

Da iconicidade à plasticidade gráfica do instantâneo: o mistério do testemunho fotográfico da ação

Benjamim Picado¹

O presente artigo procura examinar, em maior profundidade, a questão dos regimes visuais nos quais a imagem fotográfica é capaz de instaurar o efeito de testemunho, próprio de todos os gêneros de reportagem visual. Busca os modelos deste efeito de discurso na imagem, a partir dos modos como certos historiadores da arte refletiram sobre o problema da tematização do histórico nas representações pictóricas, avaliando suas possíveis repercussões no âmbito da investigação sobre a comunicação através das imagens.

Palavras-chave: fotografia, ação, instante, testemunho, representação pictórica.

From iconicity to the graphic plasticity of the instantaneous: the mystery of the photographic witness of action. This article seeks to examine in greater depth the issue of the visual regimes in which the photographic image is capable of causing an effect of witness, proper to all genres of visual report. The article identifies the models of such an effect of discourse in images on the basis of the ways in which art historians have thought about the problem of the thematization of the historical in pictorial representations, assessing at the same time their possible repercussions on the level of inquiries about communication through images.

Key words: photography, action, instant, witness, pictorial representation.

Cet article veut examiner, dans une perspective un peu plus profonde, le problème des régimes dont l'image photographique devient capable d'instaurer un effet de témoignage, propre à toutes genres de reportages visuels. L'auteur cherche les modèles de cet effet de discours dans l'image, en partant des manières dont les historiens de l'art ont réfléchi sur la question du topos historique dans les représentations picturales, au même temps qu'on évalue les repercussions possibles de cette approche dans les recherches sur la communications à travers les images.

Mots-clés: photographie, action, instant, témoignage, représentation picturale.

¹ Universidade Federal da Bahia. E-mail: jbpicado@hotmail.com.

Introdução: testemunho, instantaneidade e dispositivo fotográfico

Continuamos a explorar aqui a questão do *efeito de discurso*, próprio dos regimes de significação da imagem fotográfica, no modo como a temos trabalhado em outros artigos e a partir de exercícios de análise interna de materiais do fotojornalismo clássico e contemporâneo: nosso marco metodológico permanece sendo aquele pelo qual certas correntes da história da arte trataram a questão da relação entre o discurso narrativo e as artes visuais, tomando-a como materializada no limite entre as restrições convencionais da representação pictórica (o problema do estilo na história da arte) e as questões oriundas de uma abordagem psicológica dos fatos artísticos.

Nas condições oferecidas por esta demarcação teórica e metodológica da análise da imagem fotográfica, vimos propondo o universo empírico do fotojornalismo como campo de provas privilegiado deste fenômeno da discursividade própria das imagens visuais, na medida em que ele nos introduz a alguns dos aspectos mais pregnantes da questão que nos interessa, a saber, a da fixação das figuras do discurso visual na imagem fotográfica (e que estabelece os marcos de nossa aproximação às apropriações retóricas que constroem o iconismo visual, sobretudo nos contextos da comunicação mediática).

Fixamo-nos especialmente na questão do suposto *caráter testemunhal* do fotojornalismo, assim como nas implicações teóricas deste aspecto da imagem fotográfica, num regime comunicacional específico (o da informação sobre matérias de fato): nossa questão, então, diz respeito aos modos pelos quais certas teorias da representação (ao menos no caso da fotografia) implicaram, na ideia de um *olhar testemunhal*, a caracterização do poder dos dispositivos técnicos da fotografia, e dos conseqüentes efeitos de imediaticidade atribuídos às imagens visuais decorridas deste processo de apreensão do mundo visual.

Em outras oportunidades, fixamos o centro de nossas preocupações nas modalidades pelas quais a fotografia assimilou os protocolos da representação pictórica para estruturar o *efeito de discurso* que lhe seria supostamente próprio, ao menos em alguns de seus aspectos: tomando a questão do arredo fotográfico da ação (própria dos acontecimentos) nos instantâneos fotojornalísticos, pudemos notar como a questão da expressão da instantaneidade na imagem tinha menos relação com os aspectos do dispositivo

técnico de captação e muito mais com as questões da conceitualização do tempo no instante isolado, características da arte da representação de temas históricos na pintura, por exemplo (Picado, 2004).

Identificamos no tratamento (ora simbolicamente convencionalizado, ora expressionalmente fixado) do gesto e da atitude humana na representação pictórica os modelos através dos quais a fotografia pôde estabelecer seus repertórios para a representação de uma ação que é fixada a partir de um arredo de sua integridade temporal de manifestação. Analisamos, até aqui, os efeitos próprios da produção do discurso visual na fotografia, a partir da especificação de certos operadores associados à representação visual da atitude corporal dos motivos e da composição dos gestos, seja como rito simbólico ou como valor expressional e sintomático.

Há ainda, entretanto, um importante valor associado ao gestual com evidentes repercussões para a representação visual e que diz respeito precisamente à figuração icônica das ações: observemos esta imagem bem conhecida, de importância histórica, já que constitui o primeiro esforço de reportagem de um autêntico gigante do fotojornalismo no século XX: trata-se da primeira cobertura fotográfica por Robert Capa, feita por encomenda para a agência de fotografia berlinense Dephot, de uma conferência de Leon Trotsky a estudantes dinamarqueses sobre a história da Revolução Russa, em Copenhague, no ano de 1932 (Figura 1).



Figura 1. Robert Capa, *Leon Trotsky at Copenhagen*, 1932.

Nesta imagem, encontramos iluminado o caráter, ao mesmo tempo expressivo e dramático (portanto, relativo ao contexto das ações), da atitude humana, uma vez representada pictoricamente, assim como sua repercussão no modo próprio de uma hipotética *visão da representação fotográfica*: o gesto, aqui fixado como segmento da ação,

consegue nos restituir à sua integralidade temporal (que lhe foi *arrestada* na instantaneidade própria do dispositivo fotográfico), por guardar de seu todo a carga de intensidade da expressão de alguns de seus fragmentos; ainda que a fotografia nos ofereça este efeito como resultado de um registro luminoso da ação (portanto, de uma relação sígnica de *traço*, da espécie dos *índices*, originária do próprio objeto da representação), sua eficácia simbólica, por outro lado, decorre de uma possível *legibilidade* da imagem, que não pode ser, por seu turno, confundida com este dado de sua gênese empírica².

A suposta originariedade do dispositivo fotográfico na consecução deste efeito aparentemente paradoxal de uma *composição instantânea* poderá se desfazer, quando avaliarmos precisamente um elemento originário deste dispositivo, mas quase nunca tematizado nas discussões sobre a propriedade fotográfica desta experiência com as representações visuais: falamos do fato de que o instantâneo, uma vez exibido, resultou de todo um processo de seleção de um número muito grande de imagens (sem falarmos nos processos de edição daqueles *clichês* que servirão ao propósito em questão, aqui o de servir de apoio visual a um discurso reportativo).

Nossa interrogação deverá recair precisamente sobre a natureza dos critérios adotados para a condução deste processo e, sobretudo, em que sentido (uma vez firmado o seu resultado final) podemos inferir que o dispositivo fotográfico foi um agente exclusivamente determinante na

escolha da imagem final: observemos, aqui, algumas destas fotografias elididas, no processo de seleção, buscando alguma comparação com certos aspectos da imagem finalmente publicada (Figura 2).

Em comparação com a imagem que foi efetivamente veiculada para publicação, uma diferença notável é a da distância do olhar do fotógrafo em relação a Trotsky, o que confere à imagem final uma qualidade, por assim dizer, mais *jornalística* (podemos dizer que o tema fotográfico está mais visualmente estabelecido naquela imagem do que nas outras três): assim, em comparação com a foto que conhecemos, estas três outras não parecem se dispor adequadamente, para o efeito de destaque de seu motivo, no contexto espacial da composição.

Mas há ainda outros aspectos faltantes a observar nestas sobras do trabalho de Capa: se suas qualidades composicionais (não apenas da ordem da disposição espacial do olhar fotográfico, mas também de atenção ao desenvolvimento dramático das ações) não estão aqui ainda adequadamente fixadas, há também qualidades *comportamentais* (concernentes à atitude mesma do modelo) que o olhar fotográfico não foi capaz de segmentar, sendo precisamente estes elementos da atitude corporal de Trotsky (seus gestos, sua movimentação, sua expressão fisionômica) que confeririam à representação seu aspecto de drama visual na fotografia; vemo-lo aqui ainda um tanto contido em suas ações ou por demais bem-humorado (ao menos para um contumaz revolucionário).



Figura 2. Robert Capa, *Leon Trotsky at Copenhagen* (out-takes)

² Jean-Marie Schaeffer se refere a este fenômeno como sendo aquele que confere à experiência do fotográfico o seu traço mais próprio e relativamente independente, portanto, dos dispositivos de uma cultura visual pictórica, por exemplo: é o fato de que, *compreendida* na sua estruturação *icônica* de legibilidade (pensada como um correlato dos ícones pictóricos), a fotografia é, ao mesmo tempo, *sentida* ou *percebida* em seu aspecto de *informação fotônica*, portanto, como emanção luminosa (e intermediada pelo dispositivo fotográfico) do campo dos referentes; é esta distinção entre o iconismo da fotografia canônica e a indexicalidade da informação fotônica que configurará a imagem fotográfica enquanto ícone indicial ou como índice icônico, mas jamais como estrita redução de uma categoria semiótica a outra (Schaeffer, 1987).

De qualquer sorte, permanece a questão que nos orientou, no percurso pelo problema da representação fotográfica da ação, a propósito do fotojornalismo de Capa: se estas imagens são os registros de *instantes*, propiciados pela capacidade do *arresto* visual, supostamente própria dos dispositivos técnicos da fotografia, por que será, então, que apenas algumas destas fotografias efetivamente ilustram os materiais reportativos a que servem de exemplo visual? Melhor formulando, que critérios (supostamente oriundos da compreensão sobre os dispositivos ou sobre a *arché* fotográfica) regeram efetivamente os processos de seleção pelos quais certas imagens podem servir à finalidade de reforço do discurso reportativo?

Nosso modo de fazer as perguntas é evidentemente capcioso, pois já argumentamos francamente que estes dispositivos fotográficos têm um escopo de determinação, fixado no limite específico da *filogênese* da imagem: isto significa que não podemos confundir o caráter de *significação* com o qual atribuímos um valor discursivo às imagens com o regime concreto de sua *origem física*, em algum tipo de dispositivo ótico (muito a propósito, o aspecto técnico da *origem da imagem* fotográfica é evidentemente próprio do seu dispositivo, mas não aquele relativo à *origem de sua compreensão*): ora, este é um fato que até mesmo os defensores do argumento do dispositivo não hesitam em corroborar, ainda que para fins argumentativos próprios.³

O modo mais adequado de enfrentar esta questão sobre os regimes discursivos próprios da imagem fotográfica não diz respeito aos protocolos internos do campo profissional do jornalismo para a definição do que vale ou não enquanto correlato visual de uma reportagem. Em vez disto, devemos nos interrogar sobre quais são mesmo os critérios que tornam uma imagem visual significativa, levando-se em conta a relação de seus materiais significantes com regimes de compreensão outros (como os das narrativas, do discurso enunciativo ou das formas demonstrativas): se

tomarmos os materiais do fotojornalismo como ilustração de nossa questão (a do *efeito de discurso* próprio das imagens), nossa pergunta é sobre como estes materiais exprimem o sentido de representação das ações (e, mais especialmente no caso das fotografias de ação, como firmam o sentido de referência à *instantaneidade* do evento embargado na visão).

Vicariedade do testemunho e efeito de instantaneidade nas fotografias de ação

Propomos abordar esta questão a partir do ponto que vimos tratando até aqui, a saber, o do suposto *caráter testemunhal* da fotografia: voltemos à imagem de Trotsky e perguntemo-nos quais de seus aspectos nos restituem a esta idéia de um *testemunho ocular*; não estamos evidentemente nos reportando à idéia da possibilidade efetiva de uma co-participação na cena, mas à noção mais remota (e, talvez, mais constitutiva) de uma experiência visual *emprestada* pelo olhar fotográfico (o caráter meramente possível ou *vicário* desta experiência visual é o elemento que nos interessa, ao analisarmos esta imagem)⁴.

Nestes termos, pensemos em todo tipo de informação e conhecimento necessários à suplementação dos valores alusivos desta imagem: a fotografia não possui, em si mesma, qualidades temporais e, se exprime um sentido de desdobramento mítico (de *história*), é porque certamente somos capazes de complementar estes elementos, no nível de nossa atividade imaginadora; há, assim, uma *dimensão pragmática da recepção da fotografia*, cujos operadores mais básicos estão dispostos na mesma estrutura que nos permite proceder à interpretação de imagens fixas, em geral;

³ Comentando a importância das teses de André Bazin sobre a ontologia da imagem fotográfica, Phillippe Dubois ressalta a importância de se deslocar do patamar da *imagem* fotográfica (tomada enquanto *produto* do processo fotográfico e, portanto, *obra* relativamente autônoma com respeito aos dispositivos de sua produção) e a gênese mesma do ato fotográfico, no plano da conexão, instrumentalmente possibilitada (e, aí sim, dependente do dispositivo), entre o olhar e os objetos do real. Neste patamar, não é o caso de requisitarmos qualquer discurso sobre a mimese ou a iconicidade essencial do efeito fotográfico, pois, no plano desta relação instantânea com o mundo visual, o fenômeno mais importante da compreensão da fotografia está ligado ao *efeito de realidade* da foto e não a seu *efeito de discurso* (Dubois, 1983).

⁴ De resto, se nos tornássemos à hipotética co-naturalidade entre as imagens e seus motivos, poderíamos dispensar toda esta discussão sobre a modelação visual da experiência, para ficarmos apenas com a idéia de co-participação entre os signos e a realidade: como toda relação indexical, a experiência do fotográfico seria apenas o correlato de nossa compreensão sobre as relações de fato entre um rastro presente, e o dado da realidade que o antecede, sem qualquer consideração sobre sua semelhança, mas apenas enquanto simples implicação existencial. E, de fato, é sob este aspecto específico que as teorias do dispositivo tematizam, em geral, o ato fotográfico (Dubois, 1983, p. 57, 107).

poderíamos até estender o caso para a análise de como percebemos imagens sequenciais, até chegarmos às histórias em quadrinhos e, finalmente, à experiência dos filmes (Picado, 2005b).

Assim sendo, quando procuramos entender a gênese das narrativas visuais na fotografia, não devemos nos interrogar sobre a natureza exclusiva dos dispositivos fotográficos, mas sobre as demandas de uma experiência concreta de lida com as imagens, em geral: devemos proceder de modo semelhante àquele com o qual os historiadores da arte se interrogaram sobre a gênese dos estilos artísticos (sem, entretanto, confundirmos este tratamento com a natureza de nossas próprias questões, que não dizem respeito à origem histórica dos estilos visuais). Guardamos destas perspectivas, portanto, a lição de que o problema da representação não pode ser considerado em separado da questão das modalidades de seu acolhimento sensível e que incorpora, portanto, a esta dimensão estética da experiência visual um aspecto de *pragmática da recepção pictórica*⁵.

Quando avaliam, na exploração dos percursos da representação visual no mundo grego, os desafios que se punham para os artistas que buscavam dotar suas obras visuais de seu valor de semelhança, certos historiadores observam que a cultura clássica da Antiguidade se defrontara com uma toda uma nova ordem de funções para o arresto visual das ações, coisas e personagens que não mais se coadunavam com os preceitos de uma arte exclusivamente devotada à função dos conceitos na regência das representações: no mundo grego, podemos notar que a função das imagens se incorporou ao problema da evocação dos conteúdos narrativos, o que levou seus artistas a enfrentarem o desafio da representação do movimento pela criação do que Gombrich, por exemplo, designa como “imagens instáveis”.

Segundo Gombrich (e em reiteração de aspectos já salientados a propósito do comentário sobre a “revolução grega”, em *Art and Illusion*), esta demanda legada à arte clássica da Antiguidade está ligada ao firmamento, no campo das artes, do princípio do “testemunho ocular”, como um correlato visual das regras para a imitação, no plano das obras expressivas (trata-se de um duplo icônico para a regra da mimese, no plano da arte poética).

Entretanto, o principal aspecto desta assimilação da visão ao discurso poético é justamente aquele menos

observado, na discussão sobre o drama visual grego (e, no entanto, aquele no qual se exprimem as características mais imanescentes do estilo visual), isto é, a regra pela qual o artista não deveria incluir na sua composição das ações elementos que não poderiam estar presentes ao olhar, uma vez dadas as condições de sua especificação, no plano icônico da representação (o que nos promete, enquanto um traço da discursividade do drama visual, que o mesmo se desenvolva, a partir de um aspecto que a obra possa especificar, dadas as condições em que ela representa esse testemunho, isto é, que, entre outras coisas, ela se dê *em perspectiva*): daí que o estilo que encontramos associado a toda esta linhagem das representações não se defina como especificação de aspectos visuais (ou como modelação icônica) sem que consideremos, ao mesmo tempo, as necessidades das quais ele se deriva (não apenas capturar o visível, mas instaurar por sobre suas substâncias um sentido de desdobramento, de narrativa, de discurso).

Tenhamos em conta que, ao transmitir esta experiência do testemunho ocular, a imagem serve a um duplo propósito – ela nos mostra o que se passou lá fora, mas também, por implicação, o que ocorreu ou poderia ter ocorrido a nós, física ou emocionalmente. Nós entendemos, sem muita reflexão, aonde é que deveríamos nos localizar, em relação ao evento representado, e que momento devemos compartilhar vicariamente com aquela testemunha ocular. Não há qualquer diferença de princípio entre a imagem e o instantâneo único entre milhões, dos quais o fotógrafo de guerra poderia sonhar (Gombrich, 1982, p. 254).

Neste ponto, o problema da representação visual não é mais o de conferir um sentido puramente abstrato aos seus ícones, mas também o de exprimir um determinado estado de tensão e de circunstância da experiência das personagens, e que é precisamente o correlato visual do *ponto climático*, nos preceitos da arte poética. Ainda assim, verifica-se que a máxima expressividade do sentido e da iminência das ações depende também de um critério de legibilidade, pelo qual, por exemplo, os gestos das personagens representam igualmente certas chaves de compreensão, já repertoriadas retoricamente ou, segundo Gombrich (tratando da análise pictórica da representação de uma cena de agressão, num alto relevo do século III, a.C.), “ritualizadas”:

A atitude do agressor e a da vítima devem ser transitórias, mas lúcidas, e aquelas soluções que fazem mais

⁵ Este ponto é insistentemente reiterado por Gombrich, quando considera o fundamento de suas interpretações sobre a origem dos estilos pictóricos, avaliando inclusive as resultantes deste argumento para a interpretação do efeito de *arresto* temporal, próprio da constituição do efeito dramático, na fotografia (Gombrich, 1982).

justiça a estas demandas tenderão a ser adotadas como uma fórmula, por sobre a qual apenas pequenas variações podem ser realizadas. Assim, o momento em que a “comunicação não-verbal” entre seres humanos foi primeiramente observada e capturada na arte não poderia ser especificado com qualquer grau de precisão. O que importa é o grau de empatia esperado e conseguido (Gombrich, 1982, p. 83).

Na hipótese que lançamos sobre a assimilação que a fotografia realizou de todos esses dispositivos da representação pictórica, é o caráter simultaneamente ritualístico e expressional dos gestos que confere recognoscibilidade às figuras de uma *discursividade* visual. Neste sentido, estamos habituados a reconhecer numa certa modelação da atitude humana (da qual certos gestos funcionam como signos discretos) o caráter através do qual atribuímos a esta o valor de um discurso fortemente intencional: mais importante, uma vez repercutidos esses gestos no plano da representação, a forma básica que este padrão de compreensão assume é a da *modelação icônica* das ações, cujo modelo mais pregnante, do ponto de vista histórico, é o da representação do gesto e da expressão humana, modelo este encontrado numa extensa iconografia pictórica.

Consideremos os meios próprios do fotojornalismo para efetivar esta sensação *emprestada* de participação no universo das ações representadas: nas fotos de Capa, eles serão certamente alguns daqueles mesmos procedimentos que consagraram o modo pelo qual as artes visuais nos legaram as regras para capturar o mundo visual no campo restrito da representação; assim, estas imagens dão prosseguimento a um certo modelo de configuração do espaço visual da representação, repercutida nos modos de enquadramento do olhar; também dizem respeito a uma certa propriedade de atitude das personagens (no caso da fotografia, aspectos quase que exclusivamente ligados à expressão fisionômica e gestual), por sua vez auxiliar ao firmamento do caráter.

Tudo isto ponderado, entretanto, não devemos confundir tais meios para realizar os efeitos de co-participação com o princípio pictórico mesmo do testemunho. E se podemos descrever o princípio pela enumeração dos meios, é apenas porque aparentemente herdamos de uma certa cultura artística (encarnada na escola de um Rafael, por exemplo) a boa resolução do aparente impasse entre as capacidades de um dispositivo (as técnicas para a composição do espaço em perspectiva) e um princípio da representação (o do olhar testemunhal), configurando enfim um estilo no qual somos muito fortemente restituídos à experiência vicária de uma presença concreta numa cena visual.

A dimensão subjetiva do testemunho ocular na representação pictórica

De todo modo, em todos esses casos que já examinamos da captura da ação na fotografia (e das funções atribuídas ao gesto e à atitude humanas na configuração de um valor discursivo para as imagens), o aspecto do testemunho que se realiza na forma dos ícones visuais é algo de, por assim dizer, *objetivamente realizado* nas figuras da representação: seja pela capacidade de arrestar a ação num instante ou pela disposição de seus elementos em perspectiva, os princípios da organização da cena para um olhar testemunhal valorizam apenas aquilo que pode ser visto num certo instante e de uma certa posição. Esse dado estrutural do modo pelo qual a fotografia fixa seu tema no espaço e no tempo das ações não é, em nossa hipótese, um dado exclusivo de seu dispositivo técnico, mas uma característica dos desafios postos para a história da representação pictórica, em geral.

Na imagem seguinte, à qual já devotamos uma grande energia de nossa análise em outros artigos (Figura 3), encontramos o exemplo mais acabado daquilo que Gombrich designa como o “aspecto negativo” do princípio do olhar testemunhal, esse mesmo pelo qual a fixação dos temas visuais na representação dependerá de uma racionalização do espaço da representação e de uma conceitualização do tempo das ações num instante isolado.



Figura 3. Ian Bradshaw, *Twickenham Streaker*, 1974.

Nesta imagem, encontramos uma espécie de resolução entre a natureza do dispositivo fotográfico (sua

capacidade de fixar num átomo das ações toda a potência de seus desdobramentos) e um princípio da representação (o da tradução visual de uma narrativa testemunhal), o que nos faz lembrar as observações de Gombrich sobre o modo como o Renascimento conseguiu assimilar as técnicas de composição em perspectiva à necessidade de conferir às imagens pictóricas um valor de testemunho: nesta imagem, somos restituídos a um estilo de representação cujo objetivo é o de instaurar na recepção a dimensão vicária (ou *emprestada*) de experiência de uma presença concreta numa cena visual; assim, não há como desconsiderarmos as evidentes relações de parentesco estrutural entre a fotografia de Bradshaw e esta cena pictórica de São Pedro pregando em Atenas (Figura 4).



Figura 4. Rafael, *São Pedro Pregando em Atenas*, 1515, The Victoria and Albert Museum.

A descrição de Gombrich do modo como Rafael instaura o olhar do espectador como o eixo sobre o qual esta cena é construída pictoricamente poderia se aplicar perfeitamente a uma análise da imagem do exibicionista de Twickenham, em seus aspectos mais, digamos assim, próprios de uma abordagem iconológica:

Devemos nos enxergar sentados nos degraus invisíveis postos fora do quadro, mas a imagem não nos mostra nada que não pudesse ser visto de um ponto dado, numa certa distância, a qual poderia ser calculada matematicamente,

mas que podemos sentir instintivamente. A esta consistência os historiadores da arte descreviam como a “racionalização do espaço”. Todo objeto visível é visto do modo como se veria, dado o mesmo ponto de vista. A este padrão de correção se chama arte do desenhista. Novamente, ela nada tem a ver com os meios empregados e pode se aplicar, quer vejamos um *cartoon* de Rafael em cores numa reprodução em preto-e-branco, ou nas tapeçarias que circulavam em Flanders após este desenho (Gombrich, 1982, p. 256).

Ainda assim, há um aspecto da manifestação do caráter testemunhal da fotografia que não se deve tanto aos critérios de correção da disposição dos motivos visuais, mas à explicitação de uma certa qualidade *sinestésica* da imagem (uma possível emulação da instabilidade do olhar com o qual o fotógrafo se dispôs para fixar seu tema), e que teria hipoteticamente algum correlato com apropriações expressivas da imagem fotográfica. Conhecemos bem o uso jornalístico que se fez deste gênero de imagens, muito embora saibamos que, na maior parte das vezes, esta apropriação decorra muito mais de limitações materiais concretas do momento da sua captação do que de decisões propriamente artísticas ou editoriais, no campo jornalístico, sendo o exemplo mais concreto desta classe de apropriações (do próprio Capa) o da reportagem visual sobre a chegada das tropas aliadas na Normandia, em junho de 1944, no dia D (Figura 5)⁶.

Esta imagem ilustra um aspecto mais subjetivo do testemunho ocular, no modo como ele se diferencia dos critérios de correção da representação, na construção desse efeito de uma presença no olhar espectral na cena: nestes termos, restaria-nos ainda explorar, a partir desta imagem, a contraface subjetiva deste princípio do testemunho, uma que diz respeito ao estatuto mesmo da visibilidade (em termos, o que significa, do ponto de vista da representação, *ser visível*, ou poder ser representável como substituto de uma visão).

Segundo Gombrich, a capacidade artística de capturar os objetos na representação na visão depende não apenas de critérios de correção da apresentação do tema, mas também de aspectos que são relativos, por sua vez, às condições subjetivas de sua apreensão, na representação: no modo como as escolas pré-impressionistas (como a de Turner) assimilaram as técnicas da perspectiva aérea e de *sfumatto*, sistematizadas por Leonardo (e, de certo modo, exploradas ao limite pela

⁶ Sabemos todos que a publicação destas imagens na revista *Life* (a propósito de uma reportagem sobre o sucesso da operação *Overlord*, dos aliados, na costa norte francesa) deveu-se ao fato de que praticamente todos os negativos levados por Capa para a cobertura visual da operação se danificaram nos escritórios da Time Inc., em Nova Iorque (em função de um secador que foi regulado numa temperatura demasiado alta para a secagem dos filmes). Ainda assim, ao publicar as fotografias, o editorial da revista valorizava precisamente este aspecto de participação sinestésica das fotos no evento (elidindo o fato de que eram as únicas que haviam restavam do lote original), como se esta qualidade houvesse sido programada jornalisticamente pelo fotógrafo, no ato em que ele as fixava, no teatro das ações.



Figura 5. Robert Capa, *Dia D*, 1944 (detalhe).

arte do impressionismo), observamos a valorização deste princípio do testemunho, mas agora numa perspectiva diferente daquela que definiu a sistematização do espaço visual na Renascença. Em vez de reter o espaço, a partir de sua sistematização geométrica, valorizamos agora a incidência de um modo especial de “estar numa cena”: a perda de informação objetiva sobre os aspectos dos objetos instaura um regime de testemunho não mais dado pela posição relativa do olhar, mas por sua capacidade de evocação, incompletude e elusividade (Gombrich, 1982, p. 262).

Examinemos esta questão do aspecto subjetivo do testemunho (e mais importante ainda, de seu reflexo na representação visual), à luz deste notável exemplar da modernidade em termos da arte fotográfica (Figura 6):



Figura 6. Jacques-Henri Lartigue, *Grand-Prix de l'A.C.F.*, 1912.

Nos termos em que o historiador e diretor do MoMA John Szarkowsky se refere à descoberta que faz de Lartigue, no início dos anos 60 do último século (Szarkowsky, 1973), somos quase sempre tomados, de início, pelo considerável peso dos comentários e críticas, que ressaltam, no fascínio que esta imagem é capaz de nos provocar, a ação indelével do dispositivo de geração, próprio da fotografia: para muitos destes autores, o que se vê na imagem é a comprovação das teses que favorecem o lugar dos mecanismos de captação, próprios do dispositivo fotográfico, como elementos estruturantes do modo como esta imagem funciona, na perspectiva de seus efeitos de sentido. Assim sendo, esta sensação de fugacidade e de instantaneidade da ação que a fotografia nos lega não nos seria compreensível, sem a concorrência de um certo saber acerca do dispositivo de gênese da imagem: sem o conhecimento da *arché* da fotografia, não teríamos como nos haver com a capacidade desta imagem em especificar um momento da ação, arretando-a de sua dimensão temporal, mas indexando sua integridade na forma de um *instante sugestivo* (Machado, 1999).

De modo que não vagueemos por problemas teóricos demais para o momento, procuremos nos deter sobre esta magnífica imagem, em si mesma. O que vemos aqui? De certo modo, observamos na imagem a mesma questão que vimos tratando aqui da “dimensão subjetiva do olhar testemunhal” (e que, no caso da pintura, notabilizou-se pela arte do impressionismo, por sua vez, contemporânea da origem da fotografia). Neste ícone, o efeito de um certo modo da disposição do aparato fotográfico é o de suscitar uma impressão subjetiva (não necessariamente pessoal ou individual) da velocidade com a qual o bólido se deixa apreender na visão (esta impressão é reforçada, por exemplo, pelo próprio sentido de organização do principal motivo visual da imagem, o automóvel, que se deixa apanhar apenas na extremidade final do campo visual, já saindo do espaço de nossa visão).

Neste caso, o fato de que esta maneira de especificar o instante (arretando-o de sua dimensão temporal) parece algo exclusivo ao dispositivo fotográfico é de importância relativamente menor, quando comparado com o princípio estrutural da subjetivação desta impressão: aqui (como nas imagens de Capa do Dia D), o caráter de instantaneidade tem menos relação com as propriedades do aparato do que com a necessidade de infundir na apreciação da imagem toda a ordem de sensações que parece marcar a própria relação do olhar com seus motivos (uma espécie de *assimilação sinestésica* da situação na qual um vidente é capaz de estar na cena propriamente dita). Sabemos que, se a fotografia decerto conseguiu especificar um modo de se alcançar este efeito, isto não acarreta grandes alterações,

entretanto, no modo de este mesmo efeito se estruturar, uma vez voltado para os repertórios da recepção (basta pensarmos nas imagens impressionistas e nas técnicas de *sfumatto*, do período da Renascença, para nos darmos conta da linhagem originária deste tipo de imagem).

Por seu turno, certos historiadores consideram inclusive as limitações da fotografia em exprimir esta dimensão da experiência do testemunho: aprofundando este argumento sobre a suplementação perceptiva da representação (especialmente no que concerne às relações entre a representação e o visível, isto é, aquelas partes do mundo visual que encontram repercussão no plano da representação), Gombrich explora a questão das dificuldades, próprias da fotografia, em especificar visualmente o correlato fotográfico da experiência de indefinição, característica de certas regiões de nosso campo visual.

A experiência deste aspecto fugidio e embaçado de tudo aquilo que não está no centro de nossa atenção perceptiva, no campo visual, não consegue encontrar uma repercussão, ao menos alusiva, nos exemplares da fotografia, pois os objetos postos nesta região de nosso campo visual não são simplesmente embaçados, mas indistintos num aspecto completamente diferente daquele pelo qual a fotografia se nos oferece: esta elusividade do aspecto visual dos objetos que caem fora do centro de nosso campo visual se exprime, por exemplo, pelo fato de que respondemos aos mesmos muito mais por seus aspectos dinâmicos e posicionais, do que por sua morfologia interna (o que dificulta, do ponto de vista dos dispositivos pictóricos da representação, que possam ser rendidos visualmente, de maneira fiel à experiência de sua percepção).

No caso destes exemplares de imagens que exprimem uma certa instabilidade própria DA dimensão subjetiva do testemunho visual, o critério pelo qual ela pode servir como substituto vicário desta experiência deve-se muito pouco aos motivos dos quais se originam ou que replicam: de fato, a impressão da instabilidade causada por imagens como as de Lartigue ou Capa (assim como tantas outras fotografias, sobretudo aquelas ligadas ao sentido de uma ação) não deve ser apreciada contra o fundo de uma possível correspondência positiva com uma experiência visual (pois, do mesmo modo que no caso do impressionismo, teríamos dificuldade em individuar qual seria esta suposta experiência de base), mas com um certo critério geral de legibilidade e de reconhecimento dos motivos representacionais.

Ainda que o poder de evocação da imagem instantânea decorra de informações prévias sobre o motivo, isto não é suficiente para que o apreciador possa especificar o caráter da informação necessária a ele na suplementação dos aspectos que definirá sua experiência da imagem: as maneiras

de compreender representações, em geral, são um aspecto mais determinante no processo do que a releitura de informações sobre o motivo, sendo ela muito mais da ordem da generalidade de nossos enquadramentos cognitivos do que da singularidade das informações sobre um dado da realidade.

O sentido configuracional que encontramos nas imagens fotográficas não é resultado de informações sobre os dados singulares da representação, mas decorre das generalizações que praticamos, ao lidarmos com imagens, colando-as, por assim dizer, à estrutura mais profunda de nossas experiências: nada disto dispensa as considerações sobre a plasticidade da experiência perceptiva, que está implicada em nossa capacidade de fazer o aparentemente estranho e novo acabar por se tornar familiar e normativo; ainda assim, não podemos supor que uma tal adaptabilidade decorra de uma absoluta co-genialidade entre *perceptum* e imagem icônica; do mesmo modo, devemos reconhecer que esta abertura da compreensão implica aspectos de generalidade da experiência perceptiva (Gombrich, 1982, p. 271-273).

Da iconicidade à tabularidade: a dimensão gráfica do instante na fotografia

O aspecto mais interessante da fotografia de Lartigue, entretanto, não está vinculado às características representacionais deste ícone: não é, portanto, naquilo que podemos supor de *iconicamente modelado* nesta imagem que reside a força com a qual ela se impõe para nós (ou, ao menos, para nosso interesse mais específico, a saber, o de avaliar as implicações destas operações modelares em outros contextos discursivos); o que nos interessa apreciar, do ponto de vista da análise da fotografia, são os aspectos de *vetorialização* desta imagem, que funcionam, por sua vez, como indicadores de uma organização gráfica (ligada aos princípios que regerão sua inserção no espaço da página impressa) à qual a fotografia e uma série de outros tipos de imagem podem estar submetidas, sobretudo no contexto da comunicação mediática.

Para analisarmos este ponto, precisamos considerar a fotografia não apenas na sua constituição enquanto veículo de representação de qualquer tema que seja, mas também como unidade de um discurso visual consideravelmente mais complexo: precisamos avaliar a função desta imagem nos contextos gráficos com os quais ela eventualmente negocia, procurando analisar os sentidos em que aqueles

aspectos de sua modelação icônica podem aqui funcionar como índices de seu encaixe no universo gráfico da página. Alguns comentadores fazem apelo à dimensão “tabular” do espaço da página, de modo a atribuir uma função significativa ao suporte impresso, função esta que passa a reger, inclusive, as apropriações da matéria icônica da fotografia, no contexto enunciativo propriamente dito das matérias jornalísticas (Fresnault-Deruelle, 1976).

No caso da foto de Lartigue, em particular, é precisamente esta qualidade de “feliz acidente” da imagem (característica de praticamente toda e qualquer obra-prima do fotojornalismo), com todos os aspectos de incorreção formal aí implicados (a concentração da composição em uma parte específica do plano visual, os problemas de processamento da imagem, a fixação do tema em condições de instabilidade) que confere a ela as qualidades de um ícone que valerá não apenas pelas qualidades plásticas que exprime, mas também pelo modo como estas sugerem, por assim dizer, uma apropriação possível da parte daqueles que pensarão o lugar da imagem no espaço gráfico da página; a qualidade fisicamente impressa de instantaneidade confere ao ícone uma capacidade de coligar-se ao universo gráfico da imagem que possui paralelos, a meu ver, com a lógica do discurso visual dos quadrinhos, que funciona dentro dos mesmos princípios tabulares de constituição.

Em especial, notamos dois aspectos da imagem que favorecem seu agenciamento plástico, para além das funções puramente icônicas de modelação para a representação: de um lado, o fato de que a concentração da composição se acumula apenas em uma das partes da imagem (o fato de que sentimos um certo desequilíbrio da imagem, em uma das direções apenas do plano) favorece que o discurso enunciativo explore precisamente o espaço vazio gerado por este modo da composição; em segundo lugar, a vetorialidade da própria imagem favorece um tipo de efeito, na composição gráfica da página, que sugere o prolongamento da ação capturada, nos planos seguintes (o que se deixa entrever pelo fato de que a composição da página privilegia que a foto esteja no ponto final de nosso vetor habitual de leitura, da esquerda para a direita).

Já observamos anteriormente que nossos hábitos perceptivos (e, surpreendentemente, até mesmo certas teorias) atribuem ao caráter de *registro*, próprio dos dispositivos fotográficos, um certo valor de autenticação, que confere às suas imagens um conteúdo veriditivo aparentemente inquestionável: a fonte desta ilusão teórica, em nosso aviso, é a confusão entre a *instantaneidade* do processo de obtenção da imagem e a aparente *imediatez* de nossa compreensão sobre seus aspectos visuais; supomos compreender quase automaticamente os dados visuais obtidos fotograficamente,

por supor que o caráter mecânico de sua obtenção nos dispense de quaisquer cogitações acerca de seus aspectos icônicos.

Ora, basta que nos interroguemos sobre nossa capacidade de especificar os aspectos visuais para o reconhecimento das partes de um organismo, realçados numa imagem de radiografia (ou nas fotos de ultra-sonografia de um bebê), para nos darmos conta da necessária transitividade da experiência própria do reconhecimento de uma imagem, independentemente do dispositivo de produção empregado. É evidente, por outro lado, que as imagens fotográficas nos parecem mais familiares a um reconhecimento instantâneo do que as radiografias, mas, ainda assim, a questão sobre o caráter determinante de seu dispositivo para este efeito da instantaneidade permanece: podemos admitir nossa familiaridade com as fotografias, apenas para dizer que os operadores de base de sua compreensão não estão exclusivamente dados em seu aspecto técnico.

Formulemos este ponto, agora, de maneira menos polêmica: o conhecimento do dispositivo é certamente um dos aspectos que nos leva a especificar na imagem visual as qualidades que a tornam representativa do que quer que seja; o que não podemos supor, como implicação deste ponto, é que o caráter representacional da fotografia seja uma resultante exclusiva de nosso conhecimento sobre o dispositivo técnico; se considerarmos as funções discursivas próprias do uso de imagens visuais (muito especialmente, as de valor dramático ou narrativo), então teremos que admitir a concorrência de modalidades outras de associação para a imagem, que certamente transcenderiam a pura determinabilidade do dispositivo.

Referências

- DUBOIS, P. 1983. *L'Acte photographique*. Bruxelles, Labour, 362 p.
- FRESNAULT-DERUELLE, P. 1976. Du linéaire au tabulaire. *Communications*, 24:7-23.
- GOMBRICH, E.H. 1982. *The Image and the Eye*, London, Phaidon, 320 p.
- MACHADO, A. 1999. Chronotopic Anamorphosis, or the Fourth Dimension of the Image. *Visio*, 4(1):43-53.
- PICADO, J.B. 2004. Do Problema do iconismo à ecologia da representação pictórica: indicações metodológicas para a análise do discurso visual. *Contracampo*, 9(2):199-220.
- PICADO, B. 2005a. Olhar testemunhal e representação da ação na fotografia. *e-compos*, 3(1):2-29. Disponível em: www.compos.or.br.
- PICADO, B. 2005b. Ícones, instantaneidade, interpretação: por

uma pragmática da recepção pictórica na fotografia. *Galáxia*, 9(1):185-198.

SCHAEFFER, J.-M. 1987. *L'Image preciaire: du dispositif photographique*. Paris, Seuil, 224 p.

SZARKOWSKY, J. 1973. *Looking at Photographs: 100 Pictures from the Collection of the Museum of Modern Art*. New York, Bulfinch Press, 216 p.

Submetido em: 08/09/2006

Aceito em: 16/09/2006