

DOSSIÊ

PODEM AS IMAGENS ESTÁTICAS CONTAR HISTÓRIAS?

sintoma e temporalidade nas teorias da narrativa no fotojornalismo

Copyright © 2015
SBPjor / Associação
Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo

ELIZA BACHEGA CASADEI

*Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, São Paulo,
Brasil*

RESUMO - A temporalidade é um dos conceitos centrais na definição da narrativa. Nesse sentido, o fotojornalismo sempre representou um problema para os estudos narratológicos, uma vez que as teorias tradicionais da imagem entendem a fotografia como uma figura que imobiliza o tempo, desprovida de duração. O objetivo do presente artigo é discutir se a prática fotojornalística é capaz de engendrar narrativas ou se se trata de uma atividade meramente ligada à descrição. Posto que as teorias tradicionais, ligadas ao domínio do visível, expulsam a temporalidade da narrativa fotojornalística, é necessário devolver o tempo à imagem a partir de um outro registro: o visual. Nosso argumento é o de que é justamente no entrecruzamento do visível com o visual que a narrativa e a temporalidade do fotojornalismo se urdem, em uma concepção de imagem que não leva em consideração apenas os elementos semióticos do fotojornalismo, mas também os seus aspectos sintomáticos.

Palavras-chave: Narrativa. Temporalidade. Sintoma. Visível. Visual

¿PUEDEN LAS IMÁGENES FIJAS CONTAR HISTORIAS?

Síntoma y temporalidad en las teorías narrativas del fotoperiodismo

RESUMEN - La temporalidad es uno de los conceptos centrales en la definición de narrativa. En este sentido, el fotoperiodismo siempre ha sido un problema para los estudios narratológicos, ya que las teorías tradicionales de la imagen entienden la fotografía como una figura que inmoviliza el tiempo, carente de duración. El propósito de este artículo es discutir si la práctica fotoperiodista es capaz de generar narrativas o si ella está simplemente ligada a la descripción. Dado que las teorías tradicionales, vinculadas al ámbito de lo visible, expulsan la temporalidad de la narrativa de fotoperiodismo, es necesario devolver el tiempo a la imagen en otro récord: el visual. Nuestro argumento es que en el cruzamiento del visible con la visual que está urdida la temporalidad en fotoperiodismo, en una concepción de imagen que no considera sólo los elementos semióticos del fotoperiodismo, sino también sus aspectos sintomáticos.

Palabras clave: Narrativa. Temporalidad. Síntoma. Visible. Visual.

CAN STILL IMAGES TELL STORIES?

Symptom and temporality in photojournalism narrative theory

ABSTRACT - Temporality is one of the central concepts in defining narrative. In this sense, photojournalism has always been a problem for narratological studies, since traditional image theories understand photography as a figure that immobilizes time. The aim of this paper is to discuss if photojournalistic practice is able to engender narratives or whether it is merely linked to description. Since traditional theories, linked to the realm of visible, expel temporality of photojournalistic narratives, we must give it back time to the image from another record: the visual. Our argument is that it is in the interchange of visible with the visual that narrative and temporality is given in photojournalism, in an image conception that does not take into account only the semiotic elements of photojournalism, but also its symptomatic aspects.

Keywords: Narrative. Temporality. Symptom. Visible Visual.

O fotojornalismo sempre representou um problema para os estudos da narrativa. E isso porque se, no senso comum, é sempre possível dizer que uma fotografia *conta uma história*, há nas diferentes definições formais do termo “narrativa” um elemento comum que, de imediato, representa um impasse para as imagens que não têm na duração e no movimento o seu imperativo: a temporalidade.

Em seu texto clássico sobre a narrativa, Genette (1979, p. 23-24) irá definir o termo da seguinte forma: “num primeiro sentido (...) narrativa designa o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos”. Já “num segundo sentido (...), narrativa designa a sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objeto desse discurso, e as suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição etc.”. Por fim, “num terceiro sentido (...) o ato de narrar é tomado em si mesmo”. Nesses três eixos, há sempre um aspecto temporal que permeia a definição de narrativa, seja sob o ponto de vista de uma relação seriada de acontecimentos, seja a partir de seus encadeamentos ou do ato de desenvolver o discurso que sustenta uma história. É por isso que, para Genette, “a temporalidade é, de alguma maneira, condicional e instrumental [na definição da narrativa]; produzida, como todas as coisas, no tempo, existe no espaço e como espaço, o tempo necessário para ‘consumir’ é aquele que é preciso para *percorrer* ou *atravessar*, como uma estrada ou um campo”. O tempo, portanto, está relacionado essencialmente com “as relações entre a ordem temporal de sucessão dos acontecimentos na *diegese*” (duração) “e a ordem pseudo-temporal da sua disposição na narrativa” (frequência) (GENETTE, 1979, p. 33-34).

Também na definição de Metz (2006, p. 31), a narrativa é

uma “sequência duas vezes temporal, devemos acrescentar logo: há o tempo do narrado e o da narração (tempo do significado e do significante)”. E é por isso que “uma das funções da narrativa é cambiar um tempo no outro tempo”.

É esse o aspecto que Paul Ricoeur (2010, p. 24) enfatiza ao propor justamente que “tudo o que se narra acontece no tempo, desenvolve-se temporalmente; e o que se desenvolve no tempo pode ser contado” (RICOEUR, 2010, p. 24). A própria noção de intriga, central à narrativa, não pode ser desenvolvida sem a ideia “de um encadeamento sequencial conferido aos agentes, ao seu fazer e ao seu sofrer” (RICOEUR, 2010, p. 100). E é por isso que “a identidade presumida no ato de narrar repousa sobre a capacidade do relato de projetar um mundo narrativo, e também à medida que essa capacidade é fundada por sua vez sobre a correlação primordial entre narratividade e temporalidade” (RICOEUR, 2012).

Ao comparar a narrativa à arquitetura, Ricoeur (2002, p. 11) traça um paralelo entre a ação de narrar e o ato de construir, na medida em que ambos pressupõem uma ação configuradora: “a arquitetura seria para o espaço o que o relato é para o tempo”, na medida em que a primeira pressupõe uma ação que edifica no espaço, enquanto o ato de narrar sugere dispor a trama no tempo.

É nesse sentido que o fotojornalismo apresenta um problema para os estudos de narrativa, na medida em que ele fixa a temporalidade em uma imagem inerte. A imagem produzida pelo fotojornalismo é muitas vezes posta como uma figura sem duração, na medida em que congela a temporalidade de um evento. Tal como já posto por Dubois (1993, p.161), “temporalmente, de fato – repetiram-nos o suficiente – a imagem fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante”. E, assim, “o curso, a corrida, o Tempo não tem validade aos olhos da fotografia. O ato fotográfico corta, o obturador guilhotina a duração, instala uma espécie de fora-do-tempo (fora da corrida, *hors-concours* [fora do concurso]) (DUBOIS, 1993, p. 163).

Ora, se a temporalidade se constitui como um dos núcleos que urdem o conceito de narrativa, tais definições têm implicações seríssimas para o fotojornalismo. Posto que não é raro que se afirme que o fotojornalismo *congela* o tempo (e se, além disso, assumirmos como válida a ideia de que a fotografia é um dispositivo capaz de contar uma história), é necessário discutir em que medida ele se insere no fluxo do tempo, apesar de seu estatuto enquanto imagem estática. É apenas

a partir do entendimento de sua temporalidade própria que poderemos analisar o modo como o fotojornalismo se constitui em narrativa.

A partir dessas reflexões, o objetivo do presente artigo é, primeiramente, discutir a temporalidade do fotojornalismo para além de seu estatuto enquanto imagem estática para que, em seguida, possamos articular uma resposta à pergunta: seria o fotojornalismo um dispositivo capaz de engendrar histórias? Historicamente, as abordagens narratológicas para a imagem estática se dividiram entre o paradigma do visível e os estudos que tomam o conceito de sintoma como elemento principal de análise. Cada uma dessas abordagens engendrou certa acepção de “temporalidade” e certa definição de “narrativa”. Com base nessa ordem de questões, iremos propor uma abordagem para a narrativa fotojornalística que articule o ponto de vista da estrutura (entendida como a legibilidade posta no visível) com o ponto de vista do acontecimento (ou do sintoma).

Assumimos, aqui, que o fotojornalismo possui sim uma temporalidade e uma duração, mas esses termos não são abarcados pelas teorias mais correntes da imagem estática.

Para Didi-Huberman (2013, p. 39), o fracasso conceitual em abordar as imagens estáticas como desprovidas de temporalidade está em “compreender a imensa constelação dos objetos criados pelo homem em vista de uma eficácia do visual quando busca integrá-los ao esquema convencional do domínio do visível”. A partir dessa ordem de questões, é necessário integrar o domínio do visual ao domínio da temporalidade na imagem fotojornalística, para que possamos entendê-la sob o ponto de vista da narrativa, conforme discutiremos a seguir.

1 A NARRATIVA NO DOMÍNIO DO VISÍVEL: A TECNOLOGIA, A COMPOSIÇÃO E A AUDIÊNCIA

Para Cartier-Bresson (2003, p. 221), “a fotografia é o reconhecimento simultâneo, em uma fração de segundo, da importância de um acontecimento e da organização precisa das formas que dão àquele evento a sua exata expressão”. Essa afirmação resume alguns dos problemas que o fotojornalismo enfrenta em relação a seu estatuto de narrativa. Isso porque a fração de segundo que congela o acontecimento e organiza-o em uma forma estática parece contradizer a pretensão fotojornalística de contar algo sobre o mundo justamente por afastar-se das ideias de duração e temporalidade, centrais à

definição de narrativa. É aqui, portanto, que nos cabe a indagação: seria a atividade jornalística uma ação ligada meramente à descrição e não à narração? Ainda que sob a aparente falta de temporalidade e duração seria o fotojornalismo capaz de, mais do que mostrar algo, contar uma história, narrar um fato?

Conforme já colocamos, partimos do pressuposto de que sim: de que o fotojornalismo é capaz de articular-se em uma narrativa na medida em que, a despeito de seu estatuto enquanto imagem inerte, ele engendra uma temporalidade e uma duração próprias. Tal acepção, contudo, depende de um entendimento bastante específico tanto da questão da imagem quanto da própria temporalidade e insere-se, portanto, nas brigas simbólicas e institucionais que tentam definir o estatuto desses dois termos.

A maior parte das metodologias que visam o estudo da imagem estática acaba por ignorar esses aspectos, de forma que é necessário reinserir a duração nos estudos da imagem fotojornalística.

Para Didi-Huberman (2013, p. 221), o problema da maior parte das abordagens metodológicas da imagem estática está no fato de que elas a definem como um mecanismo pensado “para funcionar sem restos”. Isso significa entender a imagem como um algo perfeitamente legível e integralmente decifrável, como se o olho fosse um órgão puro e sem pulsão. O autor refere-se, especialmente, às vertentes que seguem as ideias iconológicas de Erwin Panofsky para o estudo das obras de arte; esse paradigma, contudo, carrega certos pressupostos que não se limitam somente a esse autor ou a essa metodologia específica e que, conforme discutiremos a seguir, acaba por limitar o entendimento da temporalidade da imagem estática.

Rose (2012, p. 19) define três lugares a partir dos quais as metodologias que visam ao estudo da imagem estática se articulam: “o lugar da produção, que é onde uma imagem é feita; o lugar da imagem em si, que é o seu conteúdo visual; e o lugar onde a imagem encontra o seu espectador ou usuário, que é o lugar da audiência”. Cada um desses três lugares desdobra-se, usualmente, em três abordagens que serão articuladas de formas diferentes por cada um deles. Trata-se de: 1) a abordagem tecnológica (que enfatiza as características do aparato ou dispositivo a partir do qual a imagem foi produzida); 2) a preocupação composicional (cujo foco está nas estratégias utilizadas para o arranjo dos elementos que formam a imagem); e 3) a interpelação ao social (que foca das relações políticas, econômicas e societárias envolvidas).

Dessa forma, o lugar da produção, por exemplo, irá enfatizar

as características do dispositivo utilizado para a formação da imagem (o como é feito, com qual câmera, quais lentes e quais expedientes técnicos) em sua vertente tecnológica, bem como quais são os engendramentos composicionais que tais expedientes técnicos engendram e quais os efeitos dessas tecnologias em termos sociais.

No campo da fotografia, um dos autores que se destacam, nesse sentido, é Vilém Flusser, para quem o fotojornalismo não pode ser pensado senão em relação ao aparato em que está inserido. Para ele, “embora não necessitem de aparelhos técnicos para a sua distribuição, as fotografias provocaram a construção de aparelhos de distribuição gigantescos e sofisticados”, de forma que o próprio aparelho de distribuição “passou a fazer parte integrante do aparelho fotográfico, o fotógrafo age em função dele” (FLUSSER, 1983, p. 55). Os efeitos de sentido (campo composicional) e as relações sociais engendradas pela fotografia, portanto, estão sujeitas ao próprio campo tecnológico de sua produção e às suas condições de distribuição e publicação.

Na vertente dos estudos que enfatiza a imagem em si, destacam-se as abordagens semióticas, em que a enunciação ganha destaque. Trata-se de um campo que busca os efeitos de sentido e as construções retóricas, seja a partir das enunciações produzidas por cada dispositivo, da composicionalidade da imagem ou das experiências sensoriais articuladas na imagem e interpretadas pelo viés da cultura e do discurso.

Dentre os diversos autores que trabalham nesse campo, pode-se citar como exemplo as abordagens de Umberto Eco e Roland Barthes, bastante utilizadas para a análise do fotojornalismo. Barthes elege a conotação como um conceito privilegiado para o entendimento da movimentação dos sentidos que são articulados nos códigos representacionais. No que diz respeito à fotografia, Barthes irá eleger uma série de mecanismos propriamente imagéticos de conotação. Para ele, não se pode dizer que a conotação forme uma estrutura da fotografia, mas sim, que ela atribuir-lhe camadas outras de sentido para além dos morfemas referenciais: “a fotografia permite que o fotógrafo escamoteie a preparação a que submete a cena que pensa captar” (BARTHES, 1986, p. 17). Dentre esses elementos de conotação, podem destacar-se, por exemplo, a trucagem (mecanismo no qual o fotógrafo aproxima de forma artificial figuras distintas, a partir de uma operação de montagem), a pose e os objetos (na medida em que ambos carregam significados culturalmente marcados).

Também Eco (2007) parte de pressupostos semelhantes.

Para a análise das imagens, ele propõe a sua decomposição em cinco níveis: o nível icônico (plano da denotação, que inclui os dados concretos da imagem e dos elementos gráficos do objeto de referência), o nível iconográfico (plano da conotação, dos elementos cujos sentidos só são dados pelo cruzamento com os significados convencionais decorrentes de um aprendizado cultural), o nível tropológico (composto pelas figuras de retórica tradicionais aplicadas à representação visual), o nível tópico (marca dos lugares argumentativos e das premissas que se articulam na imagem) e o nível entimemático (posto pelas conclusões desencadeadas pela argumentação posta no nível anterior).

Por fim, as metodologias que enfatizam o lugar da audiência também podem ser divididas de forma análoga. Trata-se de estudos que demarcam a noção de que os significados das imagens são constantemente renegociados pela audiência, de forma que os roteiros de leitura de uma imagem são sempre imprevisíveis: cada leitor dará um sentido específico à fotografia baseado em seus próprios itinerários de leitura, experiências pessoais e bagagem cultural. Os estudos culturais e os estudos de etnografia da imagem são particularmente profícuos nesse campo, ao propor diferentes abordagens sobre o modo como se dá a intersecção entre o mundo configurado pela produção poética e os conhecimentos acumulados pela audiência.

Isso posto, a questão que concerne ao presente artigo é justamente: qual é o lugar dado à narrativa em cada uma dessas vertentes? Ou, em termos mais precisos, como a narrativa fotojornalística pode ser pensada em cada uma delas?

Ora, todas essas vertentes de análise carregam alguns pressupostos em comum. Em primeiro lugar, em todas elas, a imagem estática carrega certos elementos decifráveis que devem ser tornados inteligíveis por um trabalho de análise – embora a eleição de quais sejam esses elementos mudem de uma abordagem para outra. Isso significa que os elementos “significam” na medida em que se materializam na própria imagem (na própria enunciação), de forma que não há um “antes” ou um “depois” a que se possa fazer referência.

Podemos dizer que, de uma maneira geral, ainda que todas essas vertentes assumam, como pressuposto, que a imagem não guarda uma relação mimética com o real, ainda assim, o primado do significado é dado à primazia do referente, na medida em que apenas o que é visto é digno de ser analisado – ainda que esse referente seja sempre desfigurado, torturado e refigurado, seja pelo aparato

tecnológico, pelo discurso dominante, pelas estratégias de produção de sentido ou pelo olhar do espectador.

E, justamente por isso, o tempo engendrado não pode ser senão uma temporalidade estática, o que expulsa a narrativa da imagem fotojornalística, ao negar que ela possua uma duração. À imagem estática caberia apenas o papel de mostrar e descrever, e não o de narrar. O fotojornalismo, portanto, não poderia contar uma história, mas sim, apenas descrever um conjunto de coisas (ainda que seja uma descrição desfigurada).

Baseado em Didi-Huberman (2013), pode-se afirmar que o problema de tais metodologias está no fato de que todas elas elegem um tripé privilegiado de categorias de análise: o visível, o legível e o invisível. O visível, para ele, representa os elementos pictóricos que formam a imagem, que podem ser discerníveis enquanto signos. Por oposição, o invisível ocuparia tudo o que não está posto nesse domínio. O legível engendra justamente o domínio da traduzibilidade – o espaço em que o signo do visível se presta à interpretação de um leitor, de um discurso ou de um domínio de saberes.

“Pousar o olhar sobre uma imagem (...) passa a ser então saber nomear tudo que se vê – ou seja, tudo que se lê no visível” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 11). A posteridade, a deformação e a perlaboração não entram no trabalho de análise.

Tais abordagens, para Didi-Huberman (2013, p. 163), “entregam toda imagem à tirania do conceito, da definição e, no fundo, do nomeável e do legível”. Ao prestar atenção aos “sinais gráficos que abreviam uma assinatura”, elas “trazem em si o poder de nomear” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 180) e, com isso, tentam controlar os aspectos contraditórios do visível.

Mais ainda, para o autor, tais abordagens tiveram como efeito matar a própria imagem. Isso porque matar a imagem significa “querer extrair do sujeito sempre rasgado, contraditório, inconsciente, ‘estúpido’ num certo sentido, a harmoniosa, a inteligente, a consciente e imortal humanidade do homem”. Em oposição a isso, é necessário inserir nos estudos da imagem estática um outro sujeito, “dividido, rasgado, votado à morte” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 283).

Para devolver a temporalidade (e consequentemente a narrativa) para o domínio das imagens estáticas, como o fotojornalismo, seria necessário desamarra-se das estruturas do visível e do legível, exploradas por todas as metodologias citadas anteriormente, e pensar a imagem a partir de um outro registro: o domínio do visual.

2 A NARRATIVA NO DOMÍNIO DO VISUAL: O SINTOMA E O TEMPO

Ao paradigma do visível para a análise narratológica das imagens estáticas, Didi-Huberman (2013) irá contrapor um outro modelo que elege o *sintoma* como chave conceitual de análise. Para ele, conforme já colocamos, em termos metodológicos, o uso da semiologia e do paradigma do visível para análise da imagem teve como efeito o engendramento de apenas três categorias possíveis para o entendimento da imagem: o visível, o legível e o invisível. A essa “incompleta semiologia”, ele desafia uma ideia a partir da qual “as imagens não devem sua eficácia apenas à transmissão de saberes – visíveis, legíveis ou invisíveis –, mas que sua eficácia, ao contrário” demandaria um olhar metodológico que abarque “algo como uma atenção flutuante”, “uma fenomenologia do olhar em perpétua instância de transferência (...) para deslocar seus percursos e fazê-los significar *noutra parte*, de outro modo” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 332). Esse outro lugar é justamente o lugar do sintoma, o lugar que, para além das categorias semiológicas, introduz o *visual* e a *figurabilidade*.

O seu argumento se estrutura justamente em torno da noção de que se a imagem, sem dúvida, é formada por empréstimos da cultura, ela também é formada por “interrupções praticadas na ordem do discurso” e, portanto, “de legibilidades transpostas, mas também de um trabalho de abertura – e, portanto, de efração, de sintomização – praticado na ordem do legível e para além dele” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 28). Tal espaço de interrupção do discurso legível é justamente o espaço do sintoma.

Tratemos de definir os termos. O sintoma, no campo psicanalítico, é um “acidente soberano”: em termos precisos, um sintoma “será, por exemplo, o momento, a imprevisível e imediata passagem de um corpo à aberração de uma crise, de uma convulsão histórica, de uma extravagância de todos os movimentos e de todas as atitudes: de repente os gestos perderam sua representatividade, seu código” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 332).

Para a análise da imagem, interessa mesmo “o caráter desfigurado, disforme e, sobretudo, *privado de sentido* que tais acidentes do corpo propunham ao olhar” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 332). Trata-se de uma abordagem que não procura na imagem os seus elementos de sentido, mas sim, justamente, os pontos em que o sentido dado pode contrariar o próprio dado imagético.

Há no conceito de sintoma, para Didi-Huberman, uma

especificidade semiótica muito útil para o estudo das imagens estáticas. E isso porque:

O sintoma é um acontecimento crítico, uma singularidade, uma intrusão, mas é também a instauração de uma estrutura significante, de um sistema que o acontecimento tem por tarefa fazer surgir, mas *parcialmente, contraditoriamente*, de modo que o sentido advenha apenas como enigma ou *fenômeno*, não como conjunto estável de significações. Por isso, o sintoma é caracterizado ao mesmo tempo por sua intensidade visual, seu valor de estilhaço e por aquilo que Freud chama aqui a 'dissimulação do fantasma inconsciente em ação (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 334-335).

Deste trecho, depreende-se que o sintoma é, ele mesmo, um acontecimento (e não propriamente um trecho ou um recorte da imagem ou da fotografia). E, além disso, o sintoma recusa-se a sínteses interpretativas totalizantes, na medida em que sua principal característica é, justamente, fazer com que significados contraditórios possam estar em relação. Freud “dava atenção ao sintoma como àquilo que desagrega toda unidade discursiva, que se intromete, rompe a ordem da Ideia, abre os sistemas e impõe o impensável” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 222). O sintoma simboliza e representa a partir da deformação, de modo que um mesmo significante pode representar uma coisa e o seu contrário, ao mesmo tempo.

O que significa enxergar o sintoma na fotografia? Ora, o conteúdo do sintoma na fotografia não é senão aquele dado pelo sujeito que provê o significado ao significante, preenchendo os vazios semânticos da representação, sem que ele próprio o saiba. Não se trata aqui, contudo, de um sujeito que preenche os vazios de sentido a partir de suas bagagens culturais ou de sua formação identitárias (aspectos que, de diferentes maneiras, estão contemplados em outros modelos de análise), mas sim, de um sujeito que se enxerga na imagem e, ao enxergar-se, constrói um “antes” e um “depois” para a fotografia.

Esse “antes” e “depois”, entretanto, não pertencem ao domínio do visível ou do legível, mas sim, ao domínio do sintoma, de forma que a história contada pode ser qualquer história – mesmo uma história que contrarie abertamente os significantes postos no campo do visível.

Há aqui, portanto, um modelo de análise que difere essencialmente do anterior. A vertente que enfatiza o visível “abrevia a imagem para lhe dar sentido e a polariza na unidade de uma síntese; vê no símbolo uma espécie de unidade inteligível ou de esquema entre a regra geral e o acontecimento singular”. Já a proposta de Didi-Huberman

(2013, p. 231) “não nega o símbolo, apenas especifica que o sintoma libera sua simbolicidade ‘na areia da carne’. O que, evidentemente, modifica todo o pensamento a fazer do próprio símbolo”. Assim, se o símbolo era antes pensado “nos termos do *meaning*, isto é, do conteúdo de significação”, com o sintoma, ao contrário, pensa-se em um trabalho cujo sentido “somos coagidos a explicar, em última instância, nos termos brutos e materiais do *significante*, o que tem por efeitos múltiplos liberar a ramificação ascendente dos efeitos de sentido” e também “justapor os nós de equívocos e conjugar o tesouro simbólico com as marcas do *nonsense*” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 232).

Trata-se do reconhecimento de que as imagens estáticas nunca significam de modo inequívoco. Para Didi-Huberman (2013, p. 335), “estando entendido que toda figura pictórica supõe ‘figuração’, assim como todo enunciado poético supõe enunciação”, “acontece que a relação da figura com a sua própria figuração nunca é simples: essa relação, esse trabalho, é um emaranhado de paradoxos”, de modo que “de fato, a imagem sabe representar a coisa e seu contrário”.

A narrativa engendrada pela fotografia sob a perspectiva do sintoma não é a narrativa do símbolo decifrável, mas sim, a narrativa daquele que não enxerga a fotografia, mas sim, enxerga-se nela. É nesse domínio do sintoma que se articula o visual em oposição ao visível.

O visual, nesse sentido, é uma superfície de expectativas que “nos faz sair do espetáculo do visível e ‘natural’, nos faz sair da história e nos faz esperar uma modalidade extrema do olhar, modalidade sonhada, nunca inteiramente ali, algo como um ‘fim do olhar’” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 33), porque possui um caráter sempre fantasmático. Trata-se de um espaço em que o código cede lugar às associações.

É nesse espaço que a figurabilidade se produz:

A figurabilidade se opõe ao que entendemos habitualmente por figuração, assim como o momento visual, que ela faz advir, se opõe a, ou melhor, torna-se obstáculo, incisão e sintoma, no regime ‘normal’ do mundo visível, regime no qual se acredita saber o que se vê, isto é, no qual se sabe nomear cada aspecto que o olho está acostumado a capturar (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 37).

Em outros termos, “trata-se de experimentar uma rasgadura constitutiva e central: ali onde a evidência, ao se estilhaçar, se esvazia e se obscurece” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 16).

A figurabilidade, portanto, não se dobra ao sentido da iconicidade: muito pelo contrário, ela modifica figuras, desfigura o visível, faz com que a imagem “fale” o que queremos ouvir dela. Mais do que isso, a figurabilidade *dramatiza* o visível: ao abrir a

representação, ela não exclui a semelhança, mas sim, faz “trabalhar a semelhança como um drama – e não como o simples efeito bem-sucedido de uma técnica mimética” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 272).

Ora, o olhar sob o sintoma e a figurabilidade da imagem fotojornalística implica na adoção de uma concepção bastante específica da própria temporalidade – conceito que irá, por fim, estruturar a sua narrativa e localizar o espaço onde a estória pode ser pensada e desenvolvida. E isso porque esse reposicionamento da imagem estática que esses dois conceitos engendram fazem com que seja necessário “voltar a uma inflexão da palavra que não implique nem a imagística, nem a reprodução, nem a iconografia, nem mesmo o aspecto figurativo”. E, sim, “seria voltar a um questionamento da imagem que não pressuporia *ainda* a ‘figura figurada’ – refiro-me à figura fixada em objeto representacional –, mas somente a *figura figurante*, a saber, o *processo*, o caminho, a questão em ato” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 187).

Trata-se de uma temporalidade, portanto, em que o processo (em oposição à figuração pronta) está em primeiro plano. O tempo abre-se à imagem na medida em que, no sintoma, ele não é linear, mas se constrói a partir de um retorno incessante à esfera do passado e à esfera do desejo.

Assim, aos poucos para nós a temporalidade da imagem: seu caráter de imediatez obscura passa ao segundo plano, se podemos dizer e é uma sequência, uma sequência narrativa que surge aos nossos olhos para se dar a ler, como se as figuras vistas de um só golpe na imobilidade fossem dotadas agora de uma espécie de cinetismo ou de tempo que se desenrola. Não mais uma duração de cristal, mas a cronologia de uma história (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 20).

Mais do que isso, olhar a imagem sob essa perspectiva denota um deslocamento de uma determinada noção de temporalidade ligada à análise que privilegia o visível. Didi-Huberman (2013, p. 232) coloca que “sobre o modelo de temporalidade que a operação iconológica desenvolvida como uma dedução supõe, vemos que ela requer sempre uma direção, isto é, um progresso temporal”. A coerção temporal do sintoma, como já colocamos, opera em outras bases. “Nele não há algo que desaparece para dar lugar a outra coisa que o sucederia ou que marcaria o triunfo de um progresso. Há somente o jogo confuso do avanço e da regressão juntos, há sempre a permanência surda e o acidente inesperado ao mesmo tempo”. De uma maneira mais radical,

em realidade, a sobredeterminação *abre o tempo* do sintoma. Ela só dá acesso ao presente no elemento de um conflito ou de um equívoco, que por sua vez remetem a outros conflitos e equívocos, passados, mas persistentes, elementos mnésicos

que vêm deformar o presente do sujeito dando forma a seu sintoma (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 233).

A temporalidade, vista sob a perspectiva do sintoma, faz com que o tempo e a duração sejam reduzidos a um lugar de memória. “O acontecimento visual do quadro só advém a partir dessa rasgadura que separa diante de nós o que é representado como lembrado e tudo que se apresenta como esquecimento” (DIDI-HUBERMAN 2013, p. 205). É possível pensar nesses termos justamente porque, tal como qualquer lugar de memória, as fotografias lidas sob o domínio do visual são “espelhos distorcidos, torcendo os seus próprios temas de modo que defina a sua significância” (NORA, 1996, p. 15). Estes lugares de memória são, portanto, sempre *objetos em abismo*, o que significa dizer que são “objetos que contém representações de si mesmos (por esta razão, sugerindo um regresso infinito)” (NORA, 1996, p. 16) e não podem ser reduzidos a signos: “ao contrário dos objetos históricos, os lugares de memória não possuem referência na realidade, ou, ao invés disso, eles são suas próprias referências”.

Uma vez explicitado que a temporalidade no fotojornalismo pode ser pensada como essa coadunação entre o passado do sintoma manifesto (a imagem que nos olha de volta) que refigura o presente e o próprio visível, engendrando o espaço do visual a partir de significações contraditórias, como pode então ser pensada a narrativa?

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS: A NARRATIVA FOTOJORNALÍSTICA ENTRE O VISÍVEL E O VISUAL

Uma vez expostos os termos, é possível dizer que a temporalidade do fotojornalismo (e, portanto, a sua articulação narrativa, a sua composição de intriga) está no entrecruzamento do visual e do visível, de onde ela tirará a sua inteligibilidade.

A visão pressuposta na leitura das fotografias é, assim, uma leitura flutuante, em que os significantes se prestam a diferentes significados (muitas vezes contraditórios entre si e totalmente alheios à intencionalidade do fotógrafo) – a narrativa fotojornalística, nesse sentido, diz algo sobre aquele que olha e não sobre o que é olhado ou sobre quem o fotografou.

Se a narrativa urde um tecido com a temporalidade, a fotografia, sob a ótica do sintoma, pensa a narratividade como uma representação rasgada: pensa “o tecido (o tecido da representação) com sua rasgadura,

pensa a função (a função simbólica) com sua interrupção ou seu disfuncionamento constitucionais” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 190). À temporalidade linear dos elementos iconográficos (ou, em outros termos, do visível), soma-se essa temporalidade desviante da memória e do desejo: “compreendemos então que a falta, a rasgadura, funcionam (...) como o motor mesmo de algo que estaria entre o desejo e a coerção – o desejo coercitivo de figurar. Figurar apesar de tudo, portanto forçar, portanto rasgar” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 202). Nesse interstício, não há sentido em separar o que é da ordem do visível e o que é da ordem da projeção do sujeito – ambos se relacionam no momento em que a fotografia jornalística conta a sua história em um jogo que pertence à ordem do desejo.

E é justamente essa a tese defendida por Didi-Huberman ao longo de suas obras sobre a interpretação da história da arte: o sintoma aparece quando o sujeito se sente sujeito à imagem e, portanto, se sente “sob o olhar da imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 249). A imagem estática, portanto, ao ser olhada, nos olha de volta e nos diz algo muito particular e, com isso, inaugura uma temporalidade outra, que rasga os elementos enunciativos das figuras. E é nesse sentido que, para ele, “estamos diante da imagem como diante da exuberância ininteligível de um acontecimento visual” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 295).

Na coadunação entre o visual e o visível urde-se, portanto, um “antes” e um “depois” para a imagem fotojornalística, de modo que podemos dizer que ela nos conta uma história. Essa história, contudo, não diz muito sobre o acontecimento que motivou a fotografia, embora suas marcas indiciárias ainda estejam no espectro do visível, mas sim, sobre aquele a quem a história interpela enquanto interlocutor, no registro do visual.

Conciliar o visual e o visível significa, de uma maneira mais ampla, a articulação do ponto de vista da estrutura (entendida como a legibilidade posta no visível) com o ponto de vista do acontecimento (ou do sintoma). “Com o visível, é claro, estamos no reinado do que se manifesta. Já o visual designaria antes essa malha irregular de acontecimentos-sintoma que atingem o visível como tantos rastros ou estilhaços”. Trata-se mesmo de “um trabalho, uma memória em processo – que em parte alguma foi inteiramente descrita, atestada ou posta em arquivos, porque sua ‘matéria’ significante foi antes de mais nada a imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 40). E é justamente a partir do entrecruzamento do visual e do visível que encontramos a temporalidade e a articulação da

narrativa na imagem estática. Mais do que isso, podemos dizer mesmo que a temporalidade da narrativa no fotojornalismo se encontra “no movimento anadiômeneo do visual no visível e da presença na representação” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 212).

Para o fotojornalismo, tal acepção traz consequências importantes e que deslocam uma série de seus pressupostos narrativos tradicionais. A narrativa fotojornalística nunca foi pensada como uma narrativa que espelharía os acontecimentos exteriores que buscava retratar, embora esse fosse sempre o seu objeto de desejo. Já W. Eugene Smith, um dos pais do fotojornalismo, escrevera que “aqueles que creem que a fotorreportagem é seletiva e objetiva (...) mostram uma falta absoluta de entendimento a respeito dos problemas e do funcionamento próprios da profissão”. E isso porque “o fotojornalista não pode ter mais do que um enfoque pessoal: é impossível que ele seja totalmente objetivo” (SMITH, 2003, p. 209).

Sob a ótica do sintoma, não se trata mais de uma máquina, de um fotojornalista, de uma filiação cultural ou de uma estrutura representacional complexa que não pode nunca ser objetiva (ou, em termos mais precisos, não se trata mais de *apenas* isso): trata-se de um olhar que é marcadamente sintomático e, com isso, capaz de engendrar qualquer história, qualquer narrativa, uma vez que suportada pela temporalidade errante dos próprios sintomas do sujeito.

“Estamos diante do sintoma como diante de uma espécie de coerção à desrazão, em que os fatos não podem mais se distinguir das ficções, em que os fatos são fictícios por essência, e as ficções, eficazes” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 209). (...) O fotojornalista, nesse aspecto, “não é senão, em todos os sentidos do termo, o *fictor*, isto é, o modelador, o artífice, o autor e o inventor do passado que ele dá a ler” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 10) e engendra o espaço no qual adentramos, a partir de nossos próprios fantasmas, em suas malhas de sentido.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **Lo obvio y lo obtuso**. Buenos Aires: Paidós, 1986.
- CARTIER-BRESSON, Henri. “El instante decisivo”. In FONTCUBERTA, Joan. **Estética Fotográfica**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas:

Papirus, 1993.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1983.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Arcádia, 1979.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

NORA, Pierre. **Realms of memory: the construction of the French Past** (volume I: Conflicts and Divisions). Nova Iorque: Columbia University Press, 1996.

RICOEUR, Paul. "Arquitectura y narratividad". **Arquitectonics**. Barcelona: Ediciones UPC, 2002.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa** – volume 1. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

RICOUER, Paul. "Entre tempo e narrativa: concordância / discordância". **Kriterion**, v. 53, n. 125, Belo Horizonte, Junho de 2012.

ROSE, Gillian. **Visual methodologies**. Califórnia: SAGE, 2012.

SMITH, W. Eugene. "Fotoperiodismo". In FONTCUBERTA, Joan. **Estética Fotográfica**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2003.

Eliza Bachega Casadei é doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e professora de fotojornalismo da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (FAAC-UNESP). Mestre em Ciências da Comunicação e bacharel em jornalismo pela ECA-USP. E-mail: elizacasadei@yahoo.com.br.

RECEBIDO EM: 28/02/2015 | ACEITO EM: 15/04/2015