

ARTIGO

CORPO SOFREDOR:

Tensões narrativas para uma política das imagens no fotojornalismo

Copyright © 2015
SBPjor / Associação
Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo

ANGIE BIONDI

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brazil

ÂNGELA CRISTINA SALGUEIRO MARQUES

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

RESUMO - O objetivo deste artigo é identificar os elementos que fazem da imagem fotográfica um espaço narrativo que maneja os códigos culturais que compreendem seu repertório a fim de compor modos interacionais que definem a experiência de ver o sofrimento. Partimos da observação de que o corpo sofredor trazido pela fotografia jornalística, nestes exemplares aqui analisados, implica menos em explorar formas de submissão do olhar à compaixão e mais buscar seus indícios de resistência, de subjetivação e revelações que possam evidenciar como os fotografados encontram maneiras de dificultar o legendamento de seus rostos e corpos criando dissonâncias e dissensos entre seu “aparecer” e o registro narrativo (visual e verbal) de sua exposição.

Palavras-chave: Sofrimento. Corpo. Fotojornalismo. Política. Narrativa

CUERPO SUFRIDOR: tensiones narrativas para una política de las imágenes en el fotoperiodismo

RESUMEN - El objetivo de este artículo es identificar los elementos que hacen de la imagen fotográfica un espacio narrativo que maneja los códigos culturales que entienden su repertorio para componer las maneras interaccionais que definen la experiencia de ver el sufrimiento. A partir del comentario de que el cuerpo sufridor traído por la fotografía periodística, en estas unidades analizadas aquí, implica poco en explorar formas de sumisión de la mirada a la compasión y más en buscar sus indicaciones de resistencia, de subjetivación y las revelaciones que pueden evidenciar como las personas fotografiadas encuentran maneras de hacer difícil encontrar subtítulos para sus caras y cuerpos, creando disonancias de dissenso entre su “para aparecer” y el registro narrativo (visual y verbal) de su exposición.

Palabras clave: Sufrimiento. Cuerpo. Fotoperiodismo. Política. Narrativa

SUFFERING BODY: narrative tensions for a politics of the images in photojournalism

ABSTRACT - The aims of this article is to identify the elements that make the photographic image a narrative space that operates cultural codes that encloses their repertoire in order to compose interactional ways that define the experience of seeing suffering. We assume that the suffering body brought by the journalistic photograph, in the images here analyzed, do not really implies exploring forms of submission of the look to compassion, but invites to search some indications of resistance, subjectivation and revelations that can evidence how people photographed find ways to difficult the elaboration of subtitles to their faces and bodies creating dissonances and dissensus between their “appearance” and the narrative register (visual and verbal) of its exposition.

Keywords: Suffering. Body. Photojournalism. Politics. Narrative

Ao invés de considerar as fotografias de imprensa uma síntese representativa das formas de saber sobre o sofrimento no cotidiano de nossa sociedade, o propósito deste texto é chamar a atenção aos elementos visuais que compõem o corpo sofredor em sua própria imagem e que, muitas vezes, parece resistir às marcas textuais que intentam seu enquadramento a partir de certas identidades por demais reificadas. Trata-se de observar as intensidades da angústia inscritas em seus rostos chorosos, os desdobramentos imaginativos das contrações de seus corpos em dor, as articulações de gestos e falas silenciadas quando se contorcem no tormento formando, assim, um conjunto visual próprio ao sofrimento trazido pelo fotojornalismo.

Instituído nesta conjugação de forças e formas, o corpo sofredor, como personagem central da imagem, possibilita uma observação mais detida sobre os modos de uma escrita jornalística que procura se sobrepor ao sofrimento através de legendas e textos que compõem o material narrativo. No entanto, uma aproximação dos elementos visuais que conformam os tipos de sofredores trazidos nos recortes destas situações cotidianas permite entrever que os arranjos narrativos servem a uma estética do sofrimento que convoca um sentir e pensar comum sobre o tema.

É preciso ressaltar que o trabalho de reflexão acerca destas breves narrativas visuais não se restringe ao mapeamento de um repertório iconológico, nem pretende estabelecer qualquer traçado evolutivo do sofrimento ao longo dos anos, mas procura observar “os modos efetivos de expressão que são organizados pelo fotojornalismo como modelos que estabelecem parâmetros de apreensões e interações com o espectador” (PICADO, 2011, 54). Pensamos que não são os infortúnios cotidianos retratados simplesmente, mas compreender como este conjunto narrativo elaborado pelo fotojornalismo pode constituir certa historicidade própria ao fato, bem como propor modos de experiência do ver.

Ao nos depararmos com uma fotografia de imprensa, uma cadeia de transformações acerca do real já foi acionada. Portanto, não é o caso de considerar a informação visual apenas uma ilustração ou complemento de um texto escrito, mas reconhecer sua disposição em um processo mais amplo. “O jornal é apenas um operador entre um conjunto de operadores sócio-simbólicos, sendo, aparentemente, apenas o último” (MOUILLAUD, 1997, 51).

Neste texto buscamos identificar e posicionar os elementos

que fazem da imagem fotográfica um espaço de negociação entre os códigos culturais que compreendem seu repertório e os modos interacionais que definem a experiência de ver o sofrimento, junto aos espectadores, configurando certa política das imagens.

1 RESSONÂNCIAS MODERNAS DE UM SOFRIMENTO DOCUMENTADO EM IMAGENS

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

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

Ao menos dois outros aspectos interligados decorrem desta aspiração moderna para com a fotografia jornalística cujos reflexos vimos até hoje. 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 (LEDO, 1998; SONTAG, 2004; FREUND, 2004); por outro, as implicações decorrentes do uso ostensivo das fotos não apenas constituiu uma grande galeria de sofrendores aplainados como exemplos das diversas temáticas que compunham os sofrimentos ordinários, mas também foi alvo de sucessivas críticas que transitavam da exploração das desgraças alheias à responsabilidade pelo embotamento crítico e afetivo dos espectadores (ZELIZER, 2010; BARCELOS, 2009; MENDONÇA e BIONDI, 2011).

O mesmo propósito de um realismo objetivo que afirmou o lugar do fotojornalismo como detentor de credibilidade acabou por provocar certa crise de sua legitimidade¹. Entretanto, mesmo sob estas questões, o fotojornalismo, como atividade prática de informação e comunicação, ainda assume um papel importante nos modos de perceber as realidades do mundo configurando um complexo campo de visibilidade (MOUILLAUD, 1997).

A par destas incursões, o fotojornalismo ainda preserva certa ancoragem na prática documental que o originou e mantém ativas as ressonâncias do anseio moderno de estabelecer vínculos de cumplicidade, crença e afetividade com o espectador constituindo boa parte de suas interações cotidianas. A redefinição de 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.

A fotografia de imprensa não só passou a apresentar uma produção mais heterogênea quanto ao manejo da temática 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. “A capacidade narrativa das imagens visuais, dentro da lógica do fotojornalismo, redefine o estatuto da história contemporânea, apontando a força do acontecimento como síntese de múltiplos tempos” (MAUAD, 2008, 171). Neste contexto, torna-se necessário investigar os elementos expressivos que caracterizam as situações de sofrimento e, não apenas ver, mas pensar o corpo sofredor em suas disposições e arranjos a fim de contemplar quais competências de apropriação são operantes e solicitadas neste entretempo do fato ocorrido, reportado e visto.

A partir da observação destes conjuntos narrativos (visuais e textuais) trazidos pelo jornalismo é que teias de sentido se

estabelecem acerca do sofrimento e dos sofrendores e que podem ser acionadas de diferentes maneiras através da associação aos códigos e discursos que atualizam as percepções sobre o tema, mas que também produzem modos de experiência através das imagens. O fotojornalismo tem seu quinhão reservado em um tipo especializado de prática responsável por produzir, mas também gerir a visibilidade do sofrimento do modo a que temos acesso hoje. Seguindo este contexto fica claro que não são os objetos - as fotografias - únicos e singulares, mas as relações que podem ser articuladas através deles e de seus dispositivos que são constitutivas da experiência do ver sofrimento através de fotografias de imprensa.

2 COMO NARRAR O SOFRIMENTO DOS CORPOS

Em um conjunto de imagens fotojornalísticas que reportam situações de guerras, catástrofes, doenças ou pobreza, o sofrimento inscrito nos corpos indica como o suplício² pode ser uma forma pela qual é possível notar o trabalho de escritura jornalística que une fato, expressão e afeto em uma espécie de articulação narrativa que evidencia o acaso trágico destas populações. Ao destacar o tormento inscrito nestes corpos, a imagem apresenta uma associação da dor com o evento fatídico que abate os sujeitos de um modo inevitável, excepcional, e um modo de expressão do estado de dor a que se refere (MENDONÇA E BIONDI, 2011).

Neste conjunto, uma espécie de punição sem culpa, pois sem responsáveis, vai se desenvolvendo ao longo das elaborações visuais que constituem este tipo temático de sofrimento. Mostrar o estado, oferecer a ação da dor em seu processo tortuoso, destacar o efeito por sua duração; eis como o suplício se apresenta nestes corpos. Aqui, temas como a fome, o acidente, a catástrofe e a doença apresentam um entrelaçamento dos corpos em um tipo de sofrimento que se traduz em inelutáveis e constantes fatalidades.

O que se oferecem nas pequenas narrativas destes sortilégios que lhe abate 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 e seus sujeitos. Entregues ao destino e suas fatalidades, seus personagens não parecem convocar ou exigir

qualquer responsabilização e nem propõem indicar culpados, pois parecem colocados sob as casualidades do mundo (BARCELOS, 2009).

O corpo então, assume um ponto de inflexão importante para compreender como o sofrimento é trazido, elaborado ou convocado narrativamente pelo fotojornalismo na medida em que concentra o lugar do atravessamento de forças de naturezas distintas: aquelas que caracterizam um estado subjetivo, através das emanações de sua angústia e dor, e também as que referenciam uma condição à situação do sofrimento articulada pela atribuição ou negociação de valores, pelas evocações morais e relações de poder em jogo. É o corpo que comparece como instância dinâmica em que uma dupla natureza se revela ativamente; a das sensações, das conjugações afetivas, fonte das excitações internas mobilizadas pelo orgânico; assim como a da organização material, da diferenciação concreta presumida pela linguagem, do corpo estruturado e individualizado pelos códigos da cultura.

A compreensão desta dinâmica é o que permite traçar uma espécie de cartografia do corpo sofredor trazido pelo fotojornalismo através do qual funciona uma espécie de eixo em que o visível e o legível de um sofrimento se compõe.

Figura 1



Foto: Mustafa Bozdemir, Turquia

Fonte: World Press Photo, 1983

A figura 1 oferece o inconsolável da morte. A perda das vidas é apresentada através da personagem feminina: a mulher agachada sobre um terreno lamacento e escuro encontra os corpos das crianças deitados à frente. Elas parecem dormir não fosse a articulação entre os elementos que compõe o ambiente; suas roupas amarrotadas e sujas, seus rostos feridos, a disposição dos corpos enfileirados e semicobertos, a lama.

A expressão de dor fixada no rosto feminino e o modo como seu corpo se projeta às crianças - seus braços em busca de um apoio que lhe sustente e uma das mãos a segurar a perna de alguém de pé ao seu lado - é o que oferece uma visão da piedade tensionada pelos gestos do corpo. A mãe que se orienta ao corpo morto do filho da tradição cristã é reescrita nesta disposição do sofrimento. O corpo em dor desta *pietà* por si só condensa todo aspecto dramático que o evento proporcionou. O corpo feminino que chora e lamenta sublinha um *pathos* e se coloca como lócus de reverberação do ocorrido, pois ele é o corpo atravessado pela imprevisível catástrofe.

Toda dimensão trágica do evento comparece particularizada na dor da personagem central (PICADO, 2011, p.58). A expressão do rosto, a contração dos músculos, a inclinação da cabeça, tudo pode ser lido como gesto, como partes componíveis da forma dolorosa.

Quando o humano é o motivo visual trazido pela fotografia, o corpo assume a instância potencializada através do modo pelo qual conforma e/ou tensiona gestos, fisionomia e ambiência a fim de particularizar o sofrimento e propor um modo de experiência deste ver. Não se trata apenas de uma questão narrativa dada pela composição dos elementos visuais no tratamento do enquadramento, da cor, da iluminação ou ainda de documentar um fato ocorrido. O sofrimento humano, mesmo na visualidade jornalística, adensa uma tensão com qualquer tentativa de simples narração do ocorrido.

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, p. 237).

A constituição deste tipo de economia visual do corpo coligada às formas gestuais como uma escritura do sofrimento

se estabelece para uma determinação pragmática do visível que não prescinde de uma composição dos modos da experiência de ver tais imagens. “Ali onde o fotógrafo decide apontar sua câmera nasce a cena informativa. Isto é tão certo que, se mudamos o ponto de vista ou a cena mudamos o acontecimento” (VILCHES, 1993, p.141).

O corpo se coloca como o elemento frágil, precário, entregue ao fato trágico que lhe assola a vida e, simultaneamente, mobiliza o espectador em sua semelhante atitude compassiva, pois o corpo, na catástrofe, é arrebatado pela dor da perda de seu comum. Trata-se de um dos modos de figurar o corpo no suplício que afeta porque está atrelado às mobilizações diferenciadas do olhar.

“Os acontecimentos da mídia se encaixam em formas que já são construções do espaço e do tempo. O espaço e o tempo social trazem marcas que definem áreas e momentos que prescrevem sua natureza e sua forma aos acontecimentos” (MOUILLAUD, 1997, 64). Quando as breves narrativas visuais do fotojornalismo trazem ao primeiro plano o sofrimento humano através da proximidade do personagem inscrita pelo enquadramento ou o recorte do ambiente dado pela disposição do espectador na angulação da cena, duas ordens entram em jogo: aquela que mostra um fato ocorrido, que representa o evento real, e outra, que manifesta a relação atual do ver dado entre imagem e espectador. Esta dinâmica rompe o caráter extensivo ao qual o espectador apenas “acompanha” uma leitura das situações da vida real trazidas pelo fotojornalismo para com ele testemunhar o sofrimento do outro. Esta expansão é proveniente do encontro entre o fazer próprio ao âmbito jornalístico e seus interlocutores.

A ocorrência de catástrofes naturais que ceifa as vidas, mas também as doenças que martirizam o sujeito ou mesmo a fome e a miséria que se abatem sobre indivíduos e populações inteiras sugere um caráter fatídico, acidental ou excepcional que consegue reverter aquilo que seria próprio de uma história portadora de condicionantes e variáveis em uma temporalidade social, econômica ou cultural à fatalidade natural do mundo da vida. Daí que, nestas narrativas visuais da vida cotidiana e suas infelicidades não se faz necessário atribuir qualquer justificativa para tais existências infelizes, pois a produção de culpa já está instituída quando comparece implícita, oculta, sutil, mas embutida ao processo mesmo da sua visualidade jornalística.

3 SOFRIMENTO E PENÚRIA: PARA UMA POLÍTICA DAS IMAGENS FOTOJORNALÍSTICAS

Segundo Rancière (2010), há hoje uma tentativa de se evidenciar que imagens e obras artísticas são políticas, sobretudo devido às mensagens que desejariam transmitir, enfatizando estigmas de dominação, questionando estereótipos, convocando os espectadores a assumirem uma postura crítica, muitas vezes de indignação e revolta. Ele afirma que a política não pode ser identificada a partir de uma instrução fornecida pelas imagens (e obras artísticas) para a indignação, o assombro, a constatação da injustiça, o compadecimento ou mesmo o horror.

Um dos problemas em associar política e imagem (e mesmo política e arte), segundo ele, está na crença em um roteiro previamente estabelecido de leitura, interpretação e posicionamento diante das imagens. Rancière, contudo, afirma que a política das imagens não está no conteúdo representativo por elas expresso e nem se concretiza como uma instrução para olhar para o mundo e transformá-lo através da tomada de consciência de formas opressoras.

A imagem não pode ser confundida com um guia para a ação política e nem um instrumento de conscientização massiva. Nesse sentido, Rancière (2010) propõe um modo de compreensão das imagens que escapa ao pressuposto de que há uma relação necessária de causa-efeito entre o que a imagem mostra e a recepção do espectador, ou que a intenção do artista vai provocar uma mudança repentina e profunda nos quadros de sentido que orientam a percepção de mundo do espectador. Por isso, o lugar da política não é aquele que pretende usar a representação para corrigir os costumes, valores e ações. A política da arte, para ele, implica em um distanciamento e uma suspensão de toda relação determinável entre a intenção de um artista e o olhar de um espectador (MARQUES, 2014).

Um outro problema recorrente da aproximação entre política e imagem consiste na percepção de que a imagem, para ser política, deve retratar injustiças e mazelas sociais. Contrariamente, Rancière ressalta que não basta retratar uma situação social de penúria e sofrimento ou nutrir uma simpatia pelos explorados e desamparados para tornar uma imagem política. Também não basta evidenciar uma simpatia pelos subalternos e marginalizados. Para ele, é equivocado pensar que a política da imagem deriva de “um modo de representação que torne essa situação inteligível enquanto efeito de

certas causas e que a leve a produzir formas de consciência e afetos que a modifiquem” (RANCIÈRE, 2009, p.53). A imagem não deve ser reduzida a um texto que busque esclarecer as causas e efeitos das injustiças. Ela não pode se relacionar com o receptor em uma espécie de ligação contínua, que associa as intenções do produtor com as interpretações do receptor de maneira pacífica e imediata.

Uma imagem não pode ser considerada política por uma suposta capacidade que possui de reconstituir os vínculos sociais, possibilitando a “inclusão” de indivíduos subjugados ou a redenção dos que sofrem, e, assim, uma erradicação de formas de opressão. “Trata-se de fazer com que a riqueza sensível e o poder da palavra e de visão que são subtraídos à vida e ao cenário das vidas precárias lhes possa ser restituído, possa ser posto à sua disposição” (RANCIÈRE, 2009, p.60). A política tampouco deve ser situada fora das imagens - nas pretensões dos artistas, nas adequações identificadas para a representação de lutas de grupos minoritários, nas repercussões e entelaçamentos de esferas públicas ou na construção de enquadramentos interpretativos críticos (ainda que essas dimensões sejam importantes).

Se insistimos em atribuir politicidade à imagem tendo em conta um pretense caráter de incidir de modo concreto e prático sobre injustiças corremos o risco de adotar uma postura, diante das imagens, julgando sua pertinência ou não à representações mais justas e plurais, apontando erros ou distorções passíveis de ocorrerem. Análises que consideram que a imagem é apenas um gatilho para que se encontre a política em outro lugar desconsideram vários de seus elementos estéticos, narrativos e discursivos.

As imagens, segundo Rancière (2010, 2012), são políticas na medida em que podem devolver o dissenso e a ruptura às paisagens homogêneas, de concordância e assujeitamento. A política das imagens associa-se, assim, ao modo como a imagem pode desvelar potências, reconfigurar regimes de visibilidade e questionar ordens discursivas opressoras. É “a atividade que reconfigura os quadros sensíveis no seio dos quais se dispõem os objetos comuns, rompendo com a evidência de uma “ordem natural” que define os modos de fazer, os modos de dizer e os modos de visibilidade” (HUSSAK, 2012, p.103).

Sob esse aspecto, uma imagem é política quando deixa entrever operações que influenciam na interpretação do que vemos. Sua potência está tanto nas imagens (materialidade sógnica) quanto nas relações e operações que as definem. Essas operações influenciam na

caracterização política do que vemos; são as relações que definem as imagens, relações que se estabelecem dentro e fora do âmbito visual, que pré-configuram enunciados, montam e desmontam relações entre o visível e o invisível, o dizível e o silenciável. Como afirma Rancière, “a imagem não é simplesmente o visível. É o dispositivo por meio do qual esse visível é capturado” (2007, 199).

Se a política das imagens está intrinsecamente ligada ao modo como as operações constituem regimes de visibilidade capazes de regular e constringer o “aparecer” dos sujeitos, parece instigante estudar tais operações a partir de registros e narrativas fotojornalísticas que circulam na sociedade e que, tradicionalmente, seguem padrões que, a princípio, dificultariam a emergência de dissensos.

Nosso interesse nesta segunda parte do texto consiste em observar a política das imagens a partir da análise de como sujeitos marginalizados e sofredores, sobretudo, mulheres pobres beneficiadas pelo Programa Bolsa Família, são fotografados por veículos jornalísticos e ganham visibilidade a partir de uma lógica de registro que considera discursos já enraizados sobre pobreza, assistencialismo, dependência, vulnerabilidade e gênero. Interessa ver, a partir de imagens fotojornalísticas produzidas por ocasião dos 10 anos do Programa (2003-2013), se os corpos e rostos das mulheres fotografadas conseguem resistir às frases, legendas e narrativas que acompanham as imagens por meio de “gestos, maneiras, modos, variações, resistências que, por minúsculas que pareçam, ou inaparentes que sejam, expressam discordâncias, dissensos, dissonâncias” (PELBART, 2003, p.232).

Se, de um lado, o fotojornalismo tende a retratar os indivíduos atribuindo-lhes lugares enunciativos que se aproximam da lógica de registro de sujeição consensual (atribuindo-lhes apenas um nome), acreditamos ser possível identificar marcas de resistência e dissenso não só no corpo dos indivíduos fotografados, mas também nas dissonâncias entre os textos (legenda, citações diretas, título da matéria e seu conteúdo) evidenciando tensões próprias do tornar-se visível.

Observamos como as fotografias jornalísticas capturam e dão visibilidade a corpos e narrativas de mulheres pobres, de modo a caracterizar a política da vida não como questão de políticas gerenciais do governo, mas como questão ligada à invenção da cena polêmica de “aparência”, de apropriação e cuidado dessa exposição, e de interlocução na qual se inscreve o gesto, a palavra e o corpo do sujeito falante, na qual o próprio sujeito se constitui de

maneira performática, poética e argumentativa a partir da conexão e desconexão entre os múltiplos nomes e modos de “apresentação de si” que o definem.

A figura 2 ilustra uma matéria produzida pela revista Marie-Claire, em dezembro de 2012, de como mulheres sertanejas tem conquistado autonomia, respeito e resistência à dominação masculina via auxílio do Programa Bolsa Família. O texto traz testemunhos de mulheres que se separaram de maridos agressores e violentos por não precisarem se submeter a eles para manter o sustento do lar. Revela também como várias mulheres se recusaram a fornecer o dinheiro do programa aos companheiros (o cartão do benefício é feito em nome da mulher), rebelando-se contra uma cultura de subserviência e auto-aniquilamento. Tanto o texto quanto as narrativas das mulheres entrevistadas são ricos em exemplos de politização do cotidiano vivido e a criação de espaços dissensuais no âmbito doméstico. Contudo, foto e legenda não retratam, de modo algum, essa potência de emancipação.

Figura 2



Foto: Arquivo/ Editora Globo

Fonte: SANCHES, Mariana. “O Bolsa Família e a revolução feminista no Sertão”, Revista Marie Claire, 03/12/2012.

Legenda: O dinheiro do Bolsa-Família trouxe poder de escolha às mulheres do sertão

A foto estereotipada localiza uma numerosa família numa paisagem árida, isolada e seca, dando a ver rostos e corpos sofridos e sem muitos horizontes de transformação. Podemos compreender essa imagem como síntese de uma narrativa que mistura pobreza, seca, Nordeste e dependência, sendo originada por um sistema representativo e de relações estabelecidas a priori, que define o seu modo de apresentação e figuração em uma narrativa específica sobre o pobre e a pobreza. O plano de conjunto não permite ao leitor perceber os rostos, olhares e corpos, pois ganha destaque uma configuração de grande plano, que apenas deixa entrever algumas questões: a mãe e a filha mais velha aparecem ao fundo, depois de todos os membros dispostos na frente da casa, em uma posição que sugere “esteio”, base; o pai aparece ao centro, de camisa clara, indicando sua posição hegemônica no âmbito familiar; todos estão vestidos, o que, ao contrário das imagens veiculadas no ano de 2003 (em que as crianças apareciam geralmente nuas ou seminuas), indica uma melhoria do consumo. Essa foto pode ser considerada como emblemática do registro da situação dos beneficiários de 2003 a 2009, em média, sempre dissolvendo os corpos na paisagem de modo que as condições e possibilidades de subjetivação aparecem como que determinadas por sua inserção geográfica prévia, e por uma ideologia que remete a mulher nordestina ao contexto doméstico, à maternidade e à subserviência ao marido.

A potência política desta imagem certamente não se encontra em seu conteúdo sensível, mas nas operações de visibilidade que conjugam texto e imagem de modo a configurar uma montagem “desajustada” ou encadeamento que não expressa a contiguidade ou continuidade entre ambas as formas expressivas, mas um hiato, uma ruptura, uma lacuna que oferece a possibilidade de refletir acerca da pluralidade de modos de subjetivação - modos de ser, existir e posicionar-se – que, muitas vezes, não são considerados por uma ordem discursiva consensual que associa pobreza à carência e submissão.

Esse poder de encadear não é o poder do homogêneo – não é se servir de uma história para afirmar o sofrimento. É, segundo Rancière (2009), o poder do heterogêneo, do choque imediato entre três “solidões”: a solidão do plano, da foto e das palavras que falam de uma coisa completamente diferente, num contexto em tudo diverso. É o choque dos heterogêneos que fornece a medida comum.

Interessa-nos estudar como as operações de visibilidade conjugam palavras e imagens de modo a fazer aparecer alguém em uma cena polêmica, na qual o processo de subjetivação política dá

a ver um sujeito múltiplo, portador de vários “nomes” e passível de ocupar lugares que, a princípio, não lhe foram designados. Tais operações de visibilidade que configuram a imagem têm, portanto, sua dinâmica assegurada pelo desenho singular de interfaces e tensionamentos entre palavra e imagem. Assim, é importante destacar que, de acordo com Rancière,

(...) a imagem não é uma exclusividade do visível. Há um visível que não produz imagem, há imagens que estão todas em palavras. Mas o regime mais comum da imagem é aquele que põe em cena uma relação do dizível com o visível, uma relação que joga ao mesmo tempo com sua analogia e sua dessemelhança. Essa relação não exige de forma alguma que os dois termos estejam materialmente presentes. O visível se deixa dispor em tropos significativos, a palavra exibe uma visibilidade que pode cegar.” (RANCIÈRE, 2012, p.15)

Diante destas considerações o estudo da política das imagens no fotojornalismo deve envolver um modo de análise que possa conjugar palavra e imagem e que seja capaz de permitir uma nova forma de legibilidade dessas imagens. É importante salientar que tal legibilidade não se confunde com sua descrição detalhada, nem com um tipo de análise fragmentada de seus signos em busca do não dito. Ela se define, conforme assinala Didi-Huberman, pela mútua indagação que as palavras lançam às imagens e vice-versa, pelo constante atrito entre as potências de continuidade e ruptura:

(...) não se trata de submeter as imagens à decifração, mas de situar as imagens e as palavras numa relação de mútua perturbação, de questionamento que num vaivém se relança sempre. Uma relação crítica. Quando não se constrói essa relação, quando as imagens convocam naturalmente palavras coincidentes, ou quando as palavras convocam espontaneamente as imagens que lhes corresponderiam, então, podemos dizer que as imagens – como as próprias palavras – foram reduzidas a quase nada que preste: a estereótipos (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.45).

Um exercício analítico de produção de modos de legibilidade das imagens fotojornalísticas (e das operações de visibilidade e narratividade que configuram essas imagens) deve considerar um duplo movimento: a) a produção de descrições que avaliem marcas, sinais, gestos e modos de aparência dos indivíduos retratados e, b) a identificação das ausências de sutura entre discurso e imagem (o encaixe perfeito entre ambos leva ao consenso e ao estereótipo) evidenciando como as imagens podem conferir às palavras a sua legibilidade despercebida. “Uma imagem só pode expor o seu

tema corretamente se implicar a relação com a linguagem que a sua própria visualidade é capaz de suscitar ao perturbá-la, exigindo que se reformule, que se ponha em causa” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.46).

A segunda imagem relativa ao Programa Bolsa-Família foi extraída de uma reportagem especial, produzida pela Revista Época, destinada a recolher depoimentos de mulheres beneficiadas pelo Programa de modo a compor um quadro avaliativo das mudanças promovidas em suas vidas. Novamente o destaque é conferido a habitantes do nordeste e, desta vez, do sertão paraibano. As personagens entrevistadas são Josita Pereira da Silva, 49 anos, e sua mãe, Maria Pereira da Silva, 84, que é cega. Ambas recebiam à época R\$ 60 reais mensais do programa e afirmaram que nada havia mudado: “Dá para viver não. Dar para ir relando”... A gente preferia tirar o sustento da terra. Mas não dá. Chuva aqui é só quando Deus quer. Por isso que quase todo mundo foi embora. Só ficamos nós. Não tenho esperança de melhora. Sei que minha sina é tocar a vida nessa dureza. Só peço que Deus me dê força para cuidar da minha mãe até o último dia dela” (Josita).

Figura 3



Foto: Leo Caldas/ Editora Globo

Fonte: BAHÉ, Marco. “A influência do Bolsa-Família na vida das pessoas”, Revista Época, 07/11/2008

Legenda: Josefa Pereira da Silva (49 anos) e sua mãe, Maria Pereira da Silva (84 anos). São assistidas pelo programa Bolsa Família mas acham que a situação não mudou e nem vai mudar.

Chama a atenção a composição da fotografia que traz um pano de fundo ligeiramente inclinado e o primeiro plano marcado pela luz do alvorecer e dos rostos das duas mulheres em destaque. Diferentemente da imagem anterior, que valorizava mais a paisagem e o imaginário da fome e da seca, esta imagem confere destaque aos rostos sulcados e envelhecidos das personagens. São os rostos iluminados parcialmente, indicando a proximidade da noite, que sugerem agora um protagonismo das mulheres e de seus relatos.

De certa forma, a luminosidade que incide sobre a casa e os corpos das mulheres sugere a produção de mudanças ou a abertura de um horizonte capaz de trazer transformações. De alguma forma, os rostos iluminados das mulheres fotografadas demonstram resistir às frases, legendas e narrativas que as acompanham, tensionando uma sobreposição consensual entre texto e imagem que retira de ambos sua força transformadora. Sob esse viés, a política das imagens se associa ao gesto de “ler”, nas imagens, posturas e imposturas que se materializam no rosto e que podem ser capazes de “trair” a legenda e a narrativa jornalística que insistem em devolver essas mulheres a “lugares” previamente definidos para “mães pobres dependentes de auxílio do governo”. Elas oferecem a possibilidade de produzir uma outra cena de “aparência”, transformando as coordenadas de enunciação da vida. “Uma imagem nunca está sozinha. Pertence a um dispositivo de visibilidade que regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem. A questão é saber o tipo de atenção que este ou aquele dispositivo provoca” (RANCIÈRE, 2012, p.96).

Ao apontar para regimes de visibilidade sob os quais as imagens são produzidas e através dos quais os sujeitos e corpos presentes têm seu modo de aparecer influenciado por constrangimentos próprios de um regime discursivo que as antecede, Rancière deixa claro que uma investigação acerca da política das imagens deve procurar observar o modo como os corpos representados indicam possibilidades de resistência, subversões e reinvenções dos modelos de captura aos quais estão submetidos rotineiramente.

Digamos então que a questão da objetividade do real esteja ligada a uma visão hegemônica de mundo, uma visão de poder, daqueles que detêm os códigos de decifração das aparências. Dessa maneira, a atividade fotográfica jornalísticas não deixa de ser um modo de referendar o status quo ao reproduzir as disposições inscritas nas estruturas sociais (GONÇALVES, 2009, p.4).

A politicidade de uma imagem é aquela que produz, a partir de seus próprios meios expressivos, “reagencamentos/rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que vemos e o que dizemos, entre o que fazemos e o que podemos fazer” (RANCIÈRE, 2000, p.62). E, com isso, pode “reconfigurar a carta do sensível ao dessarranjar a funcionalidade dos gestos e dos ritmos adaptados aos ciclos naturais da produção, da reprodução e da submissão” (idem). Dito de outro modo, é uma potência que permite recombinação de signos capaz de desestabilizar as evidências dos registros discursivos dominantes e se configura por meio do gesto de “jogar com a ambiguidade das semelhanças e a instabilidade das dessemelhanças, operar uma redistribuição local, um rearranjo singular das imagens circulantes” (RANCIÈRE, 2012, p.34).

Pode-se pensar que há, nas fotografias jornalísticas que enquadram mulheres pobres, uma fixação da identidade dos rostos enquadrados pelo estereótipo do “pobre periférico” acentuado pela representação negativa local de moradia e do gênero. Muitas dessas imagens podem apresentar pontos em comum nos traços dos rostos e nos modos de mostrá-los e posar para a foto, mas, olhando com cuidado, é possível distinguir pequenos gestos, inflexões e peculiaridades que fazem com que esses rostos questionem, interroguem, interpelem e convoquem os espectadores para além de um lugar previamente estabelecido, ou seja, para além da indignação, da pena, da culpabilização dos pobres e de sua condenação. Nesses casos, o rosto é algo que fornece uma importante chave para compreendermos o testemunho singular dessas mulheres, ao mesmo tempo que sua experiência nos revela ser inalcançável:

A fotografia tornou-se uma arte, fazendo falar duas vezes o rosto dos anônimos: como testemunhas mudas de uma condição inscrita diretamente em seus traços, suas roupas, seu modo de vida; e como detentores de um segredo que nunca iremos saber, um segredo roubado pela imagem mesma que nos traz esses rostos (RANCIÈRE, 2012, p.23).

A visão de um rosto fotografado carrega consigo uma intenção relacional e conversacional, “já que nelas se efetiva o propósito de criar no espectador a impressão de um tipo especial de actância, aquela da conversação direta (e, por que não dizê-lo, também a da dimensão política da simpatia)” (PICADO, 2009, p.289).

No retrato fotográfico, a convocação do espectador promovida pelo rosto quebra modelos e padrões que já serão reconhecidos favorecendo um tipo de relação com o espectador da ordem do inesperado. Ao ser rendido pelo olhar do rosto fotografado, o espectador se transformaria numa espécie de participante vicário da situação instaurada pelo arranjo da fisionomia na imagem. Para ele, “no apelo humano das imagens que nos olham, é especialmente agudo o sentido com o qual a imagem se exercita enquanto gênero conversacional” (PICADO, 2009, p.290), dando a ver um rosto que está sempre entre a singularidade e a comunidade.

Mas nem sempre a presença do rosto e do corpo das mulheres em primeiro plano revela uma ruptura com estereótipos ou com enquadramentos redutores do agenciamento subjetivo. Por mais que as mulheres sejam, a partir de 2009, preferencialmente retratadas em primeiro plano nas fotografias dos jornais e revistas, como “agentes” que lutam por uma vida melhor, o enquadramento (da foto e do texto) frequentemente as devolve a uma situação de espera por ajuda (às vezes até divina) ou oportunidade (que depende de uma percepção introjetada de que ser bem-sucedido na vida é algo que depende unicamente do sujeito).

Retomando a questão da singularidade e estereotipagem dos rostos que emergem na fotografia, consideramos interessante refletir acerca das considerações que Didi-Huberman (2011, p.67) tece sobre os povos sem rosto, isto é, “a classe oprimida, exposta a desaparecer ou a ser subexposta nas representações consensuais da história”. Para ele, os povos ou estão subexpostos na sombra da censura a que são sujeitos ou sobreexpostos na luz de sua espetacularização. Em ambos os casos, estariam fadados a desaparecer:

A subexposição priva-nos dos meios para ver, pura e simplesmente, aquilo que poderia estar em causa. (...) Mas a sobreexposição vale pouco mais: demasiada luz cega. Os povos expostos à ruminância estereotipada de imagens são, também eles, povos expostos a desaparecer. (...) Se os povos estão expostos a desaparecer, deve-se isso também ao fato de se terem formado discursos para que, já não vendo nada, possamos ainda crer que tudo se mantém acessível, quietudo permanece visível e, como se costuma dizer, sob controle. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.41 e 45)

Seriam as mulheres beneficiadas pelo Programa Bolsa-Família³ povos sem rostos, fadados à desaparecimento pela invisibilidade construída pelo discurso predominantemente consensual do fotojornalismo? Ou ainda seria possível recuperar, nos registros

fotojornalísticos, rostos que em vez de exporem “personagens” aparecem justamente porque não se deixam reduzir a conteúdos discursivos dados à interpretação conduzida?

Buscamos evidenciar alguns destes elementos capazes de apontar para um tipo de resistência às formas de vida prontas, ao apagamento e desaparecimento dos sujeitos em narrativas que apenas “encaixam” os indivíduos em molduras discursivas previamente arquitetadas, capturando seus gestos, rotinas e corpos em operações consensuais, constrangimentos e submissões de toda ordem. Nesse sentido, a exposição e o aparecer do corpo e do rosto são capazes não só de opor mundos, mas de abri-los e reabri-los, revelando uma potencialidade política de desidentificação e ruptura.

Ao apostarmos na possibilidade dos rostos e corpos sofredores ainda não terem desaparecido pela luz do discurso consensual, partimos da ideia de que olhar para o corpo sofredor que se expõe na fotografia jornalística implica menos explorar suas formas de desaparecimento e mais buscar seus indícios de resistência, de subjetivação, de revelações que possam evidenciar como os fotografados encontram formas de dificultar o legendamento de seus rostos e corpos criando hiatos, dissonâncias e dissensos entre seu “aparecer” e o registro narrativo (visual e verbal) de sua exposição.

REFERÊNCIAS

BARCELOS, Janaina Dias. **Fotojornalismo: Dor e Sofrimento**. Estudo de caso do World Press Photo of the Year 1955-2008, 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Universidade de Coimbra, Coimbra, 2009.

BOLTANSKI, Luc. **Distant suffering: morality, media and politics**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

COURTÉS, J.; GREIMAS, A.J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.

DIDI-HUBERMAN, George. Coisa pública, coisa dos povos, coisa plural. In: NAZARÉ, Leonor; SILVA, Rodrigo (Org.). **A República por Vir: Arte, Política e Pensamento para o Século XXI**. Lisboa: Fondation Calouste-Gulbenkian, 2011, p.41-70.

FREUND, Gisele. **La fotografia como documento social**. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 1977.

GONÇALVES, Sandra. Por uma fotografia menor no jornalismo diário contemporâneo. **Revista E-Compós**, Brasília, vol.12, n. 2, maio-agosto 2009.

HUSSAK, Pedro. **Rancière**: a política das imagens. *Princípios*, v.19, n.32, 2012, p.95-107.

LEDO, Margarita. **Documentalismo fotográfico**. Madrid: Cátedra, 1998.

MARQUES, Ângela. Política da imagem, subjetivação e cenas de dissenso. **Discursos Fotográficos**, v. 10, p. 61-86, 2014.

MAUAD, Ana Maria. **O olho da história**: fotojornalismo e história contemporânea. *ComCiência Revista Eletrônica de Jornalismo Científico*. Disponível em <http://www.comciencia.br/reportagens/memoria/12.shtml>. Acesso em 20 janeiro 2013.

MENDONÇA, Carlos Magno Camargos; BIONDI, Angie. *Dublê de corpo: a retórica do sofrimento no fotojornalismo*. **Contracampo** (UFF), v. 22, p. 16-30, 2011.

MOUILLAUD, Maurice; PORTO, Sérgio Dayrell (Org). **O jornal**: da forma ao sentido. 2ª ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1997.

PELBART, Peter Pál. **Vida capital**: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PEREIRA, Carolina Sá Carvalho. **O sofrimento em imagens**: uma história entre a fotografia e a política, 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

PICADO, Benjamim. A Ação e a Paixão que se Colhem num Rosto: pensando os regimes de discurso do retrato humano no fotojornalismo. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 18, 284-299p., 2009.

_____. Sentido visual e vetores de imersão: regimes plásticos da implicação do espectador nas formas visuais do fotojornalismo. **Revista Galáxia**, São Paulo, n.22, 53-66p., dez. 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **Le Partage du Sensible**: esthétique et politique. Paris: La Fabrique éditions, 2000.

_____. **Le travail de l'image**. *Multitudes*, n.28, 2007, p.195-210.

_____. El teatro de imágenes. In: **AAVV, Alfredo Jaar**. *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Editorial Metales pesados, 2008, p.69-89.

_____. Política de Pedro Costa. In: **Cem Mil Cigarros** – os filmes de Pedro Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2009, p.53-63.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma histórica crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Argos, 2004.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VILCHES, Lorenzo. **Teoria de la imagem periodística**. Barcelona: Paidós, 1993.

ZELIZER, Barbie. **About to die: how new images move the public**. Oxford University Press, 2010.

NOTAS

- 1 Jorge Pedro Sousa (2004, p.61-69) 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.
- 2 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. Os rituais modernos marcaram uma mudança no modo de apresentar o sofrimento supliciado tratado, então, como uma penalidade de natureza incorporal. O suplício perdeu seu aspecto ostensivo e passou a ser um procedimento cada vez mais institucionalizado e administrativo. 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 sis-

tema de juízo penal (FOUCAULT, 1977, 23). Tratava-se de uma nova inscrição (e escritura) do suplício que, mesmo sem ferir diretamente o corpo, o habitava.

- 3 Programa Bolsa Família: Programa do governo federal que destina um auxílio financeiro para as famílias mais carentes do Brasil.

Angie Biondi é doutora em Comunicação Social pela UFMG. Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná.

Ângela Cristina Salgueiro Marques é doutora em Comunicação Social pela UFMG e Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social desta mesma instituição.

RECEBIDO EM: 28/02/2015 | ACEITO EM: 26/08/2015