

## Entre a Compassionalidade e os Tempos Vazios do Acontecimento: matrizes da discursividade visual no fotojornalismo contemporâneo.

*Benjamim Picado<sup>1</sup>*  
*Universidade Federal fluminense, RJ*

### **Resumo.**

o presente texto explora uma certa tensão que se pode supor atravessar a ligação entre a imagem jornalística e seus imperativos comunicacionais, na sua relação com os modos de trabalhar visualmente a ordem dos acontecimentos. Identificamos as grandes linhas do desenvolvimento desta discursividade visual, a partir das chaves tópicas da ação, assim como os aspectos de reserva moral que as imagens do sofrimento parecem manifestar, relativamente a intensa reiteração dos modelos de dramaticidade mais freqüentes, na história do fotojornalismo. Por fim, examinamos alguns exemplos das premiações mais recentes do *World Press Photo*, nelas identificando uma forte oposição entre a manifestação dos “tempos fracos”, como matriz para a instalação do olhar fotojornalístico, e a retomada de certos elementos do cânone compassional da representação do histórico nestas imagens. **Palavras-chave:** fotografia, fotojornalismo, discursividade.

*“Dans une photographie du temps faible, rien se passerait”*

*(Raymond Depardon)*

### **1. A ordenação semiótica do acontecimento no instante fotográfico: o logos da plasticidade visual na imagem fotojornalística**

Nos panoramas que frequentemente são construídos sobre os destinos da discursividade visual do fotojornalismo (pelo menos no decorrer da segunda metade do século passado), nota-se uma espécie de movimento pendular entre duas grandes alternativas para o desenvolvimento deste segmento de uma *linguagem pictórica do acontecimento*: esta alternância se manifesta ora na restituição de uma certa aspectualidade visual da cobertura (através de figuras como as da compassionalidade ou da sinestesia, expressas em tópicos tais como as da ação e do retrato) ou ainda como retomada de uma certa singularidade do acontecimento, através da valorização de uma “fotografia dos tempos fracos”. Desejamos refletir sobre como esta oscilação caracteriza certas tendências do fotojornalismo contemporâneo, uma vez que elegemos os operadores plásticos de sua discursividade como elementos que orientam a análise desta iconografia.

---

<sup>1</sup> Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica, São Paulo. Professor do Departamento de Estudos Culturais e Mídia e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM/UFF). jbpicado@hotmail.com

Para muitos daqueles que refletem sobre os fenômenos associados à experiência da fotografia, estas relações entre plasticidade e discursividade se constituíram como o eixo no qual se pode reconhecer o apogeu da modernidade da fotografia enquanto mídia visual, no último século. Em especial, nos interessa arrecadar a estrutura desta modelação da imagem fotográfica pela qual o discurso visual do fotojornalismo se assumiu como uma espécie de vicário da experiência visual: em outras oportunidades de nossa exploração, era precisamente isto que significava dizer que o paradigma comunicacional destas imagens – ao menos, em nosso modo de apreendê-las, na experiência mais comezinha do acompanhamento das notícias – era mais relativo aos regimes em que elas nos *fazem participar* da ação do que aquele pelo qual elas serviriam apenas para *nos informar* sobre tudo o que é da ordem da atualidade.

Este regime discursivo que atravessa a imagem caracteriza, portanto, o conjunto das operações pelas quais a materialidade plástica de sua manifestação concorre para o sentido de participação sinestésica e patêmica do espectador no universo das ações que constituem o cerne da cobertura fotojornalística: este regime não se constrói propriamente por *enunciados*, mas através de *situações* nas quais o espectador pode ser levado a se posicionar, na condição de testemunha ocular. Tal relação particular com os níveis propositivos da imagem se origina da força com a qual certas figuras plásticas (que, tratadas em seu conjunto, podem constituir inclusive uma autêntica estrutura sobre a qual o regime discursivo das imagens se performatiza) cristalizam os modos de nossa implicação – enquanto virtuais espectadores – com respeito àquilo que a imagem é capaz de segmentar em cada evento.

Neste ponto, a idéia de um modelo de discursividade visual do fotojornalismo implica, por sua própria formulação, a noção das potências figurativas da plasticidade visual de suas imagens, manifesta nas maneiras como o instante de uma ação significa (por suas próprias características) os possíveis desdobramentos ou implicações deste segmento visual: a idéia de que o discurso que caracteriza as imagens do fotojornalismo pressupõe uma instância excedente daquilo que é efetivamente rendido ou representado na fotografia não nos leva a pensar que o complemento deste *surplus* seja da ordem de uma descrição textual dos acontecimentos (como nos propôs enfaticamente toda uma semiologia de primeira geração); ao invés de uma tal subordinação à ordem lingüístico-enunciativa do discurso, preferimos explorar a noção de que o que a imagem manifesta só se prolifera semiosicamente na suposição de uma relação cooperativa entre os sistemas da representação visual e as estruturas dinâmicas da percepção comum.

Os regimes dessa economia discursiva da imagem fotojornalística assumem necessariamente a forma de uma *vetorialização*, que atravessa e constitui a plasticidade visual da fotografia: ela pode sinalizar-se, por exemplo, como sentido de progressão temporal (fazendo a imagem funcionar na relação com o passado e o futuro de seu desenrolar-se), mas pode também ser uma dinamização retrospectiva daquilo que se apresenta estabilizado num instante (quando uma paisagem destruída se torna capaz de evocar, com sublimidade, as forças que

comandaram seu atual estado) ou ainda significar a força performativa da imagem (que evoca nossa relação espectral com o instante, no seu grau mais concreto, em certas manifestações do retrato fisionômico). Em cada um destes possíveis vetores de significação do instante, há uma forte dimensão existencial colocada para o que Gombrich designava como a “parte do espectador”, no que respeita o fenômeno desta vivacidade da imagem: é precisamente este o patamar em que uma abordagem iconológica das tópicas visuais mais freqüentes do fotojornalismo moderno pode ser justificada, enquanto procedimento metodológico de base de nossa exploração. Tentemos nos fixar agora sobre estes segmentos empíricos de nossa predileção.

Apenas a título de exemplo, se pensarmos na imagem clássica da execução de um *vietcong*, feita por Eddie Adams em 1968, ela se prestava a ilustrar exclusivamente a questão da tópica das ações e a função que nela é assumida pelo instante: mas, ao examinarmos mais detidamente esta rendição de um segmento da animação do acontecimento - e resguardada a possibilidade da preservação de sua *durée*, em função do investimento atribuído a certos segmentos aspectuais do clichê - nos vemos restituídos à função que a fisionomia e os gestos assumiriam, em imagens como estas. A análise destes tipos de ícones visuais enquanto manifestação de uma tópica específica (a das ações) só poderia decorrer de um arbítrio metodológico, jamais da suposição de que a questão das ações devesse ser tratada nos limites das regras exclusivamente internas deste gênero de assuntos. Neste contexto, o peso que estabelecemos sobre os temas de ação no fotojornalismo nos equipa com algumas das noções mais importantes para uma exploração mais detida sobre os regimes da significação mais próprios a este domínio das imagens: nestes termos, tais imagens que manifestam a conexão mais intensa com o princípio do “testemunho ocular” (isto é, com rendição das ações, tomada a partir do presente de sua manifestação) parecem-nos mais apropriadas à identificação de alguns dos operadores mais importantes da análise sobre os investimentos exercidos sobre a materialidade plástica das imagens fotojornalísticas, em vista de sua significação dramática ou narrativa.

Mas é claro que há outros aspectos relativos à predileção pelas ações, no modo de pensar a questão dos regimes discursivos do fotojornalismo que mereceriam nossa atenção aqui, sendo estes pontos que desejamos entreter, a partir de agora: se as variáveis iconológicas da análise nos requisitam uma maior atenção à variedade de regimes tópicos sob a qual o *ethos* testemunhal do fotojornalismo se exercita concretamente, a mesma coisa não se passa, uma vez que consideremos o ponto de vista histórico da evolução destas modernas formas da rendição visual do acontecimento.

O que descobrimos, ao cabo do exercício efetivo da análise destes materiais exemplares de uma excelência da cobertura visual dos acontecimentos é que a variedade das chaves temáticas através das quais se efetivou o registro propriamente discursivo das imagens fotojornalísticas implicava, por sua vez, que as mesmas se exercitassem através de uma condição fundamental, a de que elas fossem o avatar icônico de uma experiência de testemunho visual. Ora, o atendimento mesmo destas condições acarreta algumas conseqüências importantes, em nosso modo de pensar as variáveis espaciais e temporais

desta discursividade visual da fotografia: do ponto de vista daquilo que se legitimou como princípio da cobertura fotojornalística, é fundamental que as formas visuais sejam capazes de inscrever na imagem esta impressão pela qual o acontecimento manifesta-se coetaneamente ao olhar de sua rendição; sem isto, não há como vincular a imagem fotojornalística ao imperativo discursivo do testemunho ocular.

O objeto do fotojornalismo é, portanto, uma ação, seja lá em que condições ela se apresente ao olhar de um testemunho, seja por manifestar-se no gerúndio, num retrospecto ou pela evocação de uma simpatia compassional. Nestas condições, nosso modo de pensar a questão da ação modificou-se substancialmente, à medida em que nosso argumento sobre os modelos tópicos da imagem fotojornalística foi se desenvolvendo, no decorrer dos capítulos. E é na condição mesma de ser uma origem do sentido existencialmente vinculante do testemunho visual que nos parece que a questão da ação no fotojornalismo passa por um processo a que certos autores designam como sendo a de uma “crise dos usos” (POIVERT, 2010): o *ethos* instituinte das ações - que deu ao fotojornalismo a sua identidade mais própria, na família das imagens do *novecento* - dá agora mostras recentes de experimentar um certo esgotamento, pelo modo como a manifestação de certas chaves tópicos da representação visual acabaram por se cristalizar em estereótipos da ação e do sofrimento, com conseqüências que poderiam ser avaliadas em seus efeitos de *déficit* comunicacional - tanto no plano estético quanto ético. As implicações desta consolidação de um discurso visual fundado na atualidade e nas ações, assim como a manifestação de seus limites e devires possíveis é algo que precisa ser explorado, logo a seguir.

### **Ação, sofrimento e a topologia do testemunho visual: regimes plásticos e “vetores de imersão” no fotojornalismo**

Em nosso modo de pensar a questão, o testemunho ocular é algo que merece exame mais demorado, de um tipo que nos permita entender os regimes concretos nos quais a imagem fotojornalística faz implicar, em sua própria materialidade, a instância daquele a quem ela se destina. Em nosso modo de ver, este é inclusive um aspecto mais radical do sentido com o qual a imagem fotojornalística pode ser pensada em sua dimensão de indexicalidade, aspecto este tão reclamado por certas teorias do fotográfico: esta implicação existencial, como caráter da imagem fotojornalística, deve ser valorizada na sua dimensão pragmática - não tanto pelo que *mostra* de seus elementos, de maneira a se fazer entender, mas pelo que *faz* para tornar compreensível a relação comunicacional que propõe instaurar. Em nosso percurso de trabalho, este problema do lugar do espectador na imagem fotojornalística se colocou predominantemente no contexto das relações nas quais o sentido da atualidade mais incidia sobre a cobertura visual do acontecimento: é na rendição instantânea das ações que parece manifestar-se com força a idéia da presença espectral na imagem, sobretudo em decorrência dos regimes temporais implicados nesta dimensão do instante fotojornalístico; falamos aqui da questão que nos requisitou a maior parte das energias empregadas na

análise das imagens clássicas de coberturas fotojornalísticas, e que se constitui praticamente como um de seus principais cânones, a saber, a rendição das ações na fotografia.

Perguntemo-nos, portanto: como é que as imagens de ação, tão freqüentes na cobertura fotojornalística, são capazes de nos implicar enquanto seus potenciais espectadores? A resposta a esta questão não é simples e requer que pensemos com cuidado sobre os princípios pelos quais o instante subtraído de sua animação original, ainda preserva na plasticidade da imagem a força pela qual esta rendição é capaz de significar o acontecimento. Uma primeira etapa da exploração dos imperativos comunicacionais do fotojornalismo nos exige portanto algumas considerações sobre os regimes temporais que esta imagem é capaz de instaurar, a partir mesmo dessa suspensão feita ao movimento originário de seus motivos. Pensemos esta ordem de questões, a partir de um exame cuidadoso de imagens como a que se segue (fig. 1).



Figura 01. Arko Datta – “Tsunami in Cudalore, India”, 2004  
©Associated Press/World Press Photo

A disposição dos elementos da imagem é menos relativa aos aspectos que nela infundem um particular sentido de “historicidade”, estando mais implicada pelo sistema de “vetores de imersão” que trabalham fortemente sobre o modo como a representação se orienta na relação com uma experiência visual possível desta cena. Neste modo de indexar o acontecimento visualmente reportado pelo fotojornalismo pelos modos de construção da posição de um observador posto diante dos fatos, descortina-se uma relação nova entre o sentido de “atualidade” que é próprio a estas imagens e aquilo que nelas se manifesta enquanto parte de um regime, por assim dizer, mais “poético” de sua significação. Com isto, queremos estabelecer que a questão da produção discursiva de base do fotojornalismo envolve uma correlação de suas imagens com certos processos de “reativação mimética” – próprios à economia cognitiva da experiência ficcional – e que certos autores associam aos

poderes representacionais dos dispositivos fotográficos - em especial, na instauração de um mundo visual “quase natural” (SCHAEFFER, 1999).

Nos parece mais interessante explorar as variáveis deste exame do valor testemunhal da fotografia, no que concerne o modo de pensar a questão da historicidade que a imagem fotojornalística é capaz de infundir, mas preferimos partir de um outro pressuposto para pensar o valor característico destas formas visuais do fotojornalismo: ele seria mais relativo aos princípios a partir dos quais a imagem é configurada enquanto parte de um sistema de “vetores de imersão” do olhar sobre a cena, de tal modo que ela 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. Ora, isto nada mais é que a enunciação do princípio gombricheano do “testemunho ocular”, do qual já tratamos abundantemente em várias ocasiões (GOMBRICH, 1982).

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



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

É evidente que esta fotografia de Don McCullin manifesta uma situação na qual prepondera uma espécie de *sentido mito-funcional* da cena, ou seja: o valor do instante aqui rendido investe certos aspectos da presença dos opositores de um valor que nos favorece pensar sobre os desdobramentos iminentes deste confronto. As imagens de conflitos que trabalham com um núcleo temporal sediado no *presente contínuo* das ações é quase inevitavelmente a reiteração de uma estrutura em que os elementos da imagem (posições relativas dos corpos, gestos, fisionomias) significam uma disposição a empenhar-se numa ação (avançar sobre um inimigo, executar um espião, escapar de um perigo iminente).

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

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

Nosso problema de agora se formula para além das condições nas quais a questão da significação visual do fotojornalismo se descreva na relação com a configuração estrutural dos elementos internos destas imagens: o que prenunciamos como questão para reflexão é algo que se insinua no quadro histórico mais recente das funções assumidas por esta produção discursiva da fotografia, na medida em que a representação das ações e de seu enraizamento numa certa concepção mediatizada do presente desta atualidade começa a exhibir sinais de certo esgotamento, assim como pelo papel exercido por instituições do campo profissional dos fotojornalistas e que nos ajudam a entender como um certo estado crítico destas relações entre a imagem e a cota sensório-patêmica que delas se suporia poder derivar. Em nosso modo de entender, o que se encontra esgarçado pela reiteração indefinida deste modelo de implicação de um olhar testemunhal seria, afinal de contas, a própria dimensão experiencial do testemunho ocular, naquilo em que ele implica os poderes

comunicacionais deste modelo de representação. Precisaríamos examinar as linhas de fuga possíveis de um tal fenômeno de degenerescência da significação histórica do fotojornalismo.

Nas imagens de ação, estes aspectos parecem cada vez mais limitadores do alcance com o qual o fotojornalismo já foi capaz de inscrever à significação do histórico seu quinhão de singularidade, no modo ordenado de evocar os eventos de todos os dias. Por isto mesmo, talvez, é que as imagens do sofrimento tenham parecido a muitos se constituir como *pontos de fuga* de uma tal banalização do histórico promovida pelas imagens clássicas deste campo e do sacrifício nelas feito à dimensão experiencial do testemunho visual: o que não se dá, contudo, sem que nelas se percebam as mesmas linhas pelas quais a ação veio perdendo sua força evocativa e o sinal da distinção que caracterizou a consolidação do fotojornalismo como modelo de discursividade visual.

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

Assim sendo, o fato de que as imagens do padecimento humano pareçam manifestar uma certa dobra com respeito à logística da temporalidade do acontecimento não significa que as figuras da expressividade deste gênero de imagens estejam imunes a reservas, por manifestarem-se num regime supostamente mais “espontâneo” de sua fixação: 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 demarca o mesmo paradoxo de uma conexão com a genuinidade do sofrimento que acaba por dissociar sua *dimensão estética* em relação à *pragmática de sua recepção* (aquela que orienta as tomadas de posição, no campo político, como derivadas da indignação que seria a marca de sua origem).

Se somos capazes de contemplar com genuína compaixão imagens clássicas do sofrimento, na dimensão histórica de sua evocação - como aquele instantâneo de uma criança do gueto de Varsóvia, braços erguidos, expressão de pavor e impotência inscritas no rosto - isto se deveria a uma certa particularidade com a qual o fotojornalismo então operava, na origem de sua instituição enquanto forma discursiva. É difícil imaginar que uma imagem da infância e da inocência brutalmente seqüestradas pelo horror da guerra e da intolerância humana em nossos dias não mais possa nos fascinar e indignar, com a mesma força impositiva que uma tal imagem.



Pois a grandeza desse clichê veio se esvaindo, em boa medida graças ao processo de intensa reiteração de que foi objeto, a cada vez que o signo de uma criança ultrajada acabou por resultar num tipo de sinalização por demais conhecida do espectador, mas que agora se aprecia a partir de uma certa distância que se estabelece entre o gôzo puramente decorativo que a imagem suscita e o estado atual de nosso equipamento moral em relação aos efeitos devastadores de uma guerra. Muito já se disse sobre isto, as *chaves patêmicas* da significação do sofrimento se encontrariam hoje desconectadas da dimensão em que o mesmo poderia redundar numa genuína compaixão ou mesmo orientar uma ação. É bastante certo, de um lado, que ainda podemos respeitar imagens nas quais uma fisionomia tomada em primeiro plano nos fita, como se nos chamasse para seu sofrimento, interpelando-nos, como num vocativo: este outro regime da implicação espectral na imagem (diferente daquele que lineariza as ações na presença de sua manifestação) é um poderosíssimo recurso, frequentemente imune às investidas que a lógica da mediatização impôs ao instante fotojornalístico.

### **Os tempos vazios da paisagem e dos corpos: pontos de fuga à “crise dos usos” no fotojornalismo?**

Finalmente – e não por acaso – as próprias instituições do fotojornalismo moderno pareceriam sinalizar certas linhas de fuga para o discurso que a cobertura visual dos acontecimentos poderia manifestar, em relação a esta constante e perniciosa reiteração de certos cânones da representação visual do histórico – a partir da chave retórico-discursiva da “atualidade” dos eventos. Pois é precisamente neste contexto que se manifesta o reconhecimento atribuído pela comunidade profissional dos repórteres visuais a certos tipos de representação do acontecimento que tentam escapar aos limites mais canônicos de sua manifestação, na cobertura diária: a tal título, as recentes premiações do *World Press Photo* – em especial a dos anos de 2009 e 2010 – nos inspiram a uma reflexão sobre as tendências que se descortinam para os modelos da discursividade visual do fotojornalismo, nos últimos 50 anos, a partir do momento em que imagens como a que se segue (fig.3) manifestam a excelência que este campo atribui e reconhece no tratamento dos assuntos mais pungentes de nossos dias.



Figura 3. Piero Masturzo, "Iran" (2010)

©World Press Photo

Em nosso modo de ver, há que se examinar se imagens deste tipo não exprimiriam sintomas de uma certa *crise axiológica* do campo fotojornalístico (LAVOIE, 2010). No caso desta instituição, em especial, cujo prêmio é reconhecidamente a maior láurea que um repórter fotográfico possa almejar, o prêmio principal de seu concurso nos dá provas – ao menos, nestes dois anos mencionados - de como esta questão da excessiva consolidação dos cânones da cobertura visual chegou a se constituir como um problema a ser removido, em face de um suposto *ethos* que seria devido às imagens de coberturas fotojornalísticas - e que careceria ser recobrado como regra do campo profissional, por sua vez definido como infenso aos ditames da mediatização do acontecimento, mas ainda coligado a uma certa idéia da *moral do testemunho*.

De modo genérico, pode-se dizer que aqui se exprime um certo esforço por estabelecer alguma distância com respeito ao modo de apreender a força irradiadora dos acontecimentos; em face dos resultados de um recente processo eleitoral conturbado no Irã (evento que provocou uma série de manifestações e cujo regime de aparição poderia reclamar o lugar de sua cobertura visual mais canônica, o que não deixou de acontecer, inclusive), Masturzo aborda o assunto pelo viés mais inesperado e possivelmente menos eficaz, pois nos escapa de sua imagem laureada aquilo que nos auxiliaria a identificar o universo singular de sua referência, seja com respeito às particularidades históricas do acontecimento ou então relativamente às figuras de sua expressividade (pois o elemento humano apresenta-se aqui em escala quase imperceptível).

Se colocarmos esta imagem em correlação com os princípios discursivos do fotojornalismo e com as figuras da *plasticidade instantânea* em que a cobertura visual gestou suas principais estratégias de mediatização do histórico, podemos facilmente depreender desta imagem e da insígnia pela qual é reconhecida em sua excelência, a evidente manifestação de um sintoma do olhar crítico sobre a reificação promovida por estas figuras canônicas da cobertura visual. Este aspecto negativo de sua significação se deixa compensar (naquilo em que pode estar requisitando a dimensão da eficácia simbólica desta negativa) pela proximidade que imagens deste tipo parecem sinalizar, com respeito às manifestas tendências das formas documentais

contemporâneas em trazer à baila os elementos de uma vivência mais ordinária da significação do histórico.

Uma certa fuga, portanto, à idéia de que o rosto humano é o lugar por excelência da manifestação desta repercussão, cedendo lugar, quem sabe, ao sentido de permanência associado à paisagem e à quase insignificância aparente da presença humana, neste contexto. De todo modo, do que se pode descortinar deste processo feito às imagens mediatizadas do histórico, vemos que algo se manifesta como uma espécie de *desdramatização* do acontecimento, de desinvestimento progressivo de sua animação e dos esquemas sensório- motores dos quais ela depende, de recusa às exacerbações do *pathos* na imagem, na forma de suas figuras visuais mais conhecidas e freqüentemente reiteradas pela mediatização, enfim, de uma valorização daquilo a que o fotojornalista e cineasta Raymond Depardon chamava alhures de uma “fotografia dos tempos fracos”, uma imagem dos eventos do mundo que possa encontrar uma acolhida na compreensão dos fatos diários, na qual a urgência e a exacerbação das paixões cederia lugar a um regime mais contemplativo e nem por isto menos engajado nas ações e na compaixão que estas imagens podem provocar.

Por outro lado, os laureados mais recentes do *World Press Photo* (especialmente nos anos de 2011 e 2012) sinalizam uma momentânea retomada dos cânones mais importantes da cobertura fotojornalística, sobretudo no que respeita a adoção de uma abordagem compassional do acontecimento: na mesma linha dos prêmio atribuído a Arko Datta, em 2004, nos vemos restituídos em 2012 a uma mesma chave retórico-emocional da inscrição fotojornalística aos modos de aspectualizar o histórico; no coração da turbulência acontecimental que definiu as revoltas no mundo árabe dos dois últimos anos (e da qual, em certa medida, também se origina a série visual de Piero Masturzo, nos tetos de edifícios de Teerã), vemos emergir esta imagem de uma mãe iemita que conforta seu filho que sofre os efeitos de uma ação policial contra os protestantes do regime (fig. 4).



Figura 4. Samuel Aranda, “Fátima Al-Quaws and Zayed” (2012)

©New York Times/World Press Photo

Em certa medida, podemos imaginar que esta imagem manifesta o mesmo *ethos* de aproximação ao conflito humano que enraíza a fotografia de Masturzo, premiada dois anos antes: ela adota o viés dos tempos fracos, no endereçamento de uma ação que, a vários títulos, poderia ser pensada na perspectiva das imagens clássicas de confrontos, que a história do fotojornalismo consagrou como parte de seu cânone. Mas a adoção da chave tópica da mãe piedosa subtrai, em alguma medida, a relação desta imagem com a singularidade acontecimental que lhe seria própria, relançando-nos a suspeita da perda de uma certa força inclusiva da cobertura fotojornalística na ordem mais própria de cada evento.

Não nos parece inadequado pensar que esta oscilação entre o “cânone” (em que a imagem comunica-se com um sedimento de mudança e dramaticidade das ações) e os “tempos vazios” (em que o olhar tenta fixar aquilo que já cedeu em força irradiadora, quando nada mais acontece) signifique um certo estado de tensão permanente da atividade fotográfica, confrontada com o acontecimento e com sua singularidade histórica, mas ao mesmo tempo, atenta ao horizonte do espectador e aos limites de sua capacidade de apreender a ordem dos eventos, nas chaves e regimes preferenciais de imersão sensorial e emocional que lhe são mais familiares.

#### **REFERÊNCIAS:**

GOMBRICH, E.H. (1982). “Standards of Truth: the arrested image and the moving eye”. In: *The Image and the Eye*. London: Phaidon: pp. 244,277;

LAVOIE, Vincent (2007). “La mérite photojournalistique: une incertitude critériologique”. *Études Photographiques*, v. 20, p. 120-133.

LAVOIE, Vincent (2010). “Coda, protocole pour une photographie compassionnelle”. In: *Photojournalismes: revoir les canons de l’image de presse*. Paris: Hazan: pp. 187,224;

PICADO, Benjamim (2008). “Le Temps des Gestes et l’Arrêt sur l’Image dans le Photojournalisme: entre la rhétorique corporelle et le *pathos* iconique”. *Image&Narrative*, v. 23. Disponível em:

<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/Timeandphotography/picado.html>;

PICADO, Benjamim (2011). “Sentido Visual e Vetores de Imersão: regimes plásticos da implicação do espectador nas formas visuais do fotojornalismo”. In: *Galaxia*. 22: pp. 53,66;

POIVERT, Michel (2010). “La crise des usages”. In: *La Photographie Contemporaine*. Paris: Flammarion: pp. 76,118;

SCHAEFFER, Jean-Marie (1999). “De quelques dispositifs fictionnels”. In: *Pourquoi la Fiction*. Paris: Seuil: pp. 231,316;