as* something is a condition for being able to perceive something in the palpable repleteness of its aspects, something in its unreduced presence”.

2.2.1 Situação e singularidade

De natureza interativa, uma experiência, baseada na perspectiva conceitual pragmatista iniciada por Dewey (2010), engloba um grau de reconhecimento dos seus códigos, mas não exclui e nem limita a emergência de singularidades que participam ou alteram a ordem de suas relações. *Uma experiência*, segundo Dewey (2010), é o que emerge do encontro. Portanto, sujeito e objeto fotográfico, criatura e ambiente – para retomar os termos do autor – constituem o processo relacional característico da experiência. Para Dewey (2010) ter uma experiência não significa centralizar o sujeito em seu subjetivismo (como um sujeito que sente ou vive uma experiência), ao contrário, o sujeito é um fator do processo, um “agente integrado cuja posição é partilhada entre o organismo e o ambiente” (QUÉRÉ, 2010, 33), portanto, ele não aparece descolado e nem autônomo, mas integrado.

Assim, a experiência é, na concepção pragmática, um processo objetivo e impessoal que prescinde de uma localização do indivíduo em particular, pois não diz respeito a estados internos de motivações exclusivamente psicológicas e subjetivas, mas a modos de comportamento observáveis, às condutas manifestadas e produzidas na interação mesma do agenciamento da criatura com o ambiente circundante³⁴. Assim, nem um nem outro assume o pólo de realização; nem o sujeito, no sentido de ter uma experiência pessoal, nem o objeto, no sentido de portar as qualidades necessárias e suficientes para se ter uma experiência. Como arranjo íntimo e peculiar um já não pode prescindir do outro, tal como propôs Seel (2005). É, então, esta dinâmica de mútua afetação entre ambiente e criatura que possibilita a unicidade “tão íntegra que seu fim é uma consumação e não uma cessação. Tal experiência é um todo e traz consigo sua própria qualidade individuadora e sua auto-suficiência” (DEWEY, 2010, 110).

Como não há um único pólo responsável pela configuração de um contexto, pois se modifica conforme as articulações elaboradas entre seus elementos constitutivos, a transitoriedade é, ao mesmo tempo, sua característica e sua qualidade dinâmica. A conexão entre todos os elementos presentes em seu contexto é que age, sob variados movimentos, para certa configuração do que Dewey (1980) denomina de *situação* como espécie de condição primeira para o desenvolvimento da

³⁴ Dewey não descarta a existência do agente humano no processo interacional da experiência estética, mas sua perspectiva privilegia o entendimento do processo de modo objetivo, na inter-relação dos agentes e não no sujeito como portador de uma experiência. Louis Quéré apresenta uma análise esclarecedora do caráter impessoal do processo na perspectiva de Dewey. Ver: QUÉRÉ, Louis. O caráter impessoal da experiência. IN: LEAL, Bruno, GUIMARÃES, César, MENDONÇA, Carlos (Orgs.). Entre o sensível e o comunicacional. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.19-38p.

experiência. A situação é considerada unidade mínima de experiência. Segundo sua definição, a situação

não é um objeto ou evento singular, ou um conjunto de objetos ou eventos. Pois nós jamais experienciamos nem formamos juízos acerca de objetos e de eventos isoladamente, mas apenas em conexão com um todo contextual. Este último é que é chamado uma *situação* (DEWEY, 1980, 58).

Identificar os elementos que constituem uma situação, que estão envolvidos no contexto, se torna um desafio, mas também uma atividade importante da investigação. Dewey (1980) deixa claro que a situação se reconfigura de acordo com a presença de elementos que atribuem certo grau de incerteza ao quadro anterior da experiência. Este elemento inusitado que aparece cria pontos de tensão que tendem a desestruturar algo do já sabido e impulsionar à reorganização do contexto, mas sem desprezar sua conformação anterior. Na verdade, o que há é a assimilação do elemento inovador e problemático de modo a, junto com ele, reorganizar um quadro contextual antecessor.

Estendendo o funcionamento da situação desta maneira podemos afirmar que os quadros normativos, os valores, os consensos, os gostos e todo um conjunto de referências que é constantemente partilhado, socialmente e culturalmente, estão sujeitos a revisões e à reorganizações constantes. Muito deste funcionamento da situação como fundadora da experiência conforme apontado por Dewey (1980; 2010) apresenta afinidades com o que já trabalhamos no capítulo anterior acerca da visão constitutiva do *mundo da vida* em Schütz e Luckmann (1973). A concordância entre os autores está, sobretudo, na ênfase que atribuem à natureza ativa e dinâmica das relações que se comungam entre sujeito e objeto, no mundo, percebidas como vivências compartilhadas. Com base na compreensão da situação como unidade mínima da experiência, voltamos a atenção aos elementos que instauram pontos problemáticos produzindo diferenças e desvios. No campo das imagens, estes elementos podem vir dos próprios elementos internos, como fisionomias e cenários, por exemplo, que façam remissão a outras referências de lugares diferenciados daqueles aos quais estão vinculados.

Assim, é necessário notar que Dewey (1980) destaca o valor da singularidade a partir da presença que um grau de incerteza adquire para “conformar” a situação básica da experiência. Estas singularidades a que Dewey se refere funcionam como pontos de efusão e demonstram como a experiência está implicada em um campo de ações concreto, potencial e perpassado por múltiplas variáveis que, conforme sua articulação, evidencia certos aspectos que orientam a relação ambiente-criatura.

Nesta perspectiva, a relação com a imagem também é condicionada pelos modos como os elementos se articulam conformando o contexto que envolve sujeito-objeto em uma possível experiência. Não nos defrontamos com fotografias do mesmo modo, continuamente, designados apenas pelos códigos culturais que informam seu conteúdo. As imagens do sofrimento no fotojornalismo, ainda que apresentem padrões de sua constituição temática ao longo do tempo, tendo construído certo repertório e condicionado modos de ver, podem oferecer também outras nuances expressivas que podem tensionar seu conteúdo referencial reorganizando modelos visuais e culturais de diferentes maneiras produzindo variações afetivas.

“Como resposta a uma coerção acontecimental, a experiência estética é uma mobilização multidimensional (cognitiva, volitiva e emotiva) produzida no confronto com um objeto problemático que é experimentado em uma situação não-familiar” (GUIMARÃES, 2004, 5). De modo que a desarticulação, a ambigüidade, a suspensão ou a fratura são exemplos de movimentos (ou graus) de incerteza que podem desestabilizar o que se tem de convencional e normativo das interações anteriores, familiares, e, através das rupturas, potencializar a experiência estética através da instauração de novas relações que se estabelecem com o já sabido. “A qualidade peculiar daquilo que impregna os materiais dados, e que faz deles uma situação, não é a incerteza de modo geral; é uma qualidade de incerteza única, que faz com que a situação seja precisamente a situação que é” (DEWEY, 1980, 59).

Segundo este pensamento, tais variações de incerteza podem emergir em diferentes *medias*, sob diferentes formas expressivas e ocorrer como diferentes graus da experiência. O exame do regime expressivo e dos materiais que compõem a figuração do sofrimento no fotojornalismo são produtivos à explicação do processo, não só por suas representações (como é mantido pela matriz dos estudos discursivos), mas também pelos afetos que evocam e que integram as interações sociais mediadas³⁵. “Em uma perspectiva comunicacional, a experiência estética é a experiência estética compartilhada” (BRAGA, 2010, 82).

As regularidades encontradas nas fotografias do sofrimento e que conformaram certo repertório em termos de sua substância (o que é expresso) e/ou de sua forma (como é expresso) encontram variações em um ou outro ponto (ou em ambos, ainda) que servem como indícios das

³⁵ José Luiz Braga chama a atenção que, no processo interacional, a relação de experiência entre pessoa e objeto ultrapassa o nível psicológico ou de fruição particular do sentimento para integrar, efetivamente, o compartilhamento. BRAGA, José Luiz. Experiência estética e mediatização. In: LEAL, Bruno, GUIMARÃES, César, MENDONÇA, Carlos (Orgs.). Entre o sensível e o comunicacional. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. 83p.

diferentes situações que se configuram e que vão constituir o processo de experiência sob modos distintos de engajamento entre sujeitos e objetos fotográficos.

É possível notar que as fotografias apresentam variações nos recursos expressivos que utilizam para compor o sofrimento conforme o tipo de temática e o tipo de mobilização afetiva a que se relacionam estabelecendo modos de ver diferenciados. Se, por exemplo, a figuração de um sofrimento “crístico” pode emergir no fotojornalismo convocando a compaixão e a solidariedade como afetos tão próprios ao campo de um repertório visual religioso, sob outros modos, o sofrimento pode mobilizar horror e repulsa num movimento que se aproxima do foto-choque.

No entanto, concordamos com Dewey quando ele refuta a ideia de um sentido inaugural que possa ressoar, ao fundo, quando se refere ao valor da singularidade para a experiência. O equilíbrio preciso entre as interações anteriores e as novas que, na verdade, não se excluem, mas se amalgamam, é dado pelo agenciamento do fazer e do sofrer entre criatura e ambiente. Para ele, criatura e ambiente agem e, simultaneamente, sofrem seus efeitos. No seu entendimento, trata-se de um movimento muito mais dinâmico do processo interativo que rege a experiência do que um movimento circular. Deste diálogo dinâmico resulta sempre um padecimento que vai orientar as próximas ações e assim, indefinidamente se reconfigurando sem perder as “camadas” e nem justapor umas às outras, mas sim interagindo umas com as outras.

No campo das imagens do fotojornalismo, mas que bem poderia ser ampliado para outras formas de interação mediática, este mecanismo de articulação entre o sofrer e o agir é o que engendra as operações que participam do agenciamento dos sujeitos e objetos neste processo constituindo a experiência estético-comunicativa. O que se estabelece é uma negociação constante entre o repertório visual do sofrimento e os elementos expressivos que ora confirmam, ora tensionam seus protocolos de modo a propor interações diferenciadas entre sujeito e objeto. Apoiada na percepção, este modo de afetação do ver engloba todos os agentes do processo agindo e reagindo em alternância, não de modo mecânico, na base do reconhecimento dos seus códigos, mas interdependente, por mútuo condicionamento. É a própria *experiencing*: agenciamentos de sofrer e agir, como sublinhado por Dewey (2010).

Entretanto, ação-padecimento-ação é apenas um modelo esquemático simples para ilustrar que, num contexto interativo, a transação entre os agentes provoca alterações na natureza de ambos reconfigurando o todo contextual. No funcionamento prático da interação ocorrem múltiplos e variados movimentos de deslocamentos, confrontos, desvios e conflitos que alteram a situação, reorganizando e reestruturando os quadros da experiência. São contextos de aprendizagem

constante. Por isso Dewey atribuiu ao modelo da experiência a ideia de um fluxo, cujo fim é consumação e não cessação (DEWEY, 2010, 110). Ela implica uma seqüencialidade e uma serialidade, mas não uma conclusão.

A experiência, como processo interacional, não só explica como a sensibilidade pode ser base de compartilhamento que envolve muito mais que discursos consensuais, mas implica conflitos e deslocamentos traduzidos como disposição afetiva comum que podem vigorar antes mesmo da normatização de leis e regras, como também assume a implicação do outro neste movimento. “As emoções ligam-se a acontecimentos e objetos em seu movimento” (DEWEY, 2010, 119). Se as referências podem ser compartilhadas é porque sua natureza é basicamente relacional e funciona na interação entre sujeitos ativos no mundo. O que é preciso resguardar, contudo, é que não se tratam de sujeitos subjetivados, ideais ou puros, sistematizados no processo como agentes de emissão e recepção, mas como sujeitos existentes que interferem, alteram, provocam e são também provocados, modificados, afetados e que, simultaneamente, se constituem sujeitos. Logo, o processo da experiência estético-comunicativa anuncia sua dimensão tanto existencial quanto temporal.

Há dois aspectos que são importantes e que se encontram imbricados aqui. A dimensão existencial indica que há uma característica eventual ou acontecimental da experiência que a reconfigura constantemente e, intimamente ligada a isso, há a produção do sujeito que compartilha dos movimentos destas reconfigurações de modo a reorganizar a si mesmo³⁶. O que se acrescenta à explicação desta dinâmica é a produção do outro na condição de um existente. A importância de conceber a noção de existente aqui reside na ênfase de que o processo da experiência implica uma produção criativa de sujeitos, não de uma audiência ou de um público fantasma. Este outro é entendido como modo de constituição do próprio sujeito; o “outro generalizado” ou “simbolizado” sublinhado por QUÉRÉ (1982).

Na qualidade de acontecimento, a experiência apresenta sua dupla face, pois tanto se volta para o passado quanto para a possibilidade de ultrapassá-lo (e não seria esta uma afinidade própria à natureza da fotografia?). Enquanto acontecimento, o elemento novo, o advento, que habita a *experi-ência*³⁷ reorganiza os limites daquilo que era familiar e conhecido. O que se apresenta aqui é a coexistência do desconhecido naquilo que é já sabido. A ideia de perigo, portanto, aparece como a

³⁶De fato esta dinâmica já tinha sido apontada anteriormente quando tratamos da perspectiva em Dewey

³⁷ Expressão utilizada por Monclar Valverde (2010) para se referir à origem latina de experiência, como aquele que possui uma face voltada ao passado e outra ao seu ultrapassamento, em direção ao fora do limite, ao exterior do passado. VALVERDE, Monclar. Comunicação e experiência estética. In: LEAL, Bruno, GUIMARÃES, César, MENDONÇA, Carlos (Orgs.). Entre o sensível e o comunicacional. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. 57-71p.

outra face potencial de tudo que é familiar. De modo que o experimento da experiência (*experiri*) é a vivência deste limite e sua ultrapassagem. Nisso que se movimenta, o sujeito que há da experiência é já outro; o que se produziu e que se produz na vivência da experiência, portanto, pela interação.

A existência é, então, atravessada pelas múltiplas forças da experiência que promove aberturas que alteram os quadros comuns dos sujeitos lhes propondo outros horizontes, novos contextos, outra situação – diria Dewey. No entanto, o que está em jogo não é uma relação causal, pois na própria expressão o sujeito se efetiva como sujeito outro, existente.

Para o sujeito, portanto, a existência atual é a presença de um passado em transformação, e a experiência não é senão a assimilação dos modos desse poder-ser, a apropriação do que vem a seu encontro, num exercício de produção e expressão, que resulta na autoprodução do sujeito, através da objetivação de formas partilháveis (VALVERDE, 2010, 68).

A natureza relacional que Dewey (2010) atribuiu à experiência, no modo como concebe seu funcionamento e qualidade, nos é cara na medida em que reduz as distâncias entre criatura e ambiente - entre sujeito e objeto - tal qual pensamos os processos em fenômenos comunicativos vistos através das relações afetivas que produzem. Esta perspectiva permite alargar certos limites e “contaminar” com o cotidiano os pressupostos de uma experiência estética que até então se pretendia autêntica apenas na arte e que, não obstante, relegava à crítica do embotamento afetivo ou à pobreza da experiência quaisquer outras possibilidades de interações produtivas entre sujeitos e produtos mediáticos, onde citamos aqui, o fotojornalismo. Dewey (2010), de alguma maneira, antecipou este conjunto de aspectos quando sublinhou a necessidade de resgatar a experiência como possibilidade, sobretudo, do cotidiano, do plano do ordinário, da “experiência vivida e compartilhada” (BRAGA, 2010, 83).

Seguindo este argumento, um pensamento mais atualizado da experiência estético-comunicativa é colocado por José Luiz Braga (2010):

A tradição da ênfase na ‘obra’ para uma construção do objeto enquanto vetor possível de experiência estética viabiliza nos perguntarmos sobre as possibilidades de o produto mediático corresponder a esse vetor – ou, mais exatamente, sobre *como* o produto mediático se inscreve ou pode se inscrever nessa processualidade. (BRAGA, 2010, 75).

A articulação que se promove entre as lógicas de produção, do objeto e da recepção sabemos, é complexa e movediça. Mas é exatamente diante desta complexidade que a investigação precisou enveredar pelo campo da experiência estético-comunicativa no intuito de compreender as

relações que se promovem entre seus aspectos e não em cada um deles, isoladamente. Deste modo buscamos extrair os indicativos precisos que caracterizam as associações presentes no quadro comum do sofrimento para que o entendimento da articulação entre fotojornalismo, material fotográfico e sujeito espectador elucide as formas pelas quais as imagens do sofrimento produzem e fazem movimentar valores, crenças e afetos.

2.2.2 Materialidades

Elencadas situação e singularidade como elementos de natureza concreta para análise do processo interacional da experiência, outro elemento soma-se aqui de modo complementar para efetivar o trabalho de análise: trata-se das materialidades. A perspectiva trazida pela teoria das materialidades permite pensar as ligações materiais dos processos comunicativos como relações articuladas entre expressão e experiência. É a partir da ideia de uma configuração propriamente dita, que considera o elemento material como participante e articulador das interações, que os fenômenos de sentido se constituem e não simplesmente, emergem das estruturas.

A abordagem da experiência que recorremos desde a concepção pragmática em Dewey (2010) encontra um reforço importante nos estudos recentes desenvolvidos, sobretudo, por Hans Gumbrecht (1998; 2010), que tem colocado implicações epistemológicas ao campo da comunicação e que solicita um tratamento metodológico diferenciado daqueles que tentam apreender o sentido sempre como um resultado exclusivo do trabalho interpretativo. Situada em uma abordagem “não-hermenêutica”³⁸, conforme indica o próprio Gumbrecht, a teoria das materialidades privilegia o entendimento das relações dinâmicas e constituintes enquanto possibilidades de sentido e não como um resultado interpretativo definido. Assim, “essa mudança vai da interpretação como identificação de estruturas de sentido dadas para a reconstrução daqueles processos através dos quais estruturas de sentido articulado podem surgir” (GUMBRECHT, 1998, 135). Deste modo, Gumbrecht pensa o sentido a partir do modo pragmático da combinação das materialidades dos meios de comunicação como aquele que não pode prescindir das próprias formas materiais. Isso não indica que ele põe uma dicotomia radical entre sentido e interpretação, mas concebe uma atenção aos elementos

³⁸ Gumbrecht define a teoria das materialidades como assentada no que denomina “campo não-hermenêutico”, pois segundo o autor seu movimento primordial é problematizar o ato interpretativo como gesto exclusivo e totalizante da verdade. Para ele, não há binarismos possíveis nas relações entre quaisquer tipos de materialidades e, portanto, os processos comunicativos não podem ser definidos por teorias hegemônicas. Ver GUMBRECHT, Hans. O campo não-hermenêutico ou a materialidade da comunicação. In: *Corpo e forma. Ensaio sobre o campo não hermenêutico*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1998.

materiais como parte imprescindível para constituição da experiência de modo não exclusivo do significado, mas, intercambiável, em boa medida, com o significante, na articulação entre forma e expressão.

Os conceitos-chave pelos quais operam a abordagem das materialidades foram definidos também pelo pesquisador e parceiro de Gumbrecht, Friedrich Kittler, em sua obra mais célebre, *Grammophon, film, typewriter*, com publicação original de 1986, considerando os seguintes princípios:

- a) exterioridade, aspecto que se refere ao nível material compreendido como substância anterior à articulação de sentido através do qual, pode se concretizar;
- b) medialidade, que implica o meio pelo qual o nível material é processado como parte de uma estrutura de construção de sentido;
- c) corporalidade, elemento central da articulação do sentido, entendido como lugar de operação plástica do sensível.

Assim, é o estudo da articulação dos mecanismos materiais que compõem uma relação específica com os sujeitos que vigora como aspecto norteador desta perspectiva, uma vez que chama em causa a relação material dos meios sobre os processos de significação capazes de reconfigurar a sensibilidade e, portanto, construir sentidos. A proposta de Gumbrecht é acompanhar os movimentos que aproximam sentido e experiência.

A formação medievalista de Gumbrecht ajudou a formular um tipo de pensamento que considera o caráter pragmático-performativo dos processos de comunicação. No livro “Modernização dos sentidos” (1998b), ao analisar o papel do leitor, por exemplo, ao longo de sua formação histórica e cultural, o autor destaca a diferença do modo como o conhecemos hoje. Não existia, noutro período, uma distância entre leitor e texto enquanto relação corporal de contato, uma vez que este enlace texto/leitor se permitia em duração e execução próprias. Era a posição de ouvinte e participante (mais que a de leitor) que o conformava, isto é, ele era concernido em narrações teatralizadas.

Performance vocal, disposição corporal e outros recursos materiais e sensíveis constituíam uma corporalidade própria a cada tipo de texto. Era neste tipo de experiência que o leitor estava inserido como co-participante e do qual se constituíam sentidos. Esta experiência, segundo Gumbrecht (1998b), foi tomada como aspecto principal da formação cultural e da percepção humana ao longo do tempo. Porém, a reflexão teórica ocidental acerca dos materiais dos meios parece enfatizar uma distância e mesmo uma sobreposição do inteligível sobre o sensível, de modo

a deixar escapar a dimensão expressiva destas materialidades que sempre contribuíram, em boa medida, para a própria possibilidade do sentido e suas interações com os meios. Como se o fato de uma tecnologia, como a imprensa, neste exemplo, pudesse sublimar por completo o lugar de expressão em detrimento de uma dada determinação técnica, cultural e histórica. “Por meio de uma ‘metafísica da presença’, o espiritual é valorizado em detrimento da corporalidade, onde o material é desqualificado como obstáculo ao sentido.” (FELINTO, 2001)

Contudo, é preciso ressaltar que Gumbrecht (1998b) não reivindica qualquer retorno a um tipo de comunicação originária, mas o objetivo do autor é sublinhar a relação mesma que se coloca entre sujeitos e meios como um enlace dinâmico e constitutivo do processo de comunicação. Em “Modernização dos sentidos” (1998b), ao analisar a organização da cidade, da imprensa e a institucionalização do livro como elementos preponderantes das alterações culturais e sociais da modernidade, Gumbrecht destaca-os como meios concretos para acessar a mentalidade e percepções que sempre se elaboraram junto com estas configurações.

Ainda que a ocupação do autor seja investigar esta relação a partir de um movimento histórico-literário, que não se pretende traçar aqui na observação fotojornalística, vale aproveitar sua indicação para reter, com mais apuro, não apenas o conteúdo, mas o conteúdo através das formas e do meio comunicativo. “Trata-se, assim, de uma empresa epistemológica essencialmente preocupada com as potencialidades e pressões da estilização que reside em técnicas, tecnologias, materiais, procedimentos e ‘meios’ (media)” (FELINTO, 2001). De modo que é pela compreensão das condições a partir das quais determinados objetos aparecem na comunicação mediática, como é o caso do jornalismo e aqui, especificamente, o que se refere à sua expressividade (evocada pela fotografia), que nos parece possível apreender alguns aspectos relevantes que participam da experiência.

O substancialismo presente na concepção das materialidades indica um viés reflexivo importante acerca da postura construtivista que parece predominar nos estudos contemporâneos, onde o acesso ao mundo e, portanto, à realidade, só seria possível a partir das representações como constructos culturais. A proposta das materialidades, ao contrário, concebe um acesso mais direto, um enlace/embate que não necessariamente passa pelas grades da representação, mas que afeta o corpo. Em paralelo ao nosso objeto de investigação, o sofrimento não precisa repassar todo um arco representativo para assumir uma potencialidade afetiva, mas tal ponto pode ser ativado por outras referências que não históricas, mas expressivas e que confrontem diretamente o olhar do espectador em uma qualidade interativa.

A relação gumbrechtiana propõe observar que o significante é anterior ao significado, não de modo temporal, apenas, mas ontologicamente. As matérias expressivas possuem uma densidade potencialmente afetiva e performática. O conceito *produção de presença* (GUMBRECHT, 2010), desenvolvido pelo autor, condensa esta perspectiva de modo mais eficaz.

A *produção de presença* aponta para todo fenômeno em que, antes mesmo da constituição de qualquer sentido, um objeto, uma materialidade ou um meio produz um efeito de tangibilidade que toca e afeta o corpo (FELINTO, ANDRADE, 2005, 07). Esta perspectiva dispensaria enquadrar, em boa medida, que toda forma visual, por exemplo, faz menção ou apelo ao conhecimento cultural e à necessidade de identificação de seus códigos visuais como estilo, como propõe algumas vertentes mais construtivistas (HALL, 1997; THOMPSON, 1995) que delimitam o papel do espectador à identificação destes códigos como signos culturais. Assim, a relação não indicaria um compartilhamento, implicação ou imersão, mas a simples demarcação de lugares de pertencimento que se efetivam pelo reconhecimento sociocultural. Esta clivagem seria insuperável na ligação pela ordem do discurso de quem produz e de quem consome como as duas únicas posições possíveis da relação entre o objeto fotográfico e o espectador.

Em sua crítica sobre a oscilação entre presença e sentido, Gumbrecht (2010) põe a tônica do corpo para a presença como seu elemento referencial preponderante, pois presença é um componente fenomenológico e também espacial (GUMBRECHT, 2010, 38).

O que é ‘presente’ para nós (muito no sentido da forma latina *prae-essere*) está à nossa frente, ao alcance e tangível para nossos corpos. Do mesmo modo, o autor pretendia usar a palavra ‘produção’ na linha do seu sentido etimológico. Se *producere* quer dizer, literalmente, ‘trazer para diante’, ‘empurrar para frente’, então, a expressão ‘produção de presença’ sublinharia que o efeito de tangibilidade que surge com as materialidades de comunicação é também um efeito em movimento permanente (GUMBRECHT, 2010, 38).

Ao propor uma análise do sofrimento no fotojornalismo, o que buscamos é entender como esta relação entre o meio material expressivo e a convocação do olhar potencial do espectador podem se estabelecer ao nível de uma possível interação, de uma experiência efetiva e afectiva, não apenas na ordem da circunscrição dos lugares que seriam previamente demarcados por um gênero discursivo, nem dos materiais sob o estrito exame de suas representações, mas de modo a admitir a imagem do sofrimento como composição e uma espécie de centro de tensões às condições de sua recepção que provoca deslocamentos e confrontos diretamente ligados à presença e ao corpo através do qual se produz um sentido por implicação e compartilhamento.

A *produção de presença* é também efeito de presença (GUMBRECHT, 2010, 38) e, ao mesmo tempo em que sublinha o espaço do que se oferece, o “está para” alguém, também sugere que a presença, além de delimitar um espaço relacional, ainda convoca um tempo relacional; o do presente ou da “presentificação”, portanto, da atualização que está relacionada ao outro agente operante (e constituidor) da experiência: o espectador.

Espaço e tempo de presença são, portanto, relacionais e constituintes dos modos de apreensão das materialidades. O valor expressivo da matéria transita neste amálgama espaço-temporal que intenta, não só a reconstituição dos fatos, mas a atualização desta relação com a matéria, com o corpo expressivo que não representa, simplesmente, mas que re-apresenta, neste caso, fatos noticiados.

Esta relação possível que se coloca entre corpo fotográfico e corpo do espectador (através do olhar) remete a uma experiência sensível aguçada pela intensidade das referências que pode afetar mais de modo sensorial que simplesmente histórico ou cultural. O contato com o fato pode ser mais instigado pela dimensão sensorial que uma imagem pode trazer do que pela restituição histórica, propriamente. Este mecanismo de presentificação, segundo Gumbrecht, é um tipo de “leitura” imediata que opera pelo contato e menos pela cognição. Visibilidade e inteligibilidade são associadas por graus, segundo o autor; o que há é uma articulação conjunta com os elementos da visualidade (como qualidades diretas da imagem, aqui, do corpo fotográfico composto por luz, plano, angulação, etc.) em integração com a visibilidade como seu outro processo complementar de leitura ou de entendimento (discursivos).

Podemos dizer que esta operação faz parte de uma pragmática da imagem fotográfica que é definitiva para a compreensão do sofrimento pelo fotojornalismo onde, nem os elementos de escritura do visível e nem os elementos de leitura da visibilidade pelo espectador são desprezados, ao contrário, são vistos e analisados em integração. “O conceito de presentificação é usado para descrever uma forma de história cujo objetivo não é mais recuperar o sentido dos eventos passados, mas permitir que sejam re-vividos, re-apresentados e não, representados.” (FELINTO, ANDRADE, 2005, 9)

Gumbrecht em uma entrada, não pelo discurso, mas percorrendo o que o autor chama de “substância e forma da expressão”, pensa o manejo para o lugar espectral através das materialidades; por elas é que se propõem modos de interação. Seguindo uma distinção proposta por Louis Hjelmslev, Gumbrecht (1998) se apropria da distinção entre substância e forma para

pensar o conceito em aplicações mais analíticas, embora não apresente o desenvolvimento empiricamente, mas apenas especulativamente.

Para ele, forma “é a unidade da diferença entre referência interna e externa”. (GUMBRECHT, 1998, 148). Assim, todo objeto, todo corpo, apresenta, simultaneamente, uma referência para si e outra projetada para o exterior, como Janus e suas duas faces. No caso das imagens e, principalmente, da fotografia, é a noção temporal³⁹ que marca esta dupla referência. Deste modo, não estaríamos longe do pensamento que, em termos benjaminianos, põe a fotografia sempre na ordem de um vestígio que se volta a um real passado (auto-referente), mas que também está projetada para o futuro atualizado no presente do olhar do sujeito (não aquele pré-definido). A experiência se torna possível, então, através deste encontro de corpos com as dimensões referenciais interna e externa que interagem no processo com o sujeito.

Neste ponto, arriscamos dizer que o fotojornalismo proporia importantes renovações ao pensar que sua função social vai além de um resgate histórico ou da definição cultural dos acontecimentos do mundo por uma ótica discursiva, mas que seu valor está em constante negociação com seu potencial informativo, que pode, não obstante, definir contornos mais atuantes e potenciais na experiência com os sujeitos.

O foco da investigação das materialidades chama a atenção para uma pragmática e não apenas para o conteúdo do que é visto ou exibido, pois atenta para as estruturas materiais implicadas ao conteúdo, anteriores ao sentido interpretativo mesmo. “Não mais procuramos identificar o sentido, para logo resgatá-lo; porém, indagamos das condições de possibilidade de emergência das estruturas deste sentido.” (GUMBRECHT, 1998, 147).

2.2.2.1 O corpo

O desenvolvimento destas noções acerca das materialidades põe o corpo como instância privilegiada neste estudo porque se coaduna ao aspecto mais performativo e pragmático que esta abordagem afirma. Felinto (2001) nos adverte que o corpo não pode ser entendido como limitado a uma determinada forma física e material, mas abrange também um tipo de impacto conjunto de instituições e dos meios que elas empregam, como rituais e liturgias, por exemplo, que se refere a

³⁹ Gumbrecht prefere adotar o termo “simultaneidade” ao invés de temporalidade, pois acredita que toda relação entre corpos se constituem como feedbacks, e não como causalidade ou seqüencialidade; noções geralmente atribuídas quando se menciona a temporalidade. GUMBRECHT, Hans. Corpo e forma. Ensaio sobre o campo não hermenêutico. Rio de Janeiro: Editora UEL, 1998.

um modo de regime sensível que afeta a percepção e está presente no corpo material. Assim, devemos considerar a dupla dimensão que o corpo assume nesta perspectiva, pois é tanto como *medium* de visibilidade, matéria substantiva de inscrição jornalística, quanto regime de visibilidade pelos tipos de pactos afetivos, de crença e valores que promovem e que concorrem na interação com as imagens.

Ao tratar do corpo, os estudos de Gumbrecht (1998; 2010) se aproximam de pensadores como Walter Benjamin, Kracauer e Baudelaire quando refletiam as transformações da modernidade avaliando o mesmo tipo de relação constitutiva entre sistemas tecnológicos – materiais - e modos de percepção sensível. Trata-se da perspectiva que pensou a modernidade não exclusivamente a partir da análise das suas dinâmicas sócio-econômicas, mas a partir de uma compreensão que tomou o corpo como objeto central, assumido nas suas relações de ação e submissão às variáveis materiais, diretamente relacionadas aos sentidos, tais como cores, velocidade, espessura, intensidade e saturação presentes sob a forma de novos estímulos urbanos.

A ideia comum é pensar, então, estes sentidos como instâncias autônomas, passíveis de afetação a partir do tipo, da intensidade e da frequência de estímulos que se confrontam (FELINTO, ANDRADE, 2005, 12). É preciso considerar que o sujeito contemporâneo também se apresenta em um contexto de estímulos e diversidade de meios e corpos, ainda que em graus e níveis de variabilidade diferentes daqueles da modernidade. O que é preciso destacar é que tomar o corpo como objeto de reflexão pressupõe a compreensão de suas possibilidades e também de suas limitações perceptuais e cognitivas para com as relações que se estabelecem.

Deste modo, não há um critério suficientemente abrangente que possa dar conta ou determinar o modo exato da relação entre corpos como ao modo de estímulo-resposta. A natureza das relações é complexa e variável; o que também coloca dificuldades metodológicas à teoria das materialidades nesta investigação. Contudo, é importante apreender os princípios que regem este estudo como norteadores dos processos estético-comunicativos que, por si mesmo, já são indissociáveis dos meios. É preciso reconhecer que a concepção da corporeidade ressalta o quanto o corpo é tanto elemento agente das afetividades quanto das práticas sociais.

“A aposta que se quer fazer com o conceito de corpo como corporificação é pensar a plausibilidade de um espaço de reflexão que o tome, não apenas como produto das práticas culturais, mas também como agente co-produtor destas mesmas práticas” (FELINTO, ANDRADE, 2005, 17). Enquanto lugar de efetivação da sensibilidade, o corpo não é simples colecionador de percepções pelas quais se apropria do mundo, mas, em conexão, articula e é articulado através dos

quadros de uma cultura que lhe atravessa como fluxo onde a experiência é sempre reconfigurada. Corpo senciente, *medium* da experiência, que o institui e ao mesmo tempo o ultrapassa.

O funcionamento e o lugar do corpo nas experiências do mundo afirmam a atenção à reversibilidade do corpo que toca e que é tocado, do vidente e do visível, pois a consciência é encarnada, é presença de uma única carne do mundo. Esta carne, contudo, não pode ser compreendida como identidade entre ser percipiente e o ser percebido, sujeito distinto do objeto, mas lugar onde se entrelaçam. Neste ponto, o corpo tem, para com a experiência, uma presença sempre originária porque passível de reconfigurações constantes. Trata-se de um corpo forjado na inter-relação do mundo. O sujeito, os objetos e a experiência são um só corpo na carne do mundo.

Não basta a experiência do pensamento para sustentar o mundo como pressupõe o cogito cartesiano, nem entendê-lo como sedimento de significações, conforme Husserl, mas tomá-lo sob a perspectiva da presença ativa no mundo. Corpo e mundo comungam do entrelaçamento sensível da experiência, que não se encerra em si mesma, mas compreende modos de passagens e aberturas à cultura, à história e às vivências ordinárias numa *Lebenswelt* dinâmica. Deste movimento é possível extrair os pontos de encontro entre um *logos* estético e o *ethos* político.

2.2.2.2 As figuras

Toda a discussão empreendida acerca da visibilidade mediática tentou demarcar a relação intrínseca de suas duas faces: uma cognitiva, que atende à exposição e apresentação dos temas lhe permitindo o acesso através das formas visuais, e outra prática, que concebe uma configuração do tema ao compartilhamento comum movimentando as interações sociais e simbólicas do mundo. Mas há uma implicação problemática da visibilidade que precisa de uma observação mais atenta de suas filigranas para melhor compreender esta relação prático-cognitiva no trato com as imagens. Para desdobrar a complexidade desta relação buscamos respaldo teórico na compreensão muito cuidadosa feita por Didi-Huberman (1990; 2007) acerca da noção de figura (e sua correlação quase imediata ao visual) no percurso das imagens artísticas.

O primeiro ponto que ele observa é que existe uma distinção fundadora entre o visual e o figurativo onde o visual compõe o visível regido pelo princípio da imitação, enquanto o figurativo compõe o figurável regido pelo princípio da legibilidade. No entendimento de Didi-Huberman (1990) o que ocorre é que estes dois planos – o visual e o figurativo – atenderam, inicialmente, à lógica programática e disciplinar da história da arte conforme proposta por Giorgio Vasari, no

século XVI. Daí em diante, as duas instâncias foram tomadas como uma espécie de correlato conceitual que, no entendimento de Didi-Huberman (1990), tornou ainda mais nebulosas suas diferenças e cuja junção repercutiu, prejudicialmente, em todo um saber posterior sobre as imagens em geral.

Considerada “segunda religião” (DIDI-HUBERMAN, 1990, 77), o pensamento sobre as imagens se constituiu para legitimar o ideal do humanismo e sua imortalidade no campo das artes. Ele foi projetado para ser um patrimônio e um legado cultural para as civilizações posteriores. Como um empreendimento de classe e poder, a história da arte se desenvolve como prática nobre e de conhecimento intelectual autônomo - como ciência da arte, frente a outros campos instituídos do saber. É imbuído deste objetivo primeiro que Didi-Huberman (1990) questiona o fundamento epistemológico calcado na ideologia renascentista que acaba por dissolver o sujeito cognoscente no objeto do saber.

Sem espaço para pensar as relações que se instituem entre sujeito e objeto, fenomenologicamente, a iconologia, como método de compreensão e leitura das imagens proposto por Panofsky, e apoiado por Vasari, passou a encerrar um modelo ideal e legítimo de conhecimento de modo a subsumir toda dimensão sensível no plano representativo. A equivalência conceitual se torna também uma ferramenta operativa, portanto, ver imagens se torna contemplar a imitação, reconhecer as imagens se torna um trabalho de leitura iconológica e análise iconográfica através da decodificação representativa de suas figuras que compõem o conteúdo de suas obras.

Sem retomar ponto a ponto a análise de Didi-Huberman (1990), mas apenas resgatar sua crítica para iluminar o problema do imbricamento entre visibilidade e legibilidade, o que é relevante indicar na sua crítica é: em primeiro lugar, reconhecer que a assunção de uma forma de conhecimento esquemático acerca das imagens abarcou, por princípio, a própria concepção de conhecimento, isto é, sujeito e objeto foram tomados como um pela síntese interpretativa; em segundo lugar, identificar a submissão das regências do visível e do figurável aos paradigmas da legibilidade iconológica e representativa⁴⁰ a que o trabalho de análise se restringiu.

Na sociedade ocidental, o pensamento cristão é apontado como responsável por instituir uma relação de comunhão entre imagem e palavra a fim de preservar tanto a força da imagem – manter o

⁴⁰ Didi-Huberman não apenas resgata criticamente os critérios fundadores da história da arte e seus desdobramentos, tanto epistemológicos quanto metodológicos, mas sua análise apurada destes aspectos o permite desenvolver outra perspectiva do pensamento sobre as imagens, o que ele denomina de “abertura dialética”. A leitura dos seus textos se apresentou um terreno renovador e instigante sobre as imagens, contudo, por ora, o que nos interessa sublinhar de suas referências é o conceito de figura por conta da relação necessária que estabelecemos com o corpo alinhado ao objeto de pesquisa.

desejo de ver – quanto a distância entre o que é dado a ver e o objeto de desejo do ver – o Verbo encarnado.

A visibilidade, portanto, entendida como conjugação entre imagem e palavra, é considerada o campo onde esta tensão tenta ser mantida sob equilíbrio. Ao contrário da visualidade pagã baseada na articulação aristotélica entre acaso e técnica, *tychè* e *technè*, a visualidade cristã que influencia a sociedade ocidental, considerada propagadora de uma lógica da representação e da imagem como imitação que conduziu à idolatria e ao espetáculo, se firma como doutrina que acaba inaugurando seu próprio paradoxo no centro desta lógica mimética.

Trata-se de outra conformação prático-cognitiva da visibilidade que promove a imagem fundada no princípio da encarnação como matriz de seu funcionamento icônico, mas também sensível e divino. Segundo Didi-Huberman (2007), este paradoxo foi uma espécie de “golpe” do pensamento cristão fundado por uma disputa religiosa, que teve em Tertuliano um pensamento fundador. De modo que a querela sobre o uso das imagens sacras entre cristãos se resolveu com a diferença estabelecida pela encarnação como resposta cristã à recusa das imagens pagãs. “A encarnação, diz Tertuliano, é o que distingue cristãos e judeus: por elas que, em efeito, Deus, que é absolutamente invisível, ao mesmo tempo, por elas, envia sua própria imagem, o Cristo, a fim de se fazer visível aos homens” (DIDI-HUBERMAN, 2007, 148).

A noção de figura, então, instalada neste paradoxo cristão passa a informar uma qualidade de relação e não de substituição imitativa. Ela cruza, ao mesmo tempo, na imagem, o valor divino e idólatra, se desloca de um registro puramente simbólico para uma instância imaginária (Idem, 148). O paradoxo abre a imagem para no “milagre cristão, o virtus da imagem, que se torna um corpo com poder de portar o efeito real da glória, e o espectador – tal qual santo François – será, portanto recoberto de graça, carnalmente convertido, estigmatizado” (Ibidem, 149).

Feito imagem e semelhança do Deus infigurável, ao qual não se pode aceder senão pelo corpo do Filho oferecido em imagem, é que o corpo-imagem divino permite o acesso a todas as imagens. A gestão das paixões, então, passa a ser elaborada pela imagem e na imagem, elevando o significante a um patamar distinto do que era o significado para a representação. Este deslocamento da visibilidade promovido pela lógica cristã fomenta outra negociação entre imagem e palavra, segundo Didi-Huberman (2007) posto que a imagem se torna a própria palavra encarnada e distribuída à comunidade como presença do próprio corpo divino; transubstanciação carne e hóstia via imagem. Partilhar do corpo do Cristo oferecido é, então, aceitar os princípios da visibilidade em que imagem e palavra compõem o ser uno; é tomar parte no corpo encarnado do Deus vivo.

Diante deste quadro explicativo Didi-Hiberman (2007) indica que o cristianismo instituiu uma verdadeira teoria da figurabilidade pelo paradoxo em que o extenso uso das imagens como semelhança de Deus criou uma “heurística da figura, uma exploração sistemática num espectro total de constrangimentos e liberdades, em suma, de possibilidades ou de poderes figurativos”, de modo que, o conceito de figura não aparece mais limitado à acepção técnica da retórica e do discurso, mas vigora no campo da imagem como forma de presença, como ato de encarnação e não de imitação e mimêsis. Seguindo este deslocamento, uma nova relação entre imitação e encarnação acabou por emergir da hibridação da luminosidade e do sangramento (Ibidem, 2007, 164).

Se no momento fundador a carne se faz imagem em seguida são os elementos da figura (o traço, a cor) que se fazem corpo para suportar a tarefa da inscrição divina revelando o sofrimento do Verbo encarnado. Da imagem cultuada como corpo glorioso advêm os elementos da ferida, do sangue, da matéria visual encarnada, tomados como objetos da ordem do háptico, feitos objetos de culto, como partes dialéticas de luz e carne que não se reduzem ao plano do puro icônico nem ao puro simbólico, pois não são reproduções imitativas e nem metafóricas, conforme o esquematismo panofskiano, mas sintoma, irrupção, transubstanciação, isto é, o próprio “mistério do sangue figural” (DIDI-HUBERMAN, 2007, 183).

Entretanto, este enigma do paradoxo, diz o autor, se resolve na convocação de um modo de uso da figura efetuada na operação do que não foi dado a ver, no investimento desta porção adjacente e complementar necessária ao visível; o invisível, pois o sintoma é apenas a parte visível, porém articulada ao que não está à mostra. De modo que, a fatalidade – e também, a potência - do sintoma é o poder operador do fantasma⁴¹.

Ao contrário de uma recorrência iconográfica, que busca na representação mimética um sentido, Didi-Huberman valoriza o trabalho exegético do visual como função exitosa da visibilidade cristã, pois a prática da figura, nesta lógica, é afirmar e manter o desejo de encontrar o que não está dado; a face oculta e presente de Deus. Esta “heurística da figura” se tornou dos mais poderosos ardis cristãos por nutrir o desejo infinito do ver mantido pela crença na potência do invisível a que está atrelado, potência esta, que está ao nível dos afectos a que estão relacionados. O trabalho da figura, pela lógica cristã ocidental, se fundamenta em uma espécie de “poética original da encarnação do Verbo” que se mantém no mistério da escritura para o desdobramento das imagens.

⁴¹ O autor vai desenvolver a noção de sintoma, a partir do viés psicanalítico em Freud, assim como descrever seu funcionamento em outro texto. Ver DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l’image*. Paris: Éditions de Minuit, 1990.

A partir desta reflexão Didi-Huberman (2007) sistematiza dez procedimentos específicos do trabalho da figura na imagem: *translatio*, o deslocamento; *memoria*, a memória; *praefiguratio*, a iminência; *veritas*, a verdade; *virtus*, o virtual; *desfiguratio*, a dessemelhança; *desiderium*, o desejo; *praesentatio*, a presentabilidade; *collocatio*, o poder do lugar; *nominatio*, o poder do nome. Estas operações da figura, contudo, não funcionam de modo linear, evolutivo ou estanque, mas de modo complexo e articulado pela carne dos seus temas; tampouco funcionam por substituição, mas por contigüidade e extensão. Deste modo, Didi-Huberman (2007) indica que a imagem não precisa ser exclusivamente considerada por sua capacidade metafórica, baseada na semelhança, mas pela via do sintoma, pela possibilidade metamórfica que opera por afecção, ou seja, pela compreensão da relação da imagem para outras imagens e não por outras imagens, promovendo assim a reversão da representação e relançando o pensamento analítico por meio de uma atenção à experiência.

Seguindo este lugar do desvio analítico proposto por Didi-Huberman (2007) o acontecimento temático se reverbera, se expande e se estende aos corpos imagéticos por um movimento menos devoto à reconstituição de pistas iconográficas e mais pelos vestígios que preservam a potencialidade expressiva no corpo da imagem. A figura torna-se, então, presença como evento “somático e crítico”, configurado num tecido feito de rastros sedimentados e fixados no corpo imagético (DIDI-HUBERMAN, 2007).

Ao retomar a reflexão acerca dos desdobramentos operacionais da imagem que foram promovidos a partir de uma perspectiva cristã, Didi-Huberman não pretende satisfazer qualquer reivindicação de fundo ideológico e, menos ainda, propor um retorno ao valor religioso e devocional das imagens, mas sua retomada crítica propõe restituir à imagem seu lugar de complexidade, pensada sob outra lógica de funcionamento que não está submetida ao efeito de espelho e semelhança, mas como presença, como encarnação.

Ainda que tenha ocorrido certa desafeção mais profunda do cristianismo, em algumas sociedades, contribuindo para alterações no pensamento sobre a imagem, suas sombras ainda ecoam através de uma tradição complexa e conflituosa que põe a imagem muito mais sob a indeterminação que sob a certeza e a verificação, por vezes articulada como fechamento, outras, como abertura. Neste trabalho necessário de desconstrução, a imagem, para Didi-Huberman, é considerada muito mais um corpo aberto ao atravessamento das múltiplas narrativas que nele se abrigam, onde os blocos da história transpassam deixando nele seus rastros, ainda que fragmentados e dispersos. A imagem, segundo esta perspectiva, seria o próprio lugar da indeterminação e da experiência. São corpos imagéticos que estão também abertos a outros corpos e que encontra no aspecto

fenomenológico um forte componente de sua constituição, em que a dimensão sensível e estética é uma exigência da imagem como sendo necessário prolongar e intensificar a experiência para além de si, em direção a outrem.

No limite da crítica da imagem como imitação ou resgate reduzido à forma de informação-mercadoria estaria, no limite, o ver traduzido como atividade do espectador e não simplesmente dado ao espectador. A recuperação deste caminho desviante proposto por Didi-Huberman se torna importante nesta investigação, não por se tratar de um outro modelo teórico que confronta simplesmente uma tradição de estudos que utiliza a imagem com elemento de resgate histórico, documento social ou informação-mercadoria, mas por conceber uma abertura e um lugar tanto à imagem quanto ao espectador; ambos reconhecidos como elementos porosos e passíveis de modos diversos de interação e experiência. Nesta inflexão reside ainda alguma possibilidade que não é exclusiva do pensamento da imagem e experiência na arte, aliás, hoje, considerada por alguns de seus críticos, cada vez mais como um “dispositivo de exposição e nomeação ambivalente” e que, em nome de sua liberdade e autonomia “empresta visibilidades” (CÉSAR; 2009, 19).

Em contraposição às explicações hegemônicas que tomam as operações da imagem, sobretudo, aquelas apresentadas no âmbito das mídias - como se houvesse uma soberania midiática que governasse os diferentes regimes – como lugar da auto-referência, como se fossem todas indiferentes e ensimesmadas, a proposta é, antes, explorar quais são mesmo as tensões que emergem de seu corpo material postas no enlace com o ver, sem deixar de manter atenção à trajetória que lhe instituiu. Para isso é preciso, antes de qualquer coisa, ir às imagens, se defrontar com seus corpos, observar os vestígios que lhe compõem a “substância figural”, identificar as operações que lhes perpassam as formas, ao invés de, apressadamente, aprisioná-las nos rótulos discursivos fáceis que, simultaneamente, despotencializam a imagem e precarizam as relações.

Assim, a figura assinala este ponto específico da operação colocada na imagem em que uma temática aparece elaborada, encarnada, diria Didi-Huberman (2007) por conexões sensíveis entre seus aspectos constitutivos; históricos, culturais e expressivos. Ao analisar as fotografias do sofrimento pelo fotojornalismo três figurações do corpo despontaram como operativas à articulação entre matéria expressiva e modo de ver de acordo com as configurações das experiências afetivas que se oferecem nas imagens e através delas: o corpo supliciado, o corpo sujeitado e o corpo abatido. Para adentrar suas nuances, portanto, é necessário, ainda antes, localizar os meios nos quais elas operam.

2.2.3 Mediações

A perspectiva que se adota aqui toma o fotojornalismo para problematizá-lo enquanto mediação buscando refletir alguns dos aspectos que participam deste processo. O esforço é tentar compreender como se articulam alguns dos elementos que entram em jogo no fotojornalismo enquanto lugar de uma produção enunciativa, de inscrição do outro e de convocação do olhar. Porém, a discussão em torno da mediação assume uma posição um tanto diferenciada do pensamento que a discute sob certa concepção determinista, por demais assimilada pela lógica do espetáculo⁴². Sob tal ótica se atesta um predomínio tecnológico e/ou mercadológico como condicionante absoluto ou ainda como lugar investido de total autonomia para definir uma espécie de gramática própria, por onde perpassariam todas as relações sócio culturais, a produção de subjetividades e intersubjetividade, as formas de organização e representações do real, enfim, a partir de onde se constituiria toda uma nova conformação da vida social.

A discussão que pretendemos está mais baseada na perspectiva da mediação considerando sua natureza incompleta, relacional e de interação (BRAGA, 2006), sob a qual alguns aspectos são balizados e onde se entende uma discussão mais profícua, tanto para refletir acerca do fotojornalismo, como lugar de produção de visibilidades, quanto daquele sob o qual se investe este campo - o olhar do espectador, ponto no qual se efetiva esta interação e completude do processo comunicativo através da experiência.

Neste sentido é importante fazer um percurso sobre as relações mais específicas que se desenvolvem entre a institucionalidade e a tecnicidade cujos movimentos podem tanto potencializar quanto inibir aspectos das interações. Não pretendemos construir um mapa destas variações, nem tampouco tomá-los como determinantes das relações contextuais entre sujeito e objeto, mas indicar modos dinâmicos promovidos pelo entrelaçamento dos elementos técnicos, institucionais, culturais e expressivos que constituem seus contextos materiais tomando como base de análise os prêmios que fornecem o *corpus* de pesquisa. Assim, a composição destes contextos, composta por singularidades potencializadas pelo plano expressivo das imagens, no corpo material das fotografias, integra um quadro útil ao trabalho de análise desta investigação.

⁴² Estas concepções são mais desenvolvidas por autores como Muniz Sodré nas obras *Antropológica do espelho* (2008) e *As estratégias sensíveis* (2006) ou ainda em escritos de Eugênio Trivinho e Paul Virilio, sobretudo, no livro *O espaço crítico* (1984). O esforço aqui é pensar por outra via de discussão da mediação que não se confunda com esta noção marcada mais como um processo denominado de “mediatização” e seus pressupostos homogeneizadores. Neste intento, compartilhamos mais de autores como José Luiz Braga, principalmente no texto *Sobre mediatização como processo interacional de referência*, *Compós* (2006), onde assume a mediação como processualidade, campo de referência, portanto, incompleto, espaço de interação, relacional e não determinista.

2.2.3.1 Prêmio World Press Photo

*“Life is not about significant details, illuminated in a flash, fixed forever. Photographs are”*⁴³.
(Susan Sontag, 1977)

É com esta citação da Susan Sontag, que o World Press Photo se apresenta como uma fundação que valoriza o fotojornalismo como autêntica atividade de produzir conhecimento sobre o mundo e não apenas registrá-lo. *“We inspire understanding”* é o lema central usado pela instituição.

Fundada em 1955 por um grupo de fotógrafos independentes, em Amsterdã, na Holanda, o WPP é uma entidade sem fins lucrativos, inicialmente criada com objetivo de integrar a premiação nacional organizada pelo Dutch Photojournalistic’s Union, o Zilveren Camera. Em pouco tempo, a seleção e premiação do WPP foi reconhecida por assumir uma função educativa e comunicativa sobre os acontecimentos mais destacados no mundo.

Segundo informações do *website* da Fundação World Press Photo a premiação na categoria do *Photo of the year* rapidamente conseguiu prestígio internacional, o que permitiu a ampliação das atividades do grupo. Hoje, além do notório prêmio World Press Photo, a Fundação World Press Photo (FWPP) também realiza seminários, workshops, publicações e materiais para difundir o fotojornalismo em diversos países, mas também para auxiliar na formação profissional. De acordo com o próprio texto fornecido pela Fundação fica claro que há um ideal em torno da atividade que inspira o perfil educativo, quase missionário, que a entidade confere aos seus trabalhos.

Hoje, a Fundação recebe o suporte financeiro da Dutch Postcode Lottery supervisionado pela Canon. Uma lista de outros contribuintes também auxilia no financiamento das atividades. Além do caráter institucional que a FWPP obteve junto aos fotojornalistas do mundo inteiro, um dos méritos mais destacados é a qualidade técnica e de conteúdo das fotografias premiadas. Ano a ano, um diretor conselheiro da WPP faz declarações acerca das fotos do ano conferindo valor estético e informativo às imagens.

A premiação é modesta, segundo dados do *website*, o vencedor da categoria recebe 1.500 euros, uma câmera digital nova da Canon, um diploma e o troféu Golden Eye Award. Contudo, a premiação convalida uma posição prestigiosa aos seus vencedores; notícias da fotografia premiada e do seu fotógrafo circulam pelos veículos internacionais, há uma cerimônia solene para a entrega do prêmio, o veículo impresso ou a agência de notícia de origem da fotografia é destacado, há uma

⁴³ “A vida não se trata de detalhes significantes, iluminados por uma luz, fixados para sempre. Fotografias são.” SONTAG, Susan. Sobre fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

exposição com edições anuais em vários países e a fotografia é reproduzida na mídia do mundo inteiro.

Segundo os dados da FWPP, em 1955, primeira edição do prêmio, foram inscritos 42 trabalhos fotográficos de 11 países. Nos anos de 1990 foram 1.280 fotógrafos inscritos de 64 países e, no último ano, foram mais de 5.000 participantes inscritos provenientes de 125 países perfazendo o total de 95.000 fotografias inscritas. De posse deste breve histórico e conforme os dados do crescimento da premiação é possível ressaltar a posição de grande prestígio que o WPP obteve junto a outras organizações da mídia, profissionais, empresas e pela sociedade em geral.

O prêmio da WPP é uma referência mundial para o fotojornalismo na medida em que se coloca como referência estético-informativa da atividade, mas também referência à sociedade em geral que se apóia nestes exemplares como fonte de pesquisa e atualização sobre os acontecimentos destacados ao redor do mundo. Algumas das fotografias premiadas são consideradas ícones na história e cultura visual do ocidente, como por exemplo, a fotografia de Nick Ut, de 1972, que apresenta uma menina nua correndo pela estrada atingida por bomba de napalm no Vietnã.

Fica evidente que há dois movimentos que se cruzam aqui; um está ligado à institucionalização do prêmio, cuja abrangência legitima sua própria posição prestigiosa e de popularidade; outra, que reverbera nos parâmetros da própria atividade fotojornalística que reconhece o WPP como uma referência da área.

No que se refere à avaliação das fotografias, duas comissões integram o *staff*; uma executiva, responsável pela recepção, coleta e seleção das inscrições, outra de supervisão, responsável pelas demais atividades avaliativas. As fotografias são analisadas no sistema *blind review* e a votação é secreta. Em um estudo de acompanhamento feito por Jorge Pedro Sousa (2004), os critérios utilizados na avaliação giram em torno do que ele denominou valores-notícia: intensidade, momento, consequência, oportunidade, negatividade. Estes critérios acabam criando uma espécie de tendência que orienta os trabalhos da área de modo a produzir quadros comuns aos fotojornalistas.

Uma negociação entre os elementos culturais, os recursos expressivos e as tecnologias de imagem disponíveis criam uma complexa relação entre a institucionalização do fotojornalismo e a competência dos espectadores. Este entrelaçamento indica um envolvimento concreto e material entre público e os meios de comunicação que reflete, de modo dinâmico, as interações entre sujeitos e objetos através das mediações; não em um sentido determinista, mas intercambiável.

Estas referências compartilhadas que “atualizam” o fazer fotojornalístico estão diretamente presentes no cotidiano, nas bancas de jornal, nas revistas, na internet. O que vai configurar a interação com este universo de imagens é a situação da qual emergem, é o aparecer de singularidades implicadas neste contexto.

2.2.3.2 Prêmio Esso

Em âmbito nacional, o Esso de Jornalismo é o prêmio mais tradicional e disputado do fotojornalismo no Brasil. Criado também em 1955, se mantém ativo até hoje. Segundo dados fornecidos pelo *website*, desde a primeira edição já foram mais de 29.000 trabalhos inscritos.

O modo de avaliação não difere muito do WPP, com a composição de uma comissão executiva que avalia os trabalhos de modo anônimo e, aqueles que obtêm o prêmio, recebem um valor de R\$10.000 e um diploma. O trabalho também é amplamente divulgado na imprensa, o que confere um destaque aos ganhadores da edição.

Segundo os estudos feitos por Soraya Venegas Ferreira (2008), o Esso é uma fonte importante para a compreensão e acompanhamento das mudanças ocorridas na atividade profissional no decorrer destas cinco décadas, de acordo com entrecruzamento das evoluções tecnológicas, da linguagem fotojornalística e das alterações proporcionadas pela regulamentação do profissional de imagem no país. Desde sua primeira edição é possível identificar as assimilações do fotojornalismo brasileiro de acordo com as inovações técnicas que influenciavam os trabalhos, porém, as inovações aos modelos foram tímidas.

Conforme a autora, as décadas de 60 e 70 foram marcadas pelo modelo testemunhal do fotojornalismo, no qual o repórter fotográfico buscava uma posição de invisibilidade frente aos acontecimentos (FERREIRA, 2008, 15). Este modelo privilegiava a postura de denúncia e ao mesmo tempo de credibilidade pela não intervenção no decorrer dos fatos apreendidos na imagem. Entretanto, na década de 80, influenciada pelos parâmetros do fotojornalismo europeu, o país também modifica seu posicionamento estético e o fotojornalismo produzido (com uma composição mais controlada e demarcada) predomina nas imagens. Mesmo diante destas alterações, o Esso mantém, de acordo com a análise de Ferreira (2008), uma ênfase no fotojornalismo testemunhal, tendo a maioria das edições premiado este modelo. Seguindo a isso, “o drama será o tom das imagens premiadas pelo Esso” (FERREIRA, 2008, 16).

Apesar de apresentar uma diversidade temática dos fatos, que vão desde o flagrante das pessoas que, no desespero, se jogaram de um edifício em chamas até o atropelamento de uma freira, o Esso, nas duas últimas décadas, tem apresentado um destaque especial às temáticas de violência urbana brasileira. Ainda sob o modelo testemunhal, as cenas cotidianas de confronto entre policiais e “bandidos”, além de flagrantes de assalto, seqüestro, arrastão e chacinas, tem uma repetição considerável das premiações. Este dado de análise não reflete a diversidade brasileira, mas enfatiza a construção de uma memória e de um imaginário de violência predominante (FERREIRA, 2008, 19), em que o espectador está sempre considerado na sua posição de testemunha ocular da história. Como privilegiam o acontecimento ao modo do flagrante, as fotografias premiadas não apresentam muitas diferenças ou sofisticções de linguagem, pois o potencial referencial é o critério mais importante para a imagem.

Mesmo com poucas inovações em termos de utilização dos recursos expressivos, é possível tomar o Esso como uma fonte considerável de análise do sofrimento do fotojornalismo brasileiro que, ao seu modo, convoca diferentes posicionamentos do espectador, ainda que privilegie sua posição testemunhal. A própria ênfase aos acontecimentos violentos é já um elemento cultural que interfere diretamente nas relações que se estabelecem entre fotografia e espectador.

2.3 Procedimentos de análise

Para tratar deste trabalho comparativo entre as fotografias dos prêmios não há uma uniformidade de métodos de análise que nos ofereça uma delimitação sobre o sofrimento no fotojornalismo. O que há é a possibilidade de cruzamento de métodos de análise que possam contemplar esta relação. No que se refere à literatura comparada sobre o sofrimento há uma unanimidade nas perspectivas dos autores que pensam o sofrimento como uma questão eminentemente política (ARENDR, 2001; CHOULIARAKI, 2010; BOLTANSKI, 1999). Adensado no período moderno, o sofrimento vigorou como problema constituído na *polis* e, mais especificamente, em torno das relações com o outro. As tensões que certos acontecimentos históricos, como a guerra, o Holocausto ou os conflitos étnicos que o mundo conheceu no período moderno, demonstraram o quanto de suas marcas se apresentam entranhadas no pensamento e no modo contemporâneo de lidar as relações entre sujeitos.

O sofrimento apresentou uma imagem da força de ruptura, de afastamento, de estranhamento ou de oposição entre os grupos na sociedade, ao mesmo tempo, em que era usado

como artífice dos discursos que buscavam argumentar a necessidade de ações contrárias ao que se apresentava. Claro que se entrelaçavam as mais diversas posições para balizar o sofrimento sob a ótica do poder, da religião, da filosofia, da economia, das desigualdades sociais ou culturais, mas em todas havia o sinal indelével da urgência de repensar as relações entre sujeitos e o quanto o sofrimento designa e acusa uma condição de dissimetria entre os afetos e as ações, tão cara à relação entre sujeitos sofredores e os espectadores.

Frente a esta compreensão, o primeiro movimento de análise foi epistemológico e buscou pensar o sofrimento como conceito-chave através da revisão de três momentos referenciais nas leituras de Sören Kierkegaard, Friedrich Nietzsche e Hannah Arendt. O que apontava estes três autores como expoentes para a compreensão do sofrimento era a ligação que estabeleciam entre o indivíduo e a sociedade como agentes em movimento, de modo geral, mobilizados pela dimensão do ser no mundo atravessados pelas experiências de compartilhamento, seja de crenças, valores, afetos ou regimes políticos empreendidos na discussão do sofrimento.

Nossa aproximação foi tímida a estas leituras, pois havia o grande receio de cometer equívocos em um campo do pensamento filosófico do qual não dominamos. Portanto, sem querer retomar todas as variantes das discussões empreendidas pelos autores e, menos ainda, incorrer no reducionismo prático de todo seu pensamento, a lida com seus textos e obras auxiliou na condução de uma compreensão mais ampla sobre o sofrimento e indicou a importância da inflexão ética na vivência concreta e material acerca da visibilidade do sofrimento, desde o início de sua discussão, na modernidade. O sofrimento, portanto, é debatido como uma grande situação-problema das sociedades erigida no período moderno.

Cotidianamente, o sofrimento continua a nos inquirir de algum modo, mas agora as concepções sobre o sofrimento são perpassadas pela visibilidade midiática, através do que a imprensa oferece, pelas situações que expõe, pela cobertura que amplia ou reduz o que se sabe sobre seus acontecimentos, enfim, pela força de suas aberturas ou de seus constrangimentos. Daí que os afetos, valores e ações permanecem como elementos inter-relacionados de análise importantes no jogo do engajamento promovido pelas fotografias naquilo em que implicam a construção de um olhar público, pois enunciam modos de saber e de sentir comum sobre o sofrimento através das relações que se deslindam com o outro que sofre. Neste sentido, sofrimento e olhar são tão sociais quanto socializantes.

A seleção das fotografias vencedoras na categoria Fotojornalismo dos Prêmios Esso de Jornalismo, em nível nacional, e World Press Photo, em nível internacional, como os referenciais da

área, se mostrou adequada na delimitação do *corpus* de análise e ofereceu um panorama suficiente dos fatos que noticiavam tipos de sofrimento humano. A escolha pelos dois prêmios se justifica, em primeiro lugar, por servirem como fontes de referência à prática do fotojornalismo e, em segundo lugar, porque a periodização e a frequência com que se mantiveram ao longo dos anos oferecem indicativos de modificações relevantes quanto ao tratamento temático que podem ser observados, não seguindo uma linha evolutiva ao nível de suas manifestações expressivas, mas como pontos de convergência e outros de transgressão e/ou ruptura dos padrões outrora demarcados pelo percurso do fotojornalismo durante algumas décadas.

Tanto o Prêmio Esso de Jornalismo quanto o World Press Photo começaram suas atividades a partir de 1955 e mantêm até hoje suas premiações. Ao longo das edições, o Prêmio Esso apresentou 33 fotos e o World Press Photo, 44 fotos, no total 77 fotografias, cujo tema principal estava relacionado às temáticas que indicavam algum tipo de sofrimento humano. A coleta do material do *corpus* foi feita a partir das fotografias disponibilizadas nos *websites* dos próprios prêmios. Um dado importante é ressaltar que apenas as fotografias são trabalhadas, independente de uma análise paralela do veículo em que foi publicada ou mesmo do resgate da página, por exemplo, onde ela se apresentou. A justificativa em observar apenas a fotografia reside na dificuldade concreta de conseguir coletar todos os veículos e páginas em que a foto foi publicada, pois, em uma varredura inicial, pudemos notar que variavam muito entre países e idiomas, o que nos impunha um problema de compreensão de legenda e textos adjacentes, além de uma mudança institucional que se verificou quanto aos direitos de reprodução da imagem não serem mais exclusivos do veículo de imprensa, mas fotografias de grandes agências como Reuters ou The Associated Press, por exemplo, também passaram a ser premiadas, o que incide sobre o trabalho do fotógrafo associado e não só ao profissional vinculado a um veículo específico. A premiação, tanto no Esso quanto no WPP, favorece diretamente o trabalho fotográfico e não o veículo de imprensa. Ainda, estas fotografias de agências apresentam relativa flexibilidade quanto à circulação entre veículos, pois uma mesma foto pode ter seus direitos cedidos a um jornal europeu e ainda norte-americano.

Para classificar o que indicava uma temática do sofrimento estabelecemos dois critérios principais acerca do conteúdo observado nas próprias fotografias: a) a apresentação de personagens que sofreram uma ação contra sua integridade física causada pela própria pessoa, por outra pessoa, por um grupo de pessoas ou pelos fenômenos da natureza; o que denota um estado ou uma situação de sofrimento explícito; b) a apresentação do sofridor em risco de morte ou sob tensão entre vida e morte. Este critério se tornou necessário para delimitar um conjunto mais preciso de fotografias em

torno do sofrimento a partir da oposição vida/morte, além do que se mostrou útil para evitar possíveis ambiguidades em torno da existência ou não de um estado de sofrimento ou mesmo a relevância do exemplar para o trabalho de análise, tendo em vista casos muito particulares, como por exemplo, um torcedor que chora a perda do seu time em um jogo de futebol ou um menino que corre atrás de um cão levado pelo serviço de coleta de animais em vias públicas. Assim, desta delimitação prévia tornou possível verificar quais os sub temas, que denominamos de temáticas, indicam, explicitamente, o sofrimento nas fotografias.

A partir daí, exercícios de análise foram feitos com algumas fotografias do *corpus*. Alguns aspectos foram “içados” das imagens, em uma leitura prévia e, juntos, começaram a apontar similaridades nas temáticas do sofrimento que apareciam no fotojornalismo de modo recorrente. Organizamos, então, dois blocos temáticos dos prêmios, assim distribuídos inicialmente:

Tabela 1 – blocos temáticos dos prêmios

Esso de Jornalismo		World Press Photo	
Ano	Tema Geral	Ano	Tema Geral
		1955	Acidente
1960	Violência/rebelião	1956	II Guerra/prisioneiros
1964	Homicídio no senado	1960	Assassinato
1967	Catástrofe natural	1962	Violência/repressão militar/morte
1968	violência/estudantes	1963	Protesto/morte/imolação
1971	acidente/atropelamento	1964	Assassinato/Guerra civil Turquia/morte
		1965	Guerra civil Vietnan/fuga
1974	Acidente/incêndio	1966	Assassinato/Guerra civil Vietnan/morte
1980	Doença mental/abandono	1968	Assassinato/Guerra civil Vietnan/morte
1983	Violência/confronto policial	1969	Protesto pacífico/Guerra civil Irlanda
1984	Violência	1971	Violência/repressão policial
1987	violência/confronto policial	1972	Violência/Guerra vietnan
1988	Doença/AIDS	1974	Fome
1989	Acidente trabalho/morte	1975	Acidente/incêndio
1990	Violência/confronto policial	1976	Violência/refugiados palestinos repressão militar
1991	Violência/confronto policial	1977	Violência/repressão policial África sul
1992	Violência/confronto policial	1978	Violência/ repressão policial Japão
1993	Violência/assalto	1979	Fome
		1980	Fome/refugiados Somalis
1994	Violência/seqüestro	1982	Assassinato/Massacre/morte/refugiados palestina
1995	Violência/confronto policial	1983	Catástrofe/terremoto/morte
1996	Assassinato/Morte	1984	Acidente químico/morte
1997	Assassinato/Morte/violência	1985	Catástrofe/vulcão/morte
1998	Violência/protesto	1986	Doença/AIDS
1999	Violência/arrastão	1987	Protesto pacífico /confronto policial/Coréia Sul
2000	Violência/confronto policial	1988	Catástrofe/ terremoto/ morte
2001	Violência	1989	Confronto militar/China

		1990	Assassinato/morte/Guerra civil
		1991	Guerra
2002	Violência/morte	1992	Fome/morte
2003	Acidente/morte	1994	Violência/Guerra civil/ Ruanda
2004	Violência/confronto policial	1996	Violência/Guerra civil/ Angola
2005	Violência/confronto policial	1997	Assassinato/Guerra civil/ Algéria
2006	Violência/assalto/morte	1998	Assassinato/Guerra civil kosovo
2007	Acidente/afogamento	1999	Violência/Guerra civil Kosovo
2008	Violência/confronto policial	2001	Guerra civil Paquistão/morte
2009	Fome	2002	Catástrofe/ terremoto Irã
2010	Violência/confronto policial/morte	2003	Assassinato/Guerra Iraque/prisioneiro
		2004	Catástrofe terremoto Índia
		2005	Fome
		2006	Guerra
		2007	Violência/Guerra Afeganistão/ferimentos
		2009	Protestos pacíficos/gritos mulheres
		2010	Violência doméstica
Total	33 fotografias		44 fotografias

*Em 1959, 1961 e 1970 o *World Press Photo* não apresentou fotografias disponíveis ou informação no site.

A fim de traçar um mapa das temáticas gerais delimitadas no *corpus* identificamos as seguintes características em cada subdivisão:

1. Violência – fotografias que apresentam situações explícitas de agressão física, pancadaria, linchamento, mutilações, confronto armado, como assalto, tiroteio, seqüestro, “arrastão”, bombardeios, execução. Em todas as fotografias os personagens são exibidos no momento em que sofrem a agressão no decorrer do conflito ou exibem as marcas diretas das agressões no corpo. Em todas elas, o valor declarativo e atestador da ocorrência negocia com o caráter testemunhal e/ou participante da imagem. Nos dois prêmios, contudo, houve uma diferença temática predominante. No *World Press Photo*, a violência é composta ainda por um subtema particular: i) **guerra** – na qual as fotografias expõem vítimas diretas ou indiretas das guerras registradas no Iraque, Afeganistão, II Guerra Mundial. Porém, o *Esso* também apresentou um subtema particular ausente no WPP: ii) **violência urbana** – onde se registram situações de assalto, seqüestro, morte e agressões que ocorrem nas grandes cidades brasileiras, como Rio de Janeiro e São Paulo.

Em ambos, a violência apresentou três subtemas semelhantes: a) **assassinato** – fotografias que apresentam situações de morte. Um grupo de fotografias apresenta corpos de mortos, nos quais, se observa os vestígios da ação desferida, tais como sangue, perfurações de bala ou disposição do corpo no lugar onde ocorreu a ação, assim como os corpos dos mortos preparados nos rituais de

velório ou enterro iminente. Outro grupo de fotografias apresenta as vítimas que padecem a dor da perda dos entes mortos, em geral, junto aos corpos ou partes dos corpos dos assassinados; b) **confronto policial** – fotografias de conflito e embate corporal direto entre civis e policiais; c) **protesto** - No World Press Photo, as formas de protesto pacífico foram alocadas aqui, pois não exibem vítimas diretas, nem conflito corporal ou qualquer outro embate explícito. Contudo, apesar de não haver agressão, há um grau de tensão no confronto, onde as personagens impõem seus corpos, em geral, contra as autoridades policiais ou militares. Todas elas tratam de manifestações contra mortes resultantes dos confrontos armados. Entre seus exemplares está a auto-imolação de um monge budista, os gritos de mães nos telhados das residências iranianas, um jovem com máscara de gás que protesta contra o confronto policial britânico.

2. **Catástrofe** – fotografias que apresentam ocorrências devastadoras de fenômenos naturais, tais como terremoto, tsunami, enchente, erupção vulcânica. Neste bloco de imagens os personagens são apresentados ainda imersos na situação ou são os corpos das vítimas que são exibidos ainda no local afetado.

3. **Acidente** – fotografias que apresentam ocorrências casuais de incêndio doméstico, acidente no trabalho, explosão em instituições industriais. Em geral as personagens são apresentadas no momento em que ocorre o acidente, seguindo o modelo do flagrante. Pessoas caindo de um prédio em chamas, crianças se debatendo em risco de afogamento por queda em lago profundo, outras sob os escombros. Também, mas em quantidade reduzida, outras fotografias trouxeram partes dos corpos das vítimas encontrados nos locais atingidos, como em momentos da realização de buscas por sobreviventes.

4. **Doença** – fotografias que apresentam situações de padecimento por doença, em geral, em estado terminal. A Aids aparece como a doença mais exposta de modo a exibir as feridas que uma doença associada provocou ou a aparência cadavérica de um doente em fase terminal.

5. **Fome** – fotografias que apresentam o estado de inanição crônica de famélicos. Neste caso, figuram os africanos das conhecidas regiões do Chifre da África ou os nordestinos do Brasil.

6. **Outros** – As fotografias alocadas nesta categoria apresentam ocorrência única de uma situação muito particular, além de não se repetirem em outras fotografias ao longo do tempo, pelos dois prêmios. Estes exemplares estão alocados no Apêndice.

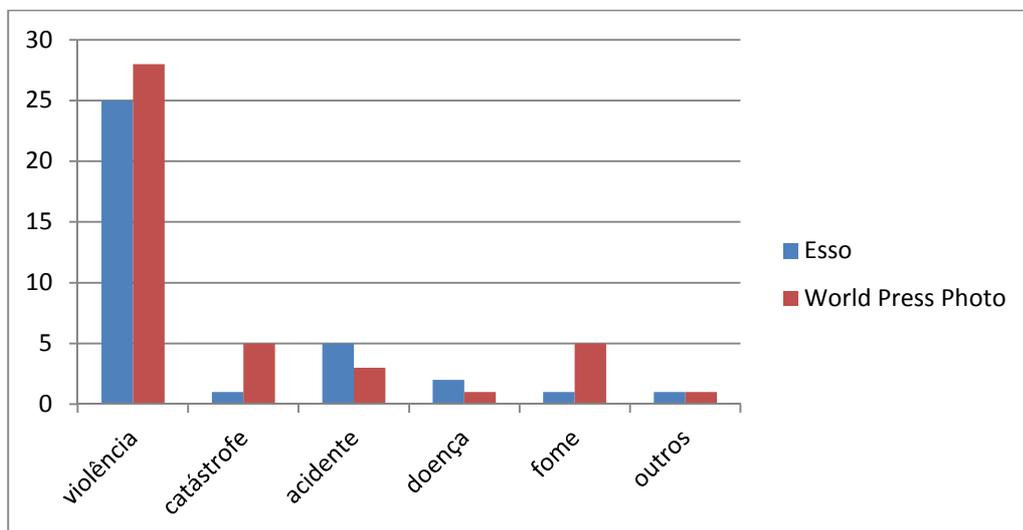
Este primeiro mapeamento descritivo do *corpus* ofereceu um panorama das temáticas e circunstâncias que indicavam os tipos de sofrimento mais recorrentes no fotojornalismo distribuídos nos dois prêmios. Definidas as categorias temáticas iniciais, um primeiro tratamento dos dados

permitiu observar quais eram suas predominâncias de modo que agrupamos, conforme as ocorrências apresentadas nas fotografias, a distribuição temática da seguinte forma:

Tabela 2 – Distribuição temática geral

Prêmio Esso		World Press Photo	
Temática	Quantidade	Temática	Quantidade
Violência	22	Violência	29
Acidente	6	Fome	5
Doença	2	Catástrofe	5
Catástrofe	1	Acidente	3
Fome	1	Doença	1
Outros	1	Outros	1

Gráfico 1 – Distribuição temática geral



Os índices de predominância foram colocados de modo comparativo a fim de indicar a concentração das temáticas que reportam ao sofrimento em cada prêmio. Em ambos, a quantidade de ocorrências de violência é maior, apesar de, comparativamente, ser possível notar que o World Press Photo tem uma distribuição mais equilibrada das temáticas, o que favorece uma equiparação dos números entre as categorias “violência” que engloba “assassinato” (2), “confronto policial” (6) e “guerra” (17). Ao contrário, no Esso de Jornalismo, a quantidade aparece muito díspare na “violência” distribuída em “assassinato” (1), “confronto policial” (13) e “violência urbana” (9). No aprofundamento de análise tentaremos delimitar, através da relação com outros recursos visuais, quais as diferenças no modo de reportar a mesma temática do sofrimento nos dois prêmios. Por

enquanto, para averiguar a predominância dos temas, estes dados são suficientes e já consegue oferecer a definição de uma grade de análise temática.

A partir deste quadro também foi possível delimitar os períodos em que se concentram cada categoria, nos dois prêmios. Aqui, dividimos as categorias temáticas em períodos de 10 anos. Assim, partindo do primeiro ano dos prêmios, de 1955 até 2010, foram agrupados blocos correspondentes às seis décadas.

Tabela 3 – Distribuição Temática por Década

Prêmio Esso						
	1950-1960	1961-1970	1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010
Violência	1	1		4	10	7
Catástrofe		1				
Acidente			2	1		2
Doença			1	1		
Fome						1
Outros		1				

World Press Photo						
	1950-1960	1961-1970	1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010
Violência	2	7	6	4	6	4
Catástrofe				3		2
Acidente	1		1	1		
Doença				1		
Fome			3		1	1
Outros						1

Como constatação preliminar destas duas últimas tabelas sublinhamos um índice de frequência da temática “violência” nos dois prêmios. Há uma frequência regular dos números de ocorrência entre as décadas averiguadas tanto no World Press Photo quanto no Esso. A temática “violência”, em ambos, apresentou uma relação de intercorrência entre os subtemas confronto policial e assassinato, o que impossibilita a verificação de dados isolada de cada uma. Já no WPP o subtema “guerra” apresenta a maior parte dos dados gerais de violência e no Esso, é o subtema “violência urbana” que ocupa este lugar majoritário dentre as subdivisões feitas. A possível explicação é a referência histórica e geográfica, na qual a Europa, local predominante dos registros de guerra, apresenta mais fatos noticiados sobre o tema, ao passo que no Brasil, a violência urbana é um dado notório da realidade nacional, agravado nos últimos anos.

O segundo movimento de análise se refere a um nível mais analítico das fotografias que compõem esta visibilidade do sofrimento. A utilização da fotografia tem um lastro metodológico já consolidado em pesquisas etnográficas (COLLIER, 1973; HARPER, 1988), na sociologia visual (BANKS, 1995), no campo da história e memória social (KOSSOY, 2001, ANDRADE, 2004). Contudo, ainda não há referencial teórico que ampare pesquisas na área de fotojornalismo na interface com a visibilidade mediática. Em boa medida porque grande parte destes estudos privilegia uma das vertentes das quais mencionamos anteriormente, por outro lado, por conta de uma metodologia aplicada à visibilidade mediática carecer de referenciais mais dirigidos à fotografia de imprensa.

Entretanto, há uma sólida vertente dos estudos provenientes das áreas das ciências políticas, principalmente, aquelas que investigam procedimentos e mecanismos do humanitarismo como uma prática contemporânea diferenciada fomentada pela visibilidade midiática (CALHOUN, 2008; CHOULIARAKI, 2010) ou aqueles que percebem o cruzamento com a comunicação social, sobretudo, aquela que atenta para a interface com o jornalismo de modo mais amplo. Naturalmente nosso interesse é mais pontual e aponta para caminhos analíticos diferenciados.

Nesta investigação traçamos, em primeiro lugar, um quadro descritivo geral das temáticas que integram o sofrimento distribuídas em 5 grandes blocos: violência, fome, acidente, catástrofe e doença observando, inclusive, as recorrências estatísticas em cada prêmio, ao longo do tempo; o que nos leva à inferências acerca dos modos de mobilização afetiva mais usuais no fotojornalismo.

A etapa subsequente se refere à apreensão das materialidades, isto é, identificar quais as particularidades comuns das fotografias em cada bloco temático. O objetivo foi delimitar quais as competências específicas que são requisitadas em cada bloco, uma vez que tais competências funcionam como sintomas de um tipo específico de experiência.

“Há sempre uma relação entre indícios e um ângulo das coisas para o qual aqueles indícios são <reveladores>” (BRAGA, 2008, 79). O estudo comparativo permite indicar quais são estes elementos expressivos que participam (como convocados) dos padrões de experiência, daí que, observar as continuidades e as rupturas pertinentes em cada bloco precisam as variações sensíveis nos modos de ver imagens, ou seja, nos modos de adesão ou engajamento com as diferentes temáticas, a fim de revelar valores estéticos, culturais e sociais partilhados de acordo com os diferentes tipos de sofrimento apresentados. Como bem indicou Braga (2008);

A base do paradigma não é colher e descrever indícios – mas selecionar e organizar para fazer inferências. Uma perspectiva empiricista ficaria apenas na acumulação de informações e dados a respeito do objeto singular.

Diversamente, o paradigma indiciário implica fazer proposições de ordem geral a partir dos dados singulares obtidos (BRAGA, 2008, 78).

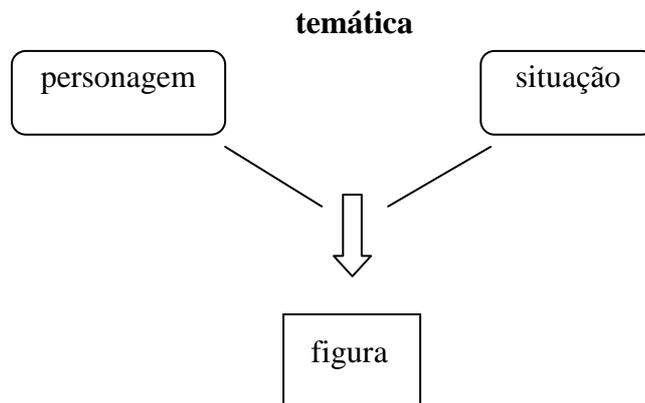
Neste momento da análise aspectos que criam tensões e indeterminações presentes nos modos de experiência apareceram com mais clareza, mas isso foi considerado positivo uma vez que quebram esta ideia de causalidade ou consequência que um estudo comparativo desta natureza poderia suscitar. Os modos de experiência são orientados por variáveis culturais, estéticas, sociais, mas não exclusivamente determinados por elas. Entretanto, notar estes padrões foi importante para ressaltar, sobretudo, quais os elementos expressivos particulares estão imediatamente disponíveis nos diferentes contextos adaptados pelas temáticas do sofrimento. Ao lado disso, um conjunto de aspectos desviantes pode render pistas sobre possíveis rupturas que os recursos expressivos podem lançar mão para quebrar um quadro de familiaridade e costume que foi instituído pelo repertório visual (cultural) do sofrimento, cujas referências sejam provenientes até de regimes discursivos diferenciados do fotojornalismo, como a tradição pictórica cristã, por exemplo.

Do “encontro” entre objeto e sujeito na situação da qual mencionou Dewey (1980) podem emergir tanto os consensos quanto as rupturas, as inovações, que compõem o processo interacional da experiência. O trabalho desta etapa pode parecer um tanto de coleta destes elementos em uma espécie de “reconstrução da cena”, ou melhor, de uma “reconstrução do encontro”, mas embora descritivo, nos pareceu essencial para compreender como as articulações convocaram e desenvolveram maneiras diferenciadas das relações entre objeto e sujeito naquilo que já se implicou como fotografia, fotografado e espectador. Esperávamos que aqui as competências pragmático-performativas da relação aparecessem com mais ênfase, pois já desvelados os elementos, eis que se apresentaram as articulações.

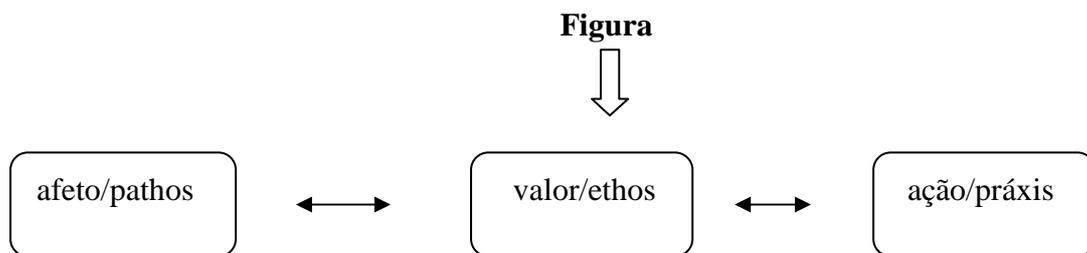
O que buscamos foi notar como se estabeleceram conexões entre os níveis do afeto, da designação de seu valor e da indicação de uma ação pondo em prática um processo de generalização de um consenso sobre a fome, por exemplo, seja ao nível de um tipo de afeto que mobiliza, na delimitação do *ethos* destas figuras ou das formas de reivindicação de ações que lhes perpassa. Não é o simples reconhecimento de índices que está em funcionamento, mas uma relação própria entre elementos da materialidade, do corpo da fotografia, que dialogam com referências culturais, estéticas, valorativas, normativas (que culturalmente coloca limites entre o que é conveniente ou adequado ver do outro) fazendo movimentar a dinâmica constituinte da experiência no *mundo da vida*.

Como desdobramento final da análise agrupamos as cinco pré classificações estabelecidas em três figurações do corpo sofredor: corpo supliciado, corpo assujeitado e corpo abatido. Este dado foi importante para que pudéssemos apontar, com maior clareza, quem eram os sofredores que apareciam e quais as articulações entre a identidade do personagem e a situação que caracterizava seus sofrimentos, cuja injunção produziu o que denominamos de figuras do corpo. O que buscamos observar eram as reverberações entre um personagem e a situação que geraram, posteriormente, conotações afetivas e discursivas em torno destas Figuras.

O aprofundamento da análise comparativa caminhou conforme o seguinte esquema básico:



Retomando a tríade afeto/valor/ação que viemos trabalhando, ainda de modo mais disperso ao longo do texto, buscamos identificar como a Figura do corpo, agora já classificada, operou com estes três eixos de modo integrado na fotografia.



Assim, esperávamos notar como a Figura estabelecia as conexões entre os níveis do afeto, da designação de seu valor e da indicação de perspectivas sensíveis de ação pondo em prática um processo de generalização de um consenso/conflicto acerca da temática a que se refere, mobilizando um tipo de afeto, delimitando um *ethos* e sugerindo formas de ação/reivindicação conjunta. O resultado deste agrupamento nas três figurações do corpo produziu, então, os três capítulos de análise subsequentes.

O corpo supliciado apresentou as temáticas da fome, catástrofe, doença e acidente contando, ao total com 23 fotografias. O corpo assujeitado foi constituído pelo maior capítulo de análise por

conta da quantidade desigual de fotografias que retrataram a violência, assim, subdividida pelo confronto policial, violência urbana, além dos protestos pacíficos. Ao total o capítulo contou com 42 fotografias. O capítulo do corpo abatido foi o que apresentou menor quantidade de fotos, apenas 10, que compunham a violência como assassinato. Por fim e, como extra, duas fotografias compõem o Apêndice, com os exemplares que não atenderam a nenhuma das classificações anteriores.

Acreditamos que estas figurações do corpo sofredor revelaram, assim, um potencial razoável de compreensão para a questão principal colocada em foco no início deste percurso que, sabemos, não encerra todo saber sobre o sofrimento, mas ilumina o problema proposto nesta investigação. Seja como for, este estudo jamais pretendeu dar conta de todo problema que constitui o sofrimento no fotojornalismo. Não houve qualquer pretensão de apontar saídas ou soluções, nem tampouco atenuar seus problemas morais, mas todo esforço empreendido nos pareceu válido na medida em que pudemos indicar quais os aspectos que fazem dele um problema propriamente comunicacional, circunscrito em nosso tempo, nesta sociedade.

A tarefa aqui foi menos ambiciosa. Pretendemos esboçar, apenas, o (in)visível trabalho do poder sobre as vidas, e o discurso que dele nasce (FOUCAULT, 2003, 222). Afinal, tornar o sofrimento visível remete a um processo no qual está implicado tanto quem vê - para quem se torna visível - quanto quem se torna visível; o outro que sofre. A visibilidade é, sobretudo, um campo de operações sobre a alteridade.

3. Corpo supliciado

“Como poderia perecer algo que tem direito de ser? De onde vem esse vir-a-ser e engendrar-se sem descanso? Donde vem aquela contorção de dor na face da natureza, o infindável lamento mortuário em todo reino do existir?”

Nietzsche, 1983

A cada vez que o investigamos, o corpo surge como um elemento complexo, lugar das modalidades do ser, de projeções, de desejos, de escrituras. Como primeira tela, é ele que dá a ver ao mundo as experiências do sentir comum próprias ao humano. Por sua capacidade expressiva, o corpo, no fotojornalismo, pode assumir modalidades sensíveis que potencializam o sofrimento.

Visibilidade e legibilidade são duas propriedades manejadas junto com a visualidade e indicam uma reflexão sobre o corpo considerando a articulação entre seus modos de figurações e a experiência produzida. O grande corpo-personagem, então, condensa os elementos de sua composição, exprime um *pathos*, inscreve um *ethos*. Nesta tarefa de examiná-lo, alguns aspectos se cruzam na expressão: a dimensão de escritura, o lugar de agenciamentos, a negociação de valores, a movimentação de afetos.

O suplício, primeira figuração do sofrimento, traz o corpo que padece. Mostrar o estado, oferecer a ação da dor em seu processo tortuoso, destacar o efeito por sua duração; eis como o suplício se apresenta nos corpos. No fotojornalismo, quatro subtemas, em especial, manejam o corpo que vive seu tormento: a fome, a catástrofe, a doença e o acidente. Em cada uma delas, o corpo apresenta um modo de evidenciar o escape de sua angústia, as emanções do sofrer que compõem uma figuração, como indicado anteriormente, ligada à produção de modos de experiência.

Na relação com o corpo, o suplício foi identificado, inicialmente, por Foucault (1977) como um castigo, uma pena corporal dolorosa que tinha por base uma quantificação correlata ao crime cometido. Como técnica punitiva legítima até fins do século XVIII e início do século XIX, o suplício era impingido ao acusado criminoso de acordo com as sanções soberanas. Para haver suplício deveria haver, antes, um crime, cuja punição instituída ativava, pela via da representação dolorosa da pena, em muitos casos, seguida de morte, “a presença encolerizada do soberano” (FOUCAULT, 1977, 46). A execução do suplício, portanto, se constituía como um ritual espetacular da punição; solicitava um público, conformava uma cena.

A ostentação ritualística do suplício era um critério essencial para sua ocorrência, pois tinha de ser exibido a um público. A constatação pela plateia intensificava o caráter espetacular do tormento. Contudo, o público não assistia passivamente a execução penal, mas era parte integrante dele. Em certos casos, o público apoiava a pena por meio de xingamentos e agressões ao condenado devido à indignação pelo crime ocorrido e, em outros, revertia o processo contra os próprios carrascos que excediam a tortura cometida. Deste modo, a emoção, em dimensão espetacularizada,

também funcionava para refutar ou aquiescer laços comunitários e as crenças envolvidas no processo punitivo.

Desde cedo se soube partilhar da estreita relação entre emoções e crenças no âmbito das imagens. A compaixão ou a indignação são tributárias destes jogos de poder, das estruturas sociais por onde circulam o poder sobre o corpo. Compaixão ou indignação são emoções de observadores (VAZ; RONY, 2008, 22), por isso, tão sociais quanto socializantes. E é sobre os observadores, os espectadores, que os movimentos de uma moral (aliada às emoções) são postos em cena. A compaixão, a indignação, mas também a solidariedade reflete as balizas morais nas quais estão distribuídas as posições entre os elementos do processo punitivo; o público, o carrasco, o sentenciado.

Além do caráter ostensivo, feito para exibição pública, o suplício solicitava uma culpa geralmente obtida através de confissões feitas à base da tortura do acusado. Como técnica de punição estes eram os dois aspectos centrais que faziam do suplício uma ocorrência necessária: uma culpa e um público. Mais tarde, com a modernidade, o processo penal se reverte das “sensações insuportáveis a uma economia dos direitos suspensos” (FOUCAULT, 1977, 16). O suplício perde, então, seu aspecto ostensivo e passa a ser um procedimento cada vez mais institucionalizado e administrativo, com vistas a um tipo de punição que, não só dociliza os corpos pela disciplina rigorosa, mas que, também, os torna produtivos.

Nesta virada pragmática da técnica, segundo Foucault (1977), o suplício deixa, então, de ser ostentado no corpo e passa a ser introjetado na alma, “deve suceder um castigo que atue profundamente sobre o coração, o intelecto, a vontade, as disposições” (FOUCAULT, 1977, 20). Neste deslocamento, o suplício não exhibe mais o corpo na agonia dos martírios físicos, mas se torna prática subjetiva e interiorizada.

Os rituais modernos marcaram uma mudança no modo de apresentar o sofrimento supliciado tratado, então, como uma penalidade de natureza incorporal. Desta forma, por relações complexas que se estabeleceram entre o poder e as variáveis econômicas que vigoraram ao longo do tempo, o código jurídico encarnou o poder soberano e instituiu uma sistematização punitiva baseada na suspensão dos direitos. Tratava-se de uma política do medo mais sutil, mais técnica, mais otimizada quanto à disposição dos corpos e dos custos, porém, não menos eficaz. Assim, todo um conjunto de julgamentos apreciativos, prognósticos e normativas se disseminou e penetrou o sujeito, cada vez mais implicado nesta acolhida do sistema de juízo penal (FOUCAULT, 1977, 23). Tratava-se de uma nova inscrição (e escritura) do suplício que, mesmo sem ferir diretamente o corpo, o habitava.

Embora a análise desta mudança de perspectiva do suplício se desdobre em outras frentes de discussão que interessavam Foucault, procuramos deter um pouco mais de atenção a esta introjeção do suplício mencionada por ele. Seguindo esta via, ponderamos que, apesar do corpo não se prestar mais ao espetáculo punitivo, desde o período moderno (FOUCAULT, 1977, 14), ele passou, ainda assim, a indicar os vestígios de um suplício desde já elaborado para ser interiorizado. O suplício dado pelo sofrimento físico que tripudiava o corpo no espetáculo do horror se torna, então, visível por outros meios corporais que deixam escapar seus lapsos de angústia, suas emanações do sofrimento, suas enunciações da dor.

Algumas modificações decerto entraram em jogo neste processo. Na análise descritiva feita por Foucault (1977) os elementos da forca, do pelourinho, do patíbulo e do chicote, como elementos emblemáticos dos rituais do castigo deram lugar à prisão, ao trabalho forçado, à interdição do domicílio, à reclusão e à deportação (FOUCAULT, 1977, 16). Elementos mais sistemáticos e mais organizados atuaram na suspensão dos direitos como técnica mais eficaz de disciplinar o corpo através da alma. No lugar dos horrores físicos que faziam aparecer fluidos, órgãos, sangue e vísceras que dilaceravam o corpo tornando-o matéria residual desfigurada, não humana, a modernidade aprendeu a conservar o corpo e retê-lo higienizado, educado, dócil, útil, produtivo.

O carrasco como o personagem responsável pela execução do tormento desapareceu, mas a execução permaneceu em prática, ainda que não seja mais apresentada sob um sujeito em particular designado para isso. A função executora do suplício adquiriu outras entidades responsáveis; o Estado, o político, as diversas instituições, familiares, religiosas, assim dispersas na sociedade, cujas forças atuam na disseminação de responsabilidades coletivas e individuais. O confronto direto entre sociedade e soberano explicitado na aplicação dos tormentos públicos colapsou e em seu lugar entraram executores generalizados, sem rosto, mas que exaltam a força do castigo em detrimento da punição direta. Assim também a culpa por um crime cometido como elemento necessário ao suplício se desdobrou na justificativa das variáveis sociais, econômicas ou culturais que condicionam o sujeito em certas situações e o deixa mais suscetível às fatalidades. O crime se dispersou nesta nova lógica, o que não quer dizer que ele não esteja subentendido, implícito, em muitos casos. Daquele corpo supliciado do qual analisava Foucault o que se aboliu foi a intenção direta de infligí-lo na dor, entretanto, a lógica do castigo ainda funciona ativamente, mas agora articulada por outras vias; a do abandono, da omissão, da negligência, da vontade divina.

Nesta análise, seguimos a concepção do suplício marcado subjetivamente, porém, antes mesmo de encerrar as imagens em aspectos discursivos predeterminados, em torná-los objetos de um saber sobre o suplício desde já fechado por uma grade representativa que indica as articulações do poder sobre o corpo, procuramos compreender, em primeiro lugar, como, em sua materialidade, este corpo aparece. Ao invés de considerar as fotografias como uma síntese representativa de uma forma de saber *a priori* propomos reter a atenção aos elementos visuais que compõem este corpo, as intensidades da angústia que lhe atravessa, os desdobramentos imaginativos de suas contrações, as fisionomias de dor que exprimem, as articulações dos gestos quando se contorcem no tormento; enfim, traçar uma espécie de cartografia dos elementos visuais do corpo a partir do qual se pode identificar melhor as linhas de poder que operam na produção das imagens do sofrimento.

Naturalmente que muitos destes elementos que compõem a visualidade do sofrimento no fotojornalismo funcionam por equivalência ou por semelhança aos grandes modelos figurativos utilizados, sobretudo, na tradição ocidental do sofrimento cristão, por exemplo. Mas, ainda assim, não se trata de uma transposição apenas, mas de uma negociação com estes outros regimes visuais em que o sofrimento é manejado pelo fotojornalismo. Há remissões, mas também pontos de deslocamento, equivalências, mas também pontos de ruptura. Decerto que as relações entre as figurações deste corpo supliciado e a experiência afetiva que produzem são elaboradas distintamente pelos diferentes regimes visuais, discursivos, estéticos, culturais e assim também ocorre ao fotojornalismo. A proposta é compreender o suplício a partir dos movimentos que o próprio corpo oferece.

À primeira vista, neste primeiro conjunto de fotos, os personagens padecem como vítimas de um destino trágico, abatidas por eventos singulares, de caráter brutal e amplas dimensões. Porém, em uma aproximação mais cuidadosa é possível observar que seus corpos não são o mero resultado de um acontecimento fatídico, mas estão entrelaçados a ele, dotados de certa linguagem e gestual próprios. Aqui, o tempo-espço figurado do evento se enlaça aos corpos dos personagens promovendo uma cesura do corpo com o próprio evento. Este primeiro conjunto de imagens traz os personagens por um tipo específico de sofrimento, a fome. São mulheres e crianças esqueléticas que aparecem alheias a qualquer olhar, das câmeras e do espectador.



Figura 2

Foto: Ovie Carter, Nigéria

Fonte: Prêmio World Press Photo, 1974

Apenas partes de seus corpos podem ser vistos. Em nenhuma das fotos os personagens são exibidos de corpo inteiro, mas são dados de modo indireto, por partes. São fragmentos retratados como se estes pequenos detalhes fossem o que é possível ainda ver de um corpo que quase já não existe, substancialmente, e que só pode ser visto através de pequenas porções frágeis e delicadas, pois se tocadas com mais intensidade poderiam desaparecer totalmente. Detalhes que são o resto possível de seus corpos humanos que funcionam por contigüidade e complementam o todo que não está à vista⁴⁴. Na figura 2

há o perfil de uma criança em primeiro plano, na figura 3, pequenos pés de uma criança no colo de uma mulher, nas figuras 4 e 6, apenas uma mão e, na figura 5, nenhuma parte sequer, mas apenas o corpo envolto em um lençol branco do qual nenhum detalhe ou parte é exibido, mas há somente uma silhueta que se forma pelas dobras do pano na posição da mulher que carrega o corpo oculto. O predomínio do primeiro plano e do *close up* favorecem a ênfase colocada nestes detalhes-corpo como estratégia utilizada nas figuras 2, 4 e 6. No plano médio da figura 3, a roupa da mulher em tom do azul escuro que predomina na imagem é contrastada pelos pequenos pés muito claros da criança em seu colo.

Na única fotografia em que o plano geral é dado, na figura 5, é que um cenário precário que compõe um fundo, se apresenta. Sua paisagem é seca e árida com vegetação escassa e rasteira. A gradação de cinza escolhida corrobora para intensificar ainda mais a impressão de aridez do ambiente. Em todas as fotografias a relação entre personagens é dada por oposição, intensificada pelo contraste, em geral, de duas pessoas, colocadas através da desproporcionalidade entre eles. Corpo adulto/ pés de criança, cabeça de criança/ mãos de mulher, mão de criança/rosto de adulto, mão de criança negra/mão de adulto branco, adulto vivo/corpo morto, os que olham/os que não vêem. Mas este conjunto de oposições ainda dialoga com outro dado presente nas imagens: em todas elas há ausência de atitude dos personagens.

⁴⁴ Estas mesmas imagens foram analisadas em artigo já publicado. VAZ, Paulo; BIONDI, Angie. Figuras solenes, fatos qualificados. Narrativas de vida e morte no fotojornalismo. Eco-Pós UFRJ. Volume 14, número 2, 2012. 97-109p.



Figura 3

Foto: David Burnett, Tailândia

Fonte: World Press Photo, 1979

Não há uma ação explícita ou em execução, mas apenas a impressão de uma longa espera remetida pela posição consoladora das figuras 2 e 3 e pelo olhar atento da figura 6. A sensação de tempo estável, o “tempo morto”, é assim prolongada, indefinidamente, ao espectador.

Na figura 5, a única menção de uma ação aparece suspensa e, em certo ponto, ambígua, pois não é possível saber se a mulher levanta o corpo ou se o deita ao chão. Seja como for, outra relação de contigüidade é elaborada na imagem, pois o corpo morto pode ser tanto retirado

daquele solo quanto devolvido a ele; corpo e solo são feitos uma mesma matéria inerte e sem vida, um como extensão do outro. Neste nível, a ambigüidade da ação se desfaz como dado irrelevante e se torna puro prolongamento de tempo, *ad infinitum*, diante da complementaridade corpo/solo.

Nas figuras 2, 3, 4 e 6 a sugestão de uma atitude de afago entre personagens também aparece como ação estável; mãos femininas repousam sobre a cabeça da criança (Fig.2), a mulher que sustenta seu bebê no colo (Fig.3), a pequena mão negra e esquelética repousada sobre outra mão robusta e branca (Fig.4), a criança que põe a mão sobre a boca da mãe (Fig.6).

Figura 4

Foto: Mike Wells, Uganda

Fonte: World Press Photo, 1980



Nestes pequenos gestos de afago os famélicos são apresentados em seu estado precário, frágil, em geral, amparados por outra pessoa, que se põem como suas possíveis mães e que, nestas circunstâncias, nada podem fazer pelos filhos a não ser consolá-los e compartilhar com eles a situação que elas também padecem. São mulheres-mãe, como as madonas piedosas, junto às crianças-filho em posição de

acolhimento umas às outras, ligadas por uma solidariedade mútua que se define pela dor e

sofrimento que a fome causa. As mãos, em todo seu gestual especial de encontros, parecem se oferecer como índices desta união, tanto compartilhada por seus iguais, quanto solitária de outros. Nada ocorre entre eles, senão o acolhimento mútuo. Nenhum arredor é visto, nenhum breve esboço de instabilidade é dado, como se nada da ordem de fora destes planos visíveis pudesse irromper ou intervir no que já está dado. A forte sensação de desesperança, então, é reiterada nesta ausência de ação dentro/fora que prolonga seu tempo diegético marcando a fome prolongada nestes corpos-imagem, nestas mãos e suas mãos que nada recebem, mas ainda assim se mantêm no tempo da espera infinita.

Aqui, os detalhes dos corpos são o que resulta do trabalho da fome como única ação que se efetiva sorradeira, que transcorre e se prolonga, silenciosa e estável, se mantendo como outra operação do tempo sobre os corpos. Abatidos pelo flagelo da fome, seus corpos demonstram o impacto que tal fato provoca dia após dia, se apresentando, duplamente, por um estado de permanência; tanto dos discursos que se firmam ao longo do tempo acerca de um povo vinculado à fome crônica, pois se tratam de grupos africanos (somalis, nigerianos, ugandenses), em sua maioria, quanto dos próprios corpos que se mostram, sub-repticiamente, submetidos a um estado prolongado de inanição. O tormento do corpo é contínuo e insistente.



Figura 5
Foto: James Nachtwey, Somália
Fonte: World Press Photo, 1992

Uma sensação de desânimo atravessa os personagens. Seus corpos esmaecidos, enfraquecidos e exaustos são acompanhados pelos olhares lânguidos e sem força dos personagens em estado passivo,

interior, ensimesmado e alheio. Há uma intensa conexão com a apatia proveniente desta desesperança dada pela resignação a um destino inelutável, do qual não se tem recurso nem força para resistir. São corpos entregues à própria sorte, fracos, oferecidos à morte que já lhes abateu e que parecem “pesar” ao espectador apenas o trabalho, quase solene, de acompanhá-los nestes últimos momentos de velar seus corpos e seus restos. A morte como seu correspondente

fantasmagórico é a presença mais pujante destes corpos supliciados e resignados nas fotografias da fome.



Figura 6

Foto: Finbar O'Reilly, Nigéria
Fonte: World Press Photo, 2005

A esta altura, personagem e imagem se confundem como registro, tanto frágil quanto incerto, da vida em seu limiar de morte. Seus corpos são dados como os próprios personagens precários e exibem a fome em

todo seu estado e intensidade possível. Assim, as proporções de um flagelo como a fome, aquele capaz de dizimar vidas e sujeitos, se constituem enquanto uma forma que qualifica seus personagens através destes corpos sofredores.

Neste conjunto comparativo de imagens, o fotojornalismo se apresenta, então, como exercício de poder⁴⁵ que engendra a produção da vida e morte qualificadas, predicadas, partindo de um tipo específico de figuração do corpo sofredor como seu principal ponto de inflexão. O contorno biográfico dos corpos da fome se expõe através de uma forma onde sua potência dramática se ritualiza nos gestos e expressões do rosto como uma grafia que tanto intensifica o fato quanto lhe confere uma identidade, uma posição aquele que sofre. Através do corpo é possível vislumbrar a situação na qual se colocam os personagens, mas vale ressaltar também que sua constituição de *pathos*, além de exprimir, plasticamente, visualmente, a situação de dor e sofrimento, dá a ver e saber acerca do evento particular: a fome, que denuncia a miséria e anuncia a morte, também demarca seu ponto imediatamente reflexivo; a degradação de uma forma de vida específica, aquela dos pobres, miseráveis como “restos” do mundo.

A esta altura, as fotografias são compreendidas em suas operações discursivas, naquilo que se “colam” à trama dos seus elementos visuais. Dar a ver/saber, por fim, consolida o gesto de oferecer a dimensão única das condições de sobrevivência de um povo, indicando os quadros de referência adequados para o reconhecimento de suas personagens reais da vida cotidiana. Assim, se

⁴⁵ Entendido como inserido no conceito de dispositivo agambeniano; aquele que dá forma à vida.

atribui ao sofredor uma posição vulnerável atrelada a uma identidade de classe, gênero, sexualidade ou etnia que remete também a um elemento moral que o qualifica e o justifica em dada situação.

Quando a figura do sofredor assume um papel de institucionalização, de objeto transitável entre as tarefas da denúncia, do protesto ou da informação é, simultaneamente, investido de uma posição, de um lugar específico dado pelo gênero por onde perpassam as linhas de força das relações de poder que demarcam os lugares e as ocupações entre personagem, imagem e espectador. São estes arranjos figurativos que promovem os vínculos com o olhar e que habitam juízos tratando de organizar os diferentes eventos em um mesmo quadro de referência, categorizando sofredores em infelizes (como simples vítimas) e, deste modo, contribuindo para diluir a responsabilidade como causa pública⁴⁶, como aspecto ético-político, sob o caráter de excepcionalidade do evento. Senão há crime, de onde viria, pois, o castigo?

Neste exercício comparativo, mas ao modo de um contraponto importante, a fome também é elaborada no corpo de uma criança brasileira no único exemplar do Prêmio Esso, edição de 2009.



Figura 7

Foto: Arnaldo Carvalho, Recife
Fonte: Esso de Jornalismo, 2009

A operação de oposição, no Esso (Fig.7), inverte a posição dos corpos que foram vistos no World Press Photo. A proximidade e a frontalidade do corpo agonizante da criança famélica faz com que consiga ecoar seu grito/choro no outro

corpo sadio diante e próximo a ela: o nosso. Não há solenidade e nem redenção pela morte a este corpo flagelado, forjado na fome; ele é o próprio estado da dor em sua manifestação. Ninguém o afaga, nem o consola. Nenhum outro personagem participa da fotografia, a não ser pelo exterior, o outro do campo; o espectador, claramente convocado.

Este corpo agonizante perturba por ser dado a ver por uma proximidade incômoda. O *close up*, recurso que exacerba a proximidade da criança, serve ao duplo propósito de intensificar as

⁴⁶ Tomada na mesma acepção proposta por Hannah Arendt quanto a todo tema ou aspecto que se trate do bem comum. Para Arendt, a “causa pública” constitui um valor e ao mesmo tempo um espaço através do qual a participação entre iguais é fundadora e possível à ação política. ARENDT, Hannah. A condição humana. São Paulo: Forense, Edusp, 1981.

marcas que a inanição inscreveu no corpo depauperado e, não somente fornecer o retrato de uma vítima da fome em que o espectador tem lugar como sua testemunha solene, distante, no conforto da “boa distância”, mas, ao contrário, busca implicar o espectador em uma proximidade instaurada para produzir certa disposição afetiva incômoda. É impossível não vê-lo, nem deixar de ouvir seu apelo gritado, seu choro de dor, pois este corpo, mesmo sem olhos, nos encara insolentemente.

É um corpo malcriado que desrespeita qualquer conforto que a distância testemunhal amparava nas fotografias anteriores. É com a dor presente no corpo que ele se debate, agita, resiste ainda na força que ativa o grito e o choro. Corpo que é da ordem de um protesto urgente, um grito de socorro no desespero de quem não pode esperar quando a dor está em estado ativo e agindo na carne. É esta sensação única de emergência que a materialidade traz ao primeiro plano.

A fome é tematizada pelos indícios que a personagem fornece em seu corpo agonizante, mas, de fato, uma doença, um acidente com produto químico ou outro fator poderia ter resultado nestes mesmos tipos de marcas corporais. Porém, o *close*, como um elemento da forma, além de prestar à intensificação do estado do corpo esquelético, também serve para mobilizar o olhar sob um tipo de disposição afetiva peculiar: há um jogo ambíguo neste incômodo que transita entre a repulsa e a comoção. O *close* permite tensionar, na fotografia, o conteúdo referencial da fome para além de uma inscrição indicial do fato. Como produção de efeito, ele procura instaurar uma aproximação peculiar entre aquele que sofre e aquele que vê de um modo perturbador fazendo-o compartilhar deste estado de agonia.

No que mobiliza da comoção, não se faz através da cumplicidade, pois não há olhares que se encontram, mas pela suposta presença física que a proximidade emula na imagem. No que se refere à repulsa, a mesma proximidade instaura um desconforto quando intensifica todas as suas marcas corporais na fotografia. Aqui, a fotografia convoca a participar da dor que a fome impinge à criança exatamente neste momento e que nos alcança pelo incômodo que gera ao nos aproximar do corpo que se contorce na dor.

Na contrapartida da solenidade dos corpos velados e apáticos dados através das figuras 2, 3, 4, 5 e 6, a figura 7 opera pela inversão do lugar do espectador, jogado em seu papel de co-participante da fome (ou co-responsável por ela), ativado pela tensa oposição dentro/fora da imagem. Se a estabilidade e a duração da fome nos corpos entregues predominaram nas fotos anteriores, aqui, a fome extravasa, não se controla e nem a contém. Somos convocados a responder, emotivamente desconcertados, a sua situação; no limite do que é suportável mantemos o olhar, mas

na paradoxal expectativa de encontrar a saída, o ponto de fuga, o não ver que foi impossibilitado, também, pelo enquadramento da personagem na fotografia.

Uma criança em estado de agonia, a boca aberta e contraída como se manifestasse um choro ou um grito, seu corpo muito magro e pálido, a pele manchada, ressecada e sem vigor, os olhos cerrados por uma venda preta que indica uma possível cegueira, uma sonda presa ao nariz, uma mão atada: são estes os principais elementos descritivos que compõem a temática da fome nesta fotografia. Entretanto, todos estes elementos de substância, e de superfície, não compõem uma entrega pela fragilidade e apatia, mas confere a seu corpo certa resistência.

A criança não posa, não aparece distante e alheia, ao contrário, é flagrada em seu estado de agonia intensificado pela proximidade que oferece ao olhar um percurso sobre seus sintomas. Somente um corpo implicado no espaço estreito que a imagem oferece consegue compartilhar da posição inscrita que a proximidade constrangedora pode dispor. A intensificação da proximidade figura o corpo supliciado da fome nesta imagem.

São estes os elementos constitutivos de que dispõe o fotojornalismo em que a identificação do tipo de engajamento instituído torna-se importante para compreender quais são as condições que podem criar tensões (ou consensos) ao conteúdo referencial de sua temática de modo a provocar uma percepção mais acurada do olhar relacionado ao tipo de sofrimento. A identificação das articulações que se colocam entre os elementos da forma e do conteúdo para acionar um contexto de produção de efeito funciona como indícios que revelam quais os tipos de mobilizações emotivas, cognitivas e sensoriais são convocados conforme o tipo de tratamento temático do sofrimento.

Este exercício analítico demonstra haver dinamizações e gradações diferenciadas da experiência conforme as articulações em jogo nas fotografias. Aqui, elas estão condicionadas pela temática do sofrimento a que estão associadas, a fome.

Antes mesmo de reconstituir os elementos narrativos de suas notícias, antes da ordem do registro histórico do seu evento ou de uma recuperação biográfica dos personagens, o que a fotografia oferece é uma composição material que configura um corpo através de uma matéria expressiva que envolve, em conjunto, uma plástica visual; cores, enquadramentos, iluminação, granulação, planos, enfim, que se apresentam e se colocam perante o espectador lhe convocando certa ordem de afetos. Portanto, nem sempre - ou não só - é preciso, ao fotojornalismo, convocar um repertório visual e indicial da fome como modo de ilustrar um fato, mas também é possível elaborar formas diferenciadas pelas quais figurações de corpos são apresentadas de modo a mobilizar experiências peculiares acerca do sofrimento.

É possível notar gradações ainda na elaboração do corpo supliciado, mas agora por outra modalidade temática; as catástrofes naturais.

A figura 8 oferece o inconsolável da morte. Mais uma vez, a perda de uma vida é apresentada através da personagem feminina. A mulher agachada sobre um terreno lamacento e escuro encontra os corpos das crianças deitados à frente. Elas parecem dormir não fosse a articulação entre os elementos que compõe o ambiente; suas roupas amarrotadas e sujas, seus rostos feridos, a disposição dos corpos enfileirados e semi cobertos, a lama, outros corpos cobertos ao fundo da imagem.



Figura 8

Foto: Mustafa Bozdemir, Turquia
Fonte: World Press Photo, 1983

A expressão de dor fixada no rosto feminino e o modo como seu corpo se projeta às crianças, seus braços em busca de um apoio que lhe sustente e uma das mãos a segurar a perna de alguém de pé ao seu lado é o

que oferece uma visão da piedade tensionada pelos gestos do corpo.

A mãe que se orienta ao corpo morto do filho da tradição cristã é reescrita nesta disposição do sofrimento. A oposição é novamente convocada entre mulher adulta/criança, vivo/morto, mas desta vez, os corpos são exibidos frontalmente e em plano aberto. Mais corpos ao fundo da mulher podem ser vistos, o que sugere o acontecimento de algum tipo de tragédia. A morte não se abateu apenas sobre aquelas crianças, mas atingiu mais pessoas do local.

Há outras pernas, provavelmente, masculinas, nas fotografias; outros parentes à procura de seus mortos. Entretanto, estes outros mortos não são vistos, estão sob lençóis, no fundo da imagem.

O corpo em dor desta *pietà* por si só condensa todo seu aspecto dramático. Nada falta e tudo excede, simboliza, intensifica, ritualiza. O corpo que chora e lamenta sublinha um *pathos* e se coloca como *locus* de reverberação do ocorrido; ele é o corpo atravessado pela catástrofe.



Figura 9

Foto: David Tunrley, antiga União Soviética

Fonte: World Press Photo, 1988

A figura 9 também evoca o desconsolo da perda familiar. Desta vez, o enquadramento possibilita um espectador ainda mais inserido na despedida fúnebre. Ao contrário da figura 8, não há o encontro do parente a reconhecer os corpos mortos, mas um momento derradeiro de despedida; o enterro de um corpo já fechado no caixão.

A fotografia compõe a direção do olhar desde o local dado ao espectador, de pé, presenciando o ato solene e testemunhando, juntos aos demais, os últimos momentos da separação definitiva. Um pequeno grupo de pessoas lamenta a partida, mas o homem em primeiro plano abraça o caixão e, ainda mais intensamente, lhe repousa a

cabeça de lado como se esboçasse um último afago, o último adeus.

A ausência de outros corpos não permite inferir, como na figura 8, se uma tragédia se abateu sobre mais pessoas, talvez se trate de um evento em menor escala, contudo, se não há outros mortos, há mais vivos que se lamentam e sofrem aquela morte. Neste momento, a morte assume o seu lugar de rito, perda estendida pelo pequeno grupo que demarca a passagem da vida para o eterno, rememora o ritual do enterro do corpo para a libertação da alma.

O sentido de uma tragédia se dá sobre o que aquela perda significa para sua família e seus próximos. Neste caso, a tragédia é nuclear e o que a imagem oferece é a “natureza social dos gritos e sentimentos, estudando sua natureza e conteúdo” (MAUSS, 1979, 150)⁴⁷.

⁴⁷ Neste caso, a evocação ao estudo desenvolvido por Marcel Mauss se refere, muito especificamente, ao caráter ritualístico em que a morte é elaborada na fotografia. A sociologia de Mauss aprofunda a análise das representações gestuais como fato social, como elemento coletivo, independente de uma expressividade individual, mas em uma tensão entre o caráter espontâneo e o sociocultural. MAUSS, Marcel. A expressão obrigatória de sentimentos. In: OLIVEIRA, Roberto Cardoso (Org). Mauss. São Paulo: Ática, 1979.



Figura 10

Foto: Eric Grigorian, Irã
Fonte: World Press Photo, 2002

Passando à figura 10, a elaboração, mais uma vez, da dimensão trágica do evento ocorre em uma escala maior, assim como a figura 8. Há muitas pessoas que se ocupam de ações diversas na fotografia;

algumas olham, outras remexem a terra, outras conversam ou discutem umas com as outras. Porém, no centro da imagem, um garoto agachado, de frente, com olhar orientado para sua direita, chora, enquanto se agarra a uma roupa. Enquanto as muitas pessoas ao redor se mantêm em suas ações, o garoto parece alheio a todas elas, recolhido em seu estado de sofrimento.

É possível notar grandes buracos ou valas no terreno. O garoto parece estar à beira de uma destas valas, mas não olha para baixo e tem o rosto inclinado para o lado oposto em que poderia ver o que há embaixo. Contudo, pelas informações que a foto traz é possível inferir que há corpos soterrados e que são procurados pelas pessoas, ainda que não seja visível nenhuma parte do corpo humano no terreno. De perfil para a câmera, mas em primeiro plano, um homem do lado esquerdo da fotografia, olha para baixo, enquanto outro homem posicionado logo atrás do garoto ergue sua mão em direção ao chão. Talvez eles consigam ver o corpo que a fotografia não oferece, mas que é possível imaginar conforme a articulação dos dados visuais apresentados.

O garoto não olha o que lá está e se contorce em seu próprio pesar. Não é ver o corpo o que lhe afeta, mas o sentido da perda que se instalou integralmente em seu corpo. Agachado, com os braços contraídos e cruzados, desconsolado, o garoto se recolhe em sua dor, como se descolasse daquele ambiente, em oposição aos demais. A expressão do rosto, a contração dos músculos, a inclinação da cabeça, tudo pode ser lido como gesto, como partes componíveis da forma dolorosa.

Quando o humano é o motivo visual trazido pela fotografia o corpo assume a instância significativa potencializada através do modo pelo qual conforma e/ou tensiona gestos, fisionomia e ambiência a fim de particularizar o sofrimento e ainda propor um modo de experiência.

**Figura 11**

Foto: Arko Datta, Índia

Fonte: World Press Photo, 2004

Outro exemplar oferece uma dimensão ainda mais particularizada da catástrofe no corpo da personagem (Figura 11). Neste caso, trata-se de uma mulher que lamenta a morte de um ente querido.

Nesta figura⁴⁸ o enquadramento fotográfico privilegia a mulher cujo corpo está dobrado sobre si mesmo, curvado sobre o chão, com o rosto em perfil, olhos fechados, boca entreaberta e mãos espalmadas para cima. O tensionamento do corpo feminino e seu traço fisionômico se relacionam para uma atitude corporal que delinea sua situação de dor.

A imagem marca ainda uma ligação do corpo da mulher com o outro corpo do qual só é possível ver um fragmento de braço, sujo e ensanguentado, estendido ao chão. Todo um jogo de elementos em oposição aparece aqui. As mãos espalmadas da mulher se dirigem à mão estendida do homem, um corpo e um fragmento de corpo, o visível e o não visível. O encontro dos corpos torna-se possível pelo diálogo entre o todo e a parte, uno e fragmento, vida e morte, presença e ausência, dentro e fora de campo. Mais que expressar pelo dualismo, o que esta fotografia emoldura é a própria ambivalência tomada em um jogo retórico da situação do sofrimento, na qual a relação dos corpos se compõe ainda, metonimicamente.

O que é visto é um arranjo especial dos corpos que encena (põe em cena) seu tormento através das relações opostas e complementares. Vale lembrar que a palavra ambivalente deriva do latim *ambi*, que quer dizer “dois” e valência é proveniente de *valentia*, que significa “força”. Portanto, o ambivalente se configura na imagem como relação de forças, tensão de emoções; beleza e dor, estado e aparência, todo e parte, vida e morte.

A organização dos gestos entre o corpo visível da mulher e não visível do homem matiza e potencializa toda carga dramática que traz a personagem central adensando sofrimento e catástrofe

⁴⁸ Esta mesma imagem foi analisada em artigo publicado em parceria com o Prof. Carlos Mendonça. In: MENDONÇA, Carlos Magno; BIONDI, Angie. *Dublê de corpo: a retórica do sofrimento no fotojornalismo contemporâneo*. Revista Contracampo. Niterói, n. 22, novembro de 2011. 16-30p.

em si mesma, por sua própria carne, compondo todo seu corpo em um único gesto do suplício. Greimas e Courtés esclarecem que:

O exame dos textos gestuais permite distinguir não somente a gestualidade significativa da gesticulação desprovida de sentido como também obriga a definir a 'substância gestual' como aquilo que se exprime graças a esta matéria particular que é o corpo humano enquanto 'volume em movimento'. A gestualidade não se limita mais aos gestos das mãos e dos braços ou à expressão do rosto, mas faz parte integrante do comportamento somático do homem e não constitui, enfim, senão um dos aspectos do que se poderia chamar linguagem somática (GREIMAS & COURTÉS, 2008: 237).

A constituição deste tipo de economia visual do corpo coligada às formas gestuais como uma escritura do sofrimento, no fotojornalismo, se estabelece para uma determinação pragmática do visível que não prescinde de uma composição dos modos da experiência acerca das imagens. Se na figuração da fome, majoritariamente, o corpo se coloca como um corpo frágil, precário, entregue ao fato trágico que lhe assola a vida e, simultaneamente, mobiliza o espectador em sua apatia compassiva, o corpo, na catástrofe, é arrebatado pela dor da perda de seu comum. A situação de sofrimento se instaura nos corpos, mas não através daqueles diretamente combalidos, mas pelos que restaram mobilizando, do espectador, não a compaixão, mas a solidariedade, propriamente.

Se através da fome o olhar é compassivo, na catástrofe é solidário. Ambos, contudo, são modos de figurar o corpo no suplício que lhes afeta (seja através da fome que lhe corrói o corpo e que se apresenta por seus restos e fragmentos, seja através das perdas de seus comuns catastróficamente) atrelado à mobilizações diferenciadas do olhar.



Figura 12

Foto: Antonio Andrade, Rio de Janeiro
Fonte: Esso de Jornalismo, 1967

Em uma proposição ligeiramente diferenciada, a figura 12 traz o exemplar do Esso de Jornalismo em que um pequeno grupo de pessoas aparece resistindo contra a força de uma enxurrada. Ao invés da particularização da catástrofe em uma personagem

central que traduz o sofrimento da perda pela ação que já ocorreu e deixou seus rastros, a situação

na qual o evento da figura 12 se desdobra demonstra o tipo de privilégio a que a temática se presta. A ênfase na visualização do instante em que estas pessoas lutam contra a correnteza sumariza o caráter especial da emergência em socorrer aqueles que estão em apuros. Contudo, aqui se procurou enfatizar o socorro imediato. Ao invés de registrar sua passagem localizada no passado, se enfatiza a ocorrência enquanto ato no presente.

Mesmo com a distância e a falta de nitidez da fotografia de 1967 é possível notar que pelo menos dois dos personagens tem um chapéu característico aquele usado por bombeiros. Um deles está ainda de pé, segurando uma corda e tentando puxar os demais (que não se sabe ao certo quantos são devido à sombra causada pelo volume de água em movimento), enquanto o outro, já deitado na parte inferior da corda, parece sustentar alguém de modo a não serem arrastados juntos.

O desespero daqueles que estão prestes a serem levados pela força da água toma conta da fotografia pela ação capturada no instante mesmo em que ela transcorre. Deste modo, o espectador, já alçado para o espaço da imagem e do acontecimento em transcurso, é convocado como outro sujeito que não apenas testemunha, mas que também se voluntaria e bem poderia estar à margem da enxurrada aguardando para prestar auxílio caso o resgate seja bem sucedido ou prestar seu apoio em caso contrário. Entretanto, em qualquer dos desfechos, a situação já instaurou seu olhar solidário. A incerteza das conseqüências não alteraria, neste ponto, a presteza solicitada do espectador – ainda que esta mobilização não reivindique uma ação concreta de sua parte para além do modo de olhar e participar da imagem.

O enfoque dos diversos tipos de catástrofes pela imprensa tem conduzido, cada vez mais, à particularização do sofredor e auxiliado na emergência da figura da vítima virtual (VAZ, ROLNY, 2010, 6) como modo de compartilhar, tanto da dor, quanto dos mesmos riscos em que o outro se encontra. Entretanto, se a vítima, vista como elemento central, tem trazido um campo profícuo de análises que problematizam uma série de aspectos acerca das circunstâncias de sua produção, bem como as implicações da responsabilidade pública e outras propriamente subjetivas, o enlace desta figura com o espectador (como um seu correlato paradoxal) parece abrir ainda um campo de questões pertinentes para pensar as relações de sociabilidade – igualmente políticas, que potencialmente são exploradas pelo discurso midiático quando toma a solidariedade como a linha que une estes dois pólos.

Pesquisadores como Lilie Chouliaraki (2010; 2011) e Richard Rorty (1991) têm desenvolvido incursões de análise que põem a solidariedade como o fio condutor entre sujeitos e ações, entre sofrendores e espectadores. Seguindo tal pensamento, uma expectativa social

diferenciada se abre sob o enfoque midiático da solidariedade, que passa a preconizar formas de escolha e adesão às causas e ações, de modo cada vez mais utilitário, envolvendo novos padrões morais e critérios afetivos amparados pelos textos midiáticos.

Segundo Chouliaraki (2011) sempre existiu um nó conceitual na polarização que a concepção moderna de solidariedade embutiu na dualidade das figuras sofredor e espectador. Ambas partilham de posições opostas, assimétricas, mas também complementares, que fomentam a própria dificuldade de estabelecer pontos equânimes que relativizariam a suposta distância moral entre o que sofre e o que vê. Depois de exposto este antagonismo estrutural, causas e ações humanitárias trataram de apaziguar sua natureza anódina perante o público através da valorização, sobretudo, do efeito legitimador de suas causas por discursos positivos que conduzem o espectador, principalmente, a um papel diferenciado neste jogo.

Diante deste deslocamento, o espectador deixaria, na visão da autora, a posição de sujeito compassivo, piedoso ou indignado, que marcaram seu lugar na modernidade, e passaria a ser visto como um potencial agente cooperativo, como aquele que escolhe, deliberadamente, mas na medida das estratégias empáticas que modelam a visibilidade do sofrimento, quais causas trágicas são mais pertinentes ao seu universo de referência e que justifique algum grau de seu engajamento. A crítica de Chouliaraki (2011) incide, portanto, sobre um processo que acaba por conduzir à concepção da solidariedade como elemento de construção implícito de uma prática altruísta e irônica, segundo ela, marcadamente contemporânea.

Na visão de Chouliaraki (2011), a mídia participa como agente que fomenta um utilitarismo crescente embasado em um tipo de consumismo de crenças humanitárias bastante astuto. Livre do imperativo moral que constringia o espectador aos revezes sentimentais, agora ele se encontra enredado por um tipo de comunicação performativa que não é previamente organizada e endereçada a uma coletividade pré-existente de espectadores passivos e bem informada sobre as mazelas do mundo, mas constitui um corpo coletivo de ação no processo mesmo de visualização e narração das contingências trágicas (CHOULIARAKI, 2010, 111). Deste modo, o espectador passa a ser concebido em sua posição potencial e não determinada enquanto público. Daí porque hoje se torna relevante classificar o discurso midiático do humanitarismo como um tipo de comunicação mais performativa - naquilo que o termo indica como disposição para ação - logo, sem esquemas rígidos que moldariam uma estrutura e posição de audiência pré-concebida. Agora lhe cabe muito mais a alcunha de agente cooperativo, cuja atitude solidária, mesmo pontual, é legitimada pelos discursos midiáticos que buscam, estrategicamente, mobilizar o espectador enfatizando sua capacidade

reflexiva e autônoma, valorizando-o enquanto sujeito de poder, de identidade global e atuação transfronteira; distante, portanto, da antiquada classificação de mero espectador do sofrimento alheio (CHOULIARAKI, 2011, 368).

Nas esferas política e midiática este deslocamento de perspectiva da solidariedade passa a ser visto como parte integrante de um projeto de construção individual que reflete a alteração dos critérios que definiam, como legítimas, causas e ações diante do reconhecimento de uma moral universal de humanidade; diante da admissão da “comum humanidade” (RORTY, 1991) como um valor que preconizava a vulnerabilidade do outro como fator de responsabilização ou culpa por parte de quem apenas assiste. De um lado foram retiradas as amarras morais do espectador do sofrimento alheio cabendo a ele a decisão de refutar ou aderir a uma causa, de participar ou se abster de uma ação, conforme seu grau de identificação com o sofrimento que se apresenta; de outro lado, se acirraram as disputas em torno da visibilidade dos sofredores. Quanto mais catástrofes anunciarem sua existência, tanto mais se fortalece o apelo à solidariedade.

No momento em que a moral universalista tem seus limites expandidos para além do reconhecimento familiar ou religioso, a solidariedade assume a forma de um compromisso moral, social e universal. De uma só vez intensifica-se o teor normativo e a racionalização da solidariedade. Temos, assim, a noção de contrato permeando a estrutura comunicativa (também normativa e racional) do processo solidário que atenderia adequadamente à emergência de uma sociedade pluralista, complexa e multicultural, onde as distâncias seriam reduzidas na mesma medida do estreitamento das interações sociais, econômicas e culturais; onde “o vigor da norma é capaz de gerar uma solidariedade entre estranhos” (DURÃO, 2012, 99).

Sem querer afirmar que haja uma linha evolutiva sobre as perspectivas que compreendem a solidariedade, mas no intuito de contrapor linhas de pensamento para um melhor esboço analítico de suas implicações, algumas das ponderações feitas por Richard Rorty em seu texto *Contingência, ironia e solidariedade* (1991; 1999)⁴⁹ nos parecem importantes contraposições. Em uma clara divergência à normatização da solidariedade, Rorty (1991) não reconhece o princípio de uma essência solidária inerente à humanidade.

Não há uma essência humana partilhada por todos capaz de ser acionada, quando convocada, a fim de promover uma ação benevolente para com o outro em seu estado vulnerável.

⁴⁹ Utilizamos, neste texto, a edição espanhola de 1991, mas indicamos que há uma edição brasileira do mesmo livro no ano de 2007, pela Martins Fontes. A edição original da obra foi publicada em 1991 pela Cambridge University Press. Para esta referência ver: RORTY, Richard. *Contingencia, ironia y solidaridad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1991

Antes, Rorty (1991) indica que esta apropriação da filosofia moral moderna proveniente de Kant partilha da mesma concepção cristã de humanidade. No entanto, tal princípio nunca se mostrou suficiente para sustentar ou desenvolver a ação solidária como prática, seja individual, seja social.

Na crítica de Rorty a solidariedade é um léxico cultural construído diante das históricas contingências trágicas da sociedade ocidental. “La solidaridad humana se há constituido em um poderoso elemento retórico” (RORTY, 1991, 210). De modo que uma concepção de progresso moral parece ter sido desenvolvida à luz de um repertório de tragédias que sustentaram (e apelaram) ao sentimento solidário como premissa de uma comum humanidade.

As diferenças tradicionais de grupos étnicos, costumes ou gênero, entretanto, apenas reforçaram a precariedade que tal premissa apresentava diante da ineficácia dos discursos humanitários que surgiram conforme cada contexto catastrófico. Se pela tradição kantiana, da qual Habermas aparece ainda filiado, se preconizava a razão como fonte da obrigação moral e núcleo comum da humanidade moderna, Rorty (1991) contrapõe à pureza moral, a participação que os afetos e os intentos individuais exercem na constituição de cada sujeito perante tais contingências. É deste modo que ele indica a fragilidade do pensamento guiado pela razão normativa como componente primeiro de todo indivíduo que bastaria para orientar seu sentido de obrigação moral e suscitar a requerida solidariedade humana.

Diante de tais assunções, o que Rorty (1991) exalta é que a natureza da solidariedade é, portanto, imaginária e é com base neste *focus imaginarius* que todo um jogo político e cultural em torno do termo se construiu (RORTY, 1991, 214). Reconhecer sua natureza não significa, contudo, antecipar sua ineficácia, antes aponta a possibilidade que se abre para a construção de um outro sentido ao léxico solidariedade.

Um tipo de convocação peculiar também entra em jogo nesta figura 13, mas que em nada suscita comoção, piedade ou solidariedade. Trata-se de um contraponto. Somos convocados ao retorno deste olhar que sustenta o limite entre vida e morte, ser humano e monstro.

Um tipo de convocação peculiar também entra em jogo nesta figura 13, mas que em nada suscita comoção, piedade ou solidariedade. Somos convocados ao retorno deste olhar que sustenta o limite entre vida e morte, ser humano e monstro. Dois elementos aparecem com mais intensidade na imagem: olhos e mãos, separados em dois planos por um pedaço de madeira que atravessa a imagem, horizontalmente, em leve diagonal.



Figura 13

Foto: Frank Founier, México

Fonte: World Press Photo, 1985

Seus olhos surgem completamente negros rodeados por manchas escuras e suas mãos manchadas exibem os

dedos esbranquiçados e encarquilhados com uma pele de aspecto rugoso em nada semelhante à textura da pele humana. Outros elementos também se relacionam às mãos e olhos compondo ainda mais a intensidade estranha que adquire esta personagem na fotografia.

Ela submerge ou surge deste caldo lodoso? E de que se trata esta viscosidade na qual parece habitar? Nenhum movimento de contração é perceptível em seu rosto como se o ambiente lhe fosse desagradável ou incômodo. Nenhum esforço do corpo é notado como iminente ação de saída deste visco, tampouco parece afundar nele; ela não se debate e nem se recolhe neste lago pantanoso.



De seus olhos, quase nada se vê de um órgão humano, pois todo o globo ocular é tomado por uma coloração muito escura, quase preta, que esconde as partes típicas do órgão, a íris e a esclera, o que acentua a estranha sensação de sermos encarados por olhos de um animal ou de um monstro. Mesmo a possibilidade de notar certa delicadeza do rosto da personagem, o detalhe de artigos femininos adornando as orelhas ou o semblante de uma garota jovem, não consegue suprimir a força estranha com que seu olhar nos confronta.



Trata-se de um olhar eloquente, que inquire, interpela, afeta, mas sem a aparente mobilização de qualquer recurso emocional, senão a insistência perturbadora que desloca o

espectador de uma posição geral para ser o sujeito singular de seu olhar. Nada mais íntimo que um modo de presença instaurado pelo olhar; é ele que afeta e oferece uma sensibilidade outra, diferenciada das fotografias anteriores, como uma pequena variação da percepção diante do estranho ou do intolerável.

Unheimliche, o estranho, é uma concepção formulada por Freud e que indica uma abertura do limite entre o estranho e o familiar, pois diz daquilo que perturba o que deveria ser a harmonia entre dois. É a insistência da ruptura do que deveria ser uno. Encarar o estranho, portanto, é permanecer à orla, na tensão, desorientados diante de cada signo que exige um reconhecimento; é estar entre um diante e um dentro e essa desconfortável postura define toda experiência deste olhar recíproco. Respondemos à convocação deste olhar, participamos, ainda que desconfortáveis, do movimento que ele provoca. Coabitamos, mesmo por um breve momento, quanto possível, do suplício que assalta este corpo paralisado, petrificado por atingir o último fio do limite da vida assolado pela morte. Por este olhar, coexistimos o entretanto em que a vida individual enfrenta a morte universal.

Não há lugar para compaixão e nem solidariedade neste olhar porque neste corpo não há possibilidade de projeção, mas enfrentamento de corpos, pois não podemos nos colocar no lugar dele, mas sim, através dele, em que experimentamos, não algo da ordem de um suplício, mas a fria sensação da presença de morte.

Esta imagem põe em xeque a posição por demais confortável a que se acostumou o espectador no fotojornalismo. Ela rompe com certa estrutura que conforma uma espécie de expectativa do ver coligada ao “repertório visual” a que se recorre para apresentar sofrendores e seus tormentos. Aqui, o fotojornalismo não pode apenas ser tomado como mera exibição dos fatos cotidianos, da vida real de um sujeito ordinário, pois o testemunho ao qual experimentamos é proveniente de outra ordem de acontecimento. A natureza mesma da imagem põe sua força de relato na relação pragmática do binômio ver/ser visto. Não é simplesmente por mostrar o real como ele é, nem como outra realidade fictícia que o sobrepõe, mas por um real que atravessa a imagem, que se deixou como vestígio de seu acontecimento.

Há, portanto, duas ordens de sofrimento em jogo; uma, que representa o evento real sob o qual se abateu a personagem, outra, que manifesta a relação atual do ver dado entre imagem e espectador, entre o que afeta e é afetado. Esta dinâmica rompe o caráter extensivo ao qual o espectador apenas testemunha um sofrimento para, com ele, dialetizar. Esta fotografia faz do espectador um sujeito ativo na relação, retira-o do lugar daquele que lê códigos, que reconhece sua

posição em uma cena dada e que se conforma a um lugar diante do sofredor para deslocá-lo, agitá-lo, inquietá-lo, faz movimentar-se, participar, aproximar e distanciar pela perturbação e desconforto provocadores. Trata-se de um raro corpo-a-corpo explícito entre aquele que vê e o que se vê no fotojornalismo, pois este corpo não se encontra no lugar da figura legível, mas em sua abertura.

Figura 14

Foto: Manuel Joaquim Martins Lourenço, São Paulo
Fonte: Esso de Jornalismo, 1980



Outro pequeno grupo de fotografias que apresenta a doença como temática é ainda adequado à figuração do corpo supliciado. As figuras 14 e 15, ambas do Prêmio Esso, marcaram dois tipos de doença, a mental e a AIDS.

Na figura 14, de 1980, três garotos podem ser vistos: dois deles estão agachados na parte superior de um degrau, vestidos,

mas descalços, de frente para a câmera, contudo, não se exibem em frontalidade, não se projetam ao olhar da câmera, ao contrário, parecem estar inseguros ou desconfiados com a presença do fotógrafo, possivelmente. O outro garoto aparece deitado, de costas, nu e também em uma posição de recolhimento. Este outro sequer percebe a câmera. Não há outros elementos neste ambiente, a não ser o chão, um degrau e a parede em que o cinza opaco reforça um “clima” de abandono dos garotos.

O título da fotografia disponibilizado pelo *website* do Esso: “Menores na clínica de Congonhas” reitera o que a imagem deixa evidente informando o local deste tratamento dispensado aos jovens, mas, de fato, não acrescenta algo, já que esta situação comum de abandono e descaso pode ser vista tanto na clínica quanto na rua. Ainda assim, com ou sem ciência do título, é a denúncia que marca os personagens na fotografia para uma indignação moral no espectador.

A figura 15 apresenta a mesma estrutura visual que atende à denúncia ao retratar um homem, em fase terminal, provocado pelo vírus da AIDS. De fato, apenas de posse do breve texto

que acompanha a fotografia é que é possível afirmar a causa de seu estágio, pois sua aparência cadavérica e extremamente abatida poderia ser tomada por um famélico, assim como as imagens vistas anteriormente.

Envolto em lençóis brancos, com rosto visto de perfil e inclinado para o seu lado direito está uma espécie de carimbo que marca seu leito. Pouco se pode identificar, mas as palavras hospital e São Paulo são as únicas possíveis de serem lidas com mais aproximação. De todo modo, a presença da marca de um carimbo não apenas registra o local onde padece aquele homem, mas também dá a impressão de conferir e autenticar mais um doente que, provavelmente, em seu leito de morte, entrará para as estatísticas que os documentos fornecidos pela instituição certificam.

Figura 15

Foto: Olívio Lamas, São Paulo
Fonte: Esso de Jornalismo, 1988



O uso do *close up*, a luz mais intensa que surge do seu lado esquerdo proveniente do exterior e que rebate na cor branca do lençol, a limitação espacial do ambiente e a falta de outros elementos humanos intensificam a condição de um padecimento solitário, em estado de abandono, ainda que seja localizado

em uma instituição que presta atendimento médico às pessoas, tal qual a figura 14. Mais um dado ainda se apresenta nestes elementos que compõem a personagem: a relação entre os olhos fechados e a boca entreaberta evoca a impressão de ocorrer seu último suspiro. Conferimos sua passagem, o fato se consuma e, deste modo, sua singularidade se perde como mais um algarismo que entra para as estatísticas de morte por AIDS no país.

Nesta denúncia cabe ainda reiterar o tom da “lição moral” que se alia à exibição deste homem que morre pelo vírus da AIDS. Este efeito de mostrar e menos de intensificar o sofrimento que atua na fotografia serve ao propósito de indicar o resultado final daqueles que se descobrem portadores do vírus. “É isso que acontece, este é o resultado final, não importa quem seja”; é o que

parece nos declarar quando exhibe um sujeito nestes termos. O exemplo como representação é eficaz para conformação no sentido de instruir sobre algo.

Uma gradação diferenciada é elaborada no corpo doente da figura 16, vencedora do World Press Photo, em 1986. Nesta fotografia há também um homem que apresenta, em seu corpo, as feridas que um tipo de doença denominada sarcoma de Kaposi causou em decorrência do estágio imunológico deficiente provocado pelo vírus da AIDS. Além das feridas em seu braço, o homem aparece em cadeira de rodas, magro, mas não ao extremo, olha para câmera em certa pose, está vestido com uma camisola hospitalar, mas portando alguns adereços pessoais que lhe confere uma posição diferenciada em relação aos doentes das figuras 14 e 15.

Figura 16

Foto: Alon Reininger, São Francisco
Fonte: World Press Photo, 1986



Em seu braço esquerdo há um relógio dourado, talvez de ouro, barba e bigode aparados, no plano de fundo há outro homem sentando em um sofá, com os pés apoiados em algum móvel à frente e, confortavelmente, também olha para a câmera. Há uma luz ambiente interna e baixa, um quadro na parede, um abajur, ao

lado, junto a outros objetos. Existe um ambiente decorado que marca certa impressão de intimidade do quarto e também de seu conforto. Se o vestuário do sujeito doente é o que mais contrasta com o ambiente que poderia ser de sua residência, localizando-o, também, em um cômodo hospitalar, a noção de cuidado e tratamento diferenciado é ainda mais oposta ao desconforto e abandono constatado nas figuras 14 e 15.

Em ambas, figuras 15 e 16, inclusive, a doença é a mesma. Entretanto, estes dados não são suficientes para inferir que houve qualquer contraste intencional entre os dois prêmios pelo modo de compor dois homens soropositivos, ainda que suas posições sejam bem opostas. De todo modo,

retratar o corpo doente evidencia que seu estado psicofísico é composto distintamente conforme a relação com outros elementos presentes ou ausentes nas imagens.

Entre as figuras 15 e a 16 fica evidente um tipo de padecimento diferenciado, embora partilhem da mesma condição de portadores do vírus. O elemento social de classe reveste a exibição da doença e o espectador, ainda que participe como testemunha, em ambas as fotografias (na figura 16, de modo direto, através do olhar dirigido à câmera), tem grande probabilidade de não se vê apelado, emocionalmente, por nenhuma delas.

Na figura 15 há um fato apresentado, um dado registrado, uma notícia visual fornecida como denúncia da condição dos soropositivos nos hospitais: o estado mortal provocado pelo vírus da AIDS e que acresce as estatísticas de morte, ainda que se componha, visualmente, um corpo em seu estado terminal mais acentuado. Na figura 16 é a exibição das marcas no corpo que reitera o efeito da doença e, embora haja tratamento especial para quem possa financiar seus custos, ainda assim, ela se expõe, indelével, no corpo.

A distância temporal entre elas também confere a temática como necessária à exibição fotojornalística; uma data de 1986, a outra, de 1988. É sabido que a década de 80 do século passado esteve voltada para conhecer e divulgar, o máximo possível, o funcionamento e os efeitos das AIDS na sociedade ocidental, logo após o período de sua disseminação pelo mundo, nos anos 70. Estes dados confirmam o valor de exposição dos efeitos da doença, independente da classe, idade ou etnia.

Nestas fotografias que denunciam a doença o corpo é atingido do mesmo modo, pois nas figuras 15 e 16 a consequência será a mesma, embora sejam vistos em estágios diferenciados de padecimento. A lógica da denúncia e o apelo moral predominam nas figuras 15 e 16, assim como na figura 14, embora trate de uma temática diferente de doença. Mais uma vez o espectador está amparado em um lugar testemunhal e a compaixão é convocada através da sensação do abandono que aparece elaborada nas imagens.

Neste conjunto comparativo de fotografias, o corpo supliciado se mostrou sob dinâmicas diferenciadas e pudemos observar que as imagens do fotojornalismo não estão imunes a outras formas de experiência conjugadas com as modalidades de representação. A imprensa, sobretudo, é investida deste lugar da percepção do senso comum e por onde uma moralidade é construída nos corpos. A noção de desamparo, abandono e negligência a que estas vidas parecem relegadas participa de um modo de distribuir/atribuir responsabilidades e culpas. O suposto castigo viria desta lógica de fazer dos sofredores eternamente culpados, ainda que não se enfatize qual a relação causal

que a fundamenta. Porém, ao necessitar ou atribuir qualquer justificativa para estas existências infelizes uma produção de culpa é instituída, aparece implícita, embutida ao processo. Daí que a ocorrência de catástrofes naturais que ceifa as vidas, as doenças que martirizam o sujeito e mesmo a fome que se abate sobre populações inteiras sugerirem um caráter fatídico, acidental ou excepcional que consegue reverter aquilo que seria próprio de uma história, portadora de condicionantes e variáveis de uma temporalidade social, econômica ou cultural à fatalidade natural do mundo da vida.

A noção de culpa, contudo, não recai apenas sobre os personagens sofredores, mas alcança também os espectadores naquilo que, atrelada à vergonha moral, a culpa indica a omissão e a responsabilidade indireta pelo sofrimento apresentado. A culpa vem pela vergonha de um dever ser ou dever fazer quanto ao sofrimento do outro. Como emoções que se dirigem ao sofredor supostamente inocente, então, mais uma vez o sofrimento se torna motivo lamentável e fato indignador uma vez que estabelece a crença no juízo moral da injustiça. Neste caso, solicitar a compaixão, a piedade ou a solidariedade mais imediata se torna parte importante do efeito de culpa e castigo que se produz, ainda que virtualmente. Aqui, estes afetos não deixaram de exercer sua proposta redentora aos gemidos de súplicas destes corpos.

Atendendo ainda ao critério do corpo supliciado como aquele que se mantém atrelado aos eventos que lhes abate, mas desviando a referência da culpa implícita que indicamos nos três subtemas anteriores, o acidente é aquele que se afirma como a mais exemplar classificação do *fait divers* no fotojornalismo naquilo que sua ocorrência dispensa uma causa, mas que ainda assim articula uma suposta culpa ou responsabilidade para com os infelizes. A ocorrência casual de suas situações mantém, entretanto, o apelo à comoção e solidariedade do espectador, assim como o coloca como testemunha privilegiada de sua elaboração visual.

A figura 17 apresenta um acidente com um motociclista durante uma competição. Pouco se vê do corpo do acidentado senão uma parte do tronco e uma perna suspensa. Pela fumaça levantada e a posição da moto ainda temos a sensação de que o veículo permanece em movimento como se extrapolasse o espaço do enquadramento. Dos limites do quadro e a distancia dada é possível instalar o espectador no local do acidente.

Figura 17

Foto: Mogens Von Haven, Dinamarca
 Fonte: World Press Photo, 1955



O inusitado aparece com força neste grupo de fotos, caracterizado pelo gênero fotojornalístico do *spot news*, mas mesmo assim convoca o espectador a estar junto com aquele que sofre a infelicidade. É ainda necessário compadecer o espectador instado a acompanhar de perto as desgraças sofridas.

Na figura 18 uma freira quase é atropelada por um ônibus. Há poucos centímetros do veículo, a religiosa aparece caída na rua com a perna estendida a poucos centímetros do veículo enquanto um homem de costas acena para o alto. A distância não

permite observar os detalhes do rosto da freira, mas notamos que seu olhar está voltado para o ônibus a sua frente.

Figura 18

Foto: Alberto Jacob, Rio de Janeiro
 Fonte: Esso de Jornalismo, 1971



Tanto na figura 16 quanto na 17 o flagrante do acidente constitui um aspecto importante da suspensão imediata do ato, pois ele não só ativa um desfecho imaginário por parte do espectador quanto o coloca no local da cena, no momento da ação, proporcionando a proximidade do espectador à mesma sensação de dor ou pavor vivenciada pelo personagem em ato.

Mais uma vez, a noção de que o corpo supliciado apresenta (e reverbera) certa duração do evento que lhe abate é trabalhada aqui. Porém, diferente das fotografias que atenderam aos subtemas anteriores, o conjunto de imagens do acidente consegue expressar, com maior

intensidade dramática, a íntima relação que mantém entre corpo-evento atados no estado doloroso em que são registrados.

O acidente da figura 19 mantém as mesmas características das imagens anteriores. Neste caso, a exploração do acidente flagra o momento em que o corpo de um repórter fotográfico, que fazia a



cobertura de uma corrida de *stock car*, foi arremessado durante o choque com o automóvel. O corpo suspenso no ar como o instante mais relevante do acidente consegue atender ao efeito de uma restituição imaginária do ocorrido até o seu desfecho.

Figura 19

Foto: Marcio Rodrigues, Mato Grosso do Sul
Fonte: Esso de Jornalismo, 2003

De modo ainda mais dramático, as Figuras 20 e 21 apresentam o instantâneo de pessoas que despençam de um edifício em chamas. A Figura 20 obteve ampla comoção geral e vigora até hoje como um dos acidentes mais emblemáticos de São Paulo. O incêndio do edifício Joelma provocou a morte de 191 pessoas e centenas de feridos⁵⁰.

O recorte da situação traz um corpo em plena queda. Há muita fumaça, janelas em chamas e uma longa escada dos bombeiros que não alcança a altura da qual o corpo despenca. A sensação de medo e desespero parece reiterada quando se observa que ainda há uma pessoa agarrada a uma das janelas.



Figura 20

Foto: Antonio Carlos Piccino, São Paulo
Fonte: Esso de Jornalismo, 1974

⁵⁰ Dados coletados no jornal Folha de São Paulo através do endereço <http://www1.folha.uol.com.br/foha/cotidiano/ult95u83443.shtml> e no Wikipedia, ambos consultados em 18 maio de 2013.

A figura 21 apresenta a mesma situação de corpos que caem devido a um incêndio no edifício.

A escada de emergência situada na parte externa do prédio desaba e, juntas, mãe e filha, que aguardavam a chegada dos bombeiros, caem de uma altura de cinco andares. Segundo a reportagem a mãe morre, mas seu corpo amortece a queda da filha sobrevivente.

A proximidade obtida na fotografia permite observar certos detalhes. A posição dos corpos em queda, por exemplo, adensa a espontaneidade do flagrante e provocam a sensação de comoção por parte do espectador. A fisionomia da criança também é mais nítida sendo possível notar o espanto do seu rosto. A mulher que cai primeiro parece ainda tentar se proteger, antecipadamente, com os braços em posição de defesa enquanto a garota aparece totalmente solta no ar. Entretanto, partes desmontadas da escada e vasos de plantas despencam junto com os corpos e conseguem recompor certa dimensão da altura e velocidade a que estão deixando o efeito da gravidade ainda maior perante a qual os corpos não têm resistência suficiente.



Figura 21

Foto: Stanley Forman, Boston
Fonte: World Press Photo, 1975

O desespero e a angústia também são notados pela proximidade da Figura 22. Neste caso, um garoto de nove anos cai em um poço de quatro metros de profundidade e sua mãe, mesmo sem saber nadar, se joga para salvar a criança. No momento da fotografia, o garoto aparece quase totalmente submerso, apenas com parte da cabeça e a mão esquerda estendida por socorro. Ele tem os olhos arregalados e revirados, a boca aberta e se debate nos instantes iniciais do afogamento enquanto a mãe, em atitude desesperada, grita e se vira aflita de modo a procurar algo ou alguém que possa recorrer em

auxílio. As tensões dos seus corpos se relacionam de uma maneira contígua e compartilham da mesma sensação de pavor que os aflige. O corpo das personagens envolve toda a situação. A relação entre o desespero da mãe e o socorro do filho ainda é enfatizada se atentarmos ao detalhe da disposição dos gestos. A mão do menino se estende e comunga, coincidentemente, com as mãos da



mãe, que parece tentar buscar algo em que se agarrar para ajudar o filho. Porém, ainda que estejam alinhadas na fotografia, elas estão distantes na realidade.

Em todas estas fotografias de acidentes a direção do olhar de quem vê estas imagens é sempre de um ponto implícito, colocado muito próximo da cena, mas resguardado do evento que se desenrola legitimando seu lugar de testemunha ocular.

Figura 22

Foto: Tiago Brandão, Franca
Fonte: Esso de Jornalismo, 2007

Algo um tanto mais próximo é explorado da posição de testemunha que é colocada nas duas últimas fotografias que compõem este grupo. Na

Figura 23 uma espécie de achado macabro é visto em meio aos escombros de uma explosão provocada pelo vazamento de gás da Union Carbide, em Bhopal, na Índia.

O corpo de uma criança atingida pelo desastre é encontrado em um terreno próximo. No canto superior da imagem uma mão surge como se ainda retirasse uma quantidade de pedras e terra que envolve o corpo. A fotografia apresenta uma tonalidade quase homogênea composta pelo cinza, marrom e um azul muito suave.



Figura 23

Foto: Pablo Bartholomew, Índia
Fonte: World Press Photo, 1984

É curioso notar que o rosto da criança, ainda que seja possível observar com nitidez seus traços, apresenta uma coloração muito próxima do solo onde está soterrada. A palidez do rosto misturada ao pó que cobre bochechas, testa e nariz adquire uma sensação ainda mais mórbida por conta da boca e dos olhos bem abertos. A impressão que se tem é de que uma cabeça brota dos escombros e cujos olhos surgem retornados da morte; certa ambigüidade se apresenta nesta imobilidade viva.

A fixidez dos olhos mortos confere um aspecto estranho à criança, mas, sobretudo, ainda mais ao espectador, que se vê, perturbadoramente próximo, desta cabeça com olhos que não vê. O espectador, *spectator*, se aproxima por demais do *spectro* fustigado pelo detalhe e enigma dos olhos. Esta fotografia seleciona do acidente aquilo que foi encontrado de modo inusitado, mas, principalmente, enredada por uma evidente carga simbólica marcada pelas dualidades elaboradas na imagem: aparição x submersão, oculto x revelado, vida x morte, divino x terreno, todo x parte, próximo x distante, o que olha x o que não vê.



Figura 24

Foto: Antonio Milena, Rio de Janeiro

Fonte: Esso de Jornalismo, 1989

Outro detalhe de uma situação accidental aparece na figura 24. Desta vez, a mão de um trabalhador morto em uma siderúrgica é retratada como o elemento mais emblemático do evento ocorrido.

A fotografia em preto e branco se aproxima muito da mão do morto envolta em crisântemos brancos. Nada mais é possível ver senão o detalhe dos dedos que ainda apresentam manchas escuras; sangue, provavelmente. Ainda que o simbólico também permeie o tema desta fotografia, o modo como sua elaboração foi feita se distingue da figura anterior. O tom de denúncia social adquire vigor ao trazer a mão morta do trabalhador em primeiro plano. O acidente logo adquire um status de tragédia anunciada pela precarização das condições de trabalho em atividades de alta periculosidade.

Por fim, tanto a figura 23 quanto a 24 se ocuparam de apresentar o recorte de um acidente através do seu resultado final; a morte. Nestes corpos, o suplício já se estabilizou, já se entranhou nos corpos e se congelou para sempre na morte e também na fotografia. Entretanto, mesmo sendo

apresentada a partir dos detalhes de seus corpos rijos, a comoção, seja pelo espanto ou pela indignação, permanece ativa no espectador-testemunha.

Mais uma vez a posição dos corpos na relação fatídica de seus acontecimentos parece convocar a solidariedade do espectador através das denúncias trágicas. Ao apelo intensificado enviesadamente pelo fotojornalismo, contudo, retomamos a pertinente observação de Rorty (1991). A problemática sobre a concepção de solidariedade e sua participação ativa no processo relacional dos sujeitos tanto abre uma brecha na estrutura da velha normatização moral quanto nos põe uma responsabilidade. A distinção que ele faz da solidariedade proveniente da identificação por uma suposta humanidade essencial e a solidariedade como construção discursiva, que põe em dúvida o critério da comum humanidade reforçada desde a modernidade, nos leva a questionar quais outros aspectos se apresentam hoje na constituição da solidariedade uma vez que a imprensa apresenta papel de destaque neste processo de construção política e cultural da solidariedade.

Vimos, então, que diversas modalidades do sofrimento propõem modos também diversos de engajamento que variam da convocação como sujeitos indignados ao apelo à atitude solidária, ampliando, tanto quanto possível, a aplicação da solidariedade como solução prática a toda ordem de mazelas e desigualdades. Enchentes, fome, seca, erupção vulcânica, incêndio, entre tantos outros acontecimentos, compõem um cardápio variado de tragédias oferecido cotidianamente através dos corpos de tantos infelizes e injustiçados aos quais seria preciso responder com a solidariedade do espectador.

Lilie Chouliaraki (2010) indica que esta ênfase nas ações solidárias configura uma modificação no tipo de apelo midiático acerca do sofrimento e dos sofredores. Para ela, o efeito de choque que, sobretudo, o jornalismo explorou através da fotografia de imprensa desde o período moderno, há tempos não encontra mais um propósito e nem um lugar, senão em certo nicho sensacionalista. No choque, a relação de uma distância, paradoxalmente, íntima, entre os corpos esfarrapados dos sofredores e os corpos saudáveis dos espectadores, só nutriu um regime afetivo de vergonha e indignação, que agiu na força da lógica moralizante de uma suposta cumplicidade social da culpa coletiva e ancestral.

Se o choque pertence a um tipo de apelo que desumaniza o sofredor e elabora uma relação de culpa ou indignação com o espectador, o enfoque nas ações solidárias funciona como seu contrário e sua negação; espécie de reforço positivo que procura estabelecer uma relação de empatia e gratidão. Ambos, contudo, trabalham no intuito de orientar o sujeito à ação (pela aceitação, identificação, doação, entre outras formas de engajamento solicitadas) baseado no tipo de

moralidade que lhes é proposta. “Both critiques acknowledge that the aesthetics of suffering is catalytic in moving the spectator to action but challenge the ethical discourse that underpins emotional motivations to action in each type of appeal” (CHOULIARAKI, 2010, 111). Não se trata de afirmar uma determinação concreta da ação por parte do espectador, nem em um caso, nem em outro, mas é possível notar que estes apelos procuram se afirmar como elementos de uma educação moral, na qual uma série de exemplos e casos é dada cotidianamente e, como habituais, procuram modelar nossas disposições.

A diferença sublinhada por Chouliaraki (2011) é que à declaração da falência pessoal do espectador diante do sofrimento inalcançável do outro, se põe a singularidade do agente solidário como alguém que pode mudar, mesmo pontualmente, a realidade do sofrimento (de modo cada vez mais prático e facilitado pelas tecnologias) legitimada por seu auto-empoderamento. O apelo, agora, se direcionaria à exaltação da capacidade reflexiva do espectador, visto como sujeito solidário ou agente cooperativo que, convocando seu próprio julgamento, é livre para se posicionar nos movimentos de adesão ou recusa de uma ação ou uma realidade. E, neste sentido, a distância física e as diferenças étnicas, culturais, de gênero, entre outras, passam a ser relativizadas, pois se trata de evocar uma sensibilidade humanitária global baseada na gratificação pessoal; esta é a única responsabilidade que lhe é suscitada.

Seguindo o pensamento de Chouliaraki (2011), o discurso da comum humanidade que vinculava sofredor e espectador na base de uma moralidade piedosa e anódina caducou frente às solicitações de uma sociedade tecnológica, multicultural e pluralista. A assimetria inerente às posições de quem vê e de quem sofre, tão criticadas na política da piedade, foi substituída pela liberdade de escolha garantida por uma política, democrática e liberal, que não se furta dos desígnios do consumo. Assim, segundo a autora, outra configuração de solidariedade começa a se esboçar quando a mídia enfatiza o lugar do agente cooperativo, solidário e responsivo às tragédias anunciadas.

O resultado desta perspectiva seria uma solidariedade como movimento deste “consumerismo auto-centrado” (CHOULIARAKI, 2011, 365), que funcionaria em uma lógica irônica (cínica, melhor dizendo). Sua participação maximiza a visibilidade de uma agenda humanitária legitimando causas e ações no intuito de fomentar, e afirmar, um engajamento e compromisso por parte do espectador/agente que agora toma sobre si a responsabilidade da construção de sua própria posição frente às situações de sofrimento e desigualdades que a mídia apresenta.

Se estas indicações nos parecem razoáveis e descrevem bem uma parte considerável do processo de engajamento afetivo a que servem sofredores e espectadores dos diversos tormentos trazidos pelo fotojornalismo, por outro lado, preferimos manter um zelo quanto às explicações por demais universalizantes. Ao invés, optamos por considerar que as relações são porosas e oferecem caminhos diversos quanto às capacidades das próprias imagens expostas ao olhar público. Contudo, é certo que, livre da ideia de uma natureza intrínseca que compreenderia algum tipo de essência humana, a solidariedade passa a emergir nas relações entre sujeitos como efusão de crenças, de linguagem, de história, de racionalidade, enfim, como escritura. Nos parece mais adequado, portanto, pensar na potencialidade do *focus imaginarius* indicada por Rorty (1991) e da qual a fotografia bem pode compartilhar, ainda que pontualmente.

4. Corpo assujeitado

A violência transforma em coisa toda pessoa sujeita a ela.
Simone Weil, 1940

O corpo assujeitado não prescinde da discussão acerca do poder ainda que outros elementos concorram para sua elaboração e efeito de modo diferenciado daquele visto pelo suplício. A caracterização do corpo, neste primeiro conjunto de fotografias, é acionada pelo conflito direto entre grupos representantes de tipos de poder muito demarcados: o institucional (policial, estatal) e o civil. O embate corporal assume, nestas imagens, a forma mais explícita e elementar da operação do poder constituída pela diferença por demais marcada entre a força da instituição e a possibilidade do cidadão. A desmesura entre classes e corpos é de todo evidente e a assimetria retratada ativa a tensão entre classes assim como demarca a posição diferenciada de cada um. E é neste duplo conflito que se instaura o lugar do espectador ora testemunhando, ora participando dos efeitos que a composição fotográfica utiliza para dinamizar as ações reportadas.

Neste próximo grupo de fotos, tanto do Esso quanto do World Press Photo, a violência se apresenta pelo subtema do confronto policial no qual o corpo é o elemento de embate e cruzamento de forças. O assujeitamento, então, é exibido pela maneira mais exemplar do exercício de poder em que o espaço de atuação e manifestação expressiva do outro é inibido e restringido pela pura prática da repressão.

Este assujeitamento que se apresenta remonta ainda algum resquício de sua forma soberana devido ao jogo de forças antagônicas que afeta diretamente o corpo no intuito de oprimí-lo. Entretanto, nem sempre é a passividade ou a docilidade dos corpos o que se mostra, mas a insubmissão, a tensão que faz frente à, que encara e desafia a disciplina e a ordem imposta. Neste aspecto, os corpos se afirmam como corpos sujeitos, corpos que se colocam como pontos reflexivos dos direitos, corpos que transitam entre os limiares da cidadania e da força das diversas instituições que lhes atravessa. Do embate entre estas forças polarizadas socialmente é que emerge o movimento conflituoso entre os tipos de personagens e por onde se dá o confronto como momento privilegiado do fato que será oferecido ao olhar público.

Se no conjunto de fotografias anteriormente analisado os corpos elaborados no suplício apareciam, desde já, consumidos pelo próprio evento, atravessados por sua força e assumidos como seus vestígios, neste outro conjunto, eles resistem, confrontam, perturbam e, ainda que estejam rendidos e capturados não o fazem sem protesto, ameaça ou resistência. Ao contrário do suplício, em que os corpos exibiam as marcas e os rastros dos acontecimentos, nestas imagens, eles são flagrados em ação. O instante em que o embate ocorre é exatamente o recorte privilegiado para indicar o fato que transcorre. Naturalmente que os confrontos são elaborados de modo diferenciado conforme o fato a que se reporta, o período em que ocorre, a escolha editorial, o desenho político da

época, onde estas variáveis aparecem com mais ou menos destaque, contudo, a articulação destes elementos pode ser verificada nas próprias fotografias analisadas comparativamente.

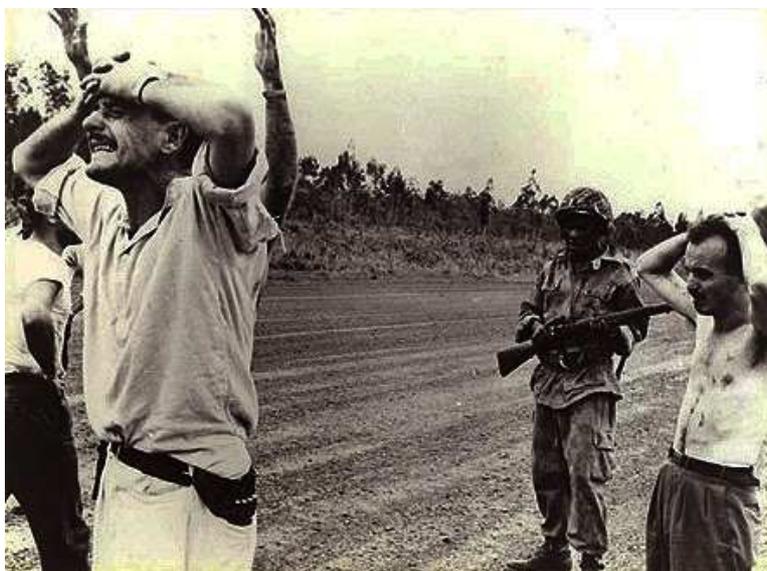


Figura 25

Foto: Campanela Neto, Goiás

Fonte: Esso de Jornalismo, 1960

As figuras 25, 26 e 27, então, apresentam o momento da captura para reiterar a natureza desta força desmedida e conflituosa entre classes. Três grupos distintos entram em cena nestas imagens: presos políticos (Fig.25), suspeitos criminosos (Fig. 26) e detentos rebeldes (Fig.27). Em

todas as fotografias o momento da captura parece servir ao propósito de reiterar o caráter exemplar da punição. O corpo experimenta, no momento da captura, a suspensão justificada dos direitos (FOUCAULT, 1977, 16) como prática elaborada no início da modernidade. Contudo, algo de ambíguo entre a denúncia jornalística e a ostensão da ação policial ainda permeia o modo como estas imagens trazem seus personagens e os oferecem ao olhar público.

Nas figuras 25 e 26, principalmente, não há como negar que o registro fotográfico se movimenta entre o tema que retrata (a captura de revoltosos políticos contrários ao regime de governo da época e a apreensão policial de suspeitos criminosos) e a postura moralista que reside na punição tida como exemplar destes personagens. Um detalhe ainda parece reforçar seu caráter ambíguo: a relação dicotômica entre aqueles uniformizados, representantes da lei, que empunham as armas contra os descamisados e os descalços. As vestimentas servem para confirmar as posições diferenciadas que cada qual ocupa entre funções e classes. Aos uniformizados se atribui o dever de manter a ordem, consta em sua função zelar para que os “indesejáveis” sejam capturados e conduzidos às instituições adequadas onde receberão tratamento e/ou pena para sua correção e posterior recondução ao convívio social, conforme as disposições legais.

Ainda, a captura, no caso das figuras 25 e 26, bem como a revista dos detentos nus da figura 27, apresenta um tratamento visual mais afeito ao modo de um registro, daquilo que precisa de comprovação e testemunho, do que de um flagrante que, em geral, conota um efeito denunciador ao fato presenciado de modo inusitado. A posição dos policiais também reitera este efeito, pois em todas estas imagens sua postura está mais próxima de uma pose, sobretudo, aquela marcada na figura 26. Eles se colocam em posição atenta ao lado dos detidos que são vistos submetidos à presença da autoridade policial municipal.



Figura 26
Foto: Luiz Morier, Rio de Janeiro
Fonte: Esso de Jornalismo, 1983

Na figura 27 outro detalhe curioso marca a oposição dos corpos nus, ajoelhados e apoiados em uma parede com dois painéis de gravuras; um com personagens Disney, que parecem corresponder ao olhar do espectador, alegremente saídos de uma árvore de natal, outro, com personagens da passagem bíblica, mas que não se pode distinguir com precisão a qual momento da narrativa faz sua referência.



Figura 27
Foto: Claudio Rossi, São Paulo
Fonte: Esso de Jornalismo, 1991

Há um tom de ironia na relação oposta entre os detentos enfileirados nus, em posição humilhante, dos quais sequer vemos os rostos e o olhar dos bonecos, festivos, a fitar o espectador. Na outra gravura ao lado, mesmo sem ter a certeza do tema, do que é possível notar, os bonecos se voltam para algum acontecimento no centro do desenho. Mais uma vez, auxiliam a compor o jogo ambíguo entre o que realmente se vê, o que se parece ver e o que ocorre de fato. Um sutil deslocamento quanto ao tema da captura é sugerido nesta imagem.



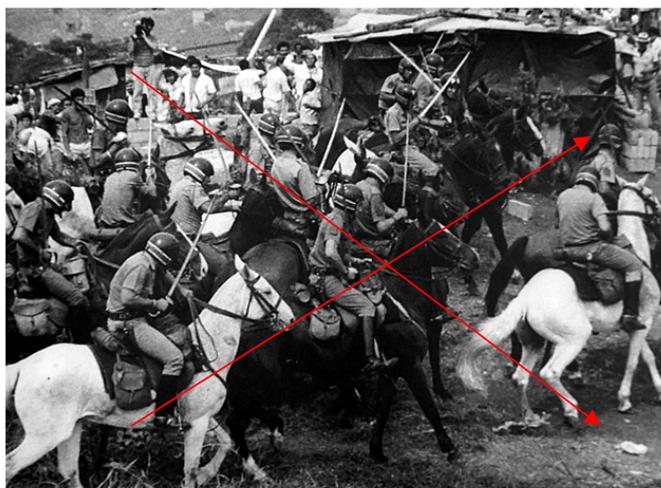
Figura 28

Foto: Luiz Luppi, São Paulo
Fonte: Esso de Jornalismo, 1987

Se as figuras anteriores declaravam a pose para demarcar o registro comprovado dos fatos, neste outro conjunto de fotografias a seguir a ação e o flagrante predominam totalmente no modo de compor as imagens. O fotojornalista se

encontra implicado no fato enquanto ele ocorre e assim participa mais de perto. É por esta inserção que a imagem insinua que o espectador ocupe seu lugar na cena. Na figura 28 este lugar do espectador ainda parece tomar certa distância, ainda aparece mais preservado do “olho da ação”, embora tenha uma proximidade mais acurada do que nas figuras anteriores.

No canto superior esquerdo da fotografia, ao fundo, é possível notar um homem com uma câmera de filmar apoiada no ombro. Ele está em um nível mais alto que o resto das pessoas e, se estabelecermos uma linha traçada em diagonal, que culmina com os personagens do primeiro plano, é possível observar que o espectador se posiciona em local equivalente, mas do lado oposto, à frente. Outro vetor ainda dinamiza o movimento dos policiais para o lado direito e superior da imagem a partir da direção sugerida pela marcha dos cavalos como se avançassem com força sobre a população. Nesta distância e em posição superior é que o espectador se encaixa e observa a ação policial.



Na fotografia, o enfoque privilegia a ação policial avançando sobre a população. Mais uma vez a desproporção entre os representantes da lei e os civis é ressaltada; há muito mais policiais, todos paramentados, a cavalo, munidos de armas, que a população civil, quase suprimida quantitativamente, confundida entre os animais. O breve texto que acompanha a fotografia no Esso apenas detalha o fato em

tudo já bem visualizado: *“Os moradores de uma favela, em São Paulo, tentaram resistir à ação dos policiais que cumpriram ordens para promover a desocupação da área. Parecia uma batalha campal.”* Entretanto, o enfrentamento, ainda que desigual, entre os policiais e a população, a partir do arranjo destes elementos ressaltados, busca caracterizar o embate entre forças representativas de modo mais dinâmico que o registro estático da captura destacada nas figuras anteriores (Figuras 25, 26 e 27) proporcionando mais ênfase na truculência da repressão policial.

Dois aspectos principais podem ser sumarizados: a) a participação do espectador é elaborada de modo mais ativo do que a mera posição testemunhal da comprovação do fato, de modo a inseri-lo, ainda com certo resguardo, no momento em que a ação mesma transcorre; b) o caráter denunciador de uma situação convocada na fotografia jornalística aparece com mais ênfase, sobretudo, conforme o enquadramento que promove certa articulação com os elementos visuais (plano do ambiente, proporção dos personagens, direção de leitura) acentuando tanto a instabilidade da ação conflituosa quanto atribuindo valores aos participantes aqui polarizados socialmente.

A figura 29 trata da mesma temática anterior; a desocupação de moradores de uma área urbana pelo governo local. O momento da ação policial de confronto com os civis também é convocado nesta imagem, mas por uma perspectiva diferenciada. Enquanto a figura 28 explorou desproporção e quantidade entre policiais e moradores, a figura 29 privilegiou o grupo em debandada que corre do canto direito, ao fundo da imagem em direção ao lado esquerdo, à frente.



Figura 29

Foto: Leslie Hammond, África do Sul

Fonte: World Press Photo, 1977

Se na figura 28 a população é suplantada na ação policial, podemos dizer, ela não tem espaço para sua própria

visibilidade, na figura 29, ao contrário, as pessoas é que são exibidas, que são vistas, em massa, correndo em fuga, retiradas à força de suas moradias. Não se vê policiais nesta imagem, apenas o grupo de pessoas correndo pela rua. Mas neste breve jogo de disposição visível/não visível das pessoas, assim com a figura 28 mostra seu sufocamento – quase desapareção- em meio à ação policial, na figura 29, também não há a concessão de um lugar para elas, a não ser neste espaço contido e concedido pela fotografia jornalística. Reitera-se o sentido denunciador do fato, da situação proposta.

Certos detalhes ainda permitem notar que os moradores foram obrigados a deixar suas casas imediatamente. Uma mulher à frente da fileira aparece de touca e com um prato ou tigela na mão, uma senhora parece usar um avental, nenhum deles carrega malas ou outros pertences, mas correm apenas com a roupa do corpo. Ainda, as expressões dos seus rostos deixam claro seu estado amedrontado e a necessidade de fugir para se protegerem de algo que as ataca.

Uma grande nuvem de fumaça se forma ao fundo e se espalha pelo centro da multidão deixando pouco visíveis os detalhes das outras pessoas. Uma bomba de gás foi utilizada para dispersar os moradores rua afora. Nesta porção da fotografia não vemos mais os rostos, mas apenas a sombra das cabeças. As pessoas e suas individualidades se confundem na multidão e, dispersas no grupo, são apenas um quantitativo. A massa de pessoas que foge é formada, em geral, por mulheres e, mesmo com a fotografia em preto e branco, pelas características físicas, todos são negros. A caracterização dos personagens e a situação retratada indicam o estado de vulnerabilidade social deste grupo e o estado de pânico a que estão submetidas.

**Figura 30**

Foto: Zulmair Rocha, São Paulo
 Fonte: Esso de Jornalismo, 2000

A figura 30 apresenta uma criança, provavelmente inconsciente, nos braços de um homem. Um policial tenta reanimar a criança através de um boca-a-boca realizado às pressas, enquanto caminham junto com um pequeno grupo de pessoas

em correria. O policial, mesmo em atitude de salvamento, está armado e, logo ao lado direito da foto, outra arma também é bastante explícita, apesar de não podermos identificar quem a segura. Segundo o texto que acompanha a fotografia, um confronto entre policiais militares e traficantes do morro do Jacarezinho, em São Paulo, resultou no tumulto entre moradores da comunidade. Durante a confusão, uma criança foi atingida. O modo como as pessoas aparecem, a expressão tensa em seus rostos, uma mulher que grita e chora, o movimento que indica a correria, a forma de sair às pressas do local, reiteram o medo dos moradores. Neste mesmo intuito de exibir o pavor instantâneo, a figura 31 prossegue neste conjunto.

**Figura 31**

Foto: Wolfgang Peter Geller, Alemanha Oriental
 Fonte: World Press Photo, 1971

A figura 31 apresenta um confronto entre policiais e criminosos em uma estrada que, conforme a informação da placa, à margem, ocorre entre Särbrücken e Bad Kreuznach, na então Alemanha Oriental.

Certa instabilidade perturba nesta fotografia, assim como sublinhado nas fotos anteriores (Figuras 28, 29 e 30). As pessoas correm, se afastam para as bordas da estrada por um motivo que não está explícito visualmente. No centro da fotografia apenas um policial ajoelhado que, com uma de suas mãos, agarra o pé de um homem que aparece caído ao lado. A distância do fotógrafo quanto à ação adquire um papel importante para apresentação do acontecimento. Estar em distância segura do núcleo do confronto e, ao mesmo tempo, no espaço instável da cena, é o que reitera esta tensão inerente à imagem e não apenas apresenta o tema da fotografia; um confronto policial.

A presença das pessoas, além destes dois homens que são destacados no centro, deixa dúvida quanto à sua classificação e função ali. Contudo, além de dois policiais uniformizados que, claramente são vistos, há dois outros homens que chamam a atenção por portarem câmeras fotográficas. Um deles está ao fundo, ligeiramente situado no lado esquerdo da foto, o outro aparece ao lado direito, à margem da estrada. Todos dois voltam suas máquinas na direção central do conflito. Em uma ação de confronto policial em que muitas pessoas, incluindo fotógrafos, são mobilizadas, a dimensão de importância que reveste o fato é logo instaurada.

Há carros, um helicóptero, fotógrafos, talvez, curiosos, todos voltados para o núcleo central. O que ocorre? Quem são? Neste caso, o breve texto⁵¹ que acompanha a fotografia no *website* do WPP, detalha o ocorrido; trata-se de um confronto entre policiais e ladrões de um banco da cidade de Colonia. Houve perseguição e, na troca de tiros, um deles é baleado e cai na estrada, momento em que é visto baleado e recebendo voz de prisão por um policial.

Ao contrário das figuras anteriores, as figuras 28 a 31 apresentam um modo peculiar de trazer a ação ao espectador. Para além de enfatizar a impressão de instabilidade que o próprio fato apresenta, a distância que toma do núcleo central da ação faz com que haja uma associação especial com a ideia de risco instaurada na imagem. A captura policial de um dos criminosos rompe com a noção de atestação do fato vista nas figuras 25 e 26, sobretudo, assim como também difere das figuras 28 e 29 em que a distância e o grande plano elaboram uma melhor visada do acontecimento em sua totalidade possível. Nas figuras 30 e 31 a composição e enquadramento, menos formais e mais inusitados, inserem o espectador no espaço de cena de modo ainda mais sugestivo, no meio das pessoas e da ação.

⁵¹ “During negotiations on the safe-conduct of a group of criminals on the run, police superintendent Gross suddenly shoots down gang leader Kurt Vicenik. The gang, who had disappeared after a bank-robbery in Cologne, re-emerged near Saarbrücken, carrying a hostage with them. A chase followed and the police and the robbers met at Baltersweiler. The two other men were captured in a wild fight. The men running away from the bullets are policemen.”



Figura 32

Foto: Yasushi Nagao, Japão

Fonte: World Press Photo, 1960

Na figura 32 é o momento do assassinato do presidente do Partido Socialista enquanto ele discursava. Vale a pena lembrar que compor uma cena, no fotojornalismo, é diferente que compor uma cena em outros regimes visuais, como o publicitário, por exemplo. Ainda que haja uma pauta a cobrir, diante do

acontecimento, não há tempo e nem muitas escolhas ou planejamento do melhor ponto para fotografar. A cena, como noção de um espaço elaborado pelo arranjo dos elementos no ambiente e sua relação com os personagens, acaba regida pela emergência do acontecimento, conforme ele irrompa naquele instante. O olhar do fotógrafo, então, se confunde com o do espectador como se estivessem fundidos no local da ação. Portanto, para além da pouca nitidez, do enquadramento instável e de uma composição menos rigorosa, torna-se mais importante destacar que estes elementos, aderidos à distância, se relacionam para um efeito de participação do espectador no próprio espaço de confronto. Daí a impressão do risco ser tão fortemente marcada.

A figura 32 também joga com esta implicação e participação do espectador no espaço de cena. Neste caso, a dificuldade de compreender o motivo do conflito se torna ainda maior em favor da distância, aqui elaborada na proximidade, da ação. Um recorte ainda mais específico do confronto entre policiais e manifestantes é feito e a fotografia é trabalhada na ênfase do corpo de um policial em chamas.

Na fotografia (figura 33), apenas os policiais uniformizados e com capacetes aparecem no primeiro plano. Eles correm em meio à densa fumaça escura que ocupa todo espaço. Nada se pode ver daquele ambiente. Na porção superior da foto alguns objetos, que parecem garrafas, são lançados sobre os policiais. Um deles está em chamas e se debate enquanto outro olha para o corpo incendiado do colega.

A proximidade instaurada e o modo como a fumaça escura se expande no ambiente propõem ainda uma sensação de sufocamento. A impressão do risco iminente aumenta ainda mais neste espaço em que o espectador se inscreve na imagem; ele também corre e, estando posicionado mais à

frente do grupo, olha para trás para ver o que ocorre, talvez repetindo a atitude do outro policial que se volta para ver o corpo do colega em chamas.

A articulação destes elementos instaura uma sensação instável mais uma vez e enfatiza a ação violenta deste confronto em particular. A disposição dos elementos visuais combinados ao tema a que se reporta, caracterizada através de uma ação, constitui uma operação importante para a fotografia jornalística deste tipo temático. Como afirma Picado (2011):

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 (...). (PICADO, 2011, 55)

Os recortes dos confrontos que se apresentam aqui, desde a figura 28, conseguem adensar a situação tensa e instável dos seus eventos mediante um jogo de tensões equivalente ao modo de inscrever o espectador no espaço de cena. Assim, as especificidades dos confrontos que se apresentam, seja pela captura, pelo enfrentamento ou pela fuga, são intensificadas através do arranjo entre os elementos de cena (ambiente, personagem, fisionomia, plano) e os elementos que compõem certa plástica fotográfica (luz, textura, enquadramento, saturação) que, juntos, tensionam os efeitos para com o olhar do espectador instado a ocupar certo lugar na imagem.



Figura 33

Foto: Sadayuki Mikami, Japão
Fonte: World Press Photo, 1978



Figura 34

Foto: Ronaldo Bernardi, Porto Alegre
Fonte: Esso de Jornalismo, 1990

As figuras 34 e 35 mantêm a exploração de um lugar muito próximo instaurado para o olhar do espectador. Seguindo a proximidade que recorta e detalha a ação, na figura 34, de um ponto de vista marcado atrás do homem de costas

com uma foice nas mãos, o policial que se destaca do grupo aparece à frente em posição de enfrentamento. Um duelo entre civil e policial se instala e, assim como o resto do grupo da brigada militar estamos também em posição atenta observando o que sucederá deste embate.

O mesmo ocorre na figura 35, onde um jovem enfrenta a cavalaria policial a chutes. Vemos esta atitude, revoltada e corajosa, do garoto, de um ponto muito próximo; ao lado dele. A proximidade ainda permite ler o texto de uma pequena etiqueta vermelha presa em sua camisa: “Cai fora Fernandinho!”. O motivo do conflito foi um protesto em que muitos jovens, denominados pela imprensa como “caras-pintadas”, saíram às ruas de todo país reivindicando o processo de *impeachment* do então presidente Fernando Collor de Mello, em 1992.

É ainda curioso observar que os policiais não se colocam na posição de defesa ou mesmo de reação contra o jovem, de modo que a desproporção das forças que se confrontam é enfatizada e logo pode solicitar um juízo de valor a partir deste caráter provocativo.

Figura 35

Foto: Sérgio Amaral, Brasília
Fonte: Esso de Jornalismo, 1992

Na figura 35 e, sobretudo, na 36, esta desmesura se torna efetivamente provocativa e chega a produzir um efeito risível diante da situação de confronto colocada entre um menino e os policiais. Alguns



curiosos que pararam para ver o que acontecia até são retratados sorrindo diante de tamanha audácia do pequeno garoto de se colocar contra os policiais.

Um pequeno grupo de pessoas se formou para ver o ocorrido; no primeiro plano, nos cantos direito e esquerdo da fotografia, notamos a presença de policiais, entre eles, há o menino, apenas de calça, sem sapatos, sem camisa e, exibindo seu corpo magro, faz uma pose de enfrentamento com os braços que lembra os super-heróis de histórias infantis. Pelo texto que menciona brevemente o fato, disponível no *website* do Esso, se esclarece que o motivo de seu anódino protesto é contra a ação da guarda civil metropolitana para reprimir os camelôs na Praça da Bandeira, em São Paulo.

Na verdade, este confronto inusitado entre o menino e os policiais chega a funcionar como uma espécie de *gag* em que o efeito irônico se produz a partir da relação entre dois elementos muito díspares⁵². Entretanto não é possível afirmar que se trate de um efeito cômico, mas irônico mesmo, dada a desproporção dos agentes deste confronto.

Figura 36

Foto: Evandro Monteiro, São Paulo
Fonte: Esso de Jornalismo, 2005



Exatamente por termos conhecimento das limitações físicas e biológicas de uma criança ao enfrentar um grupo de policiais (adultos e armados) é que certa forma risível que esta fotografia provoca não ultrapassa a ironia, conforme a oposição colocada nesta “luta” desigual. Este confronto que parece ensaiado ou

encenado assume logo o papel crítico do jornalismo ao flagrar, em meio à ação policial de repressão

⁵²Uma *gag* se produz pela oposição de elementos contrastantesque, quando colocados em uma relação próxima, provoca uma ruptura de sentido, pois “quebram” a expectativa do que seria natural encontrarmos. Em seu texto “A historieta cômica” (1973), Violette Morin denomina tais aspectos de “elementos disjuntivos” e, embora sua análise incida sobre a produção do efeito cômico em histórias em quadrinhos e cartuns, consideramos adequado absorver esta noção apenas por notar um caráter provocativo que a justaposição de elementos díspares causa no modo pelo qual observamos aqui. Indicar um confronto adquire o caráter irônico na medida em que uma criança jamais teria, por condições físicas, possibilidade de enfrentar policiais. Tanto mais inusitada, tanto mais inesperada a combinação, mais tensa é esta justaposição e, por conseguinte, seu efeito mais risível.MORIN, Violette. “A Historieta Cômica”. In: Análise estrutural da narrativa. (Seleção de ensaios da revista Communications). Petrópolis: Vozes, 1973.



aos camelôs, uma situação inusitada entre o inofensivo resistente e a força policial municiada. O pequeno resistente, contudo, logo ocupará o lugar dos inofensivos, no caso, os camelôs, os informais que tentam sobreviver do comércio ilegal pelas ruas de São Paulo, e, do mesmo modo, os policiais serão tomados pela própria instituição que representam em sua facção mais repressora, o Estado, o governo local. Esta troca simbólica reverte os personagens da situação em sínteses de figurações igualmente conflituosas; legal x ilegal, maior x menor, repressão x resistência, ataque x impotência, polícia x povo.

Figura 37

Foto: Clóvis Miranda, Manaus
Fonte: Esso de Jornalismo, 2008

Outras duas situações também compartilham deste jogo de equivalências simbólicas. No caso da figura 37, uma vez mais, fazendo remissão ao repertório da iconografia cristã, um detendo ferido é colocado como um Cristo no momento da deposição da cruz. A fotografia recorta do conflito uma situação dentre outras tantas que conformam o episódio buscando uma forma eficaz de sumarizar o fato. Neste processo, uma das fotografias é selecionada como aquela que melhor consegue adensar o fato, de modo que a particularização de uma situação acaba por produzir, para o espectador, formas diferenciadas de experimentar (e também assimilar) o que foi noticiado, em geral, mais pela sensação que a imagem provocou que pelo fato em si.

É o que ocorre com a figura 37 ao retratar uma rebelião na penitenciária de Manaus que evoca o tema da paixão de Cristo tão difundido durante séculos pela história da arte, mas também por apropriações e releituras cinematográficas, escultóricas, fotográficas, televisivas. Assim, a “deposição da cruz” do fotojornalismo encontrou, no cotidiano, uma equivalência da representação religiosa que marcou a passagem da paixão de Cristo reenquadrando-a na situação conflituosa do embate entre prisioneiros rebeldes e a polícia. Na fotografia muitos dos elementos se replicam neste diálogo intertextual.

A cruz é reconhecida na fotografia pela haste vertical formada pela escada e por uma faixa marrom da fachada, haste horizontal. A tradicional placa *INRI* é dispensada, perdida na confusão de braços e pernas no topo da cruz, em cima do muro. Mas a imagem mostrada proclama o nome do anônimo ferido, ‘neoCristo’, cujo corpo prostrado é deposto, socorrido pelos atores coadjuvantes que gritam, voltando toda sua atenção para ele. Um bombeiro enluvado o ampara pelos joelhos e pela axila esquerda. O corpo do detento socorrido ocupa o centro da composição, de frente para o espectador que, com seu olhar lhe vem em socorro. A partir do momento em que miramos a foto, nos tornamos atores ‘participantes’ deste drama milenar. (VAZ, 2010, 196)

Assim também é quase impossível não resgatar, na expressão do olhar do prisioneiro ferido, o mesmo pedido de súplica e misericórdia que fez Cristo ao seu Pai no momento da crucificação. Os detalhes do rosto reiteram a semelhança com o que se representa do Cristo; a barba, a boca entreaberta, os olhos revirados para o alto, as manchas de sangue na testa, mas também nas mãos e nos joelhos, parte do corpo envolto e outra parte descoberta exibindo as feridas. Em tudo o martírio e sofrimento do prisioneiro ferido fazem resgatar a paixão de Cristo.

A remissão entre o corpo sofredor do detento só não se desfaz naquilo que sua identificação permanece: é um prisioneiro. E, assim como o Cristo inocente, também feito prisioneiro, acusado e condenado pela própria população, este outro “cristo”, sem nome e sem louvor, que parece rogar a mesma súplica aos colegas - e ao espectador - foi produzido em uma penitenciária brasileira, local onde se duvida, cotidianamente, da inocência impronunciada⁵³.

Figura 38

Foto: Françoise Demulder, Líbano
Fonte: World Press Photo, 1976



O confronto entre forças produz, então, mais um corpo que sofre por assujeitamento, forjado na desmesura entre as forças de resistência e aquelas de repressão.

⁵³ O termo utilizado aqui remete a um procedimento jurídico do sistema criminal. Diz do impronunciado aquilo que não se tem provas suficientes para proceder recurso, de modo que, diz-se da impronúncia a sentença em que o juiz julga improcedente a queixa por falta de provas do indiciado.

Na figura 38, a mesma tópica cristã comparece na fotografia, mas desta vez através da releitura da piedade materna.

Mais uma vez o gestual das mãos é o que favorece a articulação de equivalência entre temas. A mulher que ocupa a porção direita da fotografia, frontalmente colocada em direção de fala ao soldado, armado e de costas, transmite a sensação de lhe solicitar ou suplicar algo. As mãos espalmadas e em direção ao soldado, a cabeça envolta em um véu branco, levemente inclinada, a expressão de suavidade em seu rosto, fazem com que sua postura de súplica ao soldado seja ainda articulada com os demais elementos da imagem. Três crianças aparecem andando, dois dos garotos são conduzidos pelas mãos de um homem adulto, o outro garoto, mais ao lado e desgarrado, também os acompanha e tem seus braços colocados em uma posição de rendição enquanto olha para o soldado ao lado. Mais à frente, atrás da suplicante, uma mulher é vista com uma espécie de jaleco, possivelmente acompanhada de outra criança, dada a menor estatura e da qual só é possível ver os pés junto às pernas da mulher.

O cenário é de destruição; casas incendiadas, uma fumaça muito escura que ainda se espalha pelo local, mais ruínas ao lado. Nos três personagens adultos, os lenços funcionam como o índice cultural mais identificador: o *keffiyeh* indica que são palestinos. Os civis usam *keffiyeh* branco e os soldados, a depender de sua facção religiosa, usam os lenços pretos ou pretos combinados com branco e ainda há aqueles que usam *keffiyeh* branco e vermelho, em geral, provenientes da região da Jordânia. Entretanto, na mulher que suplica, o contraste entre o lenço branco e as roupas escuras parecem mesmo remontar ao vestuário de uma freira cristã. Dados estes elementos em articulação é possível inferir que a súplica que faz esta grande *mater pietà* se refere às crianças que são recolhidas na cidade devastada; é por elas que intercede junto ao soldado para que sejam poupadas.

Os aspectos característicos do assujeitamento, nestas fotografias, se apresentam imbricados por temas que perpassam as relações entre os sujeitos em sociedade em determinadas épocas. De fato, o conflito exposto e direto entre personagens que integra as situações observadas nestas fotos reitera a polaridade entre dois tipos de forças: civil e institucional. Ambas, porém, se conjugam, atravessam uma a outra, confrontam, mas também confluem para a animar a tensão entre duas formas distintas de lógica e funcionamento; daí que, é pelo conflito que esta dualidade complexa aparece. A resistência e a repressão se dão por modos distintos de operação; a resistência, vimos, pode ser expressa tanto pelas atitudes de equivalente confronto, quanto pela impertinente recusa ou ainda pela suavidade da súplica, assim também a repressão pode tanto ser apresentada pelo ataque quanto pelo controle.

Nestas fotografias, ainda que não se trate apenas de um mero resgate histórico e cultural dos fatos, é possível observar subsídios importantes para a reflexão acerca das transformações e dos novos contornos que o sofrimento adquire conforme as conjugações de forças que lhe atravessa. Neste caminho analítico, as tecnologias comunicacionais contemporâneas servem às modulações entre visibilidade e subjetividade como uma relação igualmente tensa para com o assujeitamento dos corpos. Partilhando das proposições analisadas por Fernanda Bruno (2004) acerca dos novos dispositivos comunicacionais, a visibilidade e a subjetividade têm encarnado uma das maiores relações problemáticas desta sociedade. Ao mesmo tempo em que tais dispositivos inauguram novos formatos de exposição da vida privada também expõem ações e comportamentos dos sujeitos sob uma vigilância contínua (BRUNO, 2004, 110). Deste modo, a subjetividade que se compõe, seja a partir da interiorização, como verificada no suplício, seja a partir da exterioridade, conforme colocado pelo assujeitamento, atua segundo o “olhar do outro”, elaborando daí modulações da identidade, assim como valores e crenças que se atribuem (ou negam) aos sujeitos.

Guiado por este propósito, o fotojornalismo assume uma posição complementar nos modos de perceber as realidades do mundo da vida quando exhibe as várias situações e aqui, principalmente, aquelas que se referem à violência como manifestação exemplar da vivência cotidiana, lançando mão de códigos visuais que redefinem seu protocolo de documentaridade e a experiência com este tipo de material. São estas imagens, junto a outras formas narrativas, que participam da constituição de certas noções comuns que se tem sobre justiça, medo, indignação, piedade que atravessam o imaginário e vão constituindo relações de sociabilidade. Tais implicações, contudo, solicitam maior apuro analítico, sobretudo, quando problematizadas em uma sociedade marcada pela prevalência de imagens da vida cotidiana conjugada sob a lógica de certos procedimentos que afirmam uma participação e uma presença direta (e imediata) nos fatos. Porém, trata-se menos de compactuar com o discurso de um determinismo tecnológico, que vê no acesso aos dispositivos técnicos, a justificativa de tais imagens, mas refletir as circunstâncias em que subjazem estas apropriações e indicar como estão alinhadas aos processos subjetivos mais amplos que afetam a sociedade contemporânea.

Assim, as imagens de *reality shows*, flagrantes policiais ou de celebridades, imagens amadoras de todo tipo vigoram como uma afirmação inquestionável da participação das formas e dispositivos tecnológicos de captação e compartilhamento de imagens que não só permite uma produção mais heterogênea, mas, sobretudo, definem uma nova zona de disputa e/ou tensões em

torno das práticas afetivas e subjetivas que estas mesmas imagens possibilitam. O fotojornalismo contemporâneo, portanto, não parece incólume a isso.

As fotografias trabalhadas parecem solicitar novas vias de qualificação e autenticidade oferecidas por certos tipos de aspectos que lhes confere um estatuto de legitimidade diferenciado daqueles vistos cultural e historicamente⁵⁴, onde o registro do fato bastava como informação adicional ou mera ilustração da notícia. O que parece ter se invertido foi a utilização (e o destaque) da própria fotografia como critério da notícia. É através da imagem que se constitui e se intensifica um campo de visibilidade atrelado aos modos de subjetividade em jogo.



Figura 39

Foto: Isa Nigri, Belo Horizonte
Fonte: Esso de Jornalismo, 1997

A partir da figura 39 observamos uma intensificação entre o modo de “captura” da situação real e a polarização dos personagens em cena. Nesta fotografia o

flagrante do assassinato de um dos policiais militares durante uma rebelião em Minas Gerais destaca o corpo do policial atingindo na cabeça e o desespero dos colegas no instante.

Os flagrantes de conflito prosseguem nas imagens. Na figura 40, o confronto ocorre entre policiais militares e um grupo de pessoas, na linha vermelha, na cidade do Rio de Janeiro. A polaridade é explícita e ocupa os lados opostos da fotografia.

⁵⁴ Pedro Jorge Sousa apresenta um panorama com indicações conceituais e estéticas do fotojornalismo ocidental. Para o pesquisador, o fotojornalismo se estabelece enquanto parte de uma história da informação jornalística com intenções testemunhais e documentais dos fatos. Somente a partir dos anos 80 é possível notar o que ele chama de “revolução do fotojornalismo” quando a produção das imagens não persegue uma verdade universal, segundo um “realismo humanista”, mas trabalha visando o espectador retido numa “diversidade cultural, polifônica e de cumplicidade entre criador e receptor”. Esta é a base fundamental das transformações da prática fotojornalística, segundo o autor. (SOUSA, 2004, 175p.). Ver SOUSA, Pedro Jorge. Uma história crítica do fotojornalismo ocidental. Chapecó: Argos, 2004.

**Figura 40**

Foto: Michel Filho, Rio de Janeiro
 Fonte: Esso de Jornalismo, 1995

Tanto no solo quanto a bordo do helicóptero, os policiais estão armados e apontando em direção ao grupo. Pouco se pode distinguir da pequena massa acuada do lado direito da fotografia,

lado oposto ao dos policiais na estrada.

Figura 41

Foto: Carlos Moraes,
 Rio de Janeiro

Fonte: Esso de Jornalismo, 2004





Estas fotografias (Figuras 40 e 41) articulam seus recursos técnicos de luz, enquadramento, dentre outros, para referenciar o fato sob modos mais específicos, que tem explorado bastante de uma apresentação visual mais precária, aparentemente menos elaborada em seus aspectos formais, mas que colocam a emergência dos fatos e a impulsividade do registro de situações cotidianas, dispostos como instantâneos ou flagrantes, a fim de manejar um modo peculiar de “efeito de real” para ativar, a reboque, novas e complexas formas de experiência. Estas fotografias trazidas pela imprensa, animadas e oferecidas como “estados do mundo” (SONTAG, 2004, 68) participam de uma espécie de dispositivo⁵⁵, abarcando prática e produto fotojornalístico, ligadas a modos de representação, pelos quais perpassam as relações entre a imagem, o outro representado e o espectador, ainda mais atreladas à tarefa do apelo ao consumo.

Assim, quanto mais pautadas na exibição da vida qualquer em situações de flagrantes e instantâneos do dia-a-dia, mais a imagem parece aceder ao mundo real e, portanto, digna de fiabilidade. É este efeito de real para um modo de crença e de afetividade específico que vigora como associação necessária à prática fotojornalística hoje, diante de um mundo cada vez mais autônomo no que se refere à captação e compartilhamento de imagens. Mas como pensar esta relação entre fotografias de imprensa e vida cotidiana, a partir de novos usos e práticas que se esboçam pela descentralização – favorecida pela incorporação de tecnologias de produção e reprodução de imagens, como celulares, *palms*, *smart phones*, etc – mas que está baseada na

⁵⁵ O conceito de dispositivo ao qual nos referimos tem base no modo como Gilles Deleuze o trabalha. O emprego aqui faz menção, sobretudo, à relação entre linhas de visibilidade e de enunciação, conforme coloca o autor, em que o agenciamento entre ver e ser visto, “saber fazer e fazer falar” opera como zonas complementares da visibilidade. Pensamos ser útil à reflexão sobre o fotojornalismo quando nos referimos ao compartilhamento desta implicação ao fazer (saber/falar) da representação do sofrimento do outro para aquele que não sofre. DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo? In: O mistério de Ariana. Lisboa: Vega, 1996

convocação do olhar pelo efeito de presença e participação como aspectos (con)formadores principais? E qual o alcance deste arranjo nos modos de uma experiência mediada que procura subsumir seus entraves visuais e narrativos para se afirmar como experiência direta destas situações?

Ilana Feldman (2008) atribui esta exploração e assimilação de novos códigos visuais mais próprios à intensificação dos efeitos realistas como formas de agenciamento percebidas pelo estágio atual do capitalismo denominado “cognitivo” ou “imaterial” que toma a própria vida em suas vertentes criativa, de imaginação ou conhecimento, como núcleo de produção econômica, ou seja, como forma de capitalização da vida cotidiana. Este investimento na imagem que “apela cada vez mais intensamente à produção e dramatização da realidade, renovando seus códigos realistas e intensificando seus efeitos de real” (FELDMAN, 2008, 61), participa de um grande pacote que compõe, segundo a autora, as novas formas narrativas das práticas do audiovisual contemporâneo, comprometido aos processos de uma estetização da vida cotidiana que tem no “apelo realista” (FELDMAN, 2008), a expressão estética da linguagem audiovisual biopolítica por excelência. Porém, se a relação entre imagem e vida cotidiana em jogo está implicada na dinâmica do capitalismo contemporâneo, em seus intentos biopolíticos, como bem colocou Feldman, o campo de visibilidade se constitui *pari passu* às dimensões afetivas e de crença que envolve formas de ver e ser visto, portanto, mobilizando as posições do sujeito figurado e do espectador.

É sobre este movimento que detemos um pouco mais de atenção nestas fotografias a fim de identificar em que medida estas estratégias de adaptação dos recursos visuais são trabalhadas para firmar um novo estatuto de legitimidade à fotografia de imprensa ao mesmo tempo em que pactua uma dinâmica do ver/ser visto, do agir e do sofrer, através da imagem. Em uma sociedade onde a participação da mídia é ativada, sobretudo, por seus discursos e relatos, o real, sob múltiplas formas, é sempre solicitado a comparecer. O que não se pode perder de vista é que a mobilização das emoções em jogo é, portanto, extensiva às crenças.

Esses relatos tem o duplo e estranho poder de mudar o ver num crer, e de fabricar real com aparências. Dupla inversão. De um lado, a modernidade, outrora nascida de uma vontade observadora que lutava contra a credulidade e se fundava num contrato entre a vista e o real, transforma agora essa relação e deixa ver precisamente o que se deve crer. (CERTEAU, 2008, 288)

Tributário da produção documental, o fotojornalismo, animado pelo *pathos* do real, compartilha uma trama que mescla aparência, realidade, testemunho e vigilância. É a partir desta dinâmica dos limiares que tais variantes em conjunção nas figuras 40 e 41 exploram as situações

cotidianas de violência e confronto como mote narrativo privilegiado de tratar e perceber a realidade comum da vivência urbana aqui retratada.

Outra fotografia ainda estende estes aspectos (Figura 42). O reconhecimento do papel do fotojornalismo enquanto um terceiro simbolizante, que amalgama a relação do nós com o outro, inscreve a violência como situação privilegiada da vida ordinária e coloca em pauta o como desta visibilidade é oferecido. Dupla observação, portanto, entre as situações de violência da vida cotidiana que são apresentadas como figuras da experiência entre as pessoas/personagens do mundo da vida e as formas que estas mesmas imagens oferecem, enquanto experiência mediada.



Figura 42

Foto: Alexandre Vieira, Rio de Janeiro

Fonte: Esso de Jornalismo, 2010

O modo como o registro visual foi dado propõe uma demanda especial do olhar e remete à diferença do tratamento dispensado à situação exposta. A restituição sequencial de instantâneos da troca de tiros até o corpo baleado, estendido no chão, é marcada por recursos formais mais simplórios, de tratamento estético menos elaborado quanto ao enquadramento, cromatismo, sem adicionais de luz e, mesmo algumas fotos aparecem mais granuladas, menos nítidas e de enquadramento irregular. Contudo, estes recursos expressivos não indicam menos incremento ao modo da visualidade inscrita, mas elaboram outros protocolos plásticos, estéticos e outros critérios de acesso à situação exibida.

Em tempos de hipertrofia das imagens de flagrante, *reality shows*, imagens de vigilância, amadoras e exibição de todo tipo, registrar momentos de violência urbana parece solicitar, tanto dos produtores, quanto dos consumidores/espectadores, algo que supere o próprio fato e a mera informação do acontecimento. Toda narrativa sobre a vida cotidiana, sobretudo, seus exemplares visuais de violência, morte, sexo, corrupção, demandam outros protocolos de exibição; solicitam o efeito do flagrante, do instantâneo, da exigência das formas *on line*, ao vivo, em tempo real. Este novo “estado do mundo” emerge como elemento intrínseco à escritura, deixando de ser o tema ou evidenciar um tema e passando à constituição da própria imagem. “Negligenciar” os aspectos formais para destacar o flagrante garante uma eficácia ainda maior da sensação *live* e *on line*. Os exemplares do fotojornalismo parecem buscar, cada vez mais, este tipo de operação para evidenciar que estes códigos visuais estão conformados para demarcar sua posição de autenticidade, veracidade, participação e jogar com regimes de crença. A imagem vale pelo único compromisso que ela mesma estabelece com a eficácia. Mais que adesão, sua força é de absorção dos olhares para a cena; tentativa de obter os espectadores como consumidores de vidas e situações cotidianas da violência que aparecem destemporalizadas no imediato, aplainadas no fluxo das sequências arbitrárias das notícias diárias.

Esta conformação imagética e sensível da violência cotidiana diferenciada, sobretudo, nas figuras 40, 41 e 42, impõe outros modos de ver centrados em imagens que produzem uma indistinção, ou melhor, uma ambigüidade, entre ficção e realidade, testemunho e vigilância, usando do artifício do registro como a “um espetáculo que não mais simule”⁵⁶. São imagens que se colocam como produtos de um flagrante oferecido pela ordem de um “como se”; como se estivéssemos presente, participando, acontecendo junto com. Neste tipo de imagem, a densidade de seus pactos, a espessura da existência dos personagens ou as figuras da experiência existem apenas na condição de superfície, pois age e aciona efeitos cuja intensidade de seu apelo é o que importa; aqui, se coloca o efeito como produção.

A medida da fotografia vale pela mesma ordem de sua força de atração, atenção e engajamento. Daí os modelos visuais se apresentarem implicados à força narrativa de intensificação da dramatização da realidade, pois convocam códigos estéticos do flagrante para favorecer a potencialidade e a ambigüidade, esta sim, figura lógica das imagens; constituição impura de real e ficcional, que resguarda as devidas proporções de um “quanto mais ficcional mais real” e vice-versa. A serialidade das fotos funciona aqui em dois sentidos: reconstruir a narrativa do evento, mas

⁵⁶ Formulação de Jean-Louis Comolli, apud FELDMAN, 2008

também, e principalmente, criar uma espécie de “efeito de flagrante” ou de monitoramento, na medida em que as fotos sugerem *frames* de uma câmera de vigilância.

A marcação do instantâneo define a posição de quem e do que se retratou e indica a presença e adesão imediata do observador como implicado na cena, como uma outra “testemunha” que se coloca no lugar do acontecimento, pois assume o lugar da câmera, olho descarnado, fotográfico ou de vigilância, de quem flagra e acompanha. Além disso, estas imagens apresentam seu caráter assimétrico quanto às posições do ver/ser visto, naquilo em que demonstra não haver negociação possível entre seus agentes, “tornando o indivíduo sob a vigilância relativamente impotente frente sua própria imagem, que é de algum modo confiscada pela câmera” (BRUNO, 2004, 5). Os recursos plásticos e estéticos não só nos consideram “turistas na realidade do outro” (SONTAG, 2004), do mundo, da vida cotidiana, mas, sobretudo, nos põe em cena, nos localiza, nos implica na participação (ainda segura de pertencer ao outro lado do quadro), mas que não se furta à simulação máxima da presença mais próxima possível da cena e do acontecimento em sua duração.

Como zonas indistintas entre o velho jogo ambíguo do real e ficcional, a vida na imagem, da imagem, parece só ser garantida enquanto efeito. O intento das políticas de visibilidade nos mídias é, claramente, ficcionalizar ou friccionar como condição e garantia, fazendo do “apelo realista como a linguagem hegemônica de codificação do cotidiano” (FELDMAN, 2008, 62). E ainda;

Não dizem respeito a uma organização formal da imagem, que seria ‘espetacular’, mas à construção de uma impressão de autenticidade cada vez mais intensa e eficiente, a partir da ‘precariedade’ das formas, do gesto amador e da produção de novas transparências. (FELDMAN, 2008, 63)

A adoção do código visual do flagrante opera ainda com a impressão de uma naturalidade como se fosse inerente à própria fotografia, como produzidas ao modo “amador” apenas para legitimar e autenticar seu efeito real, de compromisso com a “verdade nua” ou “da vida como ela é”. Ao mesmo tempo, a impressão do flagrante permite intensificar ainda mais a situação de risco da ação violenta, reproduzindo, esteticamente, a circunstância imprevisível e instável que fora presenciada, daí tanto “ruído” presente nas fotos. O fotojornalismo emula da imagem amadora aquilo que lhe qualifica enquanto estatuto.

A gestão do amadorismo pela mídia acaba por produzir uma dupla legitimação: intensifica os efeitos de realidade por meio de imagens produzidas pelos próprios espectadores, posicionados no “interior” dos acontecimentos, e reafirma o lugar de autoridade da mídia, que, “profissionalmente”, seria capaz de mediar, processar, editar e difundir as imagens. (BRASIL; MIGLIORIN, 2010, 92)

As fotografias produzidas e disseminadas pelo fotojornalismo compreendem uma prática que busca a renovação de suas formas e a atualização de seus parâmetros na medida em que entende a imagem como lugar destes pactos, da proposição de experimentações por onde perpassam processos de individualização e subjetividades oferecidos pelos códigos que balizam o olhar e a experiência, nesta disputa simbólica pelo valor de verdade. Uma questão ainda carece de mais desenvolvimento: como é convocado o outro, a partir deste arranjo com os modos de ver, nesta nova elaboração das imagens midiáticas e, do fotojornalismo, especificamente?

Fernanda Bruno (2004) indica que o contexto urbano contemporâneo assimilou tanto o uso quanto a prática de uma “atenção vigilante naturalizada que vigora na estética do flagrante”. Uso, pelos dispositivos de vigilância serem percebidos como intrínsecos à dinâmica sócio-cultural contemporânea contribuindo para certa indiscernibilidade entre seus propósitos de controle e prazer; prática, pela disseminação de imagens de toda ordem, sobretudo, as amadoras, que atentam exaustivamente para a cidade e os indivíduos que nela circulam buscando flagrar o inusitado, o que rompe com certa normalidade, inspecionando a todos e naturalizando ainda mais a suspeição nas relações cotidianas. Na esteira deste processo, as relações entre vigilância e espetáculo se tornam mais estreitas, como bem colocou a autora, onde modos de ver e ser visto assumem um pacto e são cúmplices a partir de novos rearranjos figurativos, modelos afetivos e de sociabilidade. Neste contexto, a sociedade lida com o controle e o prazer como elementos que naturalizam uma atenção vigilante como modo de ver a vida cotidiana e o indivíduo qualquer.

(...) o que chamamos de naturalização da vigilância, tanto como regime de visibilidade quanto como regime atencional, implica sua relativa incorporação ao nosso repertório cultural, deixando de ser exercida prioritariamente em contextos de poder e controle circunscritos espacialmente, temporalmente, institucionalmente. (BRUNO, 2004)

Estes novos códigos visuais compartilhados pelo fotojornalismo em boa medida convergem para a lógica da atenção vigilante e, ao fazê-lo, propõem elementos adicionais neste modo de lidar com o outro. Se antes o olhar atento deveria ser dispensado a grupos específicos, hoje, estão para qualquer um. Como pensar, então, os contornos de uma sociabilidade a partir da perspectiva que diz da imagem, elemento que atravessa a vida cotidiana, e faz do outro objeto de gozo?

Susan Sontag (2003) pensava a fotografia como esta oferta de estados do mundo que ativa um jogo de afetividades para além da própria imagem, como fundadora de uma “ética do ver” (e ser visto) necessária a toda reflexão acerca de si e do outro. Toda produção discursiva e narrativa das situações da vida cotidiana que se coaduna com as imagens midiáticas participam de um

atravessamento constante das demarcações morais e das relações éticas. Neste jogo de crença e afetividade que o fotojornalismo elabora, a interpelação do olhar nunca é gratuita, menos ainda o ser visto. Os interesses de produção da vida como informação-mercadoria ainda sugerem e fortalecem um repertório de temores, desejos, valores e atribuições. Assim como a “atenção vigilante” torna a todos vulneráveis ao olhar, ela também tem a capacidade de demarcar os rostos daqueles que foram içados em certas situações do seu cotidiano, “torna claramente visíveis aqueles sobre quem se aplicam os efeitos do poder” (FOUCAULT, 1977, 143).

Mais uma vez, os exemplares premiados pelo Esso (Figuras 40, 41 e 42) modulam as forças que vigoram numa sociedade onde a violência e a morte são empacotadas sob o rótulo do controle (ou da segurança). É assim que concernem as posições do ver e ser visto na sociedade onde o ser/não ser afetado por perigos não se ocupam mais apenas em polarizar aqueles que possuem ou não bens, mas dizem dos modos de vida e das relações que se estabelecem.

O modo de nos relacionarmos com estas imagens também diz do modo como nos relacionamos com o outro na medida em que apontam quais posições ocupamos ou qual distribuição de lugares é oferecida. Estas imagens constituem e são constituintes de um olhar e suas relações. Nada passa incólume à “política da atenção e dos afetos” no fotojornalismo. Não é à toa que a sequência de fotos indicada na Figura 42 culmina com a suspensão do ato mais brutal que o tiroteio não oferece; o esmagamento do outro e seu rosto. A força com a qual aquela cabeça será pisoteada, chutada, esmagada, fica suspensa pela decisão de não mostrar a próxima foto; contudo, a sequência já foi exitosa em seus efeitos e seus intentos.

Aqui, violência e morte figuram como formas de conter, controlar, axiomatizar, separar, classificar, identificar; seja na Figura 41 quanto na 42. Cabe bem lembrar o caráter instrumental da violência colocada por Hannah Arendt (2010) quando ressalta que o fluxo da violência sempre se dá “de um para todos”, quando desconsidera a pluralidade como qualidade essencial de todo espaço público. Segundo Arendt, a violência⁵⁷ é inerente aos modos de fazer, ao ato de fabricar e produzir; o ato violento é por natureza uma ação sobre o outro, neste caso, a violação de um corpo, de uma existência, de uma vida ou uma classe. A violência é o próprio “uso efetivo dos implementos para um fazer funcionar” (ARENDR, 2001, 37). Portanto, participam, com suas *mises-en-scènes*, da

⁵⁷ A violência como ação ao outro, colocada por Arendt parece bem apropriada aqui, contudo, não desconsideramos a reformulação deste conceito conforme pôs Habermas à proposição arendtiana, que indicou a “violência estrutural” como processo socializante difuso e sutil operado pelas instituições ao disseminar certas posições e convicções como legítimas, ao contrário da concepção arendtiana, que parece aplicável e reduzida às interações face-a-face. Um desenvolvimento mais profundo desta formulação pode ser vista em HABERMAS, Jürgen. “El concepto de poder de Hannah Arendt”. In: *Perfiles filosófico-políticos*. Madrid: Taurus, 1975.

replicação das estruturas sociais desiguais (e institucionais) e elaboram as mesmas operações na visibilidade daquele indivíduo chamado “comum”, o “qualquer”.

O que o fotojornalismo faz é articular suas imagens a esquemas cognitivos, afetivos e morais que atribuem (ou negam) certos valores ao outro. Põe tanto o espectador quanto o outro em lugares de pertencimento. De fato, não se pode desconsiderar que se trata de reconhecer a inscrição do espectador em um contexto de consumo destas imagens, que apelam para captar e manter a atenção imediata, pois investem no jornalismo impresso e diário.

Trata-se, de fato, de um olhar individualizante, de um poder que individualiza pelo olhar, tornando visível, observável, analisável, calculável o indivíduo comum. Deste modo, o poder torna-se cada vez mais anônimo enquanto o indivíduo comum ou desviante, exposto à visibilidade, torna-se cada vez mais objetivado e atrelado a uma identidade – o criminoso, o doente, o louco, o aluno, o soldado, o trabalhador têm seus comportamentos, sintomas, manias, vícios, falhas, desempenhos, aptidões, méritos e deméritos investidos, conhecidos, registrados, classificados, recompensados, punidos por uma maquinaria de vigilâncias hierarquizadas. (BRUNO, 2004, 111)

Contudo, este valor de exibição e, ao mesmo tempo, de participação e presença, a que as imagens recorrem é sempre problemático do ponto de vista de sua apreensão enquanto escritura de si e do outro. Esta dinâmica de ver e ser visto pode ser entendida na base do que Agamben (2002) indica sobre o limite cada vez mais tênue entre uma vida qualificada (*bíos politikos*), que merece ser vivida e resguardada e a outra qualquer, a mera vida nua (*zoé*), despossuída e exposta. Sob um regime de visibilidade que pactua ver/ser visto com a relação de proteção e destruição da vida, a “distribuição” dos lugares de pertencimento é constrangida a um nível máximo. A imagem se oferece como um destes possíveis campos na partilha dos lugares, que dizem da nossa compreensão de mundo, da codificação das relações, que engendra visibilidade e subjetividade, mas a partir do artifício, do efeito.

Neste caso, o fotojornalismo busca o emblema, a marca última, pois o rótulo se estabelece e a figura não parece se desprender de sua natureza atávica, à condição do que é. Portanto, sua apresentação sempre parecerá insidiosa, seja o sujeito na condição de vítima ou de bandido, seu lugar é sempre do excluído, do marginal, do que está fora. Em nosso cotidiano, “as micro-penalidades vão se abatendo sobre o outro”, diz Bruno (2004, 112), e as narrativas que se produzem acerca do crime, sofrimento, violência são menos ao que cada um faz e mais pelo que cada um é, explorando o foco da ação/atenção do fato ao ser. Não ser e não pertencer é o verdadeiro desvio à norma da existência da vida aceitável.

Esta forma com a qual o fotojornalismo acede a um modo de organização e classificação dos indivíduos pela vida ou pela morte qualificada constitui um tipo de espaço político que opera por afecções. O bandido, mas também o pobre, o favelado, o migrante, o preso, são figuras enredadas por este espaço e que ratificam o caráter aporético de uma política que ainda se mantém por protocolos de inclusão e exclusão, mas, sobretudo, de regulação, modulação. Esmagar o rosto do outro, portanto, está bem à contento de sua existência, pois a vida marginal, banida, abandonada, diz Agamben (2002, 147), é uma vida matável e descartável na medida em que está fora de uma comunidade política, portanto, pode ser “capturada e morta” – núcleo paradoxal do poder que institui a figura do *homo sacer*⁵⁸. Deste modo, vemos que ainda persiste, nas estratégias de visibilidade adotadas pelo fotojornalismo acerca da violência e, especificamente, através do confronto entre policiais e civis, a abordagem do outro pela elaboração de uma identidade ao corpo assujeitado. “A linguagem é esta apropriação que transforma a natureza em rosto. Por isso a aparência torna-se um problema para o homem, o lugar de uma luta pela verdade”. (AGAMBEN, 2002, 103)

Resta saber se o fotojornalismo, como campo (in)formador de um saber, cada vez mais integrado às formas do ver/ser visto, conseguiria nos trazer as porções de um mundo, de uma vida, de um outro que não estejam conformadas aos jogos imperativos de sua natureza. Imagens onde o “silencioso desafio do Outro” (BAUMAN, 1998, 62) consista em se manter o outro como outro. O manejo dos recursos plásticos e expressivos do sofrimento, através da violência, no fotojornalismo, nos coloca, antes, uma questão ética. Diz do como retratam o indivíduo comum, imerso em seu cotidiano, no entorno de suas situações. Assim como dizem da nossa experiência deste cotidiano, no mundo, nos espaços com este outro que também a habita.

Neste processo, as emoções e afetos são sociais e socializantes, podem constituir solidariedade, indignação, medo, piedade, raiva... Do mesmo modo como perpassam as noções comuns de justiça, injustiça, cidadania. Neste caso, a fotografia opera modos discursivos que tendem a fixar o sofrimento como compaixão ou medo e reduzir sua aplicação conceitual apenas aos personagens colocados como vítimas, os “bons pobres”, mercedores da solidariedade alheia ou ainda punir com violência justificada, aqueles considerados o risco, o perigo, o marginal. A

⁵⁸ Agamben retoma a figura do direito romano, *homo sacer*, para desenvolver sua investigação sobre certa genealogia dos paradigmas biopolíticos que rege a sociedade atual. Tal figura seria assim colocada como aquela cujo desvio ultrapassa a aplicação de normas punitivas, mas se qualifica como disposta ao poder de morte, assim atribuído pela constituição de um poder soberano. AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer*. Poder soberano e vida nua. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2002.

vigilância aparece, então, como uma forma de assujeitar o corpo e manter a assimetria entre as forças de resistência e repressão.

Outro grupo de fotos elabora ainda esta assimetria entre força institucional de um lado e cidadãos do outro. Os protestos “pacíficos” apresentam uma especificidade no confronto; trata-se da utilização do próprio corpo como “arma” ou “instrumento” de luta.



Figura 43

Foto: Malcom W. Browne, Vietnã
Fonte: World Press Photo, 1963

Diante da perseguição que os budistas sofriam, há anos, no Vietnã, um monge, em protesto contra os conflitos, resolveu se sacrificar em praça pública para chamar a atenção do governo local e da população em geral. O monge ateou fogo no próprio corpo durante uma passeata pacífica em Saigão. Na fotografia é possível notar

que um grande grupo de budistas se aglomeram à certa distância para observar o monge em chamas que, apesar de estar totalmente incendiado, parece resistir imparcial à dor.

A figura 44 também apresenta o instantâneo de um protesto pacífico, mas desta vez uma mãe imprime seu corpo com força contra o escudo de um dos policiais.



Figura 44

Foto: Anthony Suau, Coreia do Sul
Fonte: World Press Photo, 1987



Figura 45

Foto: Hanns-Jörg Anders , Irlanda do Norte
Fonte: World Press Photo, 1969

Uma forma de protesto bem mais sutil aparece na figura 45, onde um jovem irlandês católico posa com uma máscara de gás em frente a uma parede onde se lê: “*We want peace*”. O protesto era contra o governo britânico, dividido entre as facções

protestante e católica, cujo conflito ocorre desde a segunda metade do século XX. Em todas estas fotografias o corpo serve de elemento de protesto e denúncia. Através de formas diferenciadas, porém, em todas elas, os personagens centrais são vistos utilizando seus próprios corpos como o recurso mais intenso para ressaltar, indicar, denunciar e deflagrar um confronto, mesmo que pacífico.

Figura 46

Foto: Charlie Cole, China
Fonte: World Press Photo, 1989



Seguindo a mesma diretriz, na figura 47, um grupo de mães é fotografado no telhado de um edifício, na cidade de Terã, gritando em sinal de protesto contra o resultado da eleição do presidente Mahmoud Ahmadinejad. O corpo é, na verdade, o grande

protagonista dos protestos e porta voz do dissenso. Se nos grupos de fotografias pertinentes ao suplício, os corpos foram apresentados pelo entrelaçamento com as conseqüências e efeitos dos eventos que lhes abateram, o assujeitamento aqui é um processo. Nem sempre constatado e conferido pela via de uma submissão ou de uma sujeição direta e explícita como seu resultado inevitável, mas como instrumento indócil, de luta, ativo no engajamento das situações que lhes ameaçam a vida e a integridade. O protesto, assim como o confronto, são dois grupos importantes para compreender como o corpo é manejado neste tipo de figuração.



Figura 47

Foto: Piero Masturzo, Irã, Terã
Fonte: World Press Photo, 2009

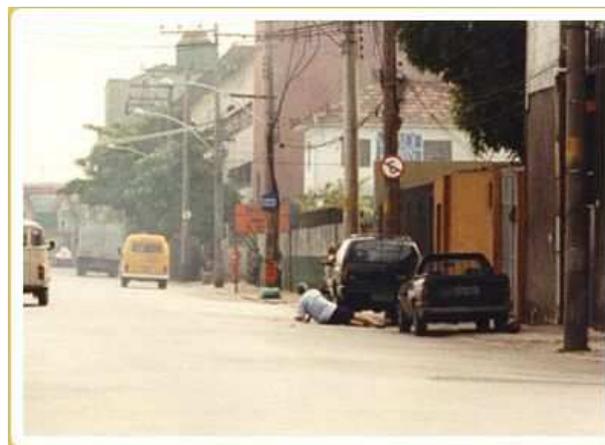


Figura 48

Foto: Wânia Corredo, Rio de Janeiro
Fonte: Esso de Jornalismo, 2002



Específico do Esso de Jornalismo, a violência urbana aparece como um subtema em que civis são vistos em situações de conflito. Dois tipos de personagem são colocados, em especial, aqueles considerados “bandidos” e suas vítimas, em geral, idosos e crianças. Dentre as situações

observadas estão as ocorrências mais comuns das grandes cidades brasileiras, principalmente, retratadas entre Rio de Janeiro e São Paulo, tais como “arrastão”⁵⁹, execução, assalto e seqüestro.

A Figura 48 apresenta a execução de um homem em uma rua do Rio de Janeiro durante o dia. Mantendo o formato de série fotográfica, à distância, o flagrante faz do espectador uma espécie de testemunha ocular do crime.

Na primeira fotografia é possível ver duas pessoas em uma motocicleta do lado esquerdo da imagem e, uma delas, com uma arma em punho estendida em direção ao homem ajoelhado do outro lado da rua, próximo a um carro. Em seguida, o homem ajoelhado tomba e já não se pode ver a motocicleta, mas um outro homem que surge diante do carro e parece se dirigir ao sujeito baleado no chão. Na terceira fotografia da sequência, o homem caído não parece resistir e, de braços estendidos, seu corpo padece. Nesta última imagem já é possível notar o homem de camisa amarela um pouco mais próximo do corpo e, sem esboçar qualquer menção de socorro em direção ao homem baleado, observa o corpo estendido.

É inevitável não associar sua atitude passiva a duas hipóteses que se desdobram desta breve leitura: a) a inutilidade do socorro diante da morte consumada e; b) a impotência diante de mais uma cena de violência nas ruas cariocas.

Na figura 49, a mesma relação entre um crime e a impotência se repete, mas, neste caso, não se apresenta através de uma sequência, mas por um recorte da situação violenta naquilo em que o fato já foi consumado. Um homem baleado, com a camisa muito ensangüentada, aparece estendido no chão com a cabeça no colo de uma mulher. A fotografia, mais uma vez, porta certos aspectos que remetem à imagem da mãe que segura o corpo do filho morto, localizando o espectador no campo da tradição temática do sofrimento materno. Contudo, são os próprios elementos da imagem que reiteram a condição do padecimento de uma mãe que, nada mais tem a fazer senão afagar, pela última vez, o corpo morto.

A disposição dos corpos dos personagens, o gesto de afago, a aparente imobilidade do corpo ensangüentado e estendido no chão, além da expressão do rosto da mulher, bem como seu olhar dirigido para o que está fora da cena evoca, ao espectador, tanto a retórica do sofrimento materno, quanto constitui uma sensação de impotência diante do fato consumado: a morte criminosa. A ambientação da rua, a iluminação quase rústica do poste que projeta as sombras na garagem de

⁵⁹ Trata-se de um modo de assalto em que um grupo de pessoas invade os locais repentinamente e, provocando tumulto, roubam dinheiro e objetos das vítimas e, rapidamente, fogem. Esta modalidade tem sido cada vez mais comum nas grandes cidades brasileiras e não se restringe a locais públicos, mas também estabelecimentos comerciais como restaurantes e bares.

algum estabelecimento, a pose e o enquadramento dos corpos na fotografia são outros elementos que, em conjunto, emulam todo o “clima” desolador no qual se verte o sofrimento solitário e inútil desta mãe.

O sofrimento impotente e injusto da mãe é, então, capaz de suscitar a mesma mobilização de impotência no espectador que, testemunhando, igualmente nada mais tem a fazer. De imediato, o espectador se solidariza no luto junto com a mãe e compartilha de um juízo a partir do sentimento de impotência gerado pela já então classificada, atitude de covardia ou estupidez, frente à cena de violência, de mais uma violência de rua qualquer que polariza os sujeitos citadinos em bandidos e

vítimas. Na fotografia, a posição instituída do olhar do espectador deve ser destacada, uma vez que o modo de compor este olhar público é que favorece, na composição do sofrimento, a convocação do julgamento moral.



Figura 49

Foto: Marcelo Carnaval, Rio de Janeiro

Fonte: Esso de Jornalismo, 2006

Neste grupo de figuras que compõe a violência urbana, os elementos que conformam as cenas constituem uma relação com o olhar indexado na própria imagem, isto é, como um dado para o qual ela se organiza como se fosse um prolongamento da visão de quem testemunha. A imagem se constrói, portanto, como um dispositivo que visa restituir a dimensão testemunhal⁶⁰ com a qual toda a cenografia se apresenta: ela incorpora o aspecto do testemunho como decisivo de sua significação textual. É esta encenação do olhar público que provoca os espectadores de modo a estabelecer a empatia necessária para a comoção daquele que sofre, por exemplo, a perda de um ente por um

⁶⁰ Pierre Fresnault-Deruelle, em seu livro *L'Éloquence des images* (1993) trabalha este aspecto como fundamental para estabelecer, entre imagem e espectador, o que denomina de “imaginário de comunicação”, ou ainda, de um “simulacro de comunicação” onde a representação assume um duplo sobre si mesma para que consiga se colocar como a própria enunciação para o espectador, como se não houvesse um ponto intermediário entre aquele que vê e o que é visto. No caso do fotojornalismo é como se não houvesse a mediação do fotógrafo e, sim, a colocação do espectador direto na cena. Um estudo mais detalhado deste aspecto pode ser visto em Cf. FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. *L'Éloquence des images*. Paris: PUF, 1993.

crime de rua, ou ainda, lamenta impotente a violência que se abate sobre uma pessoa qualquer.



Neste caso, a fotografia elabora um modo de “sofrer junto com” os personagens ao mesmo tempo em que mobiliza referências do seu universo de leitura sentimental; como a propósito da figura 49, por exemplo.

Outros flagrantes são postos pelas figuras que seguem o subtema da violência urbana.

Figura 50

Foto: Alberto César Araújo, Manaus
Fonte: Esso de Jornalismo, 2001

Na figura 50 fica bem clara a situação de ameaça de uma criança agarrada pelo braço. Um homem a ameaça com um instrumento enquanto um

policial, de costas, se mostra em uma atitude de negociação com o raptor. Pelo texto que acompanha a fotografia trata-se do próprio pai da criança que, segundo a fonte, está sob efeito de drogas e ameaça matar a criança caso a esposa não reate o relacionamento. Ainda que não soubéssemos da descrição do caso, a relação entre o homem e o policial não é de confronto, mas de tentativa de diálogo uma vez que há um refém.

É curioso observar, no entanto, que o homem aparece vestido com uma roupa semelhante ao uniforme policial, tanto nas cores, quanto na estampa. Um pano, também verde escuro, faz as vezes de uma boina e o rosto pintado de preto sugere a tintura de camuflagem usada por militares em momentos de ações de combate em florestas. Estes detalhes de vestuário contrastam com as informações concedidas pelo texto, de modo que há uma impressão muito diferente da situação diante da imagem. Em nada a fotografia transmite ou sugere a relação paternal do homem com a criança. Na verdade, este lugar pode muito bem ser ocupado pelo espectador ou mesmo pelo policial e não pelo homem indicado como seu pai biológico. O vestuário só acentua o jogo ambíguo, ou melhor, “camuflado”, que existe entre pai raptor, “pai” policial e filho refém.

Entre o policial, de costas, e o raptor, de frente, como num espelhamento, está a criança ameaçada. E, enquanto o policial dirige sua atenção ao homem com a criança, ele, por sua vez, olha para algo que não está visível para o espectador, atenta para alguém que está fora de campo. Neste ponto, não seria demais inferir que a esposa possivelmente seja a pessoa para a qual o homem dirige

sua atenção enquanto ameaça a criança em modo de uma tensa espera. Expectativa, aliás, também colocada para o espectador. Ao contrário da figura 48 em que a impotência se colocava diante da



morte consumada, aqui, a situação violenta ainda não tem um desfecho, mas aparece suspensa pelo flagrante que elabora tanto a tensão do conflito quanto a expectativa de seu final.

Figura 51

Foto: Marco Terranova, Rio de Janeiro
Fonte: Esso de Jornalismo, 1999

A figura 51 também compartilha destes elementos visuais, mas nesta fotografia não é possível observar o que causa o pânico nas pessoas que passeavam pelas calçadas em um típico dia de domingo ou de folga. Há muitas pessoas agachadas, outras olhando para trás; uma quantidade ambígua entre pessoas e objetos forma uma paisagem precária ao fundo; uma situação de



insegurança instala o medo do que sequer pode ser identificado. No plano mais próximo da foto, alguns elementos intensificam a vulnerabilidade e o medo que mobiliza a atitude dos transeuntes; um carrinho de bebê, um balão vermelho, bicicletas caídas no chão. Os elementos presentes intensificam a noção do risco iminente.

Figura 52

Foto: Luiz Morier, Rio de Janeiro
Fonte: Esso de Jornalismo, 1993

Um casal é refém de um assalto na Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro. Dois homens armados abordam o casal. Os dois assaltantes dirigem as armas ao homem enquanto a mulher, ao lado dele, também observa a ameaça. A cena é acompanhada de um lugar um tanto mais alto e ocorre alheia aos implicados. O flagrante, mais uma vez, instaura, na figura 52, o testemunho na suspensão da ação sem desfecho deixando para o espectador apenas a tensão do conflito no momento em que ocorre.

Apesar da distância temporal entre as figuras 52, datada de 1993, e a 53, de 1968, a exploração do olhar testemunhal que acompanha a situação violenta se efetiva do mesmo modo,



ainda que se trate de motivos diferenciados. No exemplo da figura 53 o que ocorre é o espancamento de um jovem por seus colegas durante um desentendimento. O estudante agredido cai na rua, próximo ao agressor, enquanto os demais colegas tentam apaziguar o confronto.

Figura 53

Foto: Gil Passarelli, São Paulo
Fonte: Esso de Jornalismo, 1968

Na verdade, em todas estas figuras que compõem o subtema da violência urbana o que se tem é uma diversidade de motivos (briga de rua, assalto, execução, rapto), mas com modelo operacional muito semelhante: a polarização ou oposição dos personagens, a suspensão do ato, composição do flagrante, instituição da testemunha ocular, mobilização da compaixão e/ou indignação aliada à impotência evocada pela situação exposta. Se observarmos a relação que se esboça entre os temas que definem as diversas situações de conflito e os aspectos visuais que compõem as imagens da violência urbana podemos sublinhar que há, em seu bojo, a elaboração da noção de risco que pode emergir a qualquer momento, em qualquer lugar, e fazer suas vítimas.

Em seu texto “O destino do *fait divers*: política, risco e ressentimento no Brasil contemporâneo”, Paulo Vaz (2008) analisa uma série de “casos” que compõe a retrospectiva das

notícias mais marcantes veiculadas pela imprensa nacional durante um ano. Entre os temas estão catástrofes naturais, acidentes, crimes e esquisitices de toda sorte que outrora seriam facilmente relegadas às sessões limitadas da imprensa popular como os *fait divers* não fosse a ampla cobertura de tais casos que “passaram para o âmbito das notícias relevantes para a cidadania” (VAZ, 2008, 51). A análise de Paulo Vaz prescreta os casos em questão e as notícias destacadas permitiram demonstrar a condição de vulnerabilidade dos cidadãos exposta pelas diversas situações conforme o grau de atribuição de responsabilidade provocada pela omissão ou negligência das instituições responsáveis, em especial, do Estado.

Apoiado na concepção de *fait divers* elaborada por Roland Barthes (1977)⁶¹ em que os casos que lhes são classificados compõem a estrutura narrativa que liga uma causa para um efeito, em geral, a surpresa ou espanto, Vaz retoma os casos em sua imanência para observar seu funcionamento narrativo. Deste modo, destaca que o *fait divers*, ainda ancorado em Barthes, apresentava dois níveis entre causa e efeito; a) a desproporção entre a fragilidade da causa e o tamanho do efeito e; b) a coincidência, a repetição acentuada dos fatos (VAZ, 2008, 52-53). A mudança ocorrida na classificação dos fatos como *fait divers* ou não estaria, contudo, em uma espécie de enquadramento do caso. Se antes, segundo Barthes, a descrição de tais fatos os subsumiam a um “mistério” estrutural que os constituía casos especiais e espantosos, feitos do sortilégio ou dos desígnios da natureza ou mesmo de um deus, atualmente, segundo Vaz (2008), “a má sorte que requeria suspeitar do divino é hoje vista como resultado da incúria humana” (VAZ, 2008, 53).

A mudança conceitual dos temas que compunham o *fait divers* não apenas demarca um deslocamento dado pela ênfase ou predileção dos casos noticiados, mas é tomado como signo cultural capaz de indicar uma transformação mais profunda de natureza social e política, a saber, os juízos que constituem a cidadania. A imprensa, através dos seus relatos, assume, portanto, o lugar destas percepções causais que se põem ao senso comum, ou seja, assume a instância de onde partem as bases constitutivas de uma moralidade medíocre, mediana.

A negligência e a omissão que caracterizam a postura das instituições políticas responsáveis constituem o ponto central de onde se desdobram os tais “casos” violentos e desnecessários que promovem o sentimento coletivo de compaixão ou indignação, que comovem e indignam o

⁶¹Dentre as obras consultadas, o pesquisador utiliza a noção de *fait divers* desenvolvida por Barthes na seguinte referência bibliográfica: BARTHES, Roland. Ensaios críticos. Lisboa: Presença, 1977. Ver também VAZ, Paulo. O destino do *fait divers*: política, risco e ressentimento no Brasil contemporâneo. In: Revista Famecos, Porto Alegre, n.35, abril de 2008. 51-60p.

“cidadão de bem” que paga seus impostos, que preza pela segurança da família e que tem o direito presumido de viver em paz em sua comunidade. Como afirma Vaz (2008), este direito presumido é uma extensão da série causal que explica – e justifica – um sofrimento, seja ele proveniente de um assalto, de um rapto, de um seqüestro, de uma bala perdida ou de uma briga de rua, vislumbrando um responsável. O deslocamento se dá precisamente entre o que poderia ocorrer e o que não deveria acontecer. Se estes casos deixaram de ser especiais no rol do *fait divers* é porque a variável quantitativa se estabilizou na incidência; perdeu seu caráter eventual e passou a ser recorrência.

Um modo de generalizar é tornar um incidente uma incidência, torná-lo instância de um problema maior que o antecede e que o sucederá, se nada for feito. Despido de sua singularidade, cada evento pode ser explicado pelo princípio, ainda mais no caso da mídia brasileira, onde praticamente não há notícias sobre o sistema judiciário (não estamos acostumados a escutar argumentos que questionam a validade da aplicação do princípio) e onde a verdade segue cada vez mais o modelo da denúncia: o discurso contrário à aplicação do princípio já aparece como suspeito, pois é a fala interessada do acusado (VAZ, 2008, 56).



Desta forma, o que restaria ao espectador senão a marca da indignação passiva ou da compaixão anódina? A noção de risco iminente parece ainda intensificar estas posturas atribuídas ao espectador?

Figura 54

Foto: Paulo Alvardia, Rio de Janeiro
Fonte: Esso de Jornalismo, 1998

Segundo o texto que acompanha a fotografia da figura 54

um protesto de moradores de uma favela próxima à Linha Amarela, no Rio de Janeiro, causa a invasão da rodovia e o ataque aos automóveis que passavam pelo local. O motivo era o descaso do poder público acerca dos temporais que inundaram a região. Na foto, um homem em posição de afronta aparece, diante dos carros, com uma barra de ferro nas mãos. Em plano aberto, a imagem exhibe outras marcas da destruição provocada.

Algumas outras pessoas são vistas andando pela estrada, enquanto os motoristas permanecem, intimidados, dentro dos veículos. Quase nada deste protesto pode ser identificado não



fosse o texto a indicar a causa da situação que poderia ser tomada facilmente por um arrastão ou uma tentativa de assalto à beira da estrada. Neste caso, a fúria do sujeito incide sobre a própria população, um modo de revide pelo tratamento negligente do governo local dispensado à comunidade.

Figura 55

Foto: Luciano Arruda, Fortaleza
Fonte: Esso de Jornalismo, 1994

Na figura 55 o cardeal-arcebispo, D. Aloísio Lorscheider, é seqüestrado e feito refém, ameaçado com uma faca, dentro de um presídio em Fortaleza. Na fotografia, alguém tenta agarrar o cardeal para escapar

do detento, mas, conforme o modo como está rendido, sentado no chão, entre as pernas e os braços do homem, ele se mantém imóvel. O detento ainda olha para a câmera no momento da foto, mirando aquele que registra o fato, de modo que também parece afrontar aquele que testemunha a situação. Em outra situação flagrante na figura 56 um homem foi retirado da delegacia onde foi detido e, linchado pela própria população, se encontra massacrado a golpes de pau e pedra. A revolta da comunidade desconsiderou a detenção do aliciador de menores e, em ato violento, fez



“justiça com as próprias mãos”. O corpo linchado é arrastado pela rua por dois outros homens e uma pequena multidão se forma ao redor para assistir o que houve. Já bem esfolado e arrastado pelo chão, o homem parece morto, sem reação.

Estes flagrantes de violência, observados como revide, cometidos pela própria população, funcionam como um contraponto diante das figuras anteriores nas quais os cidadãos eram colocados como vítimas, especificamente. Aqui, são tanto vítimas quanto algozes.

Figura 56

Foto: José Ribamar dos Prazeres, Pará
Fonte: Esso de Jornalismo, 1984

Em um ou em outro, contudo, ambos permanecem coligados à causalidade construída com base na negligência ou na omissão do Estado ou do poder local, de modo a, descontentes e insatisfeitos, buscarem os próprios meios de realizar as atitudes consideradas justas, não obstante, pela via da punição que se considerava adequada diante da atitude violenta cometida. A descrença nas instituições políticas do poder local e, mais que isso, a insatisfação quanto à responsividade do Estado e da Lei funcionam como justificativa para tais atitudes onde a própria comunidade toma para si a tarefa de resguardar o bem comum.

Outro deslocamento se torna evidenciado quando a morte aparece como um elemento iminente ao sofredor. No corpo supliciado ela vigorava como uma presença revestida na forma de um sacrifício, pois sem a atribuição direta de um culpado, porém, no corpo assujeitado ela é ativada sob a forma de um risco, de uma ameaça que precisa de controle, captura, segregação. O corpo assujeitado é ao mesmo tempo revestido de direito e despojado dele, transitando nas causas das diversas situações flagradas. Tudo depende de quem ocupa o lugar do sofredor; para cada “cidadão de bem” há uma vítima para se compadecer ou indignar, assim como, para cada “marginal” há uma punição para se justificar. O corpo assujeitado apresenta outro modo de manutenção das relações de produção de sofrimentos e sofredores, das forças em ação que sustentam os processos de segregação e hierarquização dos lugares garantindo modelos de dominação e efeitos de hegemonia.

Foucault (1977) indicou a contiguidade inerente à relação entre causar a morte/deixar viver e causar a vida/ devolver a morte na passagem da modernidade. Se pelo primeiro binômio o que se exprime é o direito de matar, outrora contido na política da soberania, o investimento em torno do poder de viver ou morrer, no segundo, é a gestão da vida, seu ordenamento, controle, conservação e valorização. “O princípio: poder matar para poder viver, que sustentava a tática dos combates, tornou-se princípio de estratégia entre Estados; mas a existência em questão já não é aquela – jurídica – da soberania, é outra – biológica – de uma população” (FOUCAULT, 1977, 129). Se pudermos traçar um ponto comum com este deslocamento em torno da presença de morte na figura do corpo assujeitado, forjado tanto nos confrontos policiais quanto na violência urbana, a desqualificação da morte se apresenta em paralelo com a valorização da vida, conforme observado por Foucault (1977). No entanto, pelas situações de confronto ou violência que o fotojornalismo apresenta, o ponto que articula este movimento está centrado nas modalidades dos sujeitos, aqui vistos polarizados entre Estado e cidadão, vítimas e bandidos. Uma apreensão de todo modo rasa tanto dos sujeitos quanto dos contextos, mas nem por isso menos esclarecedoras das nuances políticas que operam nesta distribuição de lugares, neste investimento dos personagens, na

preservação das vidas que merecem perpetuar e das outras que precisam sucumbir. Um exemplo mais direto destas observações em torno da gestão de vida e morte ainda aparece ancorado no subtema guerra, constatado apenas no World Press Photo.

O primeiro grupo de fotografias atende à forma do flagrante elaborada nas imagens anteriores.



Figura 57

Foto: Héctor Rondón Lovera, Venezuela
Fonte: World Press Photo, 1962

Na figura 57 um soldado ajoelhado se agarra ao corpo de um padre. O texto que acompanha a fotografia oferece uma identidade ao soldado; trata-se de um legalista, rebelde militar, no momento em que é atingido por um atirador das forças do presidente venezuelano Rómulo Betancourt. Enquanto segura o corpo do soldado baleado, o padre olha para seu lado esquerdo, atentando para algo que está fora de campo, como se buscasse algum outro auxílio para lidar com aquele corpo em seus braços. A postura do padre parece de um homem atônito, que não sabe como proceder, enquanto o soldado

se agarra a ele como seu último pedido de socorro.

Um elemento de fundo joga, ironicamente, com o encontro do militar com o padre: uma placa de estabelecimento comercial com as palavras Carniceria La Alcantarilla. Carniceria é açougue, no idioma local, e o sentido extensivo à situação mostrada na fotografia é que no lugar de animais abatidos o militar é a peça de substituição; neste caso, ainda atado ao corpo do religioso. Uma ironia crítica reforça o modo como militares descontentes, supostamente aliados à igreja, são tratados pelas forças do presidente Betancourt. A grande poça d'água reforça o sentido de duplicação já

presente na imagem, expandindo as paredes do açougue para o espaço da rua. A ausência de outros personagens intensifica o isolamento do abraço atávico (e simbólico) entre os dois representantes das instituições militar e religiosa. Pouco do fato em si aparece reportado na fotografia, a não ser pela colocação dos personagens que revela, em conjunto, do que se trata. O enlace entre um padre e um militar, que padece agarrado ao seu corpo, é o que mais sobressai em uma imagem com um tema como a revolta armada ou a guerra civil.



Figura 58

Foto: Eddie Adams, Vietnã

Fonte: World Press Photo, 1968

O flagrante da figura 58 mostra o instante da execução de um membro suspeito vietcongue pelo chefe da polícia nacional. A expressão do rosto do suposto guerrilheiro intensifica o breve instante que antecede o

disparo. De frente para o espectador, o rapaz contorce os lábios e os olhos como se estivesse evitando o alcance da bala ou que estivesse no instante mesmo do seu toque. De fato, a suspensão do ato é o que prolonga a iminência do encontro mortal entre o projétil e a cabeça do rapaz. O policial mira com segurança em direção ao vietcongue e esta mesma certeza do seu alvo à frente é testemunhada e conferida pelo espectador, instado a ver, como o fotógrafo, segundo o flagrante desta execução. No canto esquerdo da fotografia outro soldado participa da cena e parece repetir o semblante de medo que o vietcongue faz, provavelmente, milésimos de segundo antes da bala encostar sua cabeça.

Mais que o corpo rendido, imobilizado e de mãos atadas, a sensação de pavor expressa no rosto que aguarda o disparo certo da morte é o que mais intensifica a expressão do sofrimento nesta fotografia. Para além de uma restituição do fato histórico, sobretudo, estes que alcançaram uma proporção considerável dentro das narrativas, como a guerra do Vietnã, por exemplo, a situação peculiar retratada pelo fotojornalismo – o modo como um ato de execução pode ser testemunhado – consegue elaborar uma duração que é proveniente da natureza dos efeitos. Neste

caso, a fotografia tem muito mais um valor expressivo, além de testemunhal, que histórico e declarativo, propriamente.



Figura 59

Foto: Nick Ut, Vietnã

Fonte: World Press Photo, 1972

Outro exemplo do modo de funcionamento expressivo pode ser observado na figura 59. Esta fotografia adquiriu grande notoriedade e pode ser facilmente encontrada em reproduções de livros, revistas e diversos outros

meios quando propõem ilustrar o tema da Guerra do Vietnam. Com a biografia largamente difundida, a menina de nove anos, Kim Phuc, que aparece correndo nua e chorando, no centro da fotografia, junto com outras crianças, se tornou a expressão mais emblemática da própria guerra.

Despida, de braços abertos, com a boca escancarada e aos prantos, todo o corpo frágil da garota conseguiu adensar o acontecimento. Diante da paixão deste corpo é que os demais elementos presentes da fotografia parecem dialogar para intensificar o estado de agonia da personagem principal: outras crianças correm ao redor, elas também choram e gritam, há soldados armados logo atrás das crianças, uma densa fumaça escura encerra o horizonte da estrada, ao fundo, provocada pela bomba de napalm lançada na comunidade. A força opressora, então, se apresenta pelo corpo da vítima; indefeso, vulnerável, exposto, mas nem por isso totalmente entregue. O choro da menina expõe a dor impingida ao corpo, mas o grito fixado na fotografia ainda ecoa como um sinal de protesto da própria dor que não se contém e por isso extravasa.

A exibição das crianças como as vítimas da guerra auxilia em outra elaboração, agora mais própria do plano de leitura, pois serve para enfatizar a dissimetria entre quem combate e quem é combatido. A oposição entre as forças que lutam se apresenta pelo lado mais frágil. As crianças não são o que resta da guerra, mas seus partícipes compulsórios. É sobre elas que recai a fúria de um poder desmedido e determinado. Morrer ou fugir. Por este caminho não há chance de retorno, a

estrada não é mais possível atrás das crianças. A cortina de fumaça nega o acesso à paisagem assim como parece encerrar o retorno, a origem, o passado e o vivido até ali.



Figura 60

Foto: Kyoichi Sawada, Japão

Fonte: World Press Photo, 1965

Uma mãe e seus filhos atravessam um rio para escapar do bombardeamento das Forças Armadas dos Estados Unidos da América. Sua aldeia foi alvejada porque era suspeita de abrigar uma base de acampamento vietcongue. A

terceira fotografia que tematiza a Guerra do Vietnam apresenta outro fragmento do evento, outra situação em que os civis são as vítimas de um grande confronto bélico. Execução, ataque, fuga; estas circunstâncias impostas à população definem uma posição editorial e política acerca da guerra neste período, sem dúvida, mas, principalmente, denunciam o embate desigual travado entre civis e militares.

O medo desta mãe que conduz seus quatro filhos pelo rio na tentativa de escapar ao bombardeio e sobreviver, de alguma forma, está na expressão tensa do seu rosto. As crianças também estão assustadas, duas delas encaram a câmera – os olhos do espectador, por entre as plantas, à margem do rio. Eles não levam qualquer objeto, nenhum mantimento. A urgência em sobreviver é imperativa e desesperada.

É curiosa a reversão da ameaça elaborada nestas imagens. Ao contrário das figuras anteriores que tratavam do tema da violência urbana onde os sujeitos que ocupam o lugar da ameaça são aqueles considerados criminosos, bandidos, marginais - são estes personagens que ativam o risco e ameaçam o bem estar e a segurança dos “cidadãos de bem” - na temática da guerra a ameaça recai sobre os sujeitos despojados de direitos, de cidadania, atacados apenas por sua identidade étnica (figuras 58, 59, 60) ou classista (no caso da figura 57). Não há respaldo legal às “populações inimigas”. Sem direitos, sem amparo jurídico possível, as vítimas da guerra são apenas corpos humanos, mortos ou em fuga.

Perder o *status civitatis* significa ser subtraído da humanidade, significa que os direitos humanos não têm validade diante da condição extraída daquele corpo da tríade Estado-Povo-Território. Hannah Arendt, no texto *We refugees* (1943)⁶², demarca a diferença entre refugiados e apátridas para indicar a relação existente entre o nascimento e a nação como constituição básica da cidadania. Segundo Arendt (1943), a ambigüidade que fomenta a confusão conceitual entre cidadão e homem foi colocada desde a redação publicada, em 1789, da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, no qual não está claro se os dois termos indicam estatutos diferenciados ou se formam uma hendiáde, onde o segundo termo contempla o primeiro. Desta forma, Arendt (1943) problematiza:

O paradoxo aqui é que justamente a figura que deveria ter encarnado os direitos do homem por excelência, o refugiado, constitui a crise radical desse conceito. 'O conceito dos direitos do homem', escreve Arendt, 'com base na suposta existência de um ser humano como tal, caiu em ruínas tão logo aqueles que professavam que se encontraram pela primeira vez perante os homens que haviam realmente perdido todas as outras qualidades específicas e conexão, exceto para o simples fato de serem seres humanos'. No sistema do Estado-nação, os chamados direitos sagrados e inalienáveis do homem revelam-se completamente desprotegidos no momento em que já não é possível caracterizá-los como direitos dos cidadãos de um Estado (ARENDR, 1943; 1995)⁶³.

A crítica de Arendt ao texto fundador dos direitos humanos e dos cidadãos reside na ausência de efetividade concreta do seu postulado. De fato, o funcionamento jurídico do Estado moderno não contemplava as singularidades destes outros sujeitos políticos. O Estado-nação pressupunha que a natividade era um princípio político soberano, contudo, as figuras do refugiado e do apátrida evidenciavam a ficção conceitual entre nascimento e nacionalidade. O refugiado é aquele expurgado de sua terra, de sua familiaridade, de sua segurança identitária de povo; o apátrida é aquele não possui título de nacionalidade, que não é considerado nacional por qualquer Estado, é um desnacionalizado, e pode, inclusive, abrir mão deste direito se assim lhe convier. Ambos não estão representados por uma entidade estatal, ainda que, por vias diferenciadas. Ambos, contudo,

⁶² Utilizamos aqui a tradução do texto feita por Giorgio Agamben, em 1995. Ver AGAMBEN, Giorgio "We refugees", Simpósio 1995, n. 49 (2), pp. 114-119. European Graduate School Faculty, 1995. <http://www.egs.edu/faculty/agamebem-we-refugees.html>.

⁶³ Do original: The paradox here is that precisely the figure that should have incarnated the rights of man par excellence, the refugee, constitutes instead the radical crisis of this concept. "The concept of the Rights of man," Arendt writes, "based on the supposed existence of a human being as such, collapsed in ruins as soon as those who professed it found themselves for the first time before men who had truly lost every other specific quality and connection except for the mere fact of being humans." In the nation-state system, the so-called sacred and inalienable rights of man prove to be completely unprotected at the very moment it is no longer possible to characterize them as rights of the citizens of a state

em sua irrepresentabilidade, são desprovidos de direitos e, como desconectados da humanidade, são regidos apenas por sua condição de homens como seres vivos. Homem no sentido sagrado do antigo direito romano, ou seja, destinado a morrer.

Ainda que seja na condição de vítima, naquilo em que podem ser colocados como sujeitos despotencializados politicamente, os personagens marcados na Guerra do Vietnam e trazidos nas figuras 58 e 59, principalmente, parecem tentar resistir de algum modo. Coagidos ou não a fugir, as crianças, assim como a mãe com seus filhos, perderam seu lar, sua vida passada e rumaram para qualquer outro refúgio.

O próximo grupo de fotografias ainda apresenta as vítimas das guerras, mas agora, elas são oferecidas como as provas vivas do acontecimento, portando e exibindo as marcas das forças opressoras através do corpo.

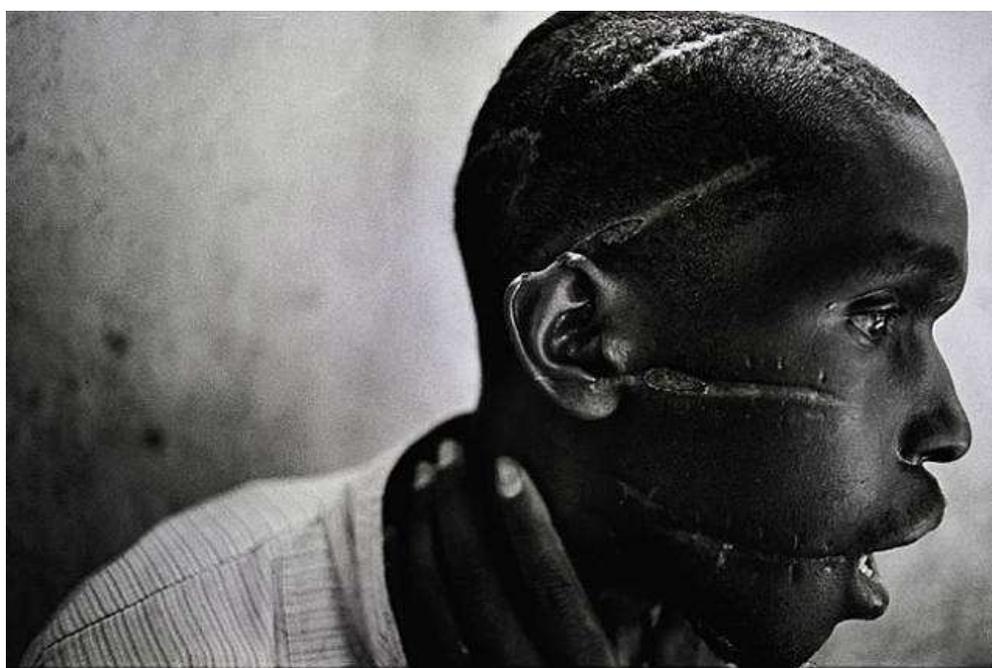


Figura 61

Foto: James Nachtwey,
Ruanda

Fonte: World Press Photo,
1994

Um homem hutu apresenta as mutilações sofridas pelo grupo radical, também hutu, Interahamwe. Ele foi acusado de simpatizar com o grupo popular

considerado inimigo, os tutsis. A animosidade entre os grupos já existia há anos, mas em abril de 1994, o assassinato do presidente hutu Juvénal Habyarimana, acirrou a tensão entre as frentes radicais. O grupo popular minoritário, tutsis, e os hutus moderados foram massacrados em confrontos constantes causando um genocídio sem precedentes na história do país. Estima-se 800 mil mortos em campos de extermínio de Ruanda. Um êxodo em massa foi registrado, sobretudo, para a região fronteira com o Zaire (República Democrática do Congo). Dos refugiados, 14 mil foram devolvidos a Ruanda e outros 150 mil fugiram para as montanhas.

O genocídio foi financiado, em parte, por fundos de programas internacionais de ajuda através do Banco Mundial e do Fundo Monetário Internacional. Estima-se um valor de 134 milhões de

dólares gastos nos preparativos do genocídio e na compra de ferramentas como machados, facões, lâminas e enxadas. Os massacres, muitas vezes, eram discutidos abertamente em reuniões de gabinete⁶⁴.

Estas informações são facilmente encontradas em qualquer pesquisa básica sobre Ruanda neste período, mas na fotografia vencedora do WPP, ela adquire certa singularidade. Um rosto é oferecido para os confrontos violentos entre hutus e tutsis. O perfil de um homem jovem, em primeiro plano, apresenta as cicatrizes profundas de um ataque. Ele perdeu parte da orelha, teve a bochecha rasgada a partir do canto direito da boca, uma parte da cabeça foi atingida e logo abaixo dos olhos até a orelha vê-se outra grande cicatriz. Ele foi encontrado no hospital da Cruz Vermelha no mês em que se deflagrou a guerra civil.

O sobrevivente não apresenta uma identidade. Aqui, ser declarado um hutu ou um tutsi não faz diferença diante do registro de agressão. Como se fosse solicitado a posar para a fotografia, o homem oferece seu perfil retalhado para que sejam conferidas as suas cicatrizes. A profundidade e a forma que as cicatrizes adquiriram com a sutura faz com que possam ser vistas como um tipo grotesco de escarificação. À técnica muito utilizada nas culturas africanas para identificar a etnia, a classe social, o estágio da vida ou mesmo o embelezamento do corpo feminino (segundo algumas tribos) dá lugar a uma observação diferenciada destas marcas no rosto. Uma sensação de dor parece se prolongar, mesmo constatando que as feridas já estão cicatrizadas. A proximidade é perturbadora.

A figura 62 apresenta três crianças negras. Uma garota, no centro, mais próxima, segura uma boneca enquanto encara a câmera atentamente. Ao seu lado esquerdo, um garoto sem a perna direita, é amparado por muletas. Ao lado direito, ao fundo, uma pequena menina, de frente, põe as mãos no rosto como se replicasse um gesto tímido. Não é possível identificar o ambiente em que estão. O jogo de cor entre o preto e branco se confunde com as sombras projetadas pelo chão, mas a grande parede ao fundo funciona como um painel onde podemos notar marcas e buracos de diversos tamanhos como se pudessem compor uma pintura abstrata.

⁶⁴ Informações básicas coletadas no Wikipédia acerca do genocídio em Ruanda. O compêndio dos dados fornecidos pelo *site* de pesquisa da internet referencia suas fontes. São elas: The west did intervene in Rwanda, on the wrong side. France was intimately involved with the extremist Hutu regime, por Linda Melvern. The Guardian, 5 de abril de 2004. Ex-Rwandan PM reveals genocide planning, por Mark Doyle. 26 de março de 2004. « Un second ministre acquitté, un nouveau procès ouvert », Agência Hironnelle, 22 de setembro de 2006. Quatre ex-responsables militaires déclarés coupables de génocide. Informações coletadas em http://pt.wikipedia.org/wiki/Genoc%C3%ADdio_em_Ruanda 13 de junho de 2013. Em uma pesquisa feita pelo *site* de busca Google, na mesma data, com as *tags* genocídio + Ruanda foram encontradas 641 mil páginas relacionadas.

**Figura 62**

Foto: Francesco Zizola, Angola

Fonte: World Press Photo, 1996

A composição obedece à forma clássica da triangulação dos personagens dispostos na regra dos terços. A relação dos olhares entre as crianças e o espectador se

complementa no movimento ver/ ser visto do retrato. Os olhos suplicantes da menina que devolve o olhar à câmera são incisivos, insistem no diálogo silencioso. Criança, ela abraça uma boneca refazendo o gesto materno como se carregasse um filho no colo procurando protegê-lo, acarinhá-lo. Atrás dela, as duas outras crianças; um garoto sem um membro, que volta o rosto para o lado direito, onde, mais ao fundo, aparece outra garota menor, que esconde o rosto.

A fotografia foi feita na cidade de Kuito, Angola, onde muitas pessoas perderam membros ou morreram vítimas das minas explosivas que foram espalhadas no local durante a guerra civil que fez 70 mil mortos. Como haver uma infância em um local de guerra? Como preservar uma ideia de futuro em um local onde a morte ou a mutilação ocorrem a qualquer momento, gratuitamente? A relação contraditória entre os elementos da fotografia chega a interpelar o espectador quanto a esta provocação irônica acerca de uma expectativa de vida em um lugar marcado pela dor e pela morte. Não há um rebuscamento na fotografia que, inicialmente, parece prosaica em ambientes do pós-guerra, porém, uma observação cuidadosa permite notar que sua simplicidade é precisa. Naquilo em que parece indicar uma cena, até mesmo graciosa, de crianças com brinquedo em meio a um cenário destruído pela guerra, adquirindo, assim, certa esperança de reconstrução das vidas e do lugar, a fotografia mostra ao mesmo tempo, pela ambigüidade, seu avesso. Esta tensão entre infância/futuro/guerra como os termos mais explícitos deste retrato ressaltam as questões colocadas acima como se não pudéssemos fugir delas, nem do olhar da garota.

O que este grupo de fotografias mostra, afinal, é a reflexão necessária diante da guerra com todas as nuances de suas situações, seus rostos e olhares sobreviventes.

**Figura 63**

Foto: Claus Bjørn
Larsen, Albânia
Fonte: World Press
Photo, 1999

O mesmo
olhar incisivo da
vítima é
encontrado na
fotografia da
figura 63. Ele tem
a cabeça, o nariz e
parte dos seios da

face enfaixados, também a boca está ferida. Seu corpo está projetado para o lado esquerdo da imagem e logo ao lado há dois outros homens que olham fixamente para o espectador.

O breve texto que acompanha a fotografia informa que seu registro foi feito em uma das ruas que funciona como ponto de encontro para refugiados albaneses da guerra do Kosovo, em 1999. Assim como a garota da figura 50, o refugiado sérvio se mantém atento ao fitar o espectador. Sua postura apresenta uma firmeza e a expressão do olhar é austera.

O olhar recíproco instalado pelos sobreviventes de guerra das figuras 62 e 63 ativa um efeito que é da ordem da retórica visual, onde este tipo de recurso, na imagem fotojornalística, procura instaurar uma espécie de dobra no interior da representação, que é, precisamente, o espaço em que a matéria plástica e icônica da imagem passa a interpelar o espectador. Certos autores se referem a este fenômeno como uma espécie de “rompimento” do espaço próprio à imagem enquanto mera representação incluindo, em seus aspectos, a sensação da presença imediata do espectador transformado, então, em um tipo peculiar de testemunha. Fresnault- Deruelle (1993) define este efeito como próprio à comunicação *abîmée*⁶⁵ como um tipo específico de relação comunicativa usada, sobretudo, nos campos da publicidade e do fotojornalismo, e que se estabelece entre o

⁶⁵O autor analisa uma série de fotografias publicitárias à propósito do funcionamento deste recurso nas imagens. Fresnault-Deruelle, Pierre. “Première Partie: crever l’écran”. In: L’Éloquence des Images. Paris: PUF, 1993.p. 23-74. Benjamim Picado, em outro texto, analisa as fotografias fotojornalísticas sublinhando o efeito de presença do espectador através do olhar direto. PICADO, Benjamim. Sentido visual e vetores de imersão: regimes plásticos da implicação do espectador nas formas visuais do fotojornalismo. Revista Galáxia. São Paulo, n.22, p.53-66, dez.2011.

receptor e o material visual (que instancia o local do enunciador ou da enunciação) que se caracteriza pelo efeito de um “apagamento” dos traços da enunciação.

O propósito é o de instaurar uma espécie de instantaneidade da relação entre a imagem e o espectador como se tratasse de uma intimidade conversacional que, na imagem, não se configura em uma relação de “conforto” entre as duas instâncias, antes, demarca o espaço da imagem como um espaço de tensão anunciada. Na fotografia, o retrato dos sobreviventes de guerra atendem à frontalidade, a pose e o olhar direto compondo um dos conhecido recursos do *straight photography*⁶⁶ com vistas à obter o máximo da objetividade e captar a realidade como ela é, sem intervenções.



Figura 64

Foto: Tim Hetherington,
Afeganistão

Fonte: World Press Photo, 2007

A figura 64 compartilha deste recurso, embora o soldado seja observado em uma posição menos direta e enfática para com o espectador. Ainda assim é possível notar a inscrição do

espectador próximo o suficiente para compartilhar da postura de tormento do soldado. Ele põe a mão direita no rosto, sobre o olho enquanto se prostra no terreno. Conforme a expressão do seu rosto e o gesto de apoio que faz sugere a impressão de ter presenciado algo terrível.

O texto informa que o soldado foi registrado no Vale Korengall considerado o epicentro da luta entre militares dos Estados Unidos e do Islã, no Afeganistão, durante o período dos maiores conflitos entre as nações. As atrocidades cometidas durante o confronto não são dadas pela fotografia, mas trazidas como um segredo – aquilo que não pode ser revelado - mantido pelo soldado em choque. O espectador compartilha de um lamento intenso com o soldado e, apesar de ter

⁶⁶ Expressão cunhada pelo crítico de arte Sadakichi Hartmann, no texto Um apelo em favor da fotografia direta, de 1904. Citado por Beaumont Newhall em *The History of Photography: from 1839 to the present*. New York: The Museum of Modern Art, 1982, p. 167.

tido negado à visão integral dos acontecimentos, comunga da sua dor e pactua com seu isolamento; comungamos diante da força que destrói, como uma “sujeição que une a todos” (Simone Weil, 1940).



Figura 65

Foto: Spencer Platt, Líbano
Fonte: World Press Photo, 2006

Na figura 65 a ironia reforça ainda este jogo ambíguo entre ver/não ver colocado nas fotografias de guerra. O que é oferecido à visão é apenas uma parte em relação ao que não está dado. O reforço irônico desta fotografia ainda se

intensifica conforme o contraste dos elementos: jovens e seus acessórios de luxo passeiam em um carro conversível observando o cenário de destruição em uma das ruas da cidade do Líbano bombardeada. Com o cessar fogo algumas pessoas começavam a retornar às suas casas. Todas as jovens se voltam para o lado direito, para o que está fora de campo, com curiosidade sobre algo que elas veem. Uma delas chega a tirar foto com o celular e outra ainda projeta o corpo ainda mais para frente de modo a enxergar melhor. O que elas veem, o espectador não vê.



Figura 66

Foto: David Turnley, Iraque
Fonte: World Press Photo, 1991

Algo semelhante ocorre na figura 66 onde soldados são conduzidos no helicóptero de resgate da Força Aérea Americana. Eles estão feridos, um deles com a cabeça enfaixada e o outro com o braço imobilizado,

chora ao descobrir que, ao seu lado, um saco plástico leva os restos mortais do seu amigo, morto em combate, na guerra do Golfo. O corpo em si não é exibido, mas a dor da perda de um amigo.

É curioso observar que as fotografias trazidas pelo WPP e que tem a guerra como temática oferecem a dor e o lamento mais que a exibição da própria morte, do corpo morto. Como um contraponto interessante às colocações de Susan Sontag (2003), em que as fotografias de morte eram as “mais festejadas e mais frequentemente reproduzidas” (SONTAG, 2003, 52) podemos especular sobre as razões que conduziram a um movimento diferenciado aqui. Um das possibilidades é que a escolha editorial pactua com o propósito ético de usar corpos mortos sob o enquadramento de uma denúncia da situação de guerra a partir da morte de suas vítimas, e não como uma pura exploração do efeito ao modo da foto-choque, por exemplo. Seria razoável considerar tal hipótese como uma tendência que se fortaleceu ao longo do tempo. A outra, e que nos parece mais justificável, conforme a comparação entre as declarações dos editores e diretores de imagem do WPP aliada à análise das fotografias apresentadas sob o tema, é que o enfoque sobre o sofrimento das vítimas de guerra, seja testemunhando sua dor pelas cicatrizes e marcas corporais, seja compadecendo a perda de parentes e amigos ou ainda como participante do evento em seu momento decisivo apresenta uma densidade e intensidade dramática significativamente maior, tanto para revelar facetas do acontecimento, quanto para localizar o espectador.

Daí o WPP destacar, exaustivamente, as fotografias que compõem flagrantes e recortes de diferentes tipos de sofrimento relacionados à guerra e menos a exibir os próprios corpos mortos, como vimos reproduzidas, tantas vezes, as fotografias de milhares de cadáveres empilhados resultantes das guerras e extermínios nazistas, por exemplo. Não se trata de minimizar os efeitos de um ou outro tipo ou mesmo de indicar uma suposta “eficácia” à comoção e indignação entre um modo e outro de representar a guerra visualmente, mas apenas de demarcar um aspecto notado nas fotos em análise e que nos servem como subsídio para os desdobramentos da reflexão que fazemos.

5. Corpo abatido

O rosto é o que nos proíbe de matar.
Emmanuel Levinas, 1982

A terceira figuração do corpo sofredor nesta investigação é aquela de um sujeito abatido. Trata-se do corpo visto pelo exercício do poder que o conduziu à morte no duplo sentido de sua acepção: inerte biologicamente e inerte existencialmente. Não apenas sem movimento, sem vida, mas, principalmente, sem força. O corpo abatido é aquele despotencializado e, em seu extremo, deliberadamente assassinado. Neste aspecto, o corpo abatido apresenta um ponto de interseção com a figura do *homo sacer*, conforme já retomado nas proposições de Agamben (2002), na medida em que é simplesmente posto para fora da jurisdição humana, excepcionado de qualquer direito humano ou divino.

O primeiro ponto a salientar neste conjunto de imagens se refere à relação entre a vulnerabilidade dos corpos mortos e o ritual de morte. Dois tratamentos muito demarcados puderam ser observados nesta conjugação: em um grupo o que se apresenta é o corpo morto, exposto e execrado, política e socialmente, sem qualquer préstimo fúnebre e ritualístico, pois convoca uma forma de vida banida que não se presta a outra coisa senão à pura morte, portanto, indigna de luto; no outro grupo, o que se tem é também o corpo morto, mas de modo justificado na medida em que aparece condicionado à qualificação de “inimigo de guerra”. Esta justificativa, então, já é suficiente para apresentá-lo em um patamar diferenciado do grupo anterior, pois sua morte se fez necessária dentro de um contexto de luta que o marcou como “inimigo” a ser derrotado ainda que, em todo caso, o corpo tenha sido assassinado. Ambos, contudo, mantêm a morte do sujeito na classificação da necessidade; aqueles que se destinam à morte e aqueles que precisam morrer.

Ao segundo grupo, ainda, os préstimos fúnebres são permitidos e realizados pelos seus familiares que se apresentam como seu próprio reflexo vivo das mortes presentes. São, portanto, dois modos de operar a morte segundo a forma de vida em jogo.

Se o ritual da *consecratio* fazia do corpo profano objeto elevado ao sacro, “do *ius humanum* ao divino” (AGAMBEN, 2002, 89), o corpo do *homo sacer* não se presta a qualquer devoção, nem a alguma redenção. É, por sua vez, o corpo integralmente excluído, insacrificável e matável sem constituir crime. No primeiro grupo, os corpos não são sequer devolvidos aos seus parentes, mas permanecem, sem reclamante e sem reconhecimento, deixados a esmo. Este aspecto permite desdobrar um pouco mais a discussão sobre a significação deste corpo em relação a uma forma de vida.

Se a essência do campo consiste na materialização do estado de exceção e na conseqüente criação de um espaço em que a vida nua e a norma entram em um limiar de indistinção, deveremos admitir, então, que nos encontramos virtualmente na presença de um campo toda vez que é criada uma tal estrutura, independentemente da natureza dos crimes que aí são

cometidos e qualquer que seja sua denominação ou topografia específica. (AGAMBEN, 2002, 181)

A compreensão do campo, conforme Agamben (2002), não se restringe a um conceito, mas adquire uma forma concreta e se apresenta como materialidade, pois produz um corpo. Deste modo, segundo o autor, o campo pode ser reproduzido, revivido, reeditado e extensivo a outros locais. Se antes a relação entre território, ordenamento e nascimento eram os critérios que definiam a natureza das formas de vida pelo Estado-nação e o campo se constituía como exceção desta estrutura mantenedora do equilíbrio entre norma e direito, no mundo atual, rompida tal relação, é a própria inscrição da vida nua – capturada pelo interior da sua exterioridade⁶⁷ - que regula o funcionamento de um campo sem que o local⁶⁸ determine sua realização, mas é através da sua realização que se determina o campo precisamente.

A natureza replicante do campo indicada por Agamben pode, por isso mesmo, ser identificada em outras localidades, como por exemplo, as *zones d'attente* dos aeroportos ou as periferias das cidades (AGAMBEN, 2002, 182). O limiar, a zona indistinta entre a norma e o direito é o que trasmuta o corpo em um elemento biopolítico. Por esta indistinção, nem exclusivamente biológico, nem unicamente normativo, é que o corpo é percebido como absoluta zona de indistinção do poder constituído e pode confundir, virtualmente, o *homo sacer* com o cidadão comum, segundo Agamben (2002).

Por mais que não estejamos integralmente aderidos ao pensamento por demais englobante do autor - no que se refere a este texto em especial - que arriscaria chegar a uma espécie de posições enclausuradas dos sujeitos, assim distribuídos exclusivamente nas identidades de cidadãos e governantes - há uma precisão importante na descrição do movimento volátil em que se constitui o corpo de um sujeito social e sua relação com a morte em Agamben. Sua observação de que o corpo biopolítico não é um fato extrajurídico com o qual se deve lidar aplicando-lhes moldes de identidade que o justifica incluir ou excluir, mas uma operação política que joga com a natureza dinâmica entre *zoé* e *bíos* de todo e qualquer corpo, permite compreender o gesto político da regulação entre aplicar e/ou suspender direitos, a quem quer que seja, no mundo atual.

⁶⁷ Interior e exterior, para Agamben, não constituem um paradoxo simples, mas uma dinâmica do modo de funcionamento da vida nua que, como forma de vida excluída, sem participação ou contemplação política, a *zoé*, é, por isso mesmo, exposta e capturada. Trata-se de uma exclusão inclusiva que permite ao poder apropriar-se dela. No capítulo 2, do livro *Homo sacer*, Agamben descreve mais detalhadamente a natureza da vida nua, insacrificável e matável, pois fora da *bíos*. AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer. O poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

⁶⁸ Agamben fala de uma "localização deslocante" (2002, 182p).

É esta natureza do campo que o põe em constante deriva e que possibilita a Agamben afirmar que “devemos esperar não somente novos campos, mas também sempre novas e delirantes definições normativas da inscrição da vida” (AGAMBEN, 2002, 183). Portanto, se com Agamben podemos pensar que o campo é forma, então, sabemos que ele reaparece por diferenciados graus quando aprofundamos, na análise, a relação entre forma de vida e ritual de morte. Seguindo este pensamento, o corpo, então, assume este ponto de convergência e, ao mesmo tempo, o local de uma inscrição política que, por vezes, opera no fluxo das indistincões entre a norma e o direito, *zoé* e

bíos, natureza e cultura. Tal operação é vista no mesmo corpo abatido presente neste grupo de fotografias a seguir.

Igualmente exposto, desqualificado e banido, ele é o resto violentado e indesejável que, senão tratado como resíduo, no máximo, vigora como exemplo do que acontece com este tipo de vida.



Figura 67

Foto: Léo Corrêa, Rio de Janeiro
Fonte: Esso de Jornalismo, 1996

A fotografia 67 traz dois corpos mortos e expostos em grandes manilhas em uma comunidade do Rio de Janeiro, a Favela do Aço. Eles permaneceram durante horas à vista da população local. A informação do *website* do Esso indica que são dois supostos traficantes que foram mortos com armas de grosso calibre. Para além da descrição do homicídio, ninguém reconheceu a autoria destas mortes, assim como nenhum familiar reclamou os seus corpos. A suposição do que teria ocorrido aqueles homens foi deixada a cargo do espectador. Porém, alguns elementos se conjugam com as possíveis inferências de modo que, a mais provável delas, incide sobre a disputa de tráfico de drogas da favela carioca.

Os “supostos traficantes” não apresentam outra identidade que não esta sublinhada pela imprensa e intensificada pelo tipo de tratamento dispensado aos mortos. A possível identidade dos sujeitos parece fornecer um dado necessário para que se reconstituam os fatos anteriores à morte e a

justificativa de tal situação dos seus corpos. A disposição dos cadáveres, ainda com sinais de violência física e semi despidos, entregues à vista da comunidade local, contudo, causa certa perplexidade diante da interação com os outros elementos presentes na cena.

Na fotografia, uma mulher é vista de costas, andando aparentemente indiferente aos corpos pelos quais acabou de passar, há também um animal, um bode, que repousa dentro de uma das manilhas, logo abaixo de um dos corpos e que, facilmente, pode ser associado a um elemento simbólico do mal ou sinal demoníaco.

A banalidade destas mortes expostas ao olhar dos passantes não assusta e nem causa comoção, nem do espectador, nem da comunidade, mas provoca certo espanto, não pela morte em si, mas pela aparente casualidade com a qual os mortos são deixados ali. Não há luto para ban(d)idos. A relação com estas mortes, visivelmente, se efetiva por outra forma que passa pela definição da vida, de qual forma de vida está em jogo.

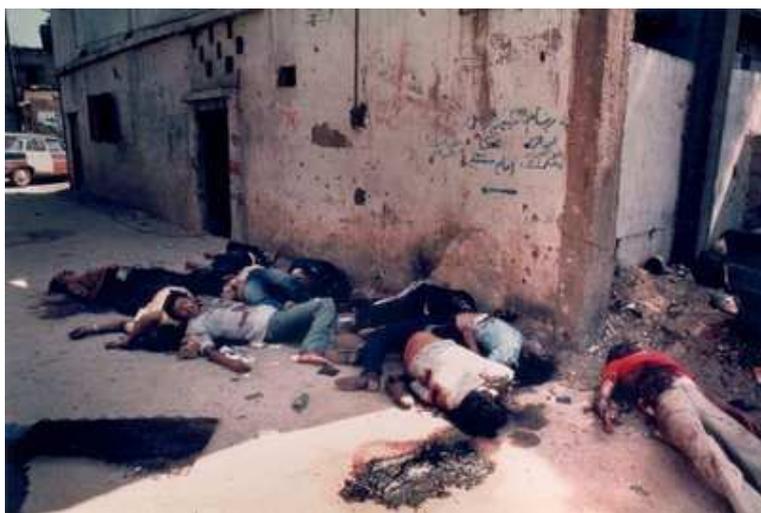


Figura 68

Foto: Robin Moyer, Líbano
Fonte: World Press Photo, 1982

Os constantes confrontos entre facções político-religiosas também expressam as polaridades entre valor de vida e valor de morte dos sujeitos. Na figura 68 um grupo de palestinos refugiados dos campos de Sabra e Shatila, no Líbano, foi executado por

falangistas cristãos. Muito ensangüentados ainda, aproximadamente, oito mortos são deixados no local do massacre. Ao contrário da figura 67 não há aqui uma comunidade local que será, de algum modo, convocada a testemunhar estas mortes.

Nenhum outro olhar – a não ser o nosso - é convocado a observar estes cadáveres, mas, se são deixados em um canto qualquer do campo é exatamente porque este é um local onde suas mortes não precisam ser exemplo de coisa alguma, pois são, especificamente, os matáveis do dia a dia que são deixados em uma zona autônoma, em um campo de refugiados. A morte dos refugiados, por si mesma, parece ser um aspecto justificável para o não reconhecimento da vida/morte e a não existência destas pessoas. Sua condição de refugiados e desnacionalizados é emblema de não direitos, do não direito à vida.

Este não direito à vida também se estende aqueles que são considerados inimigos de guerra. A tarefa para com estes sujeitos é a de exterminá-los, pois não há alternativa nesta lógica. Suas mortes servem para reiterar o predomínio do “mais forte”, assim como a da vida que merece ser preservada diametralmente oposta a que precisa ser expulsa e exterminada.

Reaparece aqui, com muita intensidade, a corporeidade do sofrimento. O corpo (*Leib*), concebido na sua passividade primeira, orgânica e indeterminada é posto nu para melhor exterminá-lo. Reduzido o corpo à matéria primeira é que se pode operacionalizá-lo como objeto. A violação do corpo primeiro, vivo e indeterminado, acarreta, portanto, a violação do corpo como configuração física e singular de cada sujeito individual (*Körper*).

O sofrimento, enquanto uma experiência do corpo, traz à tona as operações de poder que vigoram na sua dupla dimensão biológica e orgânica de um lado e, social, cultural e política, por outro. O sofrer conjuga o corpo nestas duas dimensões, porém, remete o *körper* à condição de *leib*; movimento avesso da configuração social e política à organicidade bruta, pré-individual e pré-reflexiva originária.



Figura 69

Foto: Kyoichi Sawada, Vietnã
Fonte: World Press Photo, 1966

Na figura 69 o corpo de um soldado vietcongue é arrastado por um tanque norte americano guiado por outros dois soldados. O corpo morto do “inimigo” é amarrado e puxado pelos pés até o local onde outros cadáveres de guerra são colocados. Um soldado olha para o corpo de modo a constatar apenas que ele ainda continua ali fixado, não importa quão esfolado e desfigurado seja até o destino final; é apenas mais um inimigo vietcongue. Contudo, do modo como o corpo morto é colocado, sequer é possível notar qualquer característica peculiar de

sua identidade, seja étnica, social ou de gênero.

O corpo aparece despojado de qualquer nuance de identidade ou ainda de singularidade e, capturado e abatido como a um animal caçado qualquer, é conduzido pelo vencedor, seu predador

mais forte. A guerra constitui um destes lugares que faz com que o funcionamento do campo opere efetivamente. Não se trata do assassinato de um sujeito, de um crime constituído, posto que a guerra justifica os papéis e as ações e assim também inscreve e distribui os sujeitos em suas posições presumidas entre aliados e inimigos. A trivialidade desta morte, mais uma vez, ressalta o modo como este corpo morto é abatido e posto em exibição. Sua função é ressaltar o caráter exemplar de vencedores e vencidos.

A aversão e o medo, segundo as concepções de Espinosa (1997), são consideradas afecções (paixões) tristes capazes de estabelecer as relações entre sujeitos dentro de um quadro de expectativa disposto conforme a tensão entre o poder e a possibilidade. Segundo o autor “o medo é uma tristeza instável nascida da ideia de uma coisa futura ou passada, do resultado da qual duvidamos numa certa medida” (ESPINOSA, 1997, 327), enquanto a “aversão é a tristeza acompanhada da ideia de uma coisa que, por acidente, é causa de tristeza” (ESPINOSA, 1997, 326).

Deste modo Espinosa assinala a relação entre causalidade e temporalidade como os dois aspectos principais trabalhados em ambas as afecções. Se o medo está fundamentado em uma instabilidade ou certo temor do qual não se pode confirmar a sua existência passada ou futura, é porque não se pode identificar qual a base em que se firma, trata-se, portanto, da intensificação do desconhecido dentro de um juízo de valor do mal. Muito atrelado ao medo, então, é o compartilhamento de sua natureza incerta com a ideia de ação que precisa ser desenvolvida para evitar algo que, possivelmente, mas, injustificadamente, ocorrerá. A aversão, por isso mesmo, está apontada para um futuro dentro de um campo de imprevisibilidade e demarca um movimento cíclico com o medo.

Coligados, medo e aversão suprimem a possibilidade de um relacionamento comunitário, de uma interação efetiva, de modo a antecipar, concretamente, a negação do que decorrerá. Se o medo apresenta um grau imaginativo, a aversão, por sua vez, se apresenta como um seu índice material; uma prática. É desta relação que Espinosa (1997) retira sua concepção de uma teoria dos afetos que possa entrelaçar ética e a política, o desenvolvimento ou a ruína de uma vida comum; no caso que trazemos pelo fotojornalismo, trata-se das formas de vida comum.

A oposição entre sujeitos como vencidos e vencedores ou ainda entre a comunidade e os marginais, “incluídos e excluídos do sistema”, se traduz em uma espécie de micro cosmo das reproduções desiguais que tem como lastro o medo e a aversão ao outro, a partir do qual, uma situação de guerra ou assassinato é apenas o seu ápice. Uma aversão é instalada, imaginariamente, em primeiro lugar. Daí que a divergência e a diferença não são consideradas potências produtivas

nas inter-relações, ao contrário, são tratadas como manifestações de poder combativo e, portanto, devem ser eliminadas, extirpadas.

Esta lógica que funciona no modo como o corpo se mostra não apenas assujeitado, submisso, mas despotencializado, das personagens que povoam as situações de morte pela violência ou pela guerra, no fotojornalismo, negocia com este tipo de exercício do poder presumido e legitimado que extermina uma massa de corpos executados e expostos indistintamente.



Figura 70

Foto: Helmut Pirath, Alemanha
Fonte: World Press Photo, 1956

Outro grupo de fotografias prolonga esta relação explorada até aqui, mas oferece um contorno diferenciado quando a convocação do morto é elaborada pelo corpo em dor do vivo. Deste modo, a guerra produz seus mortos necessários e o corpo abatido de tais inimigos se reverbera na dor daqueles que restaram e no luto dos que perderam maridos, pais, filhos, parentes e amigos. São as viúvas, mães e órfãos que ocupam agora o centro da atenção.

A figura 70 apresenta uma menina chorando e tocando, carinhosamente, o rosto de um homem à sua frente. Outras pessoas cercam e observam a criança e o homem (na verdade, seu pai); um prisioneiro de guerra alemão, que retorna da União Soviética, com o final da Segunda Guerra Mundial, em 1956. Trata-se de um momento solene, em que é possível observar outras pessoas que aguardam, atentas, outros parentes. O encontro entre pai e filha fica marcado pela emoção no rosto da pequena garota.

Outra fotografia (Figura 71) também evidencia a guerra através de um encontro, mas desta vez, com o corpo do marido morto que retorna da guerra civil entre gregos e turcos ocorrida no Chipre. Ao contrário da emoção do reencontro da garota da figura 70, a emoção desta mulher é de outra natureza. Todos os elementos da imagem concorrem para intensificar o desespero desta mulher. Sua fisionomia cansada, as linhas de expressão do seu rosto, a magreza do seu corpo e os gestos das mãos comprimidas uma na outra sobre o peito compõem o sofrimento explícito da viúva.

Seu lamento parece se prolongar ainda mais conforme a atitude consoladora dos outros personagens ao seu redor.

Outras pessoas participam da situação e reiteram o sofrimento da mulher. Um garoto, talvez seu filho, ao seu lado esquerdo, chora e ergue a mão ao encontro das mãos da mulher. Outra mulher de idade mais avançada está ao seu lado direito e, com a mão agarrada ao seu braço, apóia o corpo da mulher no seu, amparando-a. Outra mulher também a apóia por trás e passa uma das mãos na região abdominal da mulher. Uma mulher, mais ao fundo, com uma criança no colo, também chora enquanto olha para frente, na mesma direção da viúva. Outros personagens, jovens rapazes, assistem ao lamento desconsolado desta viúva. A compaixão é inevitável.



Figura 71

Foto: Don McCullin, Chipre

Fonte: World Press Photo, 1964

O semblante desta mulher extravasa na dor inconfundível do luto. As vítimas de guerra deste conjunto fotográfico são aquelas que sobraram e que

tentam resistir à dor de lidar com suas vidas marcadas pelas perdas trágicas.

O espectador, ao lado desta viúva, é instado a lamentar em solidariedade. A estas vítimas da guerra só há o compadecimento. Se compararmos esta viúva com a mãe da figura 48, por exemplo, que sente a dor do seu filho morto, vítima de violência urbana, notamos que o enfoque na sua fisionomia posiciona a dor e o espectador por outro viés, o da indignação pela perda de um filho de modo inútil e banal nas ruas da cidade, mas nesta outra fotografia (figura 71) a dor se traduz em um desespero incontido do que certamente aconteceria: a morte dos vencidos em combate.

Na figura 72 uma mulher é acalentada por outra ao seu lado. Ela está de frente, a boca aberta em grito, a cabeça pende para o lado direito, os olhos fixam em algo ao mesmo tempo em que parecem confusos e perdidos em estado ensimesmado do sofrimento. Outra mulher a ampara e dirige suas mãos ao peito e às costas da mulher. Seu olhar atento, mesmo de perfil, deixa entrever sua atenção solidária apesar de não sabermos por quem ela chora.

A informação que acompanha a fotografia indica apenas o local onde aparecem; o hospital Zmirli, que recebia os mortos e feridos no massacre de Benthala. O conflito entre fundamentalistas muçulmanos fez 60 mil mortos em cinco anos.

Figura 72

Foto: Hocine, Algéria

Fonte: World Press Photo, 1997



Na fotografia seguinte (Figura 73), outra mulher é amparada por muitas mãos que aparecem em destaque na imagem. Neste caso, ela também é uma viúva. Seu marido, um soldado albanês do Exército da Libertação do Kosovo, foi baleado e morto no dia anterior.

O momento da foto é o acompanhamento do enterro do marido. Seu olhar parece igualmente distante ao da mulher da figura anterior. Muitas pessoas estendem suas mãos e amparam a jovem viúva abatida, enquanto outros rostos femininos aparecem tensos, mas não entristecidos, prestando solidariedade. As mulheres ao seu redor parecem expressar palavras de encorajamento.

Estas fisionomias das mulheres (Figuras 71, 72, 73), contudo, funcionam em uma relação proporcional com outros elementos que concorrem para uma definição mais específica de seu caráter e não apenas está inscrito na presença mesma da personagem, segundo Picado (2009). “O próprio da figuração é formar o *ethos* do retratado, a partir de um jogo de inter-recorrências de sua postura corporal e dos objetos de cena com os quais interage (...)” (PICADO, 2009, 281).

Deste modo, as mãos se sobressaem como o elemento mais significativo. No gesto de acalantar e apoiar, são as mãos que compõem uma espécie de ritual solidário que se conjuga com as personagens em suas poses e fisionomias sofredoras.

Na tradição pictórica do sofrimento materno, as mãos sempre exerceram esta função de intensificar o gesto de compadecimento.



Figura 73
Foto: Dayna Smith, Kosovo
Fonte: World Press Photo, 1998

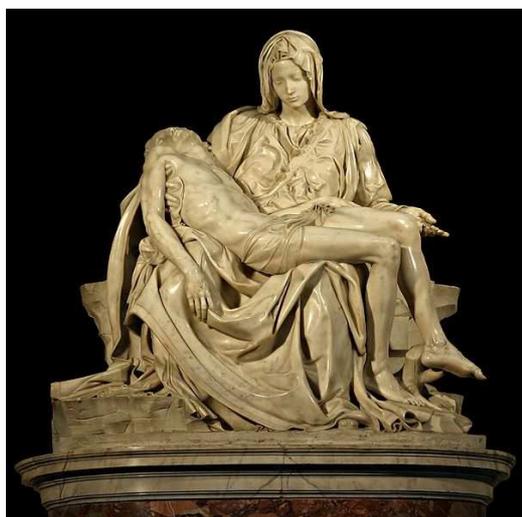


Figura 74 - Pietà. Michelangelo, 1499

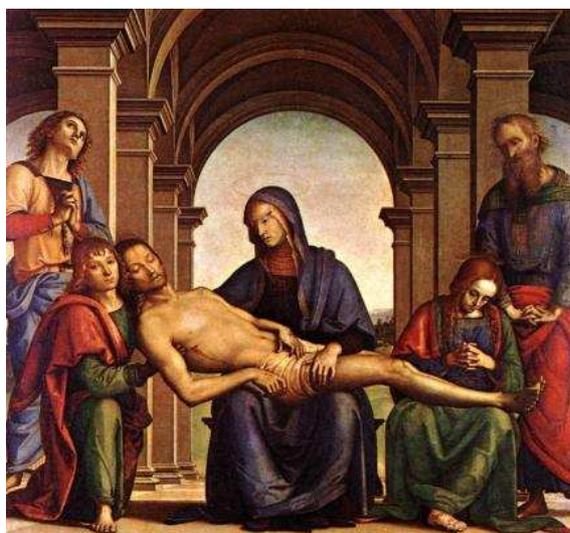


Figura 75 – Pietà. Verugino, s/d

Figura 76
Pietà. Luis de Morales, 1560



Sublinhar e compor o *ethos*. O afago promovido pelas mãos indica não apenas a disposição para com a dor do outro, mas intensifica o caráter sofredor deste outro, reveste de compaixão a relação entre aquele que ampara e aquele que é amparado em seu estado vulnerável.

Na figura 75, exemplar renascentista, as mãos que não amparam diretamente o corpo do Cristo, se recolhem na dor sobre si mesma, em seu próprio corpo. A direção do olhar ajuda a elaborar seu padecimento junto com a dor da mãe que acolhe o Cristo; um personagem em pé, à direita, olha para o alto, o outro, à esquerda, olha para baixo e outro ainda, na parte inferior do quadro, olha para suas mãos junto ao peito.

Na figura 77 vemos ainda o gestual de uma *pietà*, mas reproduzido agora pelo afago paterno.



Um menino de quatro anos é acalentado depois de se desesperar com a cena em que soldados americanos encapuzam e algemam o seu pai. Consternados, os soldados retiram as algemas e permitem que o pai afague seu filho por um momento.

Figura 77
Foto: Jean-Marc Bouju, Iraque
Fonte: World Press Photo, 2003

Por detrás do arame farpado do acampamento de prisioneiros de guerra, próximo a cidade de An Najaf, a fotografia flagra o carinho do pai com o filho. O ambiente árido, o arame funcionando como anteparo, o capuz preto, o uniforme branco, a criança deitada ao chão e abraçada pelo pai que põe a mão na sua testa; tudo auxilia a composição do amparo paterno. Envolvidos no sofrimento da separação e da suposta morte iminente, pai e filho se despedem e consolam um ao outro em um último encontro enquanto o espectador se recolhe em seu olhar furtivo.

Na figura 78, ao invés do rosto complacente de uma *pietà*, a fotografia traz o desespero do grito de uma mãe cossovana que perdeu seu filho na guerra. Mais uma vez, o sofrimento materno e feminino é o que enuncia, mas também o que reflete a morte.

Este grupo de fotografias indica que são elas as responsáveis pela encenação do ritual fúnebre, desde o encontro com o morto, sua preparação, consolo e despedida final. É através do

sofrimento feminino que a morte pode se apresentar com um impacto maior e mais comovente ; sua realização não abate apenas o corpo do morto, mas também se reverbera devastando os vivos, fragilizando-os e tornando-os vulneráveis por outro grau de duração do mesmo tipo de evento.



Figura 78

Foto: Georges Merillon, Kosovo

Fonte: World Press Photo, 1990

Estas sofredoras, contudo, não compõem apenas um repertório visual ou um compêndio de registros documentais de viúvas, mães e órfãs da guerra, pois a força de

sua dor elabora, para o espectador, uma demanda peculiar de responsabilidade e reconhecimento por estes corpos mortos. Para isso, seus próprios corpos são forjados como espelho da dor da morte.

Na figura 78, a impressão do movimento de sua tensão corporal dada pelas mãos, o rosto contraído num choro gritado, o modo como as outras mulheres amparam aquela que se encontra no centro da imagem, o corpo inerte e de rosto sereno sob o lençol branco que cobre o jovem são alguns dos elementos principais que repercutem a expressão do sofrimento na “pose” flagrada da personagem com uma forte referência pictórica.

Segundo Gombrich (1984) estes elementos de uma retórica corporal e, sobretudo, das fisionomias já convencionadas funcionam menos para um reconhecimento de ordem perceptiva e mais para a mobilização de um sistema socialmente construído e reproduzido como o fazem o retrato e a sátira visual (caricatura teatral), por exemplo.

Para ele, o que se coloca em questão é destacar uma espécie de “clichê” visual peculiar que vigora a partir dos usos que se faz de certos temas, pois trata-se, antes de tudo, de uma questão de intensidade da referência que se coloca. Daí haver uma possível repercussão de “aspectos visuais”⁶⁹ em diferentes gêneros e regimes imagéticos e, neste caso, da forma pela qual reconhecemos o sofrimento pelo corpo em paixão, seja na pintura ou no fotojornalismo.

⁶⁹A noção que Gombrich desenvolve acerca dos aspectos visuais difere da noção de intertextualidade. Para ele, não se trata de uma equivalência ou repetição de certos elementos visuais numa imagem, mas uma referência no sentido de reescritura. A questão da semelhança constitui um problema a partir do qual Gombrich tece suas observações para tratar

A última fotografia deste grupo (Figura 79) traz o corpo de um menino de um ano de idade que morreu de desidratação no campo de refugiados de Jalozai, no Paquistão. Segundo as informações disponíveis, neste ano de 2001, o campo contava com uma superlotação de 80 mil refugiados. A condição de vida nos campos era precária e foi intensificada pelo período de seca que levou centenas de pessoas à morte. O garoto é visto no momento em que, segundo o ritual muçulmano, o corpo é lavado e envolvido em uma mortalha branca.

As muitas mãos cuidadosas que realizam o ritual, a cor intensamente clara do tecido e a



fisionomia serena do garoto transmitem a sensação de que ele dorme tranqüilo, de modo sublime. Do alto, o espectador observa aquilo que o enquadramento parece privilegiar: o momento da preparação de um anjo. Ao contrário das fotografias anteriores, nesta, não há lamento, nem choro ou desespero, apenas o silêncio solene frente a um corpo morto que simboliza pureza e que transmuta o sofrimento em alívio, que passou da vida terrena e sofrida à redenção eterna.

Figura 79
Foto: Erik Refner, Paquistão
Fonte: World Press Photo, 2001

A convocação do espectador para este ritual dissolve a sensação de culpa, indignação, denúncia ou mesmo compaixão, como foi tão amplamente explorada nas imagens anteriores, sobretudo, no suplício e

no assujeitamento. Em um viés diferenciado das outras fotos, o corpo do menino morto se mostra diretamente, mas não é a morte o que se contempla, pois esta morte procura se ancorar pela redenção e se firma por algum ponto de passagem que conduz a morte ao nível do divino.

de uma psicologia da visão como princípio que rege a nossa relação sensível com o mundo visual. Uma leitura mais detida ver GOMBRICH, Ernst. *The image and the eye*. London: Phaidon, 1984.

Ao contrário das fotografias que trouxeram os corpos dos banidos deixados à esmo, sem identidade e sem reconhecimento, apreciar a serenidade deste corpo morto é uma forma de operar a reconciliação com a morte em um contexto de guerra e perseguição. Atenuar a gravidade desta morte exemplar é, portanto, um modo de amainar as condições precárias e mesmo desumanas pelas quais passam os refugiados nos diversos campos, cotidianamente.

Vistos em uma perspectiva comparativa, estes corpos abatidos e dobrados pela força da morte que os oprime padecem por uma espécie de impotência anunciada. A subtração de vidas é um golpe desigual. Em parte também vencidos, mães, viúvas, órfãos e pais são vistos como outro exemplar das vítimas de guerra, além daqueles que jazem. A guerra assume, então, uma dimensão desproporcional, além de ser colocada como uma espécie de entidade ou instituição repressora contra a qual parece inútil retrucar, senão submeter-se à sua força violenta. Por isso não há espaço para indignação, mas apenas para a compaixão aqueles que restam e que choram seus mortos.

A relação entre vida e morte destacada neste conjunto de imagens negocia ainda com um aspecto importante acerca do poder que se institui sobre o corpo que sofre. Trata-se do outro; do corpo do outro que sofre. A figuração do corpo abatido vem, exatamente, revolver as linhas de força que atuam nas formas de vida e nas qualificações de morte traçadas no fotojornalismo. Apesar de apresentar fotografias com temáticas ainda muito difíceis de lidar, a morte e a vida aqui conjugadas não estão aderidas à mera lógica do espetáculo ou da banalização, não permanecem na apresentação de seu efeito imediato. Se defrontar com estes corpos exterminados pela violência urbana ou pela guerra nunca é da ordem de uma mera informação a respeito dos eventos ocorridos, de fatos constatados e descritos. O sofrimento sempre é uma forma de inscrição do outro que está em cena.

Se a visibilidade destes corpos nos apresenta uma realidade cotidiana, bem como sua construção pela linguagem, também convoca um quadro de prescrições morais, a evocação de um campo afetivo e uma classificação identitária imbuída de valores. É, precisamente, nesta ordem de questões que a aparição do corpo sofredor se sobrepõe como uma emergência também do corpo, na medida em que consideramos o olhar parte de um acontecimento de natureza sensível e que possibilita a ética. Assim, a revelação do outro nunca é a descoberta de um dado da consciência, mas um acontecimento, uma revelação da alteridade que está inscrita nos corpos (da fotografia, do fotografado e do espectador).

“Se a tradição analisou inúmeras vezes a experiência de dor e do sofrimento, ela o fez geralmente no contexto de uma meditação sobre nossa finitude essencial enquanto mortais, de Platão a Heidegger, passando por Nietzsche; ou, então, de uma reflexão sobre a arbitrariedade da infelicidade, das catástrofes naturais, dos acidentes, etc.” (GAGNEBIN, 2006, 77).

A compreensão que estas imagens nos trazem passa por uma discussão que atravessou e abriu o capítulo 1 desta tese, mas que não se encerrou nela. Se o sofrimento continua a ser considerado uma questão constituída e constituinte da *polis*, no seu sentido político e cultural, a ampliação do horizonte investigativo a que estas imagens sempre esteve atrelada não se encerra nos propósitos institucionais, nem meramente mediáticos. O sofrimento nos corpos trazidos pelo fotojornalismo, antes de uma programação de efeitos, inscreve a vulnerabilidade, não como um recurso político e sim como abertura na proximidade. Portanto, é uma questão sensível e, ao mesmo tempo, ética.

Nesta perspectiva, as fotografias não permanecem objetos cristalizados de um saber pré-concebido, passíveis de apropriação, mas estariam remetidas a um campo constitutivo de seu próprio aparecer, para onde convergem inúmeras vivências e saberes, afirmando sua natureza complexa e aberta, sempre em atualização. “A imagem fotográfica é essencialmente (mas não exclusivamente) um signo de recepção” (SCHAEFFER, 1996, 10). Recepção não como receptáculo, logo, não é portadora de um sentido pré-definido, lugar de uma codificação enclausurada aos elementos visuais, antes, se efetiva na recepção entendida como encontro e interação.

Esta visão acerca de uma potencialidade especial dos encontros entre imagens e sujeitos não tem a ingenuidade de destacar qualquer ênfase sobre a fotografia, nem como material, nem como prática, tampouco acreditar que haja um poder intrínseco nela que possa, necessariamente, acionar disposições éticas e afetivas de diversas ordens nos sujeitos. A experiência ou a interação a que creditamos uma peculiaridade se dá entre imagem e sujeitos entendidos, também, como corpos, portanto, em sua mútua afetação, no âmbito de uma sensibilidade originária, em seu movimento de realização; somos em relação.

Em primeira instância, aceitamos a mundaneidade do mundo (e da vida) como nossa condição. Neste arranjo, já não podemos indicar a formal separação entre sujeito e objeto, corpo e mundo, mas o corpo integrado ao mundo e que assim, se enlaçam e sujeitam. O corpo não funciona, enfim, nem como sede do conhecimento e nem como sujeito do conhecimento, mas como corpo movente de livre movimento e afirmação do mundo que *co-naît* em conjunto.

Assumindo esta perspectiva podemos avançar um pouco mais na relação entre imagem e sujeitos (ambos corpos), em que, portanto, um sujeito não visa o outro a partir de seu mundo, do seu conhecimento ou de um campo do saber instituído, mas o olhar aqui passa a ser entendido como instância de acolhimento desta expressão do outro em sua alteridade. Refinando a noção de Outro,

recorremos, então, a algumas considerações encontradas no pensamento de Emmanuel Levinas (2004) no intuito de compreender um pouco da relação que se esboça entre o sujeito e o Outro em uma situação limite configurada pelo sofrimento.

O propósito desta breve retomada teórica é, tão somente, ampliar nossa compreensão acerca das relações que se interpõem no sofrimento e, em boa medida, tentar apontar alternativas às perspectivas e noções mais comuns encontradas no campo de estudos acerca do sofrimento; jamais retomar tais concepções com finalidade de uma aplicação⁷⁰.

Em seu conjunto de ensaios sobre a alteridade, Levinas (2004), em primeiro lugar, denuncia a dimensão da cultura, do saber e da arte como campos de domínio em que o inumano é um elemento isolável e absorvido pelo humano de modo que o significativo (o sentido) apresenta a tarefa de tudo reunir sob o Uno, ao Todo. E esta tem sido a lógica que o autor aponta como a tradição da cultura ocidental que se mostra, ainda hoje, dependente do mesmo *Logos*, devoto ao ideal neoplatônico. Diante desta primeira denúncia, é que Levinas lança questões que exigem o reposicionamento tanto de um campo do saber, como do pensamento acerca das relações que se desdobram sob tal perspectiva.

“Deve-se, contudo, perguntar se a inteligibilidade, entendida como solução do antagonismo do Mesmo e do Outro, não pode ter outra significação que a da redução ou da conversão do Outro ao Mesmo, a partir do outro que se presta ao Mesmo. Deve-se perguntar se, precisamente, na multiplicidade humana, a alteridade lógica das partes – umas frente às outras – num Todo fracionado, cujas relações, rigorosamente recíprocas, são comandadas exclusivamente pela unidade deste Todo.” (LEVINAS, 2004, 236)

Na recusa desta redução é que se poderia, segundo o autor, restituir ao Outro seu caráter absoluto e irreduzível de modo a, não apenas mantê-lo em sua integridade, mas vislumbrá-lo enquanto natureza autônoma. A relação com outrem não é relação se há privação do outro próprio. O Outro não se reduz e nem se aparenta ao Mesmo do eu humano. Assim, assumida tal perspectiva, uma questão se torna urgente: como, então, é possível vislumbrar o Outro em sua alteridade? É aqui que se descortina uma das considerações que julgamos mais intensas do pensamento levinasiano para refletir o sofrimento como uma forma de experiência com o Outro.

Em sua integridade e separação absoluta, o Outro é refratário a toda síntese (LEVINAS, 2004, 236). Portanto, na impossibilidade de apropriar-se dele, o Outro só pode ser vislumbrado na experiência da ética que “consiste em experimentar-se através da transcendência da ideia de infinito

⁷⁰ O pensamento levinasiano, em nossas incursões de leitura, se mostrou uma referência das mais fecundas e ácidas no apuro reflexivo acerca do sofrimento. Nossa aproximação aqui é tão breve quanto cuidadosa.

que é o outro. Trata-se, por conseguinte, da experiência de assimetria significada na epifania da face do outro” (HADDOCK-LOBO, 2010, 76). O rosto consiste em um desvelamento que é, ao mesmo tempo, revelação de infinitude da vida e do homem que continuará apesar do eu. Contudo, o rosto é sem face, não assume e nem se confunde com qualquer identidade ou semelhança.

Segundo Levinas (2010), “quando se vê um nariz, os olhos, uma testa, um queixo e se o pode descrever, é que nos voltamos para outrem como para um objecto. A melhor maneira de encontrar outrem é nem sequer atentar na cor dos olhos!” (Idem, 2010, 67). Ele não apresenta qualquer forma plástica. Com isso, Levinas (2010) não rechaça a participação da percepção na constatação da presença de outrem, o que refuta é encerrá-lo como propriedade cultural, limitá-lo a um conteúdo ou mesmo como um personagem em contexto. Entretanto, o rosto, para Levinas, constitui um limite e também um acesso deste outrem. Assim, o encontro com outrem consiste na relação ética que é já experiência, posto que não se trata de apropriação, assimilação ou qualquer outra operação; o rosto só pode existir para o eu na medida de seu vislumbre. O rosto aparece, então, com toda sua proximidade, nudez e carência da expressão como tal. O rosto não é manifestação, mas “exposição à queima-roupa”, é presença pura que se interpõe, interpela, evoca e também interdita o eu ao espaço resguardado de seu outro.

Como paradoxo do rosto, Levinas (2004) ainda aponta o rosto como lugar da vulnerabilidade, da carência, do que está nu, despojado de tudo e exposto em sua nudez que, por isso mesmo, solicita o retorno, apela e convoca à relação, mas que também, em seu estado de vulnerável incita à violência, ao assassinato, à tentação última de negligenciá-lo até o fim, levá-lo ao isolamento e à morte. Daí que a única solicitude para com o rosto é a da responsabilidade.

Seguindo esta linha de pensamento, o sofrimento do outro que nos interpela consiste, então, em um irrecusável chamamento do outro, pois o sofrer é um padecer em estado puro. A concepção do sofrimento para Levinas (2004) não incide sobre uma espécie de excesso da sensação de dor, mas uma aberração de sentido. O sofrimento não cabe no pensamento, é absurdo revelado, “não é somente uma consciência de uma rejeição, ou sintoma de rejeição, mas a própria rejeição: consciência ao avesso, operando não como apreensão, mas como revulsão” (LEVINAS, 2004, 128). A dor e angústia, a reboque do sofrimento, consistem na dimensão física, e passam pelo corpo na precariedade inerente à condição carnal. Elas compõem a experiência do sofrimento naquilo que se traduz como uma morte material, concreta, consiste num mal físico em sua intensidade carnal.

Deste modo, na concepção de Levinas, o sofrimento não se refere apenas a uma consciência de morte como passagem de um espírito soberano conforme a tradição metafísica, mas ela é sempre

experiência em obra conjunta com a dor e angústia em sua concretude, em sua materialidade. Dor e angústia são modalidades da *encarnação* do sofrimento e, por isso mesmo, evidenciam que as contingências e o poder afetam o outro em sua carne, põe em curso, pelo corpo, a obra da morte e a miséria da carne. A real ameaça do sofrimento não é o temor da morte em seu sentido subjetivo ou filosófico, mas o mal físico que corrói e faz padecer a vida, que interrompe um curso. O que resta do sofrimento é, tão somente, a concretude do não que surge como mal em toda sua negação radical.

O sofrimento se apresenta, por outro lado, como aquilo que mais se coliga ao humano; a vulnerabilidade como sensibilidade.

“Nesta perspectiva, faz-se uma diferença radical entre o sofrimento em outrem no qual é, para mim, imperdoável e me solicita e me chama, e o sofrimento em mim, minha própria aventura do sofrimento, cuja inutilidade constitucional ou congênita pode tomar um sentido, o único de que o sofrimento seja suscetível, tornando-se um sofrimento pelo sofrimento, mesmo inexorável, de alguém” (LEVINAS, 2004, 133).

Por esta dinâmica que se produz entre vulnerabilidade e sensibilidade, imposta pelo sofrimento como experiência que irrompe e vem ressaltar a assimetria originária da dualidade eu/outro, é que se depõe a soberania do eu e do sujeito. A equivalência de posições, então, reconcilia sujeito e outrem neste processo em que o sofrimento deixa de ser considerado como dado de falência inerente a outrem e passa a ser compreendido como receptividade sensorial para revelar-se no acolhimento do Outro como sujeito. “O sofrimento sujeita, desarma, retira a virilidade do sujeito, faz balançar e sacudir a solidez da hipóstase, de-põe a posição. Esta des-solidificação do sujeito sem evasões o faz derramar-se e soluçar como um menino indefeso, como um retorno à infância” (SUSIN, 1984, 179). Chega-se ao acolhimento responsivo.

APÊNDICE

Do grupo de fotografias que analisamos restam ainda duas delas que, conforme o conteúdo apresentado, não puderam ser encaixadas em uma das figurações anteriores, mas que julgamos adequado trazê-las, a título de conhecimento e justificativa de sua posição.

A primeira delas é proveniente do Esso de Jornalismo e apresentou uma fotografia em que uma grave discussão no Senado brasileiro levou a um dos parlamentares a disparar um tiro contra outro colega político. A fotografia de 1964, ainda em preto e branco, e, dada a distância, não permite observar, com precisão, as nuances do acontecimento, contudo, podemos notar, um rastro de fumaça que envolve parte do ambiente, além de algumas pessoas que se contraem e outras que esboçam movimentos bruscos. Estas pequenas características observadas retomam os aspectos já elencados anteriormente quando discutimos, com mais apuro, as fotografias de flagrantes e sua repercussão espectral.

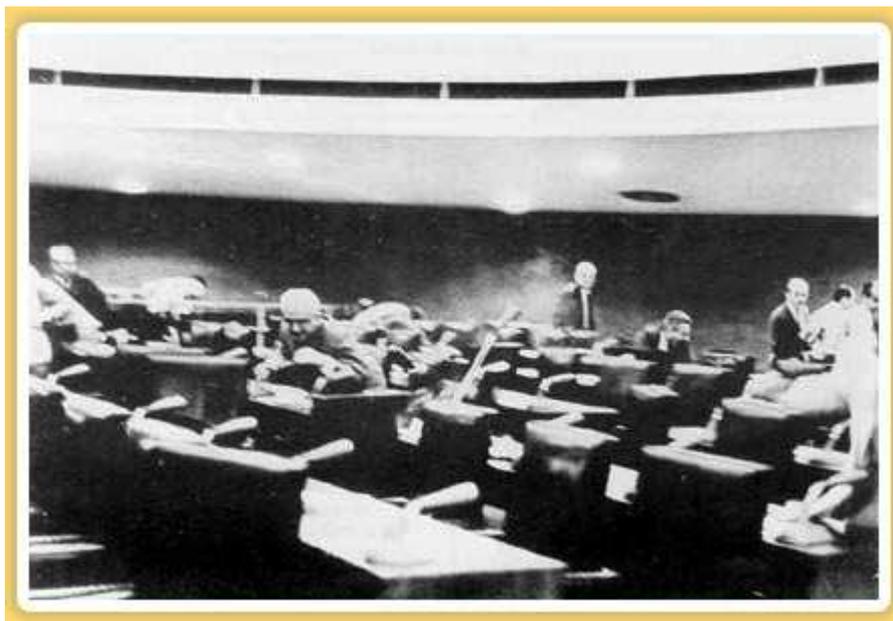


Figura 80

Foto: Efraim Frajmund, Brasília

Fonte: Esso de Jornalismo, 1964

No caso da figura 81, trata-se de uma jovem de 18 anos que teve as orelhas e o nariz decepado segundo as ordens talibãs. Segundo o breve texto disponível no *website* do World Press Photo, aos 12 anos, ela foi entregue ao casamento, mas fugiu para a casa dos pais alegando maus tratos dos sogros. Segundo o costume local, as mulheres que envergonham seus maridos devem perder o nariz como a marca reconhecível por todos. Independente dos seus dados biográficos e da situação,



mesmo dramática, que resultou na desfiguração da jovem, outros elementos concorrem para a atenção de seu rosto e se põem como peculiaridade ao olhar.

Figura 81

Foto: Jodi Bieber, Afeganistão

Fonte: World Press Photo, 2010

Em postura própria aos protocolos do retrato, esta jovem madona, encara o espectador de modo perturbador. O desconforto, contudo, não vem da ausência do órgão, mas da insistência do olhar direto. Os olhos da jovem conseguem imprimir uma força dramática na fixação do olhar recíproco como se estabelecesse uma espécie de pacto

cúmplice e, em parte, íntimo, com o espectador. Em toda estranheza do olhar ela insiste em se projetar para o fora do quadro e nos alcançar como o outro deste diálogo silencioso do olhar. A elaboração do retrato ao modo de um “apagamento dos traços de enunciação” próprias à fotografia de imprensa, os olhos da jovem afegã desfigurada se vertem em um estranho jogo de reflexo, no qual o espectador se vê nos olhos que o fitam, insolentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eu folheava uma revista ilustrada. Uma foto me deteve. Nada de muito extraordinário: a banalidade (fotográfica) de uma insurreição na Nicarágua: rua em ruína, dois soldados com capacete em patrulha; em segundo plano, passam duas freiras. Essa foto me agradava? Me interessava? Me intrigava? Nem mesmo isso. Simplesmente, ela existia (para mim). (BARTHES, 1984, 40)

É assim que Roland Barthes inicia um dos seus ensaios no célebre *A Câmara Clara*, originalmente publicado no *Cahiers du Cinema*, em 1980. A singela descrição deste breve encontro cotidiano com uma imagem fotográfica de revista ampliou, para o autor, um horizonte, até então, muito visto, mas pouco notado. Algo de curioso, surpreendente ou excepcional foi despertado no fluxo da vida ordinária para Barthes, naquele instante. Como ele mesmo relatou, a fotografia não possuía nada demais. Tratava-se de uma foto banal, em um meio comum, que expunha um tema corriqueiro e encontrada trivialmente. Nenhuma característica ou efeito especial comparecia no objeto.

Onde residia, então, sua força? Sob quais propriedades funcionava a ponto de fixar a atenção mesmo parecendo destituída de aspectos peculiares que a faria ser classificada como especial? E o que teria uma simples foto de revista a ponto de “saltar” do semanário para aderir à vida do autor?

A conclusão imediata foi o reconhecimento da “simples existência” de uma foto em sua vida. Entretanto, esta afirmação, *a priori*, singela, nada tem de tão simplória. Além disso, este é o tipo de encontro que pode ser vivido por qualquer pessoa e não apenas com fotografias, mas com os inúmeros objetos do mundo cotidiano. E é na tentativa de traçar um paralelo entre o que foi retomado no ensaio de Barthes e a possibilidade de replicação de um encontro semelhante com as fotografias de imprensa que circulam diariamente, que percorremos alguns últimos pontos que participam destes encontros no intuito de prolongar alguns tópicos que vimos discutindo na tese.

Como “pequenas crises” (GUMBRECHT, 2006, 50) da vida cotidiana, estes encontros, que parecem funcionar como breves efusões fortuitas do entrelaçamento de objetos e sujeitos, manejam, na verdade, uma série de articulações *entre* sujeitos e objetos. Segundo Gumbrecht (2006), pequenas crises são talhos da experiência estética. Mas não aquela compreendida a partir dos moldes culturais que convencionou os estudos deste campo na necessária “fusão entre arte e vida” cultivada nas vanguardas do século XX e que ressoam pelas análises de especialistas acadêmicos da

área. Ao contrário, segundo ele, a expressão vem cunhar o estado no qual, em um instante qualquer da vida ordinária, possamos nos encontrar, por exemplo, em um breve momento prazeroso de admiração do ornamento de um papel higiênico cuidadosamente arranjado em um banheiro de hotel (GUMBRECHT, 2006, 51).

A ironia não é gratuita. Gumbrecht (2006) indica três aspectos pertinentes à compreensão do funcionamento destas “pequenas crises”: a experiência como interrupção do cotidiano, a adaptação dos objetos à sua função e a mudança de um quadro situacional como resultado da experiência interacional. Muitos destes aspectos já foram discutidos atentamente no capítulo 2, onde a conceituação de Dewey (2010) acerca do pragmatismo inerente à experiência pôde ser melhor observada. Contudo, cabe fazer certa incursão em alguns dos tópicos explicitados a partir do paralelo entre o relato de Barthes e a explicação de Gumbrecht na expectativa de aprofundar as frentes de discussão que a experiência através do fotojornalismo insinuou neste trabalho e que pode ainda avançar futuramente.

Com base nas considerações de Martin Seel (2005), Gumbrecht retoma a questão da aparência para fundamentar que a experiência estética não é atributo do objeto e nem do sujeito ao modo das associações conceituais que a linguagem atribui a um e a outro, mas consiste em uma efetiva desvinculação dos seus contextos padrões (de linguagem, mas também materiais) na possibilidade de um efeito particular de seu “aparecer”. O que entra em jogo é um outro arranjo entre o estado de coisas e seus contextos permitindo o reconhecimento de outras ordens, percepções e funções antes engessadas em seus critérios funcionais e contextuais. Trata-se do “desvelamento do Ser” (GUMBRECHT, 2006, 54) que rompe com as concretizações típicas que sempre adornaram as relações entre sujeitos e objetos.

Alguns pontos podem ser elencados neste movimento: a) alteração perceptiva dos contextos; b) a duração ou o prolongamento dos efeitos da experiência para além do momento em que ocorreu – a sua impressão no corpo e no espírito; c) a detecção da potencialidade inerente às coisas ou ao estado do espírito que lhes são associados para o desejo e inquietude ou ainda para a serenidade intensa (*Gelassenheit*). Neste contexto, Gumbrecht critica ainda três aspectos implicados no entendimento desta dinâmica da experiência estética no mundo da vida. Funcionando como tipos de *frame*, o primeiro se refere a um irrefreado desejo de apreciação estética como uma insaciável busca pelos diversos “grãos do mundo”, seus *punctum*; o segundo, diz respeito à condição epifânica que se atribui a toda experiência, como se fosse uma qualidade inaugural e repentina; espécie de experiência-relâmpago que aparece e desaparece de modo repentino e irreversível. Ambos estariam,

segundo ele, atrelados à concepção sócio-cultural que modela o sentido do contemporâneo (e a reboque, de uma experiência contemporânea) a partir de um “ritmo frenético, porém vazio”, como metaforizou Lyotard (apud GUMBRECHT, 2006, 55).

Gumbrecht (2006) não rechaça o caráter repentino que modela uma experiência, mas concebe este caráter na associação entre a função de um objeto como “efeito de significação” e a forma material do objeto como “efeito de presença”. Da oscilação entre estes efeitos, entre função e forma, é que uma percepção diferenciada irrompe demarcando, então, certo grau de experiência. Irrupção esta que não requer o inédito a cada vez que aparece, mas sim que vai se constituindo enquanto desvelamento.

“Insisto, no entanto, que nossa segunda modalidade da experiência estética na vida cotidiana é tudo, menos ‘repentina’. Antes de se impor à nossa consciência, antes de interromper seu ritmo usual, trata-se de episódios onde o Ser de uma coisa, de maneira bastante literal, ‘cresce em nós’” (GUMBRECHT, 2006, 59).

O último *frame* se refere ao próprio sentido que se atribui à qualificação de “estético”. De modo que, pelo entendimento comum, estética é toda experiência que eleva objetos e sujeitos a um patamar diferenciado e supostamente superior quando, para Gumbrecht, o “estético é a mudança pré-consciente de diferentes planos situacionais” (Idem, 2006, 59); ou seja, é a produção de contigüidade entre o cotidiano e a experiência sempre de modo excepcional, através da oscilação entre efeito de significação e efeito de presença, envolvendo o familiar e o estranho em um processo dinâmico e interacional, emergindo próximo *aos* e longe *dos* corpos dos espectadores; transformando-os em parte da cena que está se desenvolvendo.

Se seguirmos esta perspectiva, por mais que pareça forte o gesto de orientar o espectador na guia da representação, à imagem fotográfica sempre restará um quê de contingência e de desvio. A banalidade fotográfica da qual mencionara Barthes não se referia à fotografia como material, mas à visão que se punha aos padrões contextuais que sempre modalizaram o contexto de seus encontros. O especial de uma fotografia banal com conteúdo banal era, portanto, o encontro com ela, a forma de se deparar com este corpo em seu desvelamento e, neste refluxo, se perceber no movimento, participando e interagindo já como outro. “Como *Spectator*, eu só me interessava pela Fotografia por ‘sentimento’; eu queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto noto, olho e penso” (BARTHES, 1984, 39).

Algo converge entre o relato pessoal de Barthes e a concepção de Gumbrecht sobre a experiência. Mas, e as fotografias de imprensa, como poderiam ser pensadas enquanto uma ferida,

mais que como tema? De que modo o sofrimento do outro poderia aparecer de modo a provocar uma ruptura no contexto do já sabido? Como romper o repertório e a pretensão de um saber consensual acerca do outro que sofre?

Ao fundo, esta pesquisa buscou explorar este conjunto de questões à medida que fomos delineando um plano teórico-metodológico que permitisse abordar seus objetos empíricos, percorrendo, em uma descrição mais fluida e de associações, cada fotografia, observando também como tais conjuntos temáticos traçavam suas modalidades expressivas e relações esportoriais mais amplas. As três figurações do corpo sofredor ofereceram os indicativos para desenhar este quadro comparativo no qual se articulavam formas expressivas e forças afetivas que se compunham para a recepção. Procuramos notar como cada figuração estabelecia as conexões entre os níveis do afeto, da designação dos valores e da indicação de perspectivas sensíveis de ação funcionando em uma lógica do engajamento propriamente crítico e afetivo do espectador.

Cada figuração, vimos, propunha modos de configuração expressiva e mobilização de emoções distintamente. Pudemos perceber as nuances que se articulavam entre cada uma delas e o trabalho de elaboração fotográfico. Aliada a uma das temáticas recorrentes do sofrimento; fome, catástrofe, violência, doença e acidente serviam como uma espécie de tópico que enunciava o personagem em cena. Era neste primeiro arranjo que a imagem apresentava uma forma expressiva de seus personagens que constituíam cada figuração de corpo do qual pudemos identificar e reunir as características conjuntas.

O modo de organizar estas características em cada figuração também facilitou observar os pontos que eram mais “determinantes” para um tipo de densidade emocional evocado. Buscamos não usar estas características como grades classificatórias, mas agrupar aquelas que expunham as recorrências mais intensas de tais aspectos. A flexibilidade se tornou importante porque reconhecemos que certos elementos visuais presentes em um tipo de figuração aparecia com certa facilidade em outro. Quando consideramos, por exemplo, a pose de uma personagem feminina da mãe como um elemento visual incidente na violência urbana, notamos que ela retornava também na fome. Entretanto, na violência, vimos, havia uma forte articulação da pose da mãe que afaga seu filho morto com a expressão fisionômica e o olhar dirigido ao fora de campo de modo a demarcar o estado de impotência que solidariza mãe e espectador pela morte banalizada, ao passo que, na fome, o corpo do filho morto foi intensificado pelo ambiente seco e árido que jazia (ou fazia brotar) corpos destinados à morte e à passividade compassiva. O ambiente em que se encontravam servia à intensificação do luto particularizado de cada uma delas.

Diante disso, não bastava, então, pontuar e agrupar as fotografias de acordo com a ocorrência de certos elementos isolados em cada foto, mas sim, sublinhar as relações que foram efetivadas e que repercutiram produtivamente.

Os três blocos figurativos se movimentaram de modo distinto. No que o corpo supliciado trouxe a contextualização do evento trágico como um forte componente para exhibir o personagem, pouco se pôde oferecer ao espectador, em contrapartida, senão a conformação do lugar de uma testemunha ocular, daquele que assiste passivamente e se comove compassivamente.

Ao contrário, como um avesso do suplício, o corpo assujeitado se apresentou no conflito, residindo os momentos de confronto, esboçando uma resistência frente aos mecanismos institucionais de poder que se punham diretamente e, através da exposição do conflito em desenvolvimento, o corpo assujeitado denunciou a desmesura das forças em oposição e pôde inscrever o espectador na partilha das ações conflituosas, na zona de conflito e no espaço de cena. Neste caso, nenhuma compaixão poderia mesmo habitar este local, mas apenas a indignação ou o medo encontraram seu espaço.

Já o corpo abatido consistiu na elaboração das relações entre formas de vida e qualificações de morte pela presença ou ausência de seus ritos. Se a morte de um “inimigo de guerra” se apresentava como personagem melhor qualificado conforme a necessidade da circunstância e, a esta morte havia a exibição dos rituais fúnebres, aos refugiados, ao contrário, nenhuma consagração revestia seus mortos. Tal diferença nos modos de exibição da morte de seus personagens negociava com os assentimentos ou negações de valores e articulação de emoções partilhadas na recepção. Fomos recolhendo e associando os elementos que compareciam na organização das figurações de modo a refazer as convocações e as possibilidades dos percursos inscritos para o espectador.

No entanto, ressaltamos que estas figurações não consistem em um fechamento de análise do objeto, mas funcionaram bem para lidar com as relações entre fotografia, fotografado e espectador, naquilo que, refinadas, trariam os modos de enquadrar ou arranjar corpo, sofrimento e afeto que nos interessava investigar com maior acuidade. Elas funcionaram como um quadro organizado em que pudemos notar as combinações que iam se desenhando em cada fotografia de modo mais ou menos “orquestrado”, ou seja, dentro de certos parâmetros que se punham em cada figuração. Isso não significou, necessariamente, a estrita repetição dos seus elementos, mas algumas diferenças e rearranjos, mesmo sutis, se apresentaram.

O fotojornalismo, porém, ainda apresenta um grau de controle relativamente alto quanto às exposições dadas. Naquilo em que o acaso ou o real, em seu modo mais emergente, poderia insurgir

na fotografia, nos pareceu um aspecto totalmente integrado à lógica da conformação do olhar público que pretendia colocar, sob regência, suas tematizações visuais. As séries fotográficas do Esso, por exemplo, foram explícitas no manejo desta “captação” do real como algo de natureza direta e não simulada. De fato, não foi simulada, aqueles fatos ocorreram, indubitavelmente, mas sua exibição, decerto, foi elaborada e enquadrada adequadamente.

O “apelo realista”, como foi tão bem explicitado por Ilana Feldman (2008), se trata, na verdade, de um investimento expressivo, mas também retórico e discursivo na medida em que tanto intensifica o efeito de real – como se fosse o flagrante em si com toda sua instabilidade – cujo efeito estético é o apagamento da mediação mas que, não obstante, está atrelada ainda a um efeito político que tenta se firmar pela desresponsabilização e, ao mesmo tempo, legitimação destas imagens. A classificação “baseada em fatos reais” que antecedia, em tarjas, certos filmes, passou do cinema ao fotojornalismo travestido de “flagrante”, porém, investido de um olhar cínico. Deste modo, o fotojornalismo se apresenta ainda pouco permeável às formas do real apesar de parecer condicionado ao estatuto documental ao qual sempre esteve subsidiado. Isso nos parece um paradoxo curioso e que tem conseqüências nos modos de interação com as imagens.

Sabemos que o controle da aparência constitui um modo especial do exercício de poder nas formas do capitalismo contemporâneo em que a ocultação ou a exibição de elementos, do corpo – ou do rosto, gera sempre uma tensão estética e política. A natureza mesma da imagem põe sua força nesta relação pragmática do par ver/ser visto com a qual as fotografias de imprensa trazidas neste estudo foram compartilhadas.

Tal forma de aceder e apresentar o real recebe um tratamento diferenciado no modo como se concebe sua colocação conforme algumas discussões que tem sido feitas acerca do documentário, por exemplo, o qual “não teria outra escolha a não ser se realizar sob o risco do real” (COMOLLI, 2008, 169). O fotojornalismo parece negociar com um tipo de escrita ficcional renovada, mas circunscrita, apenas, em sua forma documentária. Entretanto, mesmo minoritariamente, algumas fotografias retrataram o sofrimento humano explorando um tipo de aspecto visual bem específico: o olhar recíproco, que apresenta ainda algum grau de resistência de um real inscrito nesta natureza dos vestígios.

Uma fotografia como aquela que trouxe o olhar de Omayra (Figura 13), na imagem da menina que surge em um lago lodoso, encontrada em meio aos destroços causados por uma erupção vulcânica é capaz de desencadear um tipo de interação perturbadora, rompendo completamente com os preceitos de um sofredor de catástrofe (ou mesmo de outra temática) visto nos demais

exemplares. Nos perguntávamos: onde estava o fotojornalismo ali? E, de que modo ainda éramos afetados pela força daquele acontecimento trazido na imagem? Segundo Picado (2011);

“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.” (PICADO, 2011, 62).

É, portanto, esta “energia irradiadora” que não se contém na fotografia e, como se a atravessasse, vem se efetivar no encontro com o sujeito do olhar. Rompendo certos protocolos de sua natureza institucional, bem como um dado repertório exaustivamente explorado por um fotojornalismo que não cessa de restituir o caráter testemunhal à natureza dos eventos, o olhar recíproco ainda é um destes paradoxos onde se consegue operar uma dimensão peculiar da relação entre imagem e espectador diante de sofrimentos.

Se o olhar de Omayra não apela à compaixão, à indignação ou a qualquer outro cativo moral, tampouco o horror ou o medo entraram em questão na sua imagem. Seu olhar é eloqüente; inquire, interpela, afeta, mas sem a aparente mobilização de qualquer recurso emocional elaborado até então.

Há, portanto, duas ordens de acontecimentos; uma, que representa o evento sob o qual se abateu o sujeito, outra, proveniente da relação atual do ver, entre imagem e espectador; o que afeta e é afetado. Esta perspectiva faz do espectador, ao mesmo tempo, sujeito ativo na relação, não somente aquele que lê códigos, que reconhece, mas como aquele que toma um lugar para si, aquele que foi “deslocado de certa ordem contemplativa para ser sujeito ativo, lugar político de um gesto onde o contato opera na partilha dos olhares” (MONDZAIN, 2007, 203).

É na convocação ao retorno, mesmo que breve, deste olhar que parece sustentar o limiar entre vida e morte, ser e não ser, distância e aproximação, eu e outro, que a imagem se efetiva como instância dos encontros, da incerteza e da indeterminação ao invés da organização identitária da linguagem. Neste tipo de imagens não negociamos com o clichê, com o saber instituído, com o reconhecimento e nem com as identidades. Aqui, o corpo do sofredor é mais duro e, no entanto, se revela.

Encarar o estranho é permanecer à orla, na tensão, desorientados diante de cada signo que exige reconhecimento; é estar entre o diante e o dentro. Essa desconfortável postura define nossa experiência com a imagem e com o outro que nos chega trazido pela imagem.

Assim como Barthes, não nos falta interesse para pensar o que está envolvido nos movimentos dos encontros cotidianos com as imagens. Continuamos a pensar as fotografias como feridas.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ADORNO, Theodor. *Minima moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. *Moyens sans fins. Notes sur la politique*. Paris: Rivage Poche, 2002.
- _____. *Homo sacer. O poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2004.
- _____. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ANDRADE, J. *História da fotorreportagem no Brasil*. Rio de Janeiro: Campus Elsevier, 2004.
- ANSELL-PEARSON, K. *Nietzsche como pensador político: uma introdução*. Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1997.
- ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- _____. *Lições sobre a filosofia política de Kant*. 3ª. Edição. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.
- _____. *A vida do espírito*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009
- _____. *A condição humana*. São Paulo: Forense, 1981.
- _____. *Entre o passado e o futuro. Oito exercícios sobre o pensamento político*. Lisboa: Relógio d'Água, 2006.
- _____. *Responsabilidade e Julgamento*. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 112-212p.
- _____. *Sobre a revolução*. Coleção Antropos. Trad. I. Morais. 1ª. Edição. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.
- _____. *A condição humana*. Coleção Antropos. Trad. Roberto Raposo. Lisboa: Relógio d'Água, 2001b.
- ASSY, Bethânia. *Vida insustentável e reconciliação da narrativa: espaço público como natalidade metafórica em Hannah Arendt*. Revista da Faculdade de Direito UFPR. n.47, 81-99p., 2008.
- _____. *Prolegomenon for an ethics of visibility in Hannah Arendt*. Revista Kriterion. Belo Horizonte. n.110. Dez. 2004. 294-320p.
- BANKS, Marcus. *Visual research methods*. Issue 11, 1995. <sru.soc.surrey.ac.uk/SRU11/SRU11.html> Acesso em abril 2012.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984
- BAUMAN, Zygmunt. *Ética pós-moderna*. São Paulo: Paulus, 1997.
- _____. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- _____. *Medo líquido*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III*. São Paulo, 1989.
 _____ . *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2ª edição, 1986
- BITTENCOURT, Renato Nunes. *Para uma compreensão da política dos afetos na filosofia de Spinoza*. Revista Filosofia Capital. Vol.3, edição 7, 2008. 83-100p.
- BOLTANSKI, Luc. *Distant suffering; morality, media and politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- BRAGA, José Luiz. *Sobre mediação como processo interacional de referência*. Biblioteca Compós, 2006. Disponível em <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_446.pdf >
 _____ . *Comunicação, disciplina indiciária*. Revista Matrizes, volume 02, 2008. 73-88p.
 _____ . *Experiência estética e mediação*. In: LEAL, Bruno, GUIMARÃES, César, MENDONÇA, Carlos (Orgs.). *Entre o sensível e o comunicacional*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. 73-88p.
- BRASIL, André, MIGLIORIN, César. *Biopolítica do amador: generalizações de uma prática, limites de um conceito*. Revista Galáxia, São Paulo, n.20, 2010. 84-94p.
- BRUNO, Fernanda. *Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e de comunicação*. Revista Famecos, n. 24, Porto Alegre, jul. 2004.
- CAETANO, Kati. *Imagens no calor da hora ou a fênix renascida da imagem documental*. Brazilian Journalism Research. Vol.1, n.1, 2008.153-166p.
- CALHOUN, Craig. *The imperative to reduce suffering*. In: BARNETT, M.; WEISS, T. *Humanitarianism in question: Politics, Power, ethics*. Iaca: Cornell University Press, 2008.
- CAPONI, Sandra. *A lógica da compaixão*. Revista Transformação. São Paulo. 21/22, 1998. 91-117p.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Artes do fazer. Petrópolis: Vozes, 2008.
- CESAR, Marisa Flório. *Como se existisse a humanidade*. Arte e ensaios. n.15. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 1999. 16-25p.
 _____ . *A ambivalência da imagem*. Revista Poièsis. n.13. Rio de Janeiro: UFF, 2009.
- CHOULIARAKI, Lilie. *Improper distance: towards a critical account of solidarity as irony*. International Journal of Cultural Studies, 14 (4). 2011. 363-381p.
 _____ . *Post-humanitarianism: humanitarian communication beyond a politics of pity*. International Journal of Cultural Studies. Vol.13, n.2, 2010.107-206p.
 _____ . *The Spectatorship of Suffering*. London: Sage, 2006.
- CLARKE, Graham. *The photograph*. Oxford: University Press, 1997.

COLLIER, J. *Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo: EPU - Editora da USP, 1973.

COMOLLI, Jean Louis. *A última dança: como ser espectador de Memory of the camps?* Revista Devires. Vol.3, n.1, Belo Horizonte: UFMG, 2006. 8-45p.

_____. Suspensão do espetáculo e Estudos em Toulouse. Representação, mis-en-scène, mediatização. In: Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. Sob o risco do real. In: Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CORREIA, João Carlos. *O mundo da vida e atitude natural da recepção de Schutz: a análise do mundo social*. In: A teoria da comunicação de Alfred Schutz. Lisboa: Editora Livros Horizonte, 2005. 37-47p.

COURTÈS, J.; GREIMAS, A.J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.

DANTAS, Marília Antunes. *Subjetividade moderna: tragicidade e angústia segundo Kierkegaard e Freud*. Disponível em <www.psicologia.com.pt> Acesso em 18 de julho 2009.

DAWSEY, John C. *Sismologia da performance: ritual, drama e play na teoria antropológica*. Revista de Antropologia. Vol. 5, Número 2, São Paulo. Dez.2007

DAVALLON, Jean. *A mediação: a comunicação em processo?* Revista Prisma. Edição 10, 2009.

DAVID, Novitz. *L'anesthésique de l'émotion*. In: COMETTI, Jean Pierre, MORIZOT, Jacques, POUIVET, Roger. Art, représentation et fiction. Paris: Vrin, 2005. 413-444p.

DE DUVE, Thierry. *A arte diante do mal radical*. ARS, São Paulo. Vol.7, n.13. 65-87p.

DELEUZE, Gilles. *O que é um dispositivo?* In: O mistério de Ariana. Lisboa: Vega, 1996b.
_____. Ano Zero - Rostidade. Mil platôs. Vol.3. São Paulo: Ed. 34, 1996a. 31-61p.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. *Lógica: a teoria da investigação*. In: Os Pensadores: Abril Cultural, 1980.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

_____. *Imagens apesar de tudo*. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.

_____. *L'image brûle*. Art Press. n.25, 2004.

_____. *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Éditions Gallimard, 2007.

_____. *Devant l'image*. Paris: Éditions de Minuit, 1990.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 2001.

DURÃO, Aylton Barbieri. *Habermas: a possibilidade da solidariedade através da justiça*. Revista Dissertatio. n.35. 2012. 99-130p.

ESPINOSA, Baruch de. *Ética. Demonstrada à maneira dos geômetras*. In: Vol. Espinosa. Coleção Os Pensadores. Trad. de Joaquim de Carvalho, Joaquim Ferreira Gomes e Antônio Simões. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

FABRIS, Annateresa. *O corpo como território do político*. Revista Baleia na Rede. Vol.1, n.6, Ano VI, Dez. 2009. 416-429p.

FARAGO, F. *Compreender Kierkegaard*. Petrópolis: Vozes, 2006.

FEIJOO, A.M. *O conceito de angústia: Súmula da obra de Sören Kierkegaard*. Disponível em <www.ifln.com.br/artigo2001ana.htm>. Acesso em 18 agosto 2009.

FELDMAN, Ilana. *O apelo realista*. Revista Famecos. n. 36, Porto Alegre. Agosto, 2008.

FELINTO, Erick, ANDRADE, Vinícius. *A vida dos objetos: um diálogo com o pensamento da materialidade da comunicação*. Revista Contemporânea. Vol.3, n.1, janeiro-junho 2005. 75-94p.

FELINTO, Erick. *Materialidades da comunicação: por um novo lugar da matéria na teoria da comunicação*. Revista Ciberlegenda. n.5, 2001. Disponível em <<http://www.uff.br/mesticii/felinto1.htm>> Acesso em novembro 2010.

FERREIRA, Soraya Venegas. *Fotografia e memória: o retrato do Brasil proposto pelo Prêmio Esso*. Revista Eco-Pós. Rio de Janeiro. Vol.11, n.2, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Le sujet et le pouvoir*. In: Foucault, M. Dits et écrits II, 1976-1988. Paris: Gallimard, 2001.

_____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1977.

_____. *A vida dos homens infames*. In: Ditos e escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

FRANÇA, Vera. *Louis Quéré: dos modelos de comunicação*. Revista Fronteiras: São Leopoldo. Vol.5, n.2, dez,2003. 37-51p.

FREUND, Gisele. *La fotografia como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

FRESNAULT- DERUELLE, Pierre. *L'éloquence des images*. Paris: PUF, 1993.

FRIDAY, Jonathan. *Demonic curiosity and the aesthetics of documentary photography*. British Journal of Aesthetics. Vol.40, n.3, 2000.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GOMBRICH, Ernst. *The image and the eye*. London: Phaidon, 1984.

- GOMES, Wilson. *Da discussão à visibilidade*. In: MAIA, R. & GOMES, W. Comunicação e Democracia: problemas e perspectivas. São Paulo: Paulus, 2008.
- _____. *Publicidade, visibilidade, discutibilidade. Para uma revisão do conceito de esfera pública política*. XVI Encontro da Compós, junho de 2007. Disponível em <www.compos.org.br>
- GUIMARÃES, César. *O documentário e os banidos do capitalismo avançado de consumo*. Revista Cinética. Vol.2, 2007. 01-16p.
- _____. *A singularidade como figura lógica e estética no documentário*. Revista ALCEU, vol.7, n.13, 2006. 38-48p.
- _____. *Experiência estética e vida ordinária*. Revista E-Compós, edição 1, Dezembro, 2004.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença. O que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- _____. *Corpo e forma. Ensaio sobre o campo não hermenêutico*. Rio de Janeiro: Editora UEL, 1998.
- _____. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998(b).
- HABERMAS, Jürgen. *Ações, atos de fala, interações mediadas pela linguagem e mundo da vida*. In: Pensamento Pós-Metafísico: Estudos Filosóficos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2002.
- HADDOCK-LOBO, Rafael. *A justiça e o rosto do outro em Lévinas*. Cadernos EMARF, Fenomenologia e Direito, Rio de Janeiro, vol. 3, n.1. Setembro, 2010.
- HALL, Stuart. *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Sage, 1997.
- HARPER, D. *Visual sociology: expanding sociological vision*. American Sociologist. 1998. 54-70p.
- KIERKEGAARD, Sören. *O conceito de angústia*. São Paulo: Hemus, 2007.
- KIRCHHOFF, Gerd Ferdinand. *Vitimologia: um empreendimento supérfluo?* In: Vitimologia em debate. Rio de Janeiro: Forense, 1990.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. 2ª. Edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- LEAL, Bruno, GUIMARÃES, César, MENDONÇA, Carlos (Orgs.). *Entre o sensível e o comunicacional*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- LEDO, Magarita. *Documentalismo fotográfico*. Madrid: Cátedra, 1998.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Entre nós. Ensaio sobre alteridade*. São Paulo: Vozes, 2004.
- _____. *Ética e infinito*. Lisboa: Edições 70, 2010.
- MAIA, Rousiley; CASTRO, Maria Céres Pimenta. *Mídia, esfera pública e identidades coletivas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

MARTINS, Moisés de Lemos. *Crise no castelo da cultura. Das estrelas para os ecrãs*. Coimbra: Grácio Editores, 2011.

_____. *O corpo morto. Mitos, ritos e superstições*. Revista Lusófona de Estudos Culturais. Vol.1, n.1, 2013. 109-134p.

_____. *Para uma análise crítica da cultura e dos media*. Porto: Campo das Letras, 2006.

MAYNARD Patrick. *The engine of visualization. Thinking through photography*. New York: Cornell University Press, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MONDZAIN, Marie-José. *La violente histoire des images*. In: L'image peut-elle tuer? Paris: Bayard Éditions, 2002.7-60p.

_____. *Homo spetactor*. Paris: Bayard, 2007.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MOUILLAUD, Maurice; PORTO, Sérgio Dayrell (org). *O jornal: da forma ao sentido*. 2ª ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1997.

NEIL, Alex. *Fiction et émotions*. In: COMETTI, Jean Pierre et al. Esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction. Paris: Vrin, 2005. 347-375p.

NIETZSCHE, F. *A genealogia da moral*. Trad. Carlos José de Meneses. 7ª. Edição. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.

_____. *Aurora*. México: EMU, 1978.

PELBART, Peter Pál. *Elementos para uma cartografia da grupalidade*. In: Fátima Saadi; Silvana Garcia. (Org.). Próximo ato: Questões da Teatralidade Contemporânea. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. 33-37p.

PEREIRA, Carolina Sá Carvalho. *O sofrimento em imagens: uma história entre a fotografia e a política*, 2008. 221f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

PICADO, José Benjamim. *Duas Abordagens sobre Imagens e Discursividade: Pistas para uma Semiótica Visual*. Revista Contemporanea. Salvador, PPGCC/UFBA: 2004.195-210p.

_____. *Ícones, Instantaneidade, Interpretação: por uma pragmática da recepção pictórica na fotografia*. Revista Galáxia, São Paulo, v. 9, n. 1, 2005.185-198p.

_____. *A ação e a paixão que se colhem num rosto: pensando os regimes do discurso do retrato humano no fotojornalismo*. Revista Galáxia, São Paulo, n.18, Dez.2009. 276-290p.

_____. *Sentido visual e vetores de imersão: regimes plásticos da implicação do espectador nas formas visuais do fotojornalismo*. Revista Galáxia, São Paulo, n.22, 2011.53-66p.

QUÉRÉ, Louis. *Des miroirs equivoques: aux origines de La communication moderne*. Paris: Aubier Montaigne, 1982.

_____. *O caráter impessoal da experiência*. In: GUIMARÃES, César et al. *Comunicação e experiência estética II*. Bel Horizonte: Editora Autêntica, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

REYES MATE, Manuel. *Tratado de la injusticia*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2011.

_____. *Justicia de las víctimas. Terrorismo, memoria, reconciliación*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2008.

RORTY, Richard. *Contingencia, ironia y solidaridad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1991.

ROOS, Jonas. *Kierkegaard e a antropologia entre a angústia e o desespero*. La mirada Kierkegaardiana, N. 1, 2008.

RUIZ, Castor. *A justiça das vítimas: fundamento ético e perspectiva hermenêutica*. Revista Veritas. Porto Alegre. Vol.52, n.2, 2007. 22-34p.

SÁ-CARVALHO, Carolina; LISSOVSKY, Maurício. *Fotografia e representação do sofrimento*. Revista Galáxia. São Paulo. Vol. 8, n.15, 2008.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. *Corpos de passagem. Ensaio sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária*. Campinas: Papirus, 1996.

SCHIO, Sonia Maria. *Hannah Arendt: a estética e a política. Do juízo estético ao juízo político*, 2008. 236f. Tese (Doutorado em Filosofia Moral e Política) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SCHÜTZ, Alfred. *On multiple realities*. In: *Phenomenology of the social world*. New York: Northwestern University Press, 1967. 207-249p.

SCHÜTZ, Alfred; LUCKMANN, Thomas. *The structures of the life-world*. Evanston: Northwestern University Press, 1973.

SEEL, Martin. *Aesthetics of appearing*. Standford: Standford University Press, 2005.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, Pedro Jorge. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó: Argos, 2004.

SUSIN, Luis Carlos. *O homem messiânico. Uma introdução ao pensamento de Emmanuel Levinas*. Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1984.

VALVERDE, Monclar. *Comunicação e experiência estética*. In: LEAL, Bruno, GUIMARÃES, César, MENDONÇA, Carlos (Orgs.). *Entre o sensível e o comunicacional*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. .

VAZ, Paulo, RONY, Gaëlle. *Experiência urbana e narrativas de crime*. E-compós, Brasília, vol.11, n.1, jan-abril 2008.

VAZ, Paulo; SÁ-CARVALHO, Carolina; POMBO, Mariana. *A vítima virtual e sua alteridade: a imagem do criminoso no noticiário de crime*. Revista Famecos. Porto Alegre, n. 30, agosto 2006. 71-80p.

VAZ, Paulo. *O destino do fait divers: política, risco e ressentimento no Brasil contemporâneo*. Revista Famecos, Porto Alegre, n.35, abril de 2008. 51-60p.

VAZ, Paulo Bernardo. *Cristo revisitado: experiência estética e fotojornalismo*. In: Entre o sensível e o comunicacional. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

VILCHES, L. *Teoria de la imagen periodística*. Barcelona: Paidós, 1987.

WAGNER, Helmut. *Fenomenologia e relações sociais*. Textos escolhidos de Alfred Schutz. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

WELLS, Liz. *The photography reader*. London: Rutledge, 1997.

THOMPSON, John. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis: Vozes, 1998.

ZELIZER, Barbie. *About to die: how new images move the public*. Oxford University Press, 2010.