

Das Intensidades às Depurações da Paixão na Imagem : mutações do gesto e do acontecimento no fotojornalismo

Benjamim Picado 1

Resumo : Avaliamos as questões da discursividade visual do fotojornalismo moderno, a partir da expressividade somática dos personagens de acontecimentos: as relações entre gestos e posturas dos actantes das imagens e a intensificação passional da expressividade corporal, com o valor dramático/discursivo que assumem, na cobertura dos acontecimentos. Ao final, avaliamos o processo histórico de uma depuração da intensidade passional dos gestos, como interrogação do campo profissional do fotojornalismo acerca dos impasses decorrentes da reiteração destas chaves «superlativas» da expressividade na imagem.

Palavras-chave : fotojornalismo, paixões, narrativa, gesto

Abstract : We evaluate the issues of visual discourse in modern photojournalism, departing from the expressiveness of the somatic aspects of event's characters: the relationship between gestures and postures of the actants of images and the passional intensification of bodily expressiveness, with the dramatic/discursive value assumed by the journalistic coverage of events. Finally, we evaluate the historical process of debugging of a passionate intensity of gestures, as an interrogation from the professional field of photojournalism about the impasses arising from the restatement of these «superlative» keys of expressiveness in the image.

Keywords : photojournalism, passions, narrative, gesture

- - -

Nos percursos de investigação que temos feito sobre as matrizes discursivas de uma visualidade do acontecimento no fotojornalismo moderno, valorizamos até aqui os aspectos que favoreciam a percepção do instante como um núcleo no qual as estratégias de sentido da imagem se organizariam, preferencialmente : justamente por isto, privilegiamos aqueles aspectos da rendição das situações narradas nos quais o problema da significação discursiva do fotojornalismo poderia mobilizar a economia narrativa na qual a factualidade do acontecimento poderia ser

1 Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, em 1998. Professor Associado do Departamento de Estudos Culturais e Mídia da Universidade Federal Fluminense, membro permanente do Programa de Pós-Graduação da mesma instituição, na qual dirige os trabalhos do Grupo de Pesquisa em Análise da Fotografia e das Narrativas Visuais e Gráficas (GRAFO-NAVI), cadastrado no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq. Pesquisador do CNPq, com projetos sobre a ordem das narrativas visuais no fotojornalismo e no universo do humor gráfico.

ofertada rentavelmente aos leitores. Razão pela qual predominou uma certa predileção pelos «instantes pregnantes», que definiam a intensificação das situações e dos eventos representados, nesta condição de «funções cardinais» da narrativa – ações cuja significação indexa para o espectador este aspecto de uma suite das ações apreendidas.

Para que uma função seja cardinal, basta que a ação à qual ela se refere abra (ou mantenha, ou feche) uma alternativa conseqüente para a suíte da história, em suma, que ela inaugure ou conclua uma incerteza ; se, num fragmento de narrativa, o telefone soa, é igualmente possível que alguém o responda ou não, o que não deixará de levar a história a dois caminhos diferentes (BARTHES, 1966).

Em razão disto, nos dedicamos então mais intensamente, na análise deste segmento iconográfico, àqueles aspectos de sua manifestação que indicavam um certo esforço para construir a significação factual do acontecimento, a partir da produção de um certo sentido de *participação sinestésica* do olhar nas ações: notamos, no decorrer deste tempo em que analisamos estes materiais, a predominância de um certo paradigma comunicacional nestas imagens que solicitava, por sua vez, uma assimilação de um olhar mais «estético» sobre elas – sem contudo abdicar do fundamento semio-pragmático de suas estratégias enunciativas. De todo modo, estava nítido em nossa perspectiva de análise que o regime comunicacional que se consolidara no fotojornalismo do último século se pautava mais pelo imperativo de nos *fazer participar* da ação, mais do que aquele definindo pela regra de *nos informar* sobre tudo o que é da ordem da atualidade.

Constituindo desta forma nosso olhar sobre os imperativos discursivos da imagem fotojornalística, nos dedicamos a examinar os aspectos de um modelo de temporalidade sobrevivente destes instantes, inscritos em elementos tais como enquadramentos, qualidades variáveis da tonalidade e iluminação, oscilações entre instabilidade e fixidez de seus motivos: nesta ordem mais «interna» de sua manifestação, a fotografia de acontecimentos emergia como um objeto privilegiado para o estudo de certas estratégias discursivas muito próprias de nosso campo de estudos, para além do fato de nos permitir especificar algumas questões relativas à posição do fotojornalismo em seu exercício de uma certa *pretensão de historicidade* de suas imagens, manifesta através deste seu *ethos* testemunhal e da narratividade que entranhava estes ícones, de uma maneira quase compulsória.

No decorrer deste percurso, entretanto, é fato que negligenciamos algumas questões muito importantes sobre certas variáveis da análise pelas quais a fixidez dos motivos visuais é como que transcendida pelas funções dinamizadoras que converterão a imagem em parte de uma economia narrativa da factualidade histórica: de um ponto de vista mais geral, nos interessava trabalhar os diferentes operadores da construção deste efeito de testemunho visual na imagem, sem que destacássemos especialmente qualquer um deles, na consecução dos «vetores de imersão» pelos quais a imagem fotojornalística ascenderia a esta condição vicária de uma presença no espaço e no tempo próprio dos acontecimentos; por isto mesmo, pouca diferença fizemos quanto aos aspectos rendidos na imagem fotográfica, fossem estes relativos à postura dos corpos, a seus gestos mais destacados, às relações estabelecidas entre eles, suas posições relativas no espaço visual ou à importância dos objetos inanimados, dos instrumentos e dos próprios espaços delimitados nesta *cenografia viva do acontecimento*.

- - -

Pois bem, no caso presente, o que nos interessa escavar na análise deste imperativos discursivos da imagem fotojornalística é precisamente o papel exercido por alguns destes aspectos que se contabilizaram na miríade de elementos das imagens de acontecimentos com os quais trabalhamos até aqui: de momento, nos fixamos na representação iconográfica do gesto humano, enquanto elemento da significação que a imagem fotográfica aporta aos acontecimentos, como consecução de certas dimensões de seu *ethos* testemunhal.

No contexto de nosso recorte presente, dois aspectos fundamentam a atenção que dedicamos a este item da rendição visual das ações: de um lado, é sobre este elemento decerto «prossêmico» (que prenuncia vetores do sentido narrativo que a imagem é capaz de indexar) que os cânones do fotojornalismo trabalharão mais intensamente, na consolidação de uma espécie de *historicidade somatizada* de suas imagens, nos vários universos tópicos em que a enxergamos como operativa (mais plenamente nas imagens de sofrimento e de intensificação física da ação, em conflitos armados e disputas esportivas, na inscrição dos variados *ethé* dos agentes da cena política, por exemplo); em todos estes casos, notamos que a atividade do fotojornalismo do último século constituiu uma matriz da visibilidade histórica do acontecimento que se manifestou predominantemente neste recurso das imagens aos corpos dos actantes (tomados em suas virtualidades sensório-motoras), investindo especialmente os recursos da gestualidade de uma função indexadora do

caráter paradigmático desses personagens (intenções, caráter psicológico ou moral) e do valor sintagmático de prolongamento e destinação de suas ações (vetores da finalidade de sua conduta).

Este primeiro aspecto de nossa atenção aos gestos motiva uma espécie de *filogênese histórica* desta discursividade dramática e narrativa dos gestos, assim como a função que estes cumprem - por sua inscrição à plasticidade de apresentação do instante, enquanto núcleo de significações acontecimentais na imagem fotojornalística: de um lado, já o dissemos, é o trabalho sobre este gesto que demarca alguns dos mais importantes cânones das imagens do fotojornalismo, na sua institucionalidade histórica e discursiva ; mas a importância deste recurso não se explica exclusivamente (diríamos até, não se explica *em absoluto*) pelo modo como as instituições profissionais do jornalismo dignificaram o somatismo humano como parte de um sistema discursivo, em suas principais ordens tópicas (no tratamento do sofrimento e das ações, sobretudo).

Por seu turno, é na história da arte que encontraremos um sedimento desta questão das significações discursivas atribuídas à exibição de corpos em cena: ela nos aporta uma abundância de exemplos dos modos como a representação pictórica e escultórica dos temas históricos nos ofertou uma série de procedimentos do tratamento dos gestos, posturas e fisionomias que, para além de sua pura fisicalidade de manifestação, nos confronta com uma significação distintiva desta expressividade caracteristicamente humana; na celebração de episódios como batalhas e ritos civis, nota-se como é através da rendição dos gestos das personagens das cenas que estes ícones podem evadir-se das constrações estabelecidas pela fixidez da apresentação destes temas e alcançar uma comunicabilidade que tem algo a ver com as relações entre o gesto e o discurso.

Já examinamos em outras oportunidades que os operadores manifestos deste fenômeno (pelo qual a matéria da representação ascende à condição de um testemunho vicário) são os valores comunicacionais e expressivos que atribuímos a gestos, fisionomias, posturas corporais e aparência dos elementos da cena. Os pontos de contato mais cristalinos entre a *poiésis* dramática da pintura de ações e o registro testemunhal do fotojornalismo que pretendemos formular podem-se intuir nas observações que o historiador E.H.Gombrich faz sobre um painel pompeio do século I a.C., comemorativo à vitória do monarca macedônio Alexandre sobre seu adversário persa Dario (fig. 1):

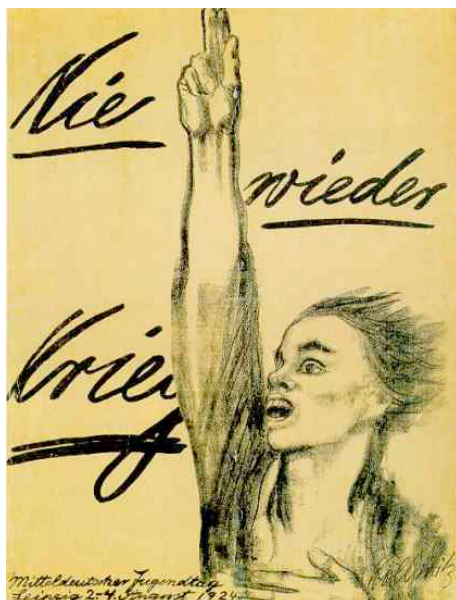


1. Filoxênio de Erétria, " Batalha de Issus" , mosaico (entre 90-69 a.C.)

O propósito para o qual (os gregos) desenvolveram o princípio do testemunho ocular era, como já tentei discutir, essencialmente dramático. A arte estava concernida com a ação envolvendo seres humanos. Ela servia para capturar eventos mitológicos ou atuais. O testemunho visual imaginário da batalha de Isso, a vitória de Alexandre o Grande sobre Dario, nos faz assim participante vicários da confusão (...). Compreendemos, sem maior reflexão, o lugar no qual devemos estar, na relação com o evento representado e em que momento somos levados a partilhar vicariamente este lugar das reais testemunhas. Não há qualquer diferença de princípio entre a imagem e aquela única em um milhão com a qual o fotógrafo de guerra poderia sonhar (GOMBRICH, 1982: 253,254).

Em manifestações como estas, contudo, o que se ressalta na caracterização dos princípio do testemunho ocular ainda não valoriza, com a devida atenção, qual é mesmo o papel da expressividade corporal das personagens da ação, no contexto desta dramaticidade atribuída ao instante, seja ele pictórico ou mesmo fotográfico. Mas em alguns outros de seus textos, é precisamente esta atenção ao gesto (e às suas funções na constituição de uma expressividade mais global da presença humana em imagens de varias finalidades) que é trazida ao centro do fenômeno pelo qual a vivacidade dos temas visuais é o aspecto mais importante da produção dos efeitos próprios à representação pictórica : numa conferência feita em 1966 na Royal Society sobre o tema da ritualização do comportamento animal, Gombrich evoca esta dupla dimensão que a manifestação do gesto assume para a imagem ; examinando uma gravura da artista plástica alemã Käthe Kollwitz, *Nie Wieder Krieg*, de 1924 (fig. 2), ele identifica a representação dos gestos como cindida entre a "ritualidade" (própria aos *símbolos*) e a "expressividade" (típica dos *sintomas*); foi também esta noção mesma da arbitrariedade dos gestos na representação que nos

legou decerto uma estrutura de base que nos permite compreender a maneira como os artistas captavam a comunicação entre os elementos vivos de uma composição, fossem estes humanos ou não.



2. Käthe Kollwitz, "Nie Wieder Krieg" (1924)

O jovem no pôster exibe certamente o sintoma da emoção coletiva (...): o tônus elevado, a postura rígida, a cabeça erguida, o avanço forte do queixo, mesmo o cabelo ereto, todas as reações físicas que acompanham a emoção do entusiasmo das massas (...). Se retivermos o termo *sintoma* para estes signos visíveis, poderemos usar o termo *símbolo* para outros tipos de signos visíveis, o gesto da mão com dois dedos esticados, que convencionalmente acompanha o proferimento de uma promessa, na Europa central, um ritual, no sentido estrito do termo. Se o sintoma natural e o símbolo convencional podem ser vistos como os dois extremos de um espectro, poderíamos, creio eu, colocar o gesto que o jovem realiza com sua mão esquerda em algum ponto intermediários destes dois extremos. (GOMBRICH, 1982: 63,64).

Esta questão da centralidade do gesto na comunicação de uma significação mais passionalizada do instante é algo que – uma vez manifesto em outros dos textos de Gombrich – nos restitui à importância que tem para ele o trabalho de Aby Warburg, em dois aspectos principais: primeiramente, a presença desta matriz explícita em Gombrich a idéia de que as figuras desta expressividade somática se caracterizam como uma «sobrevivência» histórica de certas fórmulas da representação (este é, inclusive, o eixo que articula as correlações entre a noção warburgueana das *pathosformeln* e a das *schematta* gombricheanas); em segundo lugar, este aspecto formalizado da representação pictórica das emoções fará incidir sobre o gesto a dimensão de sua «intensificação» na imagem, como recurso de sua

comunicabilidade mais expressiva na experiência estética dos ícones visuais. Examinaremos cada uma destes aspectos, a seguir.

- - -

De fato, nos textos em que Gombrich aborda as variedades do emprego da expressividade gestual na história da pintura e da escultura, reconhece-se a predominância das formas socialmente ritualizadas do gesto como elementos-guia da construção da representação visual: imaginando a função que certos temas religiosos e políticos assumem para o trabalho da *rendição pictórica* dos mesmos, é evidente que os aspectos de uma intensificação mais genuína da expressividade corporal são menos freqüentes na história da arte do que aqueles que se manifestam em atitudes fortemente convencionalizadas - como aquelas associadas à oração, à fala em público, aos atos de juramento e ritos de toda espécie. Para encontrarmos aspectos de uma expressividade somática que manifestem um caráter mais *singularizado* das paixões, é necessário que recuemos nosso olhar para o ponto no qual Warburg nos ajuda a identificar nos ritos dionisiacos da Antigüidade um tipo de exploração do gesto e dos movimentos corporais que manifesta um sentido da *intensificação* emocional do movimento, não obstante sua fonte ritualística.

Warburg estava certamente correto em que estas *rendições* de um ritual fossem muito admiradas e estudadas pelos artistas da Renascença, tentando penetrar na linguagem dos sintomas emocionais. Ele estava igualmente certo em insistir sobre os perigos que surgiam na arte, através de uma inflação destes gestos, com o crescendo de uma gesticulação frenética que caracterizava certa arte do Barroco. Era uma inflação que inevitavelmente produzira a reação do retorno à restrição de um padrão dourado, aquele do gosto de nossa geração pela calma de um Piero della Francesca. (GOMBRICH, 1982 : 76).

Este destaque feito por Gombrich à chamada *warburgueana* pelos modelos da expressividade somática - oriundos de uma arte ritualística pagã - nos toca especialmente, nos dois aspectos em que o problema do gesto e de sua *rendição* visual importam para a eficácia com a qual o fotojornalismo exerceu uma discursividade histórica do acontecimento: em primeiro lugar, isto nos leva a compreender o caráter sistemático pelo qual a gestualidade das personagens de histórias factuais no fotojornalismo restituem uma espécie de «arquivo das intensidades», através da qual o repertório da passionalidade destas situações narrativas pode ser traduzida, de um ponto de vista iconológico; em segundo lugar, poderemos diagnosticar no regime de forte proliferação destas «fórmulas do

pathos» os sinais momentâneos de um esgotamento desta linguagem das intensidades do acontecimento, com os correspondentes efeitos de uma depuração destas paixões, até o ponto de uma quase anulação de sua remissão reiterada aos modelos mais «teatralizados» da representação das ações e do sofrimento humanos. Pois bem, estes são os dois temas da argumentação que desejamos lançar às funções atribuídas à expressividade somática no fotojornalismo moderno e contemporâneo.

- - -

Busquemos uma exploração mais detida de algumas tópicas visuais da iconografia fotojornalística de acontecimentos, nas quais se nota a emergência desta questão da intensificação passional pelo gesto: nos detemos especialmente aqui na valorização de uma certo *ethos* agônico, inscrito a situações como as de conflitos (na representação da política e da guerra), assim como o registro compassional da representação da dor e do sofrimento alheios; em tais universos temáticos da instalação da imagem em uma dimensão de historicidade, o corpo e o gesto estão patentemente implicados em um certo conjunto de códigos e princípios da representação que antecedem de muito aquilo que, em geral, é o objeto da reflexão dos historiadores das imagens técnicas e dos regimes supostamente específicos de uma mediatização do histórico.

Mas, antes de impormos um quadro teórico mais forte a esta discussão, avaliemos certas destas imagens mais características da cobertura fotojornalística, neste preciso universo de acontecimentos (fig. 3).



3. « Moods : President Lyndon B. Johnson listens to tape sent by Captain Charles Robb from Vietnam » (31/7/1968) – National Archives (US Government)

Nossa atenção aqui se detém especialmente sobre os estados interiores do presidente Johnson, que podemos inferir do modo como a imagem dispõe de sua manifestação, em especial na significativa espécie de contrariedade abatida que é esplendidamente magnificada na imagem pela postura corporal e na discreta gestualidade de seu abandono de qualquer traço de teatralidade mais intensa, tudo isto em face daquilo que supostamente teria ouvido de um testemunho em áudio gravado por um capitão do exército americano, durante a fase mais aguda dos conflitos no Vietnã. Se este aspecto de seu somatismo parece mais próximo à categoria do «sintoma», como aquilo que escapa ao controle comportamental de sua manifestação pública, nosso interesse aqui recai sobre a figuratividade destes gestos e desta postura global, no modo como podemos ressentir nela a «sobrevivência» de certos modelos da representação do corpo e da atitude humanas em situações de intensificação patêmica.

Nos termos em que o historiador Georges Didi-Huberman recupera esta dimensão da reflexão warburgueana sobre uma certa figuratividade esquemática das paixões representadas, estamos diante de um autêntico «arquivo histórico das

intensidades» (DIDI-HUBERMAN, 2001), através do qual poderíamos recuperar esta expressividade somática, concebida como um elemento auxiliar à produção dos efeitos mais próprios à apreensão estética da mudança de estados externos e internos: sabemos que este repertório das paixões somatizadas constitui o resultado de um esforço de colecionador, ao qual Warburg se emprega (entre 1905 e 1911), ao qual ele designa como as *Schematta Pathosformeln*, nas quais se inscrevem algumas das linhas gerais desta exploração transtemporal aos modelos da representação da expressividade, abordando universos temáticos como os da «corrida», «dança», «luto», «combate», «vitória», «morte» e «lamentação», dentre tantos outros.

No intervalo de 20 anos que vai separar esta primeira esquematização e o sentido moderno de um gesto da montagem assistemática que caracterizará o projeto warburgueano de um *Atlas Mnemosyne*, Didi-Huberman destaca aquilo que parece conferir um outro tipo de fundamento da história da figuração visual dos corpos e de suas metamorfoses e modulações anamórficas de intensidades: em oposição aos esquemas puramente temáticos das *pathosformeln*, emerge agora uma matriz mais fortemente «antropológica» – e, porque não, também «evolucionária» – da compreensão sobre estes processos dinâmicos da expressividade inscrita à história e à significação das representações pictóricas.

A iconografia pode se organizar em motivos, quiçá em tipos – mas as formulas do *pathos*, estas definem um campo que Warburg pensava como rigorosamente *trans-iconográfico*. Como, desde então, dar conta da operação que conjuga os três 'princípios da expressão'² adaptados da biologia darwiniana? E, já que se trata aqui de uma antropologia cultural, como – para além de Darwin – trabalhar os paradigmas pertinentes para pensar a *intensidade das formas simbólicas* (DIDI-HUBERMAN, 2001 : 145,146).

Voltemos, contudo, ao exame daquela imagem do contrariado presidente americano, resignado em seu fracasso: examinemos ali a chave desta representação das paixões que corresponde ao modo como o acontecimento é nela representado. De saída, notamos que os gestos, posições e posturas que a imagem segmenta, na manifestação que o corpo da personagem oferece de um

2 Em seu pequeno tratado sobre a expressão das emoções no homem e nos animais, Charles Darwin define os princípios dos «hábitos associados úteis» (pelos quais a expressão compensa ou alivia sensações sofridas, na base de um hábito), de «antítese» (pelos quais a manifestação corporal oferece um sinal oposto àquele do esforço que se manifesta sobre si, e que aportam um forte sentido de expressividade) e de «reflexo» (definido pela extrema proximidade entre a reação sensória de um estímulo e a resposta motora do corpo afetado). Nos três casos, nota-se que a disposição manifesta do corpo animal é constituída para manifestar estas diferentes respostas em termos propriamente expressivos. (DARWIN, 2009).

acontecimento, valorizam-se as chaves semânticas e plásticas desta expressividade de sua presença na imagem, na correlação com certas ordens tópicas associadas, enfim, ao insucesso de um projeto ou de uma intenção.

A resultante deste modo de abordar a situação visualmente rendida nos confere uma representação bastante rara de um universo temático como o da política, empregando aspectos de uma encarnação corporal do histórico que é mais freqüente, por seu turno, nas imagens clássicas do sofrimento – que, ao menos em geral, acometem mais abundantemente a pessoas comuns do que a personalidades públicas. Não obstante tal excepcionalidade, é fato que o estado anímico no qual o presidente Johnson apreende as notícias vindas do *front* oriental não difere significativamente – ao menos nestes aspectos de uma estrutura antropológica da expressividade – daquelas chaves da plasticidade próprias às imagens clássicas de dor, como esta do exemplo a seguir (fig.4).



4. Donald McCullin – « Turkish Women » (1964) – ©World Press Photo

Entretanto, se examinarmos estas duas imagens com mais vagar, agora do ponto de vista de um certo isolamento das gradações de intensidade da expressividade somática, veremos que elas representam duas posições em um arco das paixões que se explicam por um paradigma de suas variações, ao qual Warburg identificara como uma matriz linguística da «amplificação»: ainda que estrutura formal das duas imagens tenha a mesma significação, com respeito ao destaque destas relações entre somatismo e *pathos*, isto não significa que em ambas se manifeste

rigorosamente a representação de um sofrimento, mas talvez de dois princípios distintos de sua explicitação nas marcas do gesto e da postura dos corpos.

Esta aparente uniformidade da fórmula representacional do *pathos* não chega a apagar a forte impressão de uma diferente gradação com a qual as emoções são manifestas em cada um destes casos: neste ponto, a imagem da mãe que sofre, em McCullin, exprime um valor «superlativo» de amplificação deste ressentimento, posicionado na extremidade mais afastada de um arco cujo ponto oposto é o da imagem do presidente em sua frustração mais contida. Esta cláusula de distinção sobre a formulação representacional das paixões reflete um aspecto da iconologia warburgueana que pode nos ser instrutivo, na análise das formas de tratamento da presença humana em ordens acontecimentais do histórico: em Warburg, isto se exprime no caso-limite da exacerbação plástica das figuras de uma expressividade nas ações representadas, que Didi-Huberman associa com uma espécie de «paradigma gramatical» da representação pictórica, naquilo que implica as intensidades manifestas pelo corpo em movimento ou padecendo de alguma força exterior ou interna.

Assim que ele enuncia, desde 1893, seu projeto de estudar em Botticelli a 'força formativa do estilo' através dos processos de 'amplificação do movimento' – Warburg não emprega ao acaso o adjetivo *gesteigert*: este denota tanto a intensificação ou amplificação em geral, mas também, mais especificamente, o uso gramatical do comparativo (...). Warburg, em seus manuscritos, não cessará jamais de manejar os níveis de intensificação aos quais ele nomeia precisamente como *comparativo* e *superlativo* (DIDI-HUBERMAN, 2001: 146).

Nos dois casos, estamos decerto no escopo do que Gombrich designara como sendo a matriz «sintomática» ou «expressiva» da representação dos gestos e do sofrimento – justamente aquela que se opõe à forte «ritualidade» do gesto intencional, dos sinais expressos da comunicação somática. Ainda assim, contudo, há que se pensar que o encontro dos vários braços e mãos que envolvem a pobre mãe, assim como as diversas fisionomias crispadas e chorosas que repercutem-se umas sobre as outras (numa espécie de *rima fúnebre* deste encontro), conferem à imagem de McCullin uma força e um *impacto simpático* que certamente falta à fotografia de Lyndon Johnson – mesmo porque não podemos fitar o rosto do presidente em seu descontentamento, assim como o vemos a uma distância tal que nos dificulta divisá-lo fora do contexto em que ele é precisamente apresentado no *décor* da sala de reuniões vazia como um chefe de Estado e não como indivíduo. Nesta diferença de grau entre os dois modos de intensificar as paixões, a imagem de McCullin exprime aquilo a que, ao falar das mediações da Antigüidade clássica

que se enxergam em Dürer representando a morte de Orfeu, Warburg designara como «superlativos da linguagem gestual» (WARBURG, 2012 : 70,71).

- - -

Se, por outro lado, compararmos esta imagem do presidente Johnson com outras representações importantes da guerra do Vietnã, do ponto de vista de sua significação mais dramática (relativa à particularidade das ações representadas), veremos que um aspecto possível de sua caracterização para a análise dos regimes discursivos do fotojornalismo atualiza alguns dos pontos que já destacamos aqui com o apoio de Gombrich – em especial, as questões relativas às oscilações entre a ritualidade e a expressividade genuína dos gestos e das condutas corporais, uma vez rendidas na imagem. Mas é necessário que estas questões se coloquem agora, a partir de uma ordem de problematização mais ligada ao desenvolvimento das fórmulas da discursividade visual que patenteiam o fotojornalismo como uma inscrição de historicidade, exercitada como parte do sistema axiológico que demarca as pretensões da mediatização jornalística do acontecimento.

Examinemos, por exemplo, esta famosíssima imagem do mesmo conflito, tantas vezes associada aos processo em que o envolvimento americano começara a ser questionado pela própria opinião pública do país (fig.5) : nela encontramos os índices mais conhecidos da representação da atualidade de uma ação, expressa através da valorização de seu «presente contínuo», sendo um tal aspecto aquele que nobilitou historicamente a posição do fotojornalismo enquanto regime testemunhal do discurso sobre acontecimentos. Em nossa pesquisa, tratamos fartamente desta imagem exemplar, sendo que agora ela nos interessa pelo aspecto da consolidação de uma certa «linguagem pictórica do acontecimento» que estrutura a organização dos elementos visíveis do tema iconográfico em questão, e que acaba por produzir uma espécie de matriz de reiterações de figuras plásticas da representação do histórico.



5. Eddie Adams – « Execution of a Vietcong » (1968) - © Associated Press/World Press Photo

Neste ponto, o modo como a apresentação ritualizada da gestualidade destes instantes é favorecida, por critérios de sua transparência semiótica e dramática para o discurso da informação, redundam na consolidação de certos cânones da imagem de imprensa que acabam por esvaziar das imagens esta forte *singularidade indexical* – que seria a marca mais distintiva de sua precisa conexão com os eventos. Nas análises em que engajamos esta imagem como instância de uma certa força discursiva que se apreende dos instantâneos fotográficos, valorizamos esta espécie de *duplicidade vetorial* que a caracteriza : de um lado, o modo como se coligam linearmente o gesto do executor e a expressividade agônica da vítima, no plano horizontalizado de sua apresentação; de outro modo, a relação perspectiva que a imagem instaura com os regimes espectatoriais de testemunho, na modalidade frontal e estável da apresentação do tema, que qualificamos alhures como uma topografia «prototeatral» da imagem (PICADO, 2008).

Mas o aspecto que nos interessa agora é o mesmo que nos mobilizou até aqui, nas imagens do sofrimento, a saber, o de compreender as estruturas mais remotas da representação da expressividade corporal, nas diversas situações em que o acontecimento momentâneo pode implicar a presença destes elementos mais significativos do somatismo: em momentos anteriores, identificamos estas questões, na relação vetorial que constituía o núcleo potencialmente narrativo da integração entre o gesto resolutivo do oficial e a fisionomia tensa do rebelde prestes a ser executado. Nos evadimos agora desta significação mais «narratológica» do instante para nos determos sobre um aspecto desta figuração que é decisivo, em certos escritos contemporâneos sobre os padrões da expressividade na história da

arte e da imagem: pois este modo da apresentação do tema acaba por manifestar um certo padrão da representação do histórico que evoca certos debates sobre os limites de uma certa «teatralização» da presença humana no retrato pictórico, por exemplo.

Neste ponto, nos interessa pensar os regimes nos quais a expressividade do gesto é favorecida, a partir de uma certa exacerbação de sua apresentação, com os fins dramáticos que lhe seriam inerentes: dada a frontalidade da apresentação da imagem de Adams, há que se notar a implicação deste vetor frontal na matriz teatralizada da apreensão dos gestos e das posturas das personagens – nas finalidades que são próprias aos regimes da discursividade histórica do fotojornalismo. Em outros domínios da reflexão sobre a imagem, este tema é antecedido por uma certa interrogação crítica acerca dos predomínio deste modelo: na obra do crítico e historiador da arte Michael Fried, por exemplo, este é um tema central de uma importante passagem da arte setecentista na França - a saber, a dos modos próprios da apreensão dos gestos e da fisionomia, em contextos nos quais o gênero do retrato pictórico cumpre funções de distinção social dos retratados. 3

No caso da imagem da execução do *vietcong*, notamos que esta questão não se define propriamente com respeito à origem material do tema (um acontecimento certamente decisivo, sobretudo para um dos personagens da cena), mas concerne aos modelos representacionais pelos quais é fixada sua significação propriamente histórica: disto decorre, inclusive, o caráter exemplar da estrutura de apresentação do tema que a imagem favorece, aspecto este que se define como matriz de replicação de uma grande quantidade de ícones visuais de acontecimentos que se definem pelo mesmo tipo de arranjo da gestualidade e das posturas corporais das personagens. Podemos apenas imaginar como a recognoscibilidade que atribuímos a esta representação tem muitas vezes mais relação com os aspectos de estruturação desta encenação mórbida do que com a singularidade acontecimental

3 A reflexão de Fried concerne especialmente à importância dos temas absorptivos da pintura dos salões parisienses, especialmente para um crítico como Denis Diderot: em seus escritos, vê-se emergir uma avaliação do caráter predominantemente "teatral" da pintura que antecede aquela de Greuze e Chardin, por exemplo. Avaliando a arte do retrato, nota-se que ele requeria a exibição de um tema — o modelo — ao olhar público, sendo a ação básica registrada em um retrato aquela imagem que o modelo oferece de si mesmo para ser observada. Na pintura de temas absorptivos (que começa a emergir nos salões parisienses, a partir de 1767), em que os personagens eram representados pessoas como se estivessem imersos em pensamentos ou em ações, emerge este "primado da absorção": o resultado desta maneira de tratar o retrato parece implicar uma relação especial entre o modelo retratado, o quadro e o observador. (FRIED, 1980).

de sua ocorrência, tanto para o fotógrafo quanto sobretudo para o universo dos leitores que a examinam.

Diríamos que uma tal fonte de incômodos com o sentido fortemente reiterativo deste tipo de relação «teatralizada» do acontecimento não passa despercebido do campo profissional dos fotojornalistas, ao menos pelo que se depreende do modo como certas de suas instituições apontam na direção de uma certa «crise dos usos» das imagens de imprensa (POIVERT, 2010): se examinarmos o caso de algumas das últimas premiações do prestigiado World Press Photo, poderemos formar um quadro muito sintomático de uma certa interrogação que os eleitores deste prêmio (em sua maioria profissionais renomados do campo do fotojornalismo) fazem sobre o horizonte axiológico da “noticiabilidade” na imagem (LAVOIE, 2007) e que atravessa os materiais iconográficos dos acontecimentos de todos os dias – assim como os modos que se pode conceber para uma certa evasão a esta excessiva recorrência das figuras da representação acontecimental, em especial quando se examinam os universos tópicos das ações e do sofrimento humano.

No caso da imagem premiada em 2008 (fig. 6), nota-se uma retomada do gesto que nobilita um dos aspectos da dramaticidade da execução do *vietcong* (e laureada pela mesma instituição quarenta anos antes), mas subtraída do elemento que a configurava em seu modo próprio de narrar o conflito, a saber: na foto de Antony Suau, a disposição manifesta nos signos da postura alerta do agente do condado de Cuyahoga (na cidade de Cleveland, Ohio) não encontra a réplica de um corpo que padeça desta ação. Resulta deste instantâneo uma espécie de esvaziamento da dramaticidade da cobertura fotojornalística, decorrência de uma desmontagem momentânea das chaves corriqueiras da compreensão sobre uma ordem beligerante – que deveria contemplar dois actantes em um encontro necessariamente antagônico.



6. Antony Suau – «US Mortgage Crisis, Cleveland, Ohio» (2008) - © Antony Suau/World Press Photo

Na premiação desta imagem pelo World Press Photo, fica sinalizada uma certa *depuração* do gesto, em seu aspecto de intensificação superlativa da passionalidade com a qual o acontecimento é significado, na sua dimensão iconológica: vemos que algo se manifesta como uma espécie de *desdramatização* do acontecimento, um deflação de tudo aquilo que vinculara a plasticidade da rendição dos gestos na imagem à evolução de uma trama histórica, sustentada pelo valor atribuído a esta amplificação da passionalidade implicada no somatismo humano inscrito na imagem; trata-se de uma recusa às exacerbações do *pathos* na imagem e de suas figuras plásticas mais salientes.

Em contrapartida, vemos imagens como esta de Suau valorizarem aquilo a que o fotojornalista e cineasta Raymond Depardon designara certa vez como uma «fotografia dos tempos fracos» (DEPARDON, 1993): uma imagem dos eventos do mundo histórico que possa encontrar uma receptividade compreensiva das narrativas factuais – e na qual a urgência e a intensificação das paixões daria lugar a um regime mais *sereno* da imersão (e nem por isso menos empenhado nas ações e na compaixão que estas imagens podem instilar).

Referências Bibliográficas :

BARTHES, Roland (1966). « Introduction à l'analyse structurale du récit ». In : *Communications*. 8 : pp. 1, 27 ;
DARWIN, Charles (2009). *A Expressão das Emoções no Homem e nos Animais* (trad. Leon de Souza Lobo Garcia). São Paulo : Cia das Letras ;

DEPARDON, Raymond (1993). «Raymond Depardon. Pour une photographie des temps faibles». In : *La Recherche Photographique*. 15 ;

DIDI-HUBERMAN, Georges (2001). «Aby Warburg et l'archive des intensités». In : *Études Photographiques*. 10 : pp. 144,168 ;

FRIED, Michael (1980). *Absorption and Theatricality : painting and beholder at the age of Diderot*. Berkeley : University of California Press ;

GOMBRICH, E.H. (1984) *The Image and the Eye ; further studies in the psychology of pictorial representation*. London : Phaidon ;

LAVOIE, Vincent (2007). «La Mérite Photojournalistique: une incertitude critériologique». In : *Études Photographiques*. 20 : pp. 120,133 ;

PICADO, Benjamim (2008). «Le Temps des Gestes et l'Arrêt sur l'Image dans le Photojournalisme: entre la rhétorique corporelle et le *pathos* iconique». In: *Image&Narrative*. 23. Disponível em:
<http://www.imageandnarrative.be/timeandphotography/picado.htm>. Acessado em 20/06/2013.

POIVERT, Michel (2010). «La crise des usages». In : *La Photographie Contemporaine*. Paris : Flammarion : pp. 77,120 ;

WARBURG, Aby (2012). «Dürer e a Antiguidade italiana» (trad. Georg Otto). In : *Cadernos Benjaminianos*. 5 : pp. 66,72.