

DUBLÊ DE CORPO

a retórica do sofrimento no fotojornalismo contemporâneo

Carlos Magno Camargos Mendonça¹

Angie Biondi²

Resumo: *O objetivo deste artigo é refletir de que modo uma experiência do sofrimento é convocada e como funciona enquanto regime de visibilidade, a partir de alguns exemplares do fotojornalismo contemporâneo. Acreditamos que nestas imagens o corpo aparece em uma espécie de retórica do sofrimento. À medida que pensamos a articulação entre rosto, gesto, expressão e valores, o corpo assume o lugar de escrita e de inscrição de si e do outro, que provoca uma reflexão acerca da experiência do ver e do sentir comum.*

Palavras-chave: *corpo. sofrimento. fotojornalismo*

Abstract: *The object of this article is to reflect of that way an experience of the suffering is convoked and as it works while regime of visibility, starting from some units of the contemporary photojournalism. We believe that in these images the body appears in a sort of rhetoric of the suffering. As we think the joint between face, gesture, expression and securities, the body assumes the place of written and of enrollment of yes and of the other; that it causes a reflection about the experience of the to see and of the to feel common.*

Key-words: *body. suffering. photojournalism*

1. Introdução

A cada vez que o investigamos, o corpo surge como um elemento complexo, lugar das modalidades do ser, de projeções, de desejos e de escrituras. Como primeira tela, é ele que dá a ver ao mundo as experiências do sentir comum próprias ao humano. Por sua capacidade expressiva, o corpo no fotojornalismo pode assumir textualidades que potencializam o sofrimento. A esta altura, visibilidade e legibilidade são duas propriedades possíveis de manejar o corpo enquanto texto. O corpo-personagem condensa os elementos de sua composição, exprime um *pathos*, inscreve um *ethos*, enuncia. Nossa tarefa neste artigo é examinar esta articulação que trata do corpo enquanto dimensão de escritura, modos de existência, lugar de agenciamentos e negociação de valores. Se o corpo é um campo de

¹ Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Email: macomendonca@gmail.com

² Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Email: angiebiondina@gmail.com.

batalhas ou ainda, um “campo de guerra”, conforme indicava Artaud, sua condição reivindica pensar o que amalgama o corpo e o mundo, corpo e experiência, ponto de convergência, mas também de deslocamentos, atravessamento e possibilidades.

No caso em questão, as fotografias dispõem uma série de elementos plásticos e figurativos para caracterizar personagens, ambientação dos cenários ou situação de flagrante (ou de pose). Frente a estas possibilidades, combinam-se todo um jogo técnico de iluminação, textura, cor e enquadramento à expressão fisionômica carregada de emotividade, que concorrem para configurar o sofrimento. Toda a articulação dos elementos técnicos e imagéticos parece criar uma *mise-en-scène*³ peculiar para garantir e ampliar o teor expressivo e simbólico da foto, onde o corpo ocupa uma posição central.

Estas imagens, contudo, ainda operam com outro aspecto problematizador: o fotojornalismo, em seu sentido estrito, produz e faz circular imagens de cunho informativo, validadas mais por sua intencionalidade e finalidade narrativa do que pelo aspectos estéticos do produto imagético em si. O “isso foi” condicionou, culturalmente, um modo de ver estas fotografias como imagens do real e, porque ancoradas num fazer que constitui um sentido (ou efeito) documental, seu produto é tomado tanto como impressão mesma de um referente, ”alta concentração figurativa que se definem por traços de analogia com o objeto representado” (CAETANO, 2008: 2). Neste sentido, o fotojornalismo funcionaria como imagem-síntese de um fato ocorrido. Estas imagens colocam-se, portanto, como verdadeiras impressões da realidade, ancoradas em seu caráter indicial acentuado, procurando instituir pactos de cumplicidade, crença ou afetividade com os envolvidos na situação comunicativa.

Deste modo, o fotojornalismo se estabelece como um regime de visibilidades à medida que busca condensar tais formas de poder (o ver e o saber) na instância imagética. É sempre uma escolha enunciativa que se relaciona à atribuição de valores, pois parte da lógica de procedimentos sistemáticos na economia da atenção e dos afetos. No entanto, seu trabalho não só comporta o testemunhar dos fatos, a ação de inscrever a percepção imagética do mundo que “aí está”, como também o modo de nos atualizar sobre o mundo, de nos projetar sobre ele. Porém, quando se trata da temática do sofrimento cabe indagar: é possível se projetar neste corpo? De que modo esta experiência pode ser mobilizada?

2. Fisionomia e gesto ritualizados no corpo que sofre

³ Tomamos de empréstimo da noção de *mise-en-scène* aquilo que ela tem de mais básico: a capacidade de colocar algo em cena aliada aos modos de contar visualmente uma história.

Quando o humano é o motivo visual trazido pela fotografia o corpo assume a instância significativa potencializada através do modo pelo qual conforma e/ou tensiona gestos, fisionomia, ambiência, entre outros recursos. Decerto, cada um destes elementos (e vistos em relação) merece uma análise mais detida, mas por hora atentamos para atitude corporal como este ponto a partir do qual se estabelece um conjunto de ligações que urde uma representação e propõe um tipo de experiência do sofrimento⁴.

Aqui, a expressão do rosto, a contração dos músculos, a disposição das mãos, a inclinação da cabeça, tudo pode ser lido como gesto, como partes componíveis da forma. São pequenos fragmentos corporais que compõem a morfologia de uma dramatização visual, que dinamiza todo o percurso de sentido da imagem. (PICADO, 2009: 279)



FIGURA 1

Foto: Arko Datta, Reuters.

FONTE - World Press Photo, 2004. Disponível em <http://www.wordpressphoto.com>

A Figura 1, por exemplo, traz uma imagem da galeria do *World Press Photo*, prêmio internacional de fotojornalismo, do ano de 2004. Na imagem, o enquadramento fotográfico privilegia a figura feminina cujo corpo está dobrado sobre si mesmo, curvado sobre o chão, com o rosto em perfil, olhos fechados, boca entreaberta e mãos espalmadas para cima. O tensionamento do corpo da personagem e seu traço fisionômico se relacionam para uma atitude corporal que delinea uma situação de dor. A imagem marca ainda uma ligação do

⁴ Greimas e Courtés esclarecem que: “O exame dos textos gestuais permite distinguir não somente a gestualidade significativa da gesticulação desprovida de sentido como também obriga a definir a 'substância gestual' como aquilo que se exprime graças a esta matéria particular que é o corpo humano enquanto 'volume em movimento'. A gestualidade não se limita mais aos gestos das mãos e dos braços ou à expressão do rosto, mas faz parte integrante do comportamento somático do homem e não constitui, enfim, senão um dos aspectos do que se poderia chamar linguagem somática.” (GREIMAS & COURTÉS, 2008: 237)

corpo da mulher com o outro corpo do qual só vemos um fragmento de braço sujo e ensangüentado, estendido ao chão. As mãos espalmadas da mulher se dirigem à mão estendida.

O encontro dos corpos torna-se visível pelo diálogo entre o todo e a parte, uno e fragmento, vida e morte, presença e ausência, dentro e fora de campo. Mais que expressar pelo dualismo, o que esta fotografia emoldura é a própria ambivalência tomada em um jogo retórico da situação do sofrimento, na qual a relação dos corpos se compõe ainda, metonimicamente. O que vemos e o que é visto é um arranjo especial dos corpos que encena o sofrimento através das relações opostas e complementares que integralizam o sentido. Vale lembrar que a palavra ambivalente deriva do latim *ambi*, que quer dizer “dois” e valência é proveniente de *valentia*, que significa “força”. Portanto, o ambivalente se configura na imagem como relação de forças, tensão de emoções; beleza e dor, estado e aparência. A organização dos gestos entre corpo visível e não visível matiza e potencializa toda carga dramática que traz a personagem. O corpo aqui é reconhecido (e lido) sob o signo do trágico.

Nenhum outro dado de legenda ou título explicativo se inscreve sobre a fotografia. Saber que a mulher indiana lamenta a morte de um ente causada por um tsunami em 26 de dezembro de 2004, numa pequena comunidade pesqueira de Tamil Nadu, em Cuddalore, na Índia, não traz qualquer teor suficiente para outra leitura acerca da situação de sofrimento na qual se encontra. Sequer um dado biográfico seu requisitaria do espectador um olhar diferenciado. O corpo por si só condensa todo seu aspecto dramático. Nada falta e tudo excede, simboliza, intensifica, ritualiza. O corpo em ato sublinha seu significado *páthico* e se coloca como *locus* de reverberação do ocorrido. Aqui o corpo que sofre condensa a catástrofe e por ela é atravessado.



FIGURA 2

Foto: Georges Merillon, Gamma.

FONTE - World Press Photo, 1990. Disponível em <http://www.wordpressphoto>.

Com uma interlocução constante entre gêneros, no fotojornalismo muitas vezes percebe-se uma aproximação com os protocolos exemplares provenientes da pintura. Tal comportamento revela-se como uma das estratégias de leitura do texto fotográfico. É o caso da Figura 2, fotografia premiada pelo *World Press Photo*, em 1990, que localiza o espectador na tradição pictórica de representações cristãs do sofrimento materno ao padecer pelo corpo do filho morto. Porém, ao invés do rosto complacente de uma *pietà* tem-se o desespero de um grito surdo de uma mãe cossovana.

A impressão do movimento de sua tensão corporal dada pelas mãos, o rosto contraído num choro gritado, o modo como as outras mulheres amparam aquela que se encontra no centro da imagem, o corpo inerte e de rosto sereno sob o lençol branco que o cobre, são alguns dos elementos principais que repercutem a expressão do sofrimento na “pose” flagrada da personagem. Segundo Gombrich (1984) estes elementos de uma retórica corporal e, sobretudo, das fisionomias, já convencionados, funcionam menos para um reconhecimento de ordem perceptiva e mais para a mobilização de um sistema socialmente construído e reproduzido, como o fazem o retrato e a sátira visual (caricatura teatral), por exemplo. Para ele, o que se coloca em questão é destacar uma espécie de “clichê” visual peculiar que vigora a partir dos usos que se faz de certos temas, pois trata-se, antes de tudo, de uma questão de intensidade da referência que se coloca. Daí haver uma possível repercussão de “aspectos

visuais”⁵ 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.

Se na Figura 1 a expressão do sofrimento se dá através da relação metonímica dos corpos, na Figura 2 é a alegoria o tipo de operador retórico em funcionamento, uma vez que produz uma espécie de “virtualização” do significado do sofrimento. Como produz um duplo que vai além de uma expressão do fato (literal) por semelhança e ultrapassa uma equivalência do figurado, não caberia enquadrá-la numa composição apenas metafórica, mas o que nos permite entender as fotografias de imprensa também como construção de mundo é exatamente esta ultrapassagem da aparência dos corpos na imagem, potencializada pela alegoria. Ainda que possamos reconhecer uma semelhança icônica dos corpos entre uma fotografia e uma pintura de mesma tópica, pelos atributos ou pela disposição dos corpos, a alegoria nos apresenta mais que corpos que personificam qualidades e atributos, mas joga com o próprio estatuto de representação do corpo figurado sendo exibido, ao mesmo tempo, como verdadeiro e falso, real e imaginário. É este aspecto que vemos funcionar no fotojornalismo. Portanto, as fotografias não trazem apenas uma referência visual da situação de sofrimento, mas são, simultaneamente, registro e construção, fato e discurso.

A constituição deste tipo de economia visual do corpo e do gesto como escrituras do sofrimento, no fotojornalismo, se estabelece para uma determinação pragmática do visível e do legível, mas que não prescinde de uma composição de sentido da experiência acerca das imagens.

3. O corpo em *mis-en-scène*: o lugar da experiência no sofrimento mediatizado

Neste ponto da análise, nos interessa indagar se o significado (e sentido) das imagens está limitado à atuação dos corpos e dos gestos, isto é, se a única possibilidade de efetivação do significado somente ocorrerá na própria encenação. Se assim for, o corpo se ofereceria sempre em uma *mis-en-scène* do sofrimento e o fotojornalismo se colocaria como um regime de “fazer ver e fazer falar” dos corpos em outro corpo, como material de enunciação e visibilidade, isto é, o corpo mediado, portanto, um duplo. Contudo, não é o caso de considerar o fotojornalismo como um dispositivo foucaultiano, em seu sentido restrito, cuja produção de

⁵ A noção que Gombrich desenvolve acerca dos aspectos visuais difere da noção de intertextualidade. Para ele, não se trata de uma equivalência ou repetição de certos elementos visuais numa imagem, mas uma referência no sentido de reescritura. A questão da semelhança constitui um problema a partir do qual Gombrich tece suas observações para tratar de uma psicologia da visão como princípio que rege a nossa relação sensível com o mundo visual. Uma leitura mais detida ver GOMBRICH, Ernst. *The image and the eye*. London: Phaidon, 1984.

efeitos determina e funda a experiência. Mas, aceitar que ele compreende uma das formas pelas quais o cotidiano e a realidade são construídas, partilhadas e concebidas de modo complexo.

Assim, um regime de visibilidade, como o fotojornalismo, não é visto como determinante da experiência visual, mas pode ser pensado como uma das maneiras para acedemos à realidade (e aos fatos) do mundo, complexamente. Pensar a imagem nesta perspectiva, segundo França (2006) é considerar que;

Não existe nem antes nem depois, nem mesmo fora do dispositivo; ela é o próprio acontecimento que permite diferentes formas de experimentar o real. A ideia de uma experiência de realidade pura e imune às linhas de força, livre de estratégias, fora do dispositivo maquínico, nos leva a uma espécie de nostalgia em relação a um real não contaminado pelas mediações. Essa mediação, porém, é parte integrante da lógica do dispositivo e, ao contrário de sugerir uma perda de realidade, ela é um dos modos pelos quais a realidade nos chega (...). (FRANÇA, 2006: 3)

O fotojornalismo, portanto, envolve encenação e registro documental deste sofrimento. É através deste duplo que o todo da imagem se coloca ao espectador. Contudo, seria impreciso confundir o olhar primeiro, produzido pelo aparato e entrelaçado a um gênero, com o olhar que definiria a experiência mesma do espectador. O que está em jogo é assumir que são duas dimensões coligadas, mas não homogêneas: *poiésis* (enquanto ato de criação) e *aisthesis* (experiência do espectador). Tomar a experiência do olhar como aquela já totalmente demarcada seria encerrá-la na simulação de um ver, planificá-la, determiná-la e, prescindir de qualquer outra possibilidade de leitura ou de uma experiência possível. Não é o caso de considerar as fotografias de imprensa em seu sentido documental restrito, por força única de sua relação indicial. Mas, observar, em suas demarcações visuais, a explicitação destas relações em suas *mises-en-scènes*, em suas representações que perpassam a vida e seus acontecimentos como duplo modo de inscrever os fatos e o ver dos fatos, ou seja, observar as fotografias de imprensa também como construções de mundo.

No texto intitulado *Iracema: o cinema-verdade vai ao teatro*, Ismail Xavier (2004) tece uma análise muito pertinente das relações de poder que se encontram no filme de Jorge Bodanski e Orlando Senna (1974), e que transitam entre documentário e ficção, como elemento constituinte e, ao mesmo tempo, tensionador desta relação do ver e da crença por observar que se trata de uma escritura.

Embora saibamos que a imagem trai uma ‘maneira de ver’, que há um sujeito e um ponto de vista por trás dela, que há códigos que limitam a percepção, formas de agenciar as imagens que nos fazem confundir fato e interpretação, devemos reconhecer que diferentes modos de

produção, envolvendo circunstâncias específicas e métodos variáveis de registro, não resultam em repetições do mesmo engodo; há diferenças de efeito correlatas a diferenças de fatura (...). (XAVIER, 2004: 74-75)

Xavier desenvolve as nuances principais deste duplo papel a que cabem as imagens que transitam entre o efeito de sentido do documental e da encenação, no filme, ao propor uma experiência, mas que nos serve a pensar, de passagem, que assim também pode ocorrer ao fotojornalismo (mantendo resguardadas suas diferenças) naquilo que transitam nas mesmas dimensões, simultaneamente. As fotografias de imprensa há muito se apresentam conscientes de um outro olhar, jogam com uma ancoragem de crença para um engajamento afetivo. Não se trata de observar as fotografias de imprensa como uma *mis-en-scène* do fato ou do acontecimento que se coloca meramente, mas reconhecer que fazem parte dos diversos modos de escritura de um social inscrito em um tempo e espaço, já pactuados no fotojornalismo.

Este olhar do espectador, ao mesmo tempo em que transita na fronteira dual que a imagem propõe (o estar dentro e fora da cena, o ver o mundo e também se inscrever nele, assim como ao outro) conduz a uma provocação de ordem estética, simbólica, de mediação e, nesta condição, também demarca uma zona de crença e afetividade que leva a uma inscrição do outro que sofre baseada no corpo.

No que tange à experiência com este tipo de imagem, o fotojornalismo é visto como um destes “recortes” do real que inscreve o mundo e, ao mesmo tempo, inscreve o homem no mundo. Neste movimento constante de passagens entre experiência pessoal e reconhecimento social, as imagens atuam como elementos que animam a experiência intramundana; o que requer a admissão de que uma experiência estética é possível no próprio fluxo da vida ordinária.

Segundo Guimarães (2004), ter uma experiência;

(...) 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. (...) 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: 4-5)

Portanto, mesmo que as imagens de imprensa joguem, ao mesmo tempo, com um corpo que se apresenta entre fato e encenação, em uma *mis-en-scène* para o outro, é possível pensar em uma experiência quando é a provocação do sentir comum que entra em cena. Deste modo, o corpo ultrapassa o significado de figura e se apresenta como uma matéria que “está

para”. Somente esta condição do perceber nos permite observar o corpo para além de um real dogmático do fato, como um índice da situação que comporta o sofrimento, mas também atravessado por afetos; “ainda que seja a carne que traduza a sensação, não é ela a que participa de sua revelação, de sua realização. A carne não *in-carna* a sensação” (STAHL, s/d: 11). É isso que permite notar o corpo como substancialidade e subjetividade ao mesmo tempo, pois é visto como um lugar de duplo atravessamento: “o das relações de movimento e repouso, de velocidade e de lentidão e o de sua capacidade de afetar e ser afetado” (DELEUZE, 1997: 50). Neste caso, o corpo é colocado para suscitar um “sentir junto”, da ordem de uma paixão para a comoção; elo do “nós com o outro”, da intrínseca relação corpo-espetáculo e corpo-espectador.

Um corpo tornado passagem é, ele mesmo, tempo e espaço dilatados. O presente é substituído pela presença. A duração e o instante coexistem. Cada gesto expresso por este corpo tem pouca importância ‘em si’. O que conta é o que se passa entre os gestos, o que liga um gesto a outro e, ainda, um corpo a outro. (SANT’ANNA, 2001: 105)

3. Modalidades de ser, modos de escrever o corpo

A reflexão sobre a *mis-en-scène* no fotojornalismo significa, para nós, pensar regimes de produção e também modos de apropriação. A discussão do corpo aqui passa pela identidade como um dos pontos necessários de sua análise. A questão deste outro problema a investigar seria; como estabelecer a relação entre corpo singular e corpo coletivo a partir de um sistema que produz e reproduz uma figuração de identidades? O que o fotojornalismo faz é articular suas imagens a esquemas cognitivos, afetivos e morais que atribuem (ou negam) certos valores ao outro, o representado. Põe tanto o espectador quanto o outro em lugares de pertencimento.

Susan Sontag em *Diante da dor dos outros* (2003) propõe uma pergunta que perpassa todo o texto; *como* vemos imagens de sofrimento? No fotojornalismo, se requisita cada vez menos um modelo de sofrimento que alude à classificação de grupos sociais⁶ para firmar uma noção de sofrimento em particular, singularizado conforme o nível de fatalidade que se abateu à vítima, privilegiando o personagem e sua história privada, a fim de criar uma espécie de relação mais próxima e mais afetiva possível com o espectador. De fato, não se pode desconsiderar que se trata de reconhecer a inscrição do espectador em um contexto de

⁶ *Farm Security Administration* foi um programa governamental com o propósito de fomentar a recuperação da agricultura norte-americana. Supervisionado por Roy Stryker, um grupo de fotógrafos deveria dar visibilidade à miserável condição de vida dos agricultores do interior do EUA. Fizeram parte Dorothea Lange, Gordon Parks e outros.

consumo destas imagens, que apelam para captar e manter a atenção imediata, pois investem no jornalismo impresso e diário. Contudo, este valor de exibição e, ao mesmo tempo, de testemunho, a que as imagens recorrem é sempre problemático do ponto de vista de sua apreensão enquanto escritura do outro.

A aproximação explorada entre fato e encenação trazida por um enredo de ações e emoções que privilegia as situações individuais e privadas, parece dar o tom das fotografias de imprensa que representam situações de sofrimento. Segundo Sontag, os ideólogos da fotografia logo aprenderam as maneiras rotineiras de provocar emoção. Toda articulação dos elementos parece usar de uma encenação, de uma *mise-en-scène* peculiar para garantir o teor expressivo e simbólico do sofrimento ao mesmo tempo em que inscreve quem é este outro colocado.



FIGURA 3

Foto: Mustafa Bozdemir.

FONTE - World Press Photo, 2003. Disponível em <http://www.wordpressphoto.com>

Ao representar o corpo sob o signo do trágico, não passa despercebido que há um rosto em jogo nesta forma de demarcar o lugar do outro pelo modo como o fotojornalismo emoldura este sofrimento. William Ewing (1996) propõe pensar sempre uma categoria do político quando é o corpo humano o objeto que está em encenação. Para ele, as fotografias do corpo, todas elas, assumem sempre um cunho político por poderem ser usadas como veículos para acionar valores, controlar opiniões ou influenciar outras ações. (EWING, 1996: 324).

Se Ewing reivindica atenção ao corpo, Agamben indica o rosto como este lugar mais específico de onde se reflete o lugar do político, quando este parece ritualizar uma identidade (e não uma singularidade) através de sua exposição/dissimulação. Exatamente porque o rosto não coincide com uma face, mas trata-se de “um fundo amorfo que não é mais que uma abertura nele mesmo, de uma comunicação nela mesma, na medida em que ele se pressupõe a si mesmo como uma coisa” (AGAMBEN, 2002: 109) que se pode atribuir ao rosto uma classificação, uma identidade, uma expressão qualquer. Ao contrário da face, figura da singularidade, que apresenta suas características próprias, um rosto está para seus predicados, para toda “paixão da revelação e da linguagem” (AGAMBEN, 2002: 109).

Na fotografia, o enquadramento ou a boa distância implica o espectador dentro da imagem, através do seu olhar cúmplice. Ao mesmo tempo, estes elementos o convocam a assumir uma posição moral ao passo que oferecem um rosto para um sofrimento, um personagem para uma cena, um outro para um olhar. Neste caso, o particular passa a prestar uma função, atender a um gênero, a uma classe, portanto, à composição de uma galeria; muitas vezes, a das vítimas, ou melhor, dos infelizes.

Nas Figuras 1, 2 e 3 todas as mulheres sofrem por fatalidades que se abateram sobre algum familiar em situação de catástrofe natural ou de guerra, colocadas indistintamente, sem nuances que as diferenciem. O rosto aqui é sofrimento de gênero, já limitado à função específica de um discurso sobre o imaginário visual e cultural do sofrimento feminino. Numa espécie de gramática, este rosto segmenta e sedimenta o acontecido. Seus entornos e seus motivos se dão como paisagem pronta, como narrativa acabada. A imagem é feita para ser memória, mas não do ocorrido, mas de si mesma, esvaziada dos fatos que lhe antecederam ou sucederam.

No fotojornalismo o que se busca é o emblema, a marca última que se persegue, é o rótulo que se estabelece e a figura não parece se desprender de sua natureza atávica. A mãe, a mulher, a esposa, todas compõem um gênero para uma classificação: a das sofredoras cristãs, que se unem, tragicamente, à Virgem Santa, ao “Cristo-rosto” (DELEUZE, 1996: 46). Nas fotografias, todas as personagens estão para uma identidade fixa, para afirmar um estabelecido; *corpus* da rostidade sofrimento. (DELEUZE, 1996: 31)

O que conta não é a individualidade de um rosto, mas a eficácia de uma cifração que ele permite operar. Não é uma questão de ideologia, mas de economia e de organização do poder. Não dizemos certamente que o rosto, a potência do rosto, engendra o poder e o explica. É certo que determinados agenciamentos de poder tem necessidade da produção de um rosto. (DELEUZE, 1996: 42)

Nesta cifração do corpo, a identidade condensa as linhas de subjetivação e significação que operam na rostidade. De fato, as imagens de sofrimento que desfilam pelo fotojornalismo parecem enredar o representado numa condição tal de escrutínio de sua individualidade que parece passar ao esgarçamento, chegar a um tipo de generalidade do qualquer um, como o indiferente. Por isso, não é o singular, mas a identidade o que está sublinhado pelo fotojornalismo. Não basta marcar o rosto, o corpo, o instante da situação, mas também um caráter acompanhado de sua história, sua família, seus hábitos e, até sua rotina, nas legendas e textos conjunto, no intuito de uma aproximação íntima que, de tão perto, não parece mais possível vê-la. Pois o resultado inextricável desta aproximação imediata seria o indistinto, o indiferente, o que não tem mais contornos próprios, pois sem espaço e sem distância. O ponto chave é quando este movimento não consegue fugir da superficialidade do rótulo, do rosto, da marca e, portanto, dos avatares de uma classe, de uma etnia, de uma infelicidade qualquer do outro. Apesar de aspirar à generalidade, uma política da alteridade revelada pelo sofrimento não pode desconsiderar o particular, pois é isto que convocaria, no espectador, uma obrigação moral trazida pela experiência do ver. É necessário que haja indivíduos e suas histórias particulares; uma imagem de corpo singular sofrido (mas não ao choque), como requisito para se constituir a piedade, o “sofrer junto com”, segundo Arendt⁷. A questão é que esta indicação transita sempre no conflito entre a produção das imagens do sofrimento para um fazer ver (e um saber), mas a exibição sempre nos parecerá insidiosa.

Alargando esta perspectiva, Marie-José Mondzain (2007) nos alerta que a verdadeira violência das imagens não reside apenas em seu conteúdo veiculado, mas na condição de dispositivo de poder no qual as imagens operam, envolvendo a composição de um visível para um modo de olhar. A questão aqui parece observar a natureza dúplice da imagem fotográfica que, para além de uma possibilidade do visível, através de seus conteúdos e temáticas, há também que notar o tipo de experiência afetiva que pretende pelo modo como convoca este olhar e demarca a posição espectral sobre este outro. Pensar, portanto, quais os tipos de pactos que se estabelecem neste jogo visível do próximo/distante, estranho/familiar, identidade/anonimato, parece tarefa necessária que pode ser desdobrada num exame mais apurado, posteriormente. Por ora, se a sociedade contemporânea se afirma por outras orientações morais que consistem em pensar a ambivalência, sua natureza relacional e a

⁷ Para um exame mais detido do argumento da autora sobre a política da piedade ver ARENDT, Hannah. A condição humana. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

negociação dos modos e dos usos do (vi)ver junto, que passam por diversos tipos de vínculos, cabe a nós observar e traçar estes rumos e estas relações.

Mondzain (2007), ao mesmo tempo em que reivindica a natureza política do olhar, propõe pensar como se poderia resgatar o espectador deste lugar de facilidade e de persuasão que as imagens mediáticas proporcionam hoje em dia. Como restituir a palavra ao sujeito? A relação entre fotojornalismo, como aquele que dá a ver e àquele que vê, o espectador, porta uma marca indelével de violência ou de respeito, da vontade de matar ou da vontade de partilhar a vida, afirma Mondzain. É o uso das imagens que deve ser pensado como lugar de crítica e reflexão ética. A imagem é tanto exercício de escritura quanto de leitura.

Para além de uma imagem e seus condicionamentos, para romper uma lógica determinante desta *mis-en-scène* das tragédias e do sofrimento, podemos pensar no possível olhar que se aproxima com suspeição para ver e toma distância para julgar. Trata-se de certa perspectiva crítica sobre a imagem que se coloca para um fazer ver e também para um fazer pensar. Portanto, se já supomos saber que não há olhar inocente, livre de compromissos, mas, muitas vezes, com função, uso e rótulos, um dos caminhos possíveis é tomar estas imagens não apenas como “pura” apresentação do real, ou ainda, como representação encerrada numa visão de mundo à parte, à distância, sem risco, porque é já sedimento da circunstância de um outro, mas reconhecer que o olhar do espectador não condensa um “efeito-sujeito” pelo fotojornalismo.

Ainda que o aparato proponha uma direção por sua escritura, a experiência do ver pode ser mobilizada por um conjunto de forças e outros elementos que nem sempre aderem a uma programação. Ainda que o gênero (jornalístico) ou a técnica (fotográfica) se invistam de uma suposta escritura prescritiva, o que é da ordem da experiência do ver, segundo Mondzain (2007), não pode ser delimitada a uma condição determinada e imutável.

Portanto, encarar uma imagem do corpo que sofre é também admitir o próprio limite dos corpos, sua finitude, seu fenecimento, sua temporalidade, ou seja, assumir sua própria condição de ser vivo. Daí ser mais fácil atribuir um rosto ao corpo. Se ser é ser percebido, também, quem percebe, se percebe diante do outro. O corpo é assim o próprio lugar desta problematização do ser contemporâneo, pois marca seu modo de existir.

Hoje, “o corpo não é descartado por ser pecador, mas por ser ‘impuro’ em um novo sentido: imperfeito e perecível. E, portanto, limitado.” (SIBILIA, 2002: 96) Um rosto para o corpo é providencial na medida em que, como afirma Sibilía, somente o corpo revisitado e corrigido pela técnica parece ser digno de algum valor. Ao espectador, cabe a tarefa de

desconstruir e auto-refletir, de ver a imagem para além das imagens, além da *mis-en-scène* e do ritualizado, isto é, sempre tomar a imagem enquanto um duplê.

Referências bibliográficas

- ABRIL, Gonzalo. La imagen. In: *Análisis crítico de textos visuales*. Mirar lo que nos mira. Madrid: Editorial Síntesis, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. “Le visage”. In: *Moyens sans fins*. Notes sur la politique. Paris: Rivage Poche, 2002.
- ARENDETT, Hannah. “As atividades espirituais em um mundo de aparências”. In: *A vida do espírito*. 3ª. Edição. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.
- CAETANO, Kati. *Imagens no calor da hora ou a fênix renascida da imagem documental*. Brazilian Journalism Research. Vol.1, n.1, 2008. 153-166p.
- 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.
- COURTÉS, J. e GREIMAS, A.J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. Ano zero - Rostidade. In: *Mil platôs*, v.3. Capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- _____. Devir intenso, devir animal, devir imperceptível. In: *Mil platôs*, vol.4. São Paulo: Ed.34, 1997. 11-113p.
- FABRIS, Annateresa. *O corpo como território do político*. Revista Baleia na rede.Vol.1, n.6, Ano VI, dez. 2009. 416-429p.
- GOMBRICH, E.H. *The image and the eye*. London: Phaidon, 1984.
- GUIMARÃES, César. *A singularidade como figura lógica e estética no documentário*. Revista ALCEU, vol.7, n.13, 2006. 38-48p.
- MONDZAIN, Marie José. Une affaire de domination: l’autorité du spectateur. In: *Homo spectator*. Paris: Bayard, 2007.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- 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. *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, p.276-290, dez.2009.
- SANT’ANNA, Denise Bernuzzi. *Corpos de passagem*. Ensaio sobre a subjetividade contemporânea. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- STAHL, Cassiano. *Corpo-conceito: in-carnações, imanência e outros possíveis*. UFRGS, s/d.
- SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico*. Corpo, subjetividade e tecnologias digitais. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. Melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. Iracema: o cinema-verdade vai ao teatro. Revista Devires. Vol.2, n.1, Belo Horizonte: UFMG, 2004. 70-85p.

ZIELINSKI, Siegfried. A descoberta de uma fossa, a câmara escura da iniquidade: Cesare Lombroso. In: *Arqueologia da mídia*. São Paulo: Annablume, 2006. 225- 248p.