

CORPO SOFREDOR

Figuração e experiência
no fotojornalismo

Angie Biondi

TESE ¶



PPGCOM • UFMG

Angie Biondi

CORPO SOFREDOR

**Figuração e experiência
no fotojornalismo**

1ª edição
2016



PPGCOM • UFMG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitor: Jaime Ramirez
Vice-Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Orestes Diniz Neto
Vice-Diretor: Bruno Pinheiro Wanderley Reis

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Coordenador: Carlos Magno Camargos Mendonça
Sub-Coordenadora: Geane Alzamora

SELO EDITORIAL PPGCOM

Ângela Cristina Salgueiro Marques
Bruno Guimarães Martins

CONSELHO CIENTÍFICO

Ana Carolina Escosteguy (PUC-RS)	Kati Caetano (UTP)
Benjamim Picado (UFF)	Luis Mauro Sá Martino (Casper Líbero)
Cezar Migliorin (UFF)	Marcel Vieira (UFPB)
Elisabeth Duarte (UFSC)	Mariana Baltar (UFF)
Eneus Trindade (USP)	Mônica Ferrari Nunes (ESPM)
Fátima Regis (UERJ)	Mozahir Salomão (PUC-MG)
Fernando Gonçalves (UERJ)	Nilda Jacks (UFRGS)
Frederico Tavares (UFOP)	Renato Pucci (UAM)
Iluska Coutinho (UFJF)	Rosana Soares (USP)
Itania Gomes (UFBA)	Rudimar Baldissera (UFRGS)
Jorge Cardoso (UFRB UFBA)	

www.seloppgcom.fafich.ufmg.br

Avenida Presidente Antônio Carlos, 6627, sala 4234, 4º andar
Pampulha, Belo Horizonte - MG. CEP: 31270-901
Telefone: (31) 3409-5072

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

B615c	<p>Biondi, Angie. Corpo sofredor [recurso eletrônico] : figuração e experiência no jornalismo / Angie Biondi. - Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2016. 127p. : il.</p> <p>Ebook formato pdf. Requisitos do sistema: Adobe Acrobat Reader. Modo de acesso: World Wide Web. <www.seloppgcom.fafich.ufmg.br> Inclui Bibliografia. ISBN: 978-85-62707-82-7</p> <p>1. Fotorjornalismo. 2. Arte figurativa. 3. Experiência. 4. Imagem. 5. Linguagem fotográfica. 6. Corpo I. Universidade Federal de Minas Gerais. II. Título.</p> <p>CDD - 070.49 CDU - 77.044</p>
-------	--

Elaborada pela Biblioteca Professor Manoel Lopes de Siqueira da UFMG.

CRÉDITOS DO E-BOOK

© PPGCOM UFMG, 2016.

PROJETO GRÁFICO

Bruno Menezes A. Guimarães
Bruno Guimarães Martins

DIAGRAMAÇÃO

Bruno Menezes A. Guimarães

CAPA

Olívia Binotto
Ana Cláudia Maiolini

SUMÁRIO

PREFÁCIO	6
PREFÁCIO DA AUTORA	9
APRESENTAÇÃO	13
1. SOFRER E AGIR	23
2. APREENSÕES DO SOFRIMENTO: FIGURAÇÃO E EXPERIÊNCIA	35
3. O CORPO SUPPLICIADO	53
4. O CORPO ASSUJEITADO	69
5. O CORPO ABATIDO	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
NOTAS	111
REFERÊNCIAS	114

PREFÁCIO

A QUE VEM TANTO SOFRER? Nas coberturas de acontecimentos jornalísticos, fotógrafos se esmeram na escolha de luz, ângulos, enquadramentos: clic. clic. clic. Jornalistas, dispendo dessas poucas ou muitas imagens, redigem céleres, suas narrativas sobre violência, atentados, guerras, fome, doenças e acidentes. Editores escolhem cuidadosamente aquelas fotografias que vão, no momento seguinte, ilustrar sites informativos, capas e miolos de jornais e de revistas. Meses depois, com a divulgação de premiações anuais de Fotojornalismo (Prêmio Esso e World Press Photo), eis as fotografias laureadas reestampadas nas páginas dos jornais, revistas e sites.

Angie Biondi partiu dali: das escolhas das melhores fotos escolhidas por juris autorizados. Por que tanto sofrimento recorrente na mídia impressa? Por que tamanha exposição de corpos sofredores? Para nos lembrar do sofrimento nosso de cada dia? Talvez para nos dizer, como Shakespeare, que a vida sofrida é como um palco de acontecimentos no qual “homens e mulheres meros atores”? Neste teatro universal, o corpo sofredor é protagonista. Nós, leitores, somos observadores. Como o teatro da vida não acontece sem a nossa participação, não seríamos todos atores-participantes? Afinal, nada acontece sem o nosso olhar.

Neste livro nos deparamos com um personagem central, protagonista de múltiplos rostos: o corpo sofredor. A autora identificou três formas de representar o corpo sofredor: o corpo supliciado, o assujeitado e o abatido. Essas três formas estão longe de esgotar o repertório visual do sofrimento na imprensa. Mas ajudam-nos a compreender o que buscamos nesta leitura: a figuração do corpo sofredor no Fotojornalismo.

Angie Biondi cuidou de examinar as ações que aparecem nas fotografias jornalísticas consideradas as mais importantes, as mais expressivas, no Brasil e no mundo. Debruçou-se sobre uma cuidadosa coleta, procurando compreender que formas estéticas, que forças sociais e políticas são tensionadas a partir do que vemos: o que foi clicado pelos fotógrafos premiado. Nesse imenso trabalho de agrupamento, a pesquisadora procurou conjugar as dinâmicas de uma sociedade cada vez mais mediada pelas imagens. Ao separar, juntar e classificar conjuntos de fotografias, a autora dá mostras dos movimentos percebidos dessa cultura visual na qual estamos imersos. Farta e rica cultura. Essas imagens demarcam-na. Aqui a autora alerta aos seus leitores, espectadores que somos, para a grande importância esta cultura visual disponibilizada na mídia.

No dia a dia de nossas leituras esse sofrimento talvez possa ser entendido como vontade da mídia de fazer chocar, alardear, alarmar seus leitores com cenas deprimentes e catastróficas. Aqui leremos e aprenderemos que a dor proposta ao nosso olhar é muito mais do que isso. O corpo sofredor é um elemento complexo, lugar de escrituras e inscrições. São mais do que simples retratos, fotografias, representações visuais. O corpo sofredor alcança a dimensão de projetos, de modalidades do ser humano, que na página de um veículo de comunicação reverbera sua força com extraordinária capacidade expressiva. Fala-se aqui da potencialidade do sofrimento na fotografia.

Potencial estupendo, capaz de mover o mundo pelo olhar, como no exemplo da fotografia da criança vietnamita nua, correndo em fuga desesperada do bombardeio de napalm em 1972. Reflitamos, não há negar: a mobilização pacifista da sociedade norte-americana e de povos de todos os continentes deu-se na mídia e nas ruas não apenas pela divulgação do acontecimento, mas, sobretudo, pelo nosso olhar que, desde então, recai sobre aquela fotografia e nos provoca um reposicionamento frente à barbárie.

A leitura deste livro nos faz deparar com o pensamento de Angie Biondi de forma clara e objetiva. E certamente seu belo e bem construído texto vai, também, mobilizar nosso olhar frente às imagens que vemos diuturnamente em todos meios de comunicação, aqui, ali e em todo lugar.

Belo Horizonte, 11 de outubro de 2016.

PAULO BERNARDO FERREIRA VAZ

PREFÁCIO DA AUTORA

NESTE ESCRITO, proveniente de uma tese de doutorado, procuro desenvolver uma reflexão sobre o sofrimento inscrito em um gênero mediático, mas também discursivo, cultural, estético e político, muito particular, que é o fotojornalismo.

O propósito desta pesquisa surgiu tempos atrás, quando recorri à memória das imagens que me impactaram sobre a morte, a dor, o sofrimento, enfim, tudo aquilo que leva o significado do que é humano ao seu limite. Daí, observar este grande tema no contexto do fotojornalismo foi um caminho natural já que, dentre tantas formas de exposição, as imagens de imprensa são aquelas que nos encontramos cotidianamente, em qualquer lugar e situação.

As imagens fotográficas ainda preenchem os nossos dias. Elas conferem uma validade aos fatos diários, propõem desejos, estimulam fantasias, fazem convergir percepções dos tempos, interpretam acontecimentos, denunciam atos, exibem corpos, demarcam rostos, movimentam afetos e crenças. A tal “onipresença das imagens fotográficas”, como mencionara Susan Sontag, em seu clássico ensaio de 1977, de fato, nos faz reconhecer que sua capacidade e, em certo

sentido, o poder que ainda exerce quanto à realidade não se limita em captar, selecionar, recortar e enquadrar os fatos do mundo apenas, mas evidenciar sua complexidade, ou seja, indicar que a própria realidade, esta, que denominamos de “nosso mundo cotidiano”, se efetiva com e através das diversas imagens fotográficas.

No esforço de compreender esta dinâmica entre imagem e a realidade do mundo fica claro que não são os objetos – as fotografias – únicos e singulares, mas as relações, que podem ser articuladas através deles, que são constitutivas da experiência. O reconhecimento dos códigos que marcaram convencionalidades no modo de ver fotografias de imprensa apenas como registro de fatos ocorridos, mesmo que ainda hoje esboce certo 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 - a experiência do ver.

Em certa direção de análise muito recorrente nos estudos da comunicação colocaríamos, quase que impulsivamente, um tema sob a regência do gênero mediático, a fim de indicar quais as estratégias visuais seriam utilizadas que viriam lhe emoldurar. Sendo assim, seu tema, qualquer que fosse, atenderia a uma questão de formato apenas, onde personagens seriam capturados em seus eventos e oferecidos em seus produtos, pois o fotojornalismo serviria somente para orientar o espectador em seus modos de apreensão.

Sob esta perspectiva 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 informando algo do tema selecionado na realidade dos fatos, colocando-o sob uma espécie de apaziguamento visual adequado aos seus vínculos institucionais, editoriais 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 fotografado, da fotografia e do espectador.

Nesta pesquisa, ao contrário, o objeto fotográfico interessa enquanto ponto de inflexão, ou seja, articulado no entrecruzamento de seus

aspectos, sejam eles culturais, indiciais ou expressivos. Considerar este modo de funcionamento das fotografias implica um movimento reflexivo importante para desmobilizar o argumento da objetividade fotográfica que possa reverberar ainda hoje nos estudos sobre o fotojornalismo como matriz única de análise. 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, por anos a fio, nos ensinou que seu produto deve ser tomado como impressão de um referente. Contudo, é exatamente este aspecto que aparece, ora tensionado, ora revigorado, em muitas das imagens que compõem o *corpus* desta pesquisa. 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 próprias imagens, a investigação requer o esforço de compreender a fotografia na constituição de uma visibilidade de um tema 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, embora essencialmente prático, não se reduz a um tipo de manejo profissional ou 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 a experiência do ver solicita uma compreensão mais ampla das relações produzidas entre a fotografia, o fotografado e o espectador. A esta atividade produtora rígida sempre pronta a organizar o mundo em seus devidos lugares propomos pensar um processo produtivo através da imagem em outra direção possível.

Pensamos que a experiência de ver fotografias, uma das práticas mais cotidianas de nosso tempo, 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, expressivos e sensíveis que se entrelaçam às referências do espectador produzindo diferentes formas e modos de interações. Enfim, se defrontar com

fotografias que mobilizam temas como catástrofes, violências, doenças, acidentes 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 é possível acionar deslocamentos e desvios que potencializem, para além de sua função referencial ou de índice, uma interação de natureza propriamente sensível.

O leitor encontrará neste texto apenas uma parte das fotografias e análises que compõem a pesquisa, esperamos, porém, que o material aqui selecionado seja uma leitura instigante e que produza outros encontros e formas de pensar as imagens.

Montreal, agosto de 2016.

ANGIE BIONDI

apresentação

SOFRIMENTO: 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 sobre 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 sofredores 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 sofredor 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 sofredor como objeto de denúncia anódina e ainda se articulava à manutenção do *status quo* a que as qualificações de sofredor 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 sofredores 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 como detentor de credibilidade acabou por provocar certa crise de sua legitimidade (1).

Mesmo sob estas questões, enquanto atividade prática de informação e comunicação, o fotojornalismo 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, ele 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, define 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, isto é, 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 mediatizado, não imediatamente 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 uma 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

O corpo surge como um lugar de escrituras, 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. É o corpo que assume um ponto de inflexão importante na compreensão do sofrimento na fotografia de imprensa na medida em que se coloca como 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.

Neste estudo, o corpo aparece como uma 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, o 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 se compõem.

Deste modo, três figurações do corpo sofredor são identificadas neste trabalho: o corpo supliciado, o corpo assujeitado e o corpo abatido. 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 e 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, o suplício, o corpo apresenta a associação entre o evento trágico que abate os sujeitos de um modo inevitável, fatídico e excepcional. 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 infundável 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. Percebe-se, nestas imagens, que há toda uma ambiência que procura particularizar e intensificar o sofrimento do sujeito para um olhar que se coloca quase diretamente na cena, acompanhando e testemunhando 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 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, 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 àquele considerado “inimigo de guerra”, já 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 articuladas por modalidades de poder. O corpo supliciado, assujeitado e abatido se configuram por espécies de modelagens plásticas do poder. A primeira, pela atribuição de uma punição sem culpa, a 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 espectatoriais que se desdobram.

Uma metodologia de caminhos e desvios

A reflexão sobre o sofrimento através dos corpos é 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. 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. 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 Esso 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, no entanto, 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.

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.

capítulo 1

SOFRER E AGIR

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 respeito 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.

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 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 público (2) 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. 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 performativa (3); não descolado da realidade de seus fatos, mas criado em relação com a realidade e não apenas circunscrito à sua mera representação.

É importante ressaltar que não se trata de imputar à fotografia de imprensa uma responsabilidade sobre as causas ou pensar as

consequências 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 ressignificadas, 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 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 também 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 mediação que constituem o olhar como uma experiência que irriga a própria vida social.

O fotojornalismo não é considerado 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 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 recursividade 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 sociocultural, 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, durante décadas, a visibilidade do sofrimento.

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 entre aquele que sofre e aquele que vê. 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 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 rousseauiana, 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 tiranos como 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”. (ARENDR, 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 con-

ceber este fenômeno (olhar o sofrimento à distância) senão através de sua relação pactual com um tipo de funcionamento e participação política que se ensinava 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”. (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 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 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. Assim, olhar à distância o sofrimento do outro dizia muito mais da experiência de reconhecer, no padecimento do outro, a própria condição humana enquanto uma finitude, conforme a concepção utilizada como *humanitas* (ARENDRT, 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 e 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*) 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 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 uma 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 retroalimenta. Contudo, isso não significa que Arendt descarte a sensibilidade da esfera política, ao contrário, seu movimento é de buscar o rompimento desta lógica repetitiva do “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 forma de 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” (ARENDR, 2009, 37).

É assim que o juízo reflexivo arendtiano permite buscar, no particular, aquilo que ele tem de universal, ou seja, 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 reconhecimento do sofrimento como principal indicador da desigualdade entre os homens era, ambigüamente, 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.

capítulo 2

APREENSÕES DO SOFRIMENTO: FIGURAÇÃO E EXPERIÊNCIA

DE QUE MODO o fotojornalismo torna visível o sofrimento? 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 sógnicos 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 inunção destes pontos produzindo movimentos diferenciados de aproximação, intensificação, afastamento ou contraste que, não obstante, promovem relações distintas com o espectador.

Uma concepção como a do “isso foi” barthesiano condicionou, culturalmente, um modo de ver fotografias, principalmente, as de imprensa, como *analogon* do real (4) (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.

A experiência mediada é uma experiência inserida no solo sociohistórico 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 sequestro 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 despojar 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, tran-

sitando 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 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 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.

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). 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).

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 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.

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 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 (ARENDRT, 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 suas concepções são perpassadas pela visibilidade midiática, através do que a imprensa oferece nas 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 se mostraram 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 mantém 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 sofredor 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 disso 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. 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, sequestro, 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 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 1 – 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

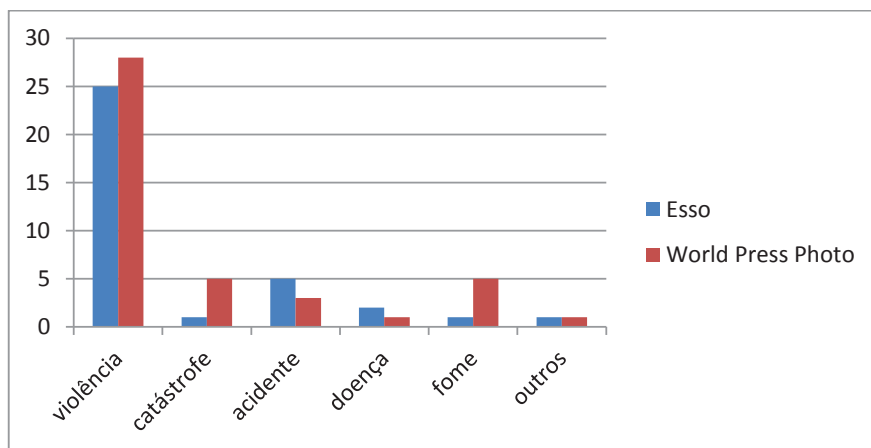


Gráfico 1 – Distribuição temática geral

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 dispare na “violência” distribuída em “assassinato” (1), “confronto policial” (13) e “violência urbana” (9).

No aprofundamento de análise tentamos 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 conseguem 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 blocos 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 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 empírica 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 e cultural do sofrimento, cujas referências sejam provenientes até de regimes discursivos diferenciados do fotojornalismo, como a tradição pictórica cristã, por exemplo.

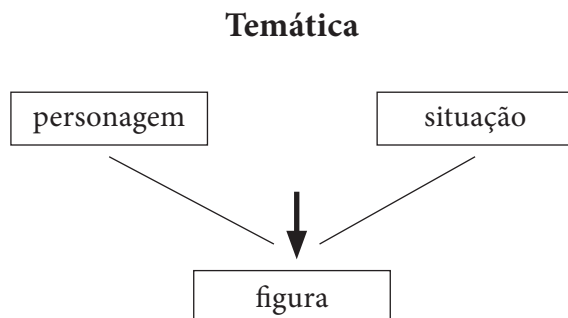
Do encontro entre objeto e sujeito na situação da qual mencionou Dewey (1980) podem emergir tanto os consensos quanto as rupturas ou as inovações que compõem o processo interacional da experiência. O trabalho desta etapa pode parecer um tanto de coleta destes elementos em uma espécie de “reconstrução 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.

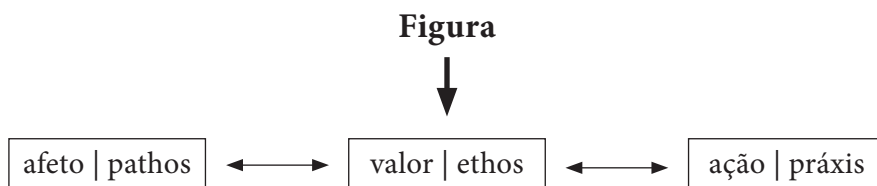
O que buscamos foi notar como se estabeleceram conexões entre os níveis do afeto, da designação de seu valor e da indicação de uma ação pondo em prática um processo de generalização de um consenso sobre a fome, por exemplo, seja ao nível de um tipo de afeto que mobiliza, na delimitação do *ethos* destas 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/conflito 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. Como sabemos, a visibilidade é, sobretudo, um campo de operações sobre a alteridade.

capítulo 3

O CORPO SUPLICiado

A CADA VEZ QUE O INVESTIGAMOS, o corpo surge como um elemento complexo. 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.

O grande corpo-personagem 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 e 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 era o que intensificava o caráter espetacular do tormento. Contudo, o público não assistia passivamente à 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, quando 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 da dor exposta.

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 central no modo de apresentar o sofrimento supliciado tratado 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) que se elaborava pelo corpo. 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 a 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 força, 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 e 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 como familiares, religiosas, assim dispersas na sociedade, cujas forças ainda 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 infligir-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 visibilidade 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.

Há remissões, mas também pontos de deslocamento, equivalências e mesmo 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-espaço figurado do evento se enlaça aos corpos dos personagens promovendo uma cesura do corpo com o próprio evento. Este primeiro conjunto de imagens que escolhemos como exemplar do corpo supliciado 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 1

Foto: Ovie Carter, Nigéria

Fonte: Prêmio World Press Photo, 1974

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 contiguidade e complementam o todo que não está à vista. Na figura 1 há o perfil de uma criança em primeiro plano, na figura 2, pequenos pés de uma criança no colo de uma mulher, na figura 3, apenas uma mão.

O predomínio do primeiro plano e do *close up* favorecem a ênfase colocada nestes detalhes-corpo como estratégia utilizada nas figuras.

No plano médio da figura 2, 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.

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.



Figura 2

Foto: David Burnett, Tailândia

Fonte: World Press Photo, 1979

Mas este conjunto de oposições ainda dialoga com outro dado presente nas imagens: em todas elas há ausência de atitude dos personagens.

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

Nas figuras 1, 2 e 3 a sugestão de uma atitude de afago entre personagens também aparece como ação estável; mãos femininas repousam sobre a cabeça da criança (Fig.1), a mulher que sustenta seu bebê no colo (Fig.2), a pequena mão negra e esquelética repousada sobre outra mão robusta e branca (Fig.3). 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.



Figura 3

Foto: Mike Wells, Uganda

Fonte: World Press Photo, 1980

São mulheres-mãe, como as madonas piedosas, junto às crianças-filho em posição de acolhimento umas às outras, ligadas por uma solida-

riedade 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, através destas mãos e suas mãos que nada recebem, mas ainda assim se mantêm no tempo da espera infinita.

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 poder 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 em jogo: 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 e 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 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, ou seja, de objeto transitável entre as tarefas da denúncia, do protesto ou da informação é, simultaneamente, investido de uma posição e 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 pública, como aspecto ético-político, sob o caráter de excepcionalidade do evento. Senão há crime, de onde viria, pois, o castigo?



Figura 4

Foto: Arnaldo Carvalho, Recife

Fonte: Esso de Jornalismo, 2009

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.

A operação de oposição, no Esso (Fig.4), 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, pois 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 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 de dor. Na contrapartida da solenidade dos corpos velados e apáticos dados através das figuras 1, 2, 3, a figura 4 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 e não aparece distante e alheia, mas, 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.

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.

Vimos 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.

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 sofrendores

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.

capítulo 4

O CORPO ASSUJEITADO

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 limiões 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.

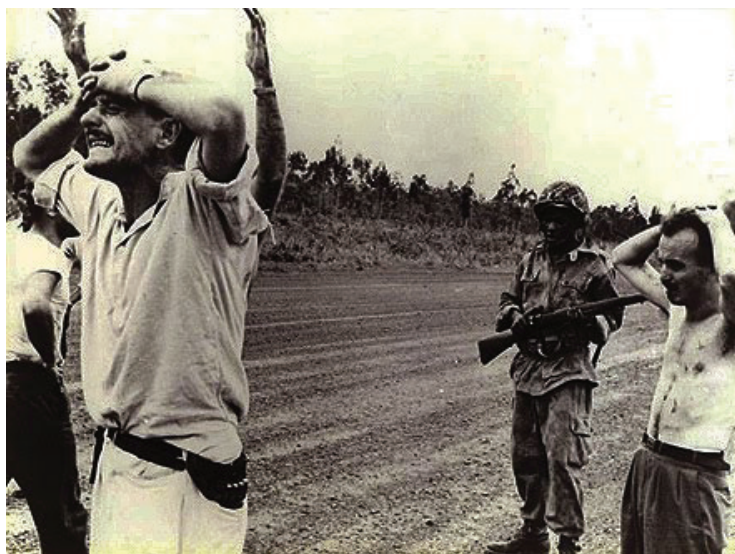


Figura 5

Foto: Campanela Neto, Goiás
Fonte: Esso de Jornalismo, 1960

As figuras 5, 6 e 7, 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.5), suspeitos criminosos (Fig. 6) e detentos rebeldes (Fig.7). 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 5 e 6, 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 5 e 6, bem como a revista dos detentos nus da figura 7, 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 6. Eles se colocam em posição atenta ao lado dos detidos que são vistos submetidos à presença da autoridade policial municuada.



Figura 6

Foto: Luiz Morier, Rio de Janeiro

Fonte: Esso de Jornalismo, 1983

Na figura 7 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 7

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.

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.

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.



Figura 8

Foto: Zulmair Rocha, São Paulo

Fonte: Esso de Jornalismo, 2000

A figura 8 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. 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)



Figura 09

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 10

Foto: Carlos Moraes, Rio de Janeiro

Fonte: Esso de Jornalismo, 2004

Estas fotografias (Figuras 9 e 10) 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 imagens trazidas pela imprensa, animadas e oferecidas como “estados do mundo” (SONTAG, 2004, 68) participam de uma espécie de dispositivo (5), 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 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 8, 9 e 10, sobretudo, exploram as situações cotidianas de violência e confronto como mote narrativo privilegiado de tratar e perceber a realidade comum da vivência urbana aqui retratada.

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.

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 seqüencial de instantâneos da troca de tiros até o corpo baleado, por exemplo, 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 flagra lhe 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 8, 9 e 10, impõe outros modos de ver centrados em imagens que produzem uma indistinção, ou melhor, uma ambiguidade, entre ficção e realidade, testemunho e vigilância, usando do artifício do registro como a “um espetáculo que não mais simule” (FELDMAN, 2008). 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 ambiguidade, 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 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 nas 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

dade 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 passam 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 arranjos 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 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. Aqui, violência e morte figuram como formas de conter, controlar, axiomatizar, separar, classificar, identificar os sujeitos.

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 violência 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 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 (*bios 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* (6). 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”, merecedores da solidariedade alheia ou ainda punir com violência justificada, aqueles considerados o risco, o perigo, o marginal. A vigilância aparece, então, como uma forma de assujeitar o corpo e manter a assimetria entre as forças de resistência e repressão.

capítulo 5

O CORPO ABATIDO

A TERCEIRA FIGURAÇÃO do corpo sofredor 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. Sobre este 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 tipo de direito, seja 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; como o corpo de um sujeito indigno de luto.

No outro grupo de imagens, 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 já parece 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 os grupos, contudo, mantêm a morte do sujeito na classificação da necessidade; no primeiro grupo estão aqueles que se destinam à morte e, no segundo grupo, aqueles que precisam morrer.

Ao segundo grupo, ainda, os préstimos fúnebres são permitidos e realizados pelos seus familiares apresentando-se 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 tem a capacidade de produzir um tipo de 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 exterioridade (7)- que regula o funcionamento de um campo sem que o local 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. 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 *zoê* 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.

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, espécie de 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 11

Foto: Léo Corrêa, Rio de Janeiro

Fonte: Esso de Jornalismo, 1996

A fotografia 11 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 seminus, 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 questão é que 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. Em outras palavras, 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, afinal.



Figura 12

Foto: Robin Moyer, Líbano
Fonte: World Press Photo, 1982

Os constantes confrontos entre facções político-religiosas também expressam as polaridades entre o valor de vida e o valor de morte dos sujeitos. Na figura 12 um grupo de palestinos refugiados dos campos de Sabra e Shatila, no Líbano, foi executado por falangistas cristãos. Muito ensanguentados ainda, aproximadamente, oito mortos são deixados no local do massacre.

Ao contrário da figura 11 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 o aspecto principal que justifica o não reconhecimento da vida/morte, assim como a não existência destas pessoas. Sua condição de refugiados e desnacionalizados é um emblema daqueles que vivem sem direitos, que não têm direito à vida.

Este não direito à vida também se estende aqueles que são considerados inimigos de guerra. Entretanto, 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 àquela 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 13

Foto: Kyoichi Sawada, Vietnã
Fonte: World Press Photo, 1966

Na figura 13 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, ou seja, pelo seu predador mais forte. A guerra constitui, assim, 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 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 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; trata-se de uma prática. É desta relação que Espinosa (1997) retira sua concepção de uma teoria dos afetos que possa en-

trelaçar 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, ou seja, os “incluídos e excluídos do sistema”, se traduz em uma espécie de microcosmo 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 todos os dias.

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 vivos 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 fotografia abaixo (Figura 14) evidencia a guerra através de um encontro com o corpo do marido morto que retorna da guerra civil entre gregos e turcos ocorrida no Chipre. 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, apoia o corpo da mulher no seu, amparando-a. Outra mulher também a apoia 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 14

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, pois a dor se traduz em um desespero incontido do que certamente aconteceria: a morte dos vencidos em combate.

Na figura 15 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 15

Foto: Hocine, Algéria

Fonte: World Press Photo, 1997

Estas fisionomias das mulheres 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 acalentar 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 e socorro. 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.

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.

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 dos mesmos aspectos visuais 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.

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 uma dimensão ainda mais desproporcional, pois é 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 que se disseminam na sociedade. 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, mas também social e política, 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 da 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 possível ao outro. 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, mas se efetiva na recepção entendida como encontro e interação dados pelo olhar.

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

único do conhecimento, mas como corpo movente de livre movimento e afirmação do mundo que *co-naît* em conjunto.

A dor e angústia, a reboque do sofrimento, consistem apenas 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 (2004), o sofrimento não se refere apenas a uma consciência de morte, mas é sempre experiência em obra conjunta com a dor e angústia em sua concretude, em sua materialidade corporal. 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 como aquilo que mais se coliga ao humano; a vulnerabilidade.

“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 pretensa soberania do eu e do sujeito ao outro que sofre.

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 ao longo da tese. 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.

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 espectatoriais 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 exibir 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 antecediam, 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.

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.

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.

NOTAS

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 histórica crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Argos, 2004. 61-69p.
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. 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: 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.
4. 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.
5. 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.

6. 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.
7. 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**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

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 mediatização 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 mediatização**. 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*. Itaca: 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 Flórido. **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.

COURTÉS, 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. **Fotojornalismo 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. Ensaios 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 EMARE, 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. **Dois 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: Papyrus, 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 imagem 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.

ANGIE BIONDI

é professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná. Pós-Doutora pela Universidade do Quebec, Montreal - Canadá (2016-2017). Doutora em Comunicação Social pela UFMG (2014). Autora da tese vencedora do Prêmio Capes na grande área de Ciências Sociais Aplicadas I, 2014, Prêmio UFMG de Teses, 2014 e Menção Honrosa no Prêmio Compós, 2014. Tem artigos publicados em periódicos nacionais e internacionais.