

ANGIE GOMES BIONDI

angiebiondina@gmail.com

UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ

TRÊS FIGURAÇÕES DO CORPO SOFREDOR NO FOTOJORNALISMO

INTRODUÇÃO

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

Ao invés de considerar as fotografias como uma síntese representativa de uma forma de saber *a priori*, o propósito deste texto é chamar a atenção aos elementos visuais que compõem este corpo em sua própria imagem. Trata-se de observar as intensidades da angústia que lhe inscreve, os desdobramentos imaginativos de suas contrações, as articulações dos seus gestos e falas silenciadas quando se contorcem no tormento. Instituído nesta dupla conjugação de forças e formas, o corpo sofredor possibilita uma observação mais detida sobre três principais pontos: a) indica os modos de vida/morte que comparecem na escrita jornalística do sofrimento; b) propõe uma aproximação atenta das sutilezas visuais que conformam

os tipos de sofredores que são trazidos nos recortes de suas situações cotidianas; c) permitem entrever quais arranjos estéticos são convocados no sentir e pensar comum do sofrimento hoje.

É necessário ressaltar que o trabalho de análise destas breves narrativas visuais não se restringe ao mapeamento de um repertório iconológico do sofrimento, nem pretende estabelecer qualquer traçado evolutivo do tema ao longo dos anos, mas procura observar os modos efetivos de expressão que são organizados pelo fotojornalismo como modelos que estabelecem parâmetros de apreensões e interações com o espectador. Além disso, 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 uma política das imagens.

FOTOGRAFIAS DO SOFRIMENTO: ENTRE VER E PENSAR O CORPO

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 apresentam as diversas situações de catástrofes, guerras, atentados, doenças e acidentes ainda replica um guia de pensamento alinhado a três pontos muito demarcados: a) o reconhecimento da desigualdade socioeconômica como causa e produtora de sofrimentos; b) a solicitação de demandas responsivas ao espectador; c) a efetivação de formas de engajamento, propriamente afetivo, entre sofredores e espectadores.

Entretanto, o panorama moderno em que estes aspectos funcionavam pretendia fomentar uma solução prática para minimizar ou erradicar os sofrimentos. Neste ponto, a fotografia era considerada aliada no processo de transformação da realidade social funcionando como instrumento privilegiado de denúncia e saber.

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

e ainda se articulava à manutenção do *status quo* a que as qualificações de sofredor e espectador atendiam no recato e passividade da distância.

No que se refere a esta problemática, ao menos dois outros aspectos interligados decorreram desta aspiração moderna para com a fotografia 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, por outro, as implicações decorrentes do uso ostensivo das fotos não apenas constituiu uma grande galeria de sofredores aplainados como exemplos das diversas temáticas que compunham os sofrimentos ordinários, como também foi alvo de sucessivas críticas que transitavam da exploração das desgraças alheias à responsabilidade pelo embotamento crítico e afetivo dos espectadores (Zelizer, 2010).

O mesmo propósito de um realismo objetivo que afirmou o lugar do fotojornalismo, mais especificamente, 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 por onde atuam os vários pactos de acessos e distribuição de lugares entre corpos e falas.

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, assim, boa parte de suas interações cotidianas. A redefinição dos seus protocolos de documentaridade, contudo, assenta-se agora em outras bases que propõem a reformulação de questões ainda muito caras às relações que se esboçam entre o sofredor e o espectador de modo a reconfigurar a experiência com este universo de imagens.

Deste modo, a fotografia de imprensa não só passou a apresentar uma produção mais heterogênea quanto ao manejo da temática do sofrimento naquilo que elabora formas diferenciadas de expressão, mas, sobretudo, define uma nova zona de disputa e/ou tensões em torno das práticas

¹ Jorge Pedro Sousa (2004, pp.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.

afetivas e subjetivas que estas mesmas imagens possibilitam. 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 tanto estético quanto políticos, a fim de contemplar quais competências de apropriação são operantes e solicitadas aqui.

Teias de sentido se estabelecem acerca do sofrimento e dos sofredores que podem ser acionadas de diferentes maneiras através de mitos, códigos, práticas, narrativas e discursos que atualizam as percepções, mas que também produzem modos de experiência com suas 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. No entanto, seguindo este esforço de compreensão 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 de ver o sofrimento.

○ CORPO SUPLIADO

No suplício, o corpo apresenta uma associação entre o evento que abate os sujeitos de um modo inevitável, fatídico e excepcional, sem qualquer vinculação de responsabilidade, mas como uma espécie de imprevisto que assola certos povos e ao qual parece que nada se pode fazer para evitar senão demonstrar as consequências do ocorrido. Neste conjunto, o sofrimento inscrito nos corpos indica como o suplício² pode ser uma das formas pela qual é possível notar o trabalho de escritura jornalística que une fato, expressão e afeto em uma espécie de articulação narrativa nas fotografias em análise.

Mostrar o estado, oferecer a ação da dor em seu processo tortuoso, destacar o efeito por sua duração; eis como o suplício se apresenta nos

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

corpos. Neste conjunto, 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 destas situações são pequenas narrativas dos sortilégios que abate os corpos mostrados 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.

Em uma fotografia largamente difundida na imprensa internacional e vencedora do *World Press Photo*, em 1983, se retrata a passagem de um terremoto na Turquia que deixa centenas de mortos (Mustafa Bozdemir, Turquia, 1983. *World Press Photo*). Na fotografia de Mustafa, o que se oferece é o inconsolável da morte. A perda das vidas é apresentada pela situação de uma família onde as cinco crianças que dormiam foram atingidas e mortas pela catástrofe.

A fotografia traz o momento em que a mãe das crianças, que tinha saído de casa cedo para a ordena matinal, volta e se depara com os corpos dos filhos mortos. A mulher é vista agachada sobre um terreno lamacento e escuro quando 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, outros corpos cobertos ao fundo da imagem.

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 seu aspecto dramático que o evento proporcionou. O corpo feminino que chora e lamenta sublinha um *pathos* e se coloca como *lòcus* de reverberação do ocorrido; ele é o corpo atravessado pela imprevisível catástrofe.

É possível notar mais corpos ao fundo da personagem central, o que sugere o acontecimento de algum tipo de tragédia. A morte não se abateu apenas sobre aquelas crianças. Há outras pernas, provavelmente, masculinas, nas fotografias; possivelmente outros parentes à procura de seus

mortos. Entretanto, estes outros mortos não são vistos, estão sob lençóis, no fundo da imagem.

Quando o humano é o motivo visual trazido pela fotografia, o corpo assume a instância significativa potencializada através do modo pelo qual conforma e/ou tensiona gestos, fisionomia e ambiência a fim de particularizar o sofrimento e ainda propor um modo de experiência. Não se trata apenas de uma questão narrativa, de relatar um fato ocorrido, mas o sofrimento humano, mesmo na visualidade jornalística, adensa uma tensão com qualquer tentativa de simples narração de fato 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, no fotojornalismo, se estabelece para uma determinação pragmática do visível que não prescinde de uma composição dos modos da experiência acerca das imagens. O corpo se coloca como um elemento frágil, precário, entregue ao fato trágico que lhe assola a vida e, simultaneamente, mobiliza o espectador em sua semelhante apatia compassiva, pois o corpo, na catástrofe, é arrebatado pela dor da perda de seu comum trazido de modo inevitável. Trata-se de um dos modos de figurar o corpo no suplício que afeta atrelado às mobilizações diferenciadas do olhar.

Quando as breves narrativas visuais do fotojornalismo trazem ao primeiro plano o sofrimento humano, duas ordens entram em jogo: aquela que conta/mostra um fato ocorrido, que representa o evento real, e outra, que manifesta a relação atual do ver dado entre imagem e espectador, entre o que afeta e é afetado. Esta dinâmica rompe o caráter extensivo ao qual o espectador apenas "acompanha" as situações da vida real trazida pelo fotojornalismo para com ele testemunhar o sofrimento do outro.

A ocorrência de catástrofes naturais que ceifa as vidas como as que vimos neste breve exemplo, assim como os outros exemplares explorados

na pesquisa, também se associa a outras temáticas, como as doenças, que martirizam o sujeito ou mesmo a fome e a miséria que se abatem sobre indivíduos e populações inteiras e que sugerem um caráter fatídico, acidental ou excepcional que consegue reverter aquilo que seria próprio de uma história, portadora de condicionantes e variáveis de 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.

○ CORPO ASSUJEITADO

O corpo assujeitado não prescinde da discussão acerca do poder ainda que outros elementos concorram para sua elaboração e efeito de modo diferenciado daquele visto pelo suplício. A caracterização do corpo, neste conjunto de fotografias, é acionada pelo conflito direto entre grupos representantes de tipos de poder muito demarcados: o institucional (policial, estatal) e o civil.

O embate corporal assume, neste conjunto de fotografias, a forma mais explícita e elementar da operação do poder constituída pela diferença por demais marcada entre a força da instituição e a possibilidade do cidadão. A desmesura entre classes e corpos é de todo evidente e a assimetria retratada ativa a tensão entre classes assim como demarca a posição diferenciada de cada um. E é neste duplo conflito que se instaura o lugar do espectador ora testemunhando, ora participando dos efeitos que a composição fotográfica utiliza para dinamizar as ações reportadas.

Nesta figuração do corpo, nas fotografias observadas na pesquisa, tanto do *Esso* quanto do *World Press Photo*, a violência se apresenta pelo subtema do confronto policial no qual o corpo é o elemento direto do embate e cruzamento de forças. O assujeitamento, então, é exibido pela maneira mais exemplar do exercício de poder em que o espaço de atuação e manifestação expressiva do outro é inibido e restringido pela pura prática da repressão.

Este assujeitamento que se apresenta remonta ainda algum resquício de sua forma soberana devido ao jogo de forças antagônicas que afeta diretamente o corpo no intuito de oprimi-lo. Entretanto, nem sempre é a passividade ou a docilidade dos corpos o que se mostra, mas a insubmissão, a tensão que faz frente à, que encara e desafia a disciplina e a ordem

imposta. Neste aspecto, os corpos se afirmam como corpos-sujeitos, corpos que se colocam como pontos reflexivos dos direitos, corpos que transitam entre os limiares da cidadania e da força das diversas instituições que lhes atravessa. Do embate entre estas forças polarizadas socialmente é que emerge o movimento conflituoso entre os tipos de personagens e por onde se dá o confronto como momento privilegiado do fato que será oferecido ao olhar público.

Se no conjunto de fotografias que elabora um tipo de sofrimento como o suplício os corpos elaborados apareciam, desde já, consumidos pelo próprio evento, atravessados por sua força e assumidos como seus vestígios, neste outro tipo de figuração, eles resistem, confrontam, perturbam e, ainda que estejam rendidos e capturados não o fazem sem protesto, ameaça ou resistência.

Ao contrário do suplício, em que os corpos exibiam as marcas e os rastros dos acontecimentos, nesta figuração, eles são flagrados em ação. O instante em que o embate ocorre é exatamente o recorte privilegiado para indicar o fato que transcorre. Naturalmente que os confrontos são elaborados de modo diferenciado conforme o fato a que se reporta, o período em que ocorre, a escolha editorial, o desenho político da época, onde estas variáveis aparecem com mais ou menos destaque. Contudo, a articulação destes elementos pode ser verificada nas próprias fotografias analisadas comparativamente.

Um conjunto de fotografias trazida pelo *Prêmio Esso de Jornalismo* pode exemplificar como estes elementos são elaborados visualmente (Luiz Morier, Rio de Janeiro, 1983; Claudio Rossi, São Paulo, 1991 e Léo Corrêa, Rio de Janeiro, 1996). No Brasil, é sabido, a violência urbana é um tema recorrente no jornalismo e oferece, então, situações diversas em que esta contraposição entre forças institucionais e civis é tensionada.

Para citar ao menos dois exemplos, uma fotografia de 1983, de autoria de Luiz Morier, vencedora do prêmio neste mesmo ano, e outra de Cláudio Rossi, também vencedora do *Esso* em 1991, oferecem aspectos importantes. Na primeira delas, de 1983, tem-se suspeitos criminosos no momento da captura, no Rio de Janeiro. Na outra, de 1991, um grupo de detentos enfileirados nus, no momento da revista policial, em uma prisão em São Paulo.

Em todas as fotografias o momento da captura e rendição parece servir ao propósito de reiterar o caráter exemplar da punição. O corpo experimental, nestas condições, a suspensão justificada dos direitos (Foucault, 1977, p. 16) como prática elaborada desde o início da modernidade.

Contudo, algo de ambíguo entre a denúncia jornalística e a ostensão da ação policial sobre os sujeitos das fotos ainda permeia o modo como estas imagens trazem seus personagens e os oferecem ao olhar público.

Nas fotos, principalmente, não há como negar que o registro se movimenta entre o tema que retrata e a postura moralista que reside na punição tida como exemplar destes personagens. Um detalhe ainda parece reforçar seu caráter ambíguo: a relação dicotômica entre aqueles uniformizados, representantes da lei, que empunham as armas contra os descamisados e os descalços. As vestimentas servem para confirmar as posições diferenciadas que cada qual ocupa entre funções e classes e também como incorporam o lugar do poder. Aos uniformizados se atribui o dever de manter a ordem, pois consta em sua função zelar para que os “indesejáveis” sejam capturados e conduzidos às instituições prisionais onde receberão tratamento e/ou pena para sua correção e posterior recondução ao convívio social, conforme as disposições legais.

A revista dos detentos nus, da fotografia de 1991, ainda apresenta um tratamento visual mais afeito ao modo de um registro, daquilo que precisa de comprovação e testemunho, do que de um flagrante que, em geral, conota um efeito denunciador ao fato presenciado de modo inusitado. A posição dos policiais também reitera este efeito, pois sua postura está mais próxima de uma pose, sobretudo, aquela marcada na fotografia de 1983. Eles se colocam em posição atenta ao lado dos detidos que são vistos submetidos à presença da autoridade policial municuada.

Outro detalhe curioso marca a oposição dos corpos nus, da fotografia de 1991, ajoelhados e apoiados em uma parede com dois painéis de gravuras ao fundo que compõe uma espécie de cenário montado; um com personagens Disney, que parecem corresponder ao olhar do espectador, alegremente saídos de uma árvore de natal, outro, com personagens da passagem bíblica, mas que não se pode distinguir, com precisão, a qual momento da narrativa cristã faz sua referência. Ainda assim, há uma composição destas fotografias que parecem dialogar com o lugar destinado ao olhar do espectador como outro sujeito que participa e flagra a situação.

Há um tom de ironia na relação oposta entre os detentos enfileirados nus, em posição humilhante, dos quais sequer se pode ver os rostos e o olhar dos bonecos, festivos, a fitar o espectador. Na outra gravura ao lado da mesma parede, mesmo sem ter a certeza do tema, do que é possível notar, os bonecos se voltam para algum acontecimento no centro do desenho. Mais uma vez, estes elementos visuais auxiliam a compor o jogo ambíguo entre o que realmente se vê, o que se parece ver e o que ocorre de fato.

Nestas fotografias, ainda que não se trate apenas de um mero resgate histórico e cultural dos fatos, é possível observar subsídios importantes para a reflexão acerca das transformações e dos novos contornos que o sofrimento adquire conforme as conjugações de forças que lhe atravessa. Neste caminho analítico, as tecnologias comunicacionais contemporâneas servem às modulações entre visibilidade e subjetividade como uma relação igualmente tensa para com o assujeitamento dos corpos. Partilhando das proposições analisadas por Fernanda Bruno (2004) acerca dos novos dispositivos comunicacionais, a visibilidade e a subjetividade têm encarnado uma das maiores relações problemáticas desta sociedade. Ao mesmo tempo em que tais dispositivos inauguram novos formatos de exposição da vida privada também expõem ações e comportamentos dos sujeitos sob uma vigilância contínua (Bruno, 2004, p. 110). Deste modo, a subjetividade que se compõe, seja a partir da interiorização, como verificada no suplício, seja a partir da exterioridade, conforme colocado pelo assujeitamento, atua segundo o “olhar do outro”, elaborando daí modulações da identidade, assim como valores e crenças que se atribuem (ou negam) aos sujeitos.

Guiado por este propósito, o fotojornalismo assume uma posição complementar nos modos de perceber as realidades do mundo da vida quando exhibe as várias situações e aqui, principalmente, aquelas que se referem à violência como manifestação exemplar da vivência cotidiana, lançando mão de códigos visuais que redefinem seu protocolo de documentaridade e a experiência com este tipo de material. São estas imagens, junto a outras formas narrativas, que participam da constituição de certas noções comuns que se tem sobre justiça, medo, indignação, piedade que atravessam o imaginário e vão constituindo relações de sociabilidade. Tais implicações, contudo, solicitam maior apuro analítico, sobretudo, quando problematizadas em uma sociedade marcada pela prevalência de imagens da vida cotidiana conjugada sob a lógica de certos procedimentos que afirmam uma participação e uma presença direta (e imediata) nos fatos. Porém, trata-se menos de compactuar com o discurso de um determinismo tecnológico, que vê no acesso aos dispositivos técnicos, a justificativa de tais imagens, mas refletir as circunstâncias em que subjazem estas apropriações e indicar como estão alinhadas aos processos subjetivos mais amplos que afetam a sociedade contemporânea.

As fotografias trabalhadas parecem solicitar novas vias de qualificação e autenticidade oferecidas por certos tipos de aspectos que lhes conferem um estatuto de legitimidade diferenciado daqueles vistos cultural e historicamente, onde outrora o registro do fato bastava como informação

adicional ou mera ilustração da notícia. O que parece ter se invertido foi a utilização (e o destaque) da própria fotografia como critério da notícia. É através da fotografia que se constitui e se intensifica um campo de visibilidade atrelado aos modos de subjetividade em jogo que põe em evidência e também qualifica o corpo nas diferentes figurações do sofrimento.

É sobre este movimento que detemos um pouco mais de atenção nestas fotografias a fim de identificar em que medida estas estratégias de adaptação dos recursos visuais são trabalhadas para firmar um novo estatuto de legitimidade à fotografia de imprensa ao mesmo tempo em que pactua uma dinâmica do ver/ser visto, do agir e do sofrer, através da imagem. Em uma sociedade onde a participação da mídia é ativada, sobretudo, por seus discursos e relatos, o real, sob múltiplas formas, é sempre solicitado a comparecer. O que não se pode perder de vista é que a mobilização das emoções em jogo é, portanto, extensiva às crenças. Nestas figurações do corpo sofredor, a imagem parece valer pelo único compromisso que ela mesma estabelece com a eficácia de trazer a inscrição da situação do corpo colocado. Mais que adesão, sua força é de absorção dos olhares para a cena; uma clara tentativa de fazer dos espectadores consumidores de vidas e situações cotidianas da violência que aparecem destemporalizadas no imediato, aplainadas no fluxo das sequências arbitrarias das notícias diárias.

Os recursos plásticos e estéticos não só nos consideram “turistas na realidade do outro” (Sontag, 2004), do mundo, da vida cotidiana, mas, sobretudo, nos põe em cena, nos localiza, nos implica na participação (ainda segura de pertencer ao outro lado do quadro), mas que não se furta à simulação máxima da presença mais próxima possível da cena e do acontecimento em sua duração.

○ CORPO ABATIDO

A terceira figuração do corpo sofredor é aquela de um sujeito abatido. Trata-se do corpo visto pelo exercício do poder que o conduziu à morte no duplo sentido de sua acepção: inerte biologicamente e inerte existencialmente. Não apenas sem movimento, sem vida, mas, principalmente, sem força. O corpo abatido é aquele despotencializado e, em seu extremo, deliberadamente assassinado. Neste aspecto, o corpo abatido apresenta um ponto de interseção com a figura do *homo sacer*, conforme já retomado nas proposições de Agamben (2002), na medida em que é simplesmente posto para fora da jurisdição humana, excepcionado de qualquer direito humano ou divino.

O primeiro ponto a salientar nesta figuração se refere à relação entre a vulnerabilidade dos corpos mortos e o ritual de morte. Dois tratamentos muito demarcados foram observados nesta conjugação: em um grupo o que se apresenta é o corpo morto, exposto e execrado, política e socialmente, sem qualquer ritual fúnebre, pois convoca uma forma de vida banida que não se presta a outra coisa senão à pura morte, portanto, indigna de luto. No outro grupo, o que se tem é também o corpo morto, mas de modo justificado na medida em que aparece condicionado à qualificação de “inimigo de guerra”. Esta justificativa, então, já é suficiente para apresentá-lo em um patamar diferenciado do grupo anterior, pois sua morte se fez necessária dentro de um contexto de luta que o marcou como “inimigo” a ser derrotado ainda que, em todo caso, o corpo tenha sido assassinado. Ambos, contudo, mantêm a morte do sujeito na classificação da necessidade, ou seja, aqueles que se destinam à morte e aqueles que precisam morrer. São, portanto, dois modos de operar a morte no corpo segundo a forma de vida em jogo.

Para ilustrar esta figuração, uma fotografia de Léo Corrêa, de 1996, também vencedora do *Esso* neste mesmo ano, pode oferecer os subsídios precisos à discussão. A fotografia apresenta dois corpos mortos e expostos em grandes manilhas em uma comunidade do Rio de Janeiro, a Favela do Aço. Eles permaneceram durante horas à vista da população local. A informação do *website* do *Esso* indica que são dois supostos traficantes que foram mortos com armas de grosso calibre. Para além da descrição do homicídio, ninguém reconheceu a autoria destas mortes, assim como nenhum familiar reclamou os seus corpos. A suposição do que teria ocorrido aqueles homens foi deixada a cargo do espectador. Porém, alguns elementos se conjugam com as possíveis inferências de modo que, a mais provável delas, incide sobre a disputa de tráfico de drogas da favela carioca.

Os “supostos traficantes” não apresentam outra identidade que não esta sublinhada pela imprensa e intensificada pelo tipo de tratamento dispensado aos mortos. A possível identidade dos sujeitos parece fornecer um dado necessário para que se reconstituam os fatos anteriores à morte e a justificativa de tal situação dos seus corpos. A disposição dos cadáveres, ainda com sinais de violência física e semi despidos, entregues à vista da comunidade local, contudo, causa certa perplexidade diante da interação com os outros elementos presentes na cena.

Na fotografia, uma mulher é vista de costas, andando aparentemente indiferente aos corpos pelos quais acabou de passar. Há também a presença de um animal, um bode, que repousa dentro de uma das manilhas,

logo abaixo de um dos corpos e que, facilmente, pode ser associado a um elemento simbólico do mal ou sinal demoníaco.

A banalidade destas mortes expostas ao olhar dos passantes não assusta e nem causa comoção, nem do espectador, nem da comunidade, mas provoca certo espanto, não pela morte em si, mas pela aparente casualidade com a qual os mortos são deixados ali. Não há luto para ban(d)idos. A relação com estas mortes, visivelmente, se efetiva por outra forma que passa pela definição da vida, de qual forma de vida está em jogo e que resulta, ao mesmo tempo em que qualifica, sua morte inscrita pelo corpo abandonado à indiferença, no meio da rua. Nenhum outro olhar – a não ser o do espectador - é convocado a observar estes corpos.

Se o ritual da *consecratio* fazia do corpo profano objeto elevado ao sacro, “do *ius humanum* ao divino” (Agamben, 2002, p. 89), o corpo do *homo sacer* não se presta a qualquer devoção, nem a alguma redenção. É, por sua vez, o corpo integralmente excluído, insacrificável e matável sem constituir crime. Neste tópico figurativo os corpos não são sequer devolvidos aos seus parentes, mas permanecem, sem reclamante e sem reconhecimento, deixados a esmo. Este aspecto permite desdobrar um pouco mais a discussão sobre a significação deste corpo em relação a uma forma de vida.

Se a essência do campo consiste na materialização do estado de exceção e na conseqüente criação de um espaço em que a vida nua e a norma entram em um limiar de indistinção, deveremos admitir, então, que nos encontramos virtualmente na presença de um campo toda vez que é criada uma tal estrutura, independentemente da natureza dos crimes que aí são cometidos e qualquer que seja sua denominação ou topografia específica. (Agamben, 2002, p. 181)

A compreensão do campo, conforme Agamben (2002), não se restringe a um conceito, mas adquire uma forma concreta e se apresenta como materialidade, pois produz um corpo. Deste modo, segundo o autor, o campo pode ser reproduzido, revivido, reeditado e extensivo a outros locais. Se antes a relação entre território, ordenamento e nascimento eram os critérios que definiam a natureza das formas de vida pelo Estado-nação e o campo se constituía como exceção desta estrutura mantenedora do equilíbrio entre norma e direito, no mundo atual, rompida tal relação, é a própria inscrição da vida nua – capturada pelo interior da sua exterioridade³- que

³ Interior e exterior, para Agamben, não constituem um paradoxo simples, mas uma dinâmica do modo de funcionamento da vida nua que, como forma de vida excluída, sem participação ou

regula o funcionamento de um campo sem que o local⁴ determine sua realização, mas é através da sua realização que se determina o campo precisamente.

A natureza replicante do campo indicada por Agamben pode, por isso mesmo, ser identificada em outras localidades, como por exemplo, as *zones d'attente* dos aeroportos ou as periferias das cidades (Agamben, 2002, p. 182). O limiar, a zona indistinta entre a norma e o direito é o que trasmuta o corpo em um elemento biopolítico. Por esta indistinção, nem exclusivamente biológico, nem unicamente normativo, é que o corpo é percebido como absoluta zona de indistinção do poder constituído e pode confundir, virtualmente, o *homo sacer* com o cidadão comum, segundo Agamben (2002).

Há uma precisão importante na descrição do movimento volátil em que se constitui o corpo de um sujeito social e sua relação com a morte em Agamben (2002). Sua observação de que o corpo biopolítico não é um fato extrajurídico com o qual se deve lidar aplicando-lhes moldes de identidade que o justifica incluir ou excluir, mas uma operação política que joga com a natureza dinâmica entre *zoé* e *bíos* de todo e qualquer corpo, permite compreender o gesto político da regulação entre aplicar e/ou suspender direitos, a quem quer que seja, no mundo atual. E o fotojornalismo não está incólume a isto.

É esta natureza do campo que o põe em constante deriva e que possibilita a Agamben afirmar que “devemos esperar não somente novos campos, mas também sempre novas e delirantes definições normativas da inscrição da vida” (Agamben, 2002, p. 183). Portanto, se com Agamben é possível pensar que o campo é forma, então, ele reaparece por diferenciados graus quando se observa, na análise, a relação entre forma de vida e ritual de morte. Seguindo este pensamento, o corpo, então, assume este ponto de convergência e, ao mesmo tempo, o local de uma inscrição política que, por vezes, opera no fluxo das indistinções entre a norma e o direito, *zoé* e *bíos*, natureza e cultura. Tal operação é vista no corpo abatido presente neste grupo de fotografias que foram analisadas. Igualmente exposto, desqualificado e banido, ele é o resto violentado e indesejável que, senão tratado como resíduo, no máximo, vigora como exemplo do que acontece com este tipo de vida e seus sujeitos.

contemplação política, a *zoé*, é, por isso mesmo, exposta e capturada. Trata-se de uma exclusão inclusiva que permite ao poder apropriar-se dela. No capítulo 2, do livro *Homo sacer*, Agamben (2002) descreve mais detalhadamente a natureza da vida nua, insacrificável e matável, pois fora da *bíos*.

⁴ Agamben fala de uma “localização deslocante” (2002, p. 182).

Este não direito à vida também se estende aqueles que são considerados inimigos de guerra. A tarefa para com estes sujeitos é a de exterminá-los, pois não há alternativa nesta lógica. Suas mortes servem para reiterar o predomínio do “mais forte”, assim como a da vida que merece ser preservada diametralmente oposta aquela que precisa ser expulsa e exterminada.

Reaparece aqui, com muita intensidade, a corporeidade do sofrimento. O corpo (*Leib*), concebido na sua passividade primeira, orgânica e indeterminada é posto nu para melhor exterminá-lo. Reduzido o corpo à matéria primeira é que se pode operacionalizá-lo como objeto. A violação do corpo primeiro, vivo e indeterminado, acarreta, portanto, a violação do corpo como configuração física e singular de cada sujeito individual (*Körper*). O sofrimento, enquanto uma experiência do corpo, traz à tona as operações de poder que vigoram na sua dupla dimensão biológica e orgânica de um lado e, social, cultural e política, por outro.

A oposição entre sujeitos como vencidos e vencedores ou ainda entre a comunidade e os marginais, “incluídos e excluídos do sistema”, se traduz em uma espécie de micro cosmo das reproduções desiguais que tem como lastro o medo e a aversão ao outro, a partir do qual, uma situação de guerra ou assassinato é apenas o seu ápice. Uma aversão é instalada, imaginariamente, em primeiro lugar. Daí que a divergência e a diferença não são consideradas potências produtivas nas inter-relações, ao contrário, são tratadas como manifestações de poder combativo e, portanto, devem ser eliminadas, extirpadas.

Esta lógica que funciona no modo como o corpo se mostra não apenas assujeitado, submisso, mas despotencializado, das personagens que povoam as situações de morte pela violência ou pela guerra, no fotojornalismo, negocia com um tipo de exercício do poder presumido e legitimado que extermina uma massa de corpos executados e expostos indistintamente. No outro grupo de fotografias que compõem esta figuração, se prolonga esta relação explorada até aqui, no entanto oferece um contorno diferenciado quando a convocação do morto é elaborada pelo corpo em dor daquele que restou vivo. Deste modo, a guerra produz seus mortos necessários e o corpo abatido de tais inimigos se reverbera na dor daqueles que restaram e no luto dos que perderam seus maridos, pais, filhos, parentes e amigos. São as viúvas, mães e órfãos que ocupam agora o centro da atenção e figuração da dor em seus corpos.

Um de seus exemplos pode ser observado pela fotografia de Don McCullin, de 1967, vencedora do *World Press Photo* (Don McCullin, Chipre, 1964. *World Press Photo*). A foto referencia a guerra através de um encontro

com o corpo do marido morto, que retorna da guerra civil entre gregos e turcos ocorrida no Chipre. Todos os elementos da imagem concorrem para intensificar o desespero desta mulher. Sua fisionomia cansada, as linhas de expressão do seu rosto, a magreza do seu corpo e os gestos das mãos comprimidas uma na outra sobre o peito compõem o sofrimento explícito da viúva. Seu lamento parece se prolongar ainda mais conforme a atitude consoladora dos outros personagens ao seu redor.

Outras pessoas participam da situação e reiteram o sofrimento da mulher. Um garoto, talvez seu filho, ao seu lado esquerdo, chora e ergue a mão ao encontro das mãos da mulher. Outra mulher de idade mais avançada está ao seu lado direito e, com a mão agarrada ao seu braço, apóia o corpo da mulher no seu, amparando-a. Outra mulher também a apóia por trás e passa uma das mãos na região abdominal da mulher. Uma mulher, mais ao fundo, com uma criança no colo, também chora enquanto olha para frente, na mesma direção da viúva. Outros personagens, jovens rapazes, assistem ao lamento desconsolado desta viúva. O afago promovido pelas mãos indica não apenas a disposição para com a dor do outro, mas intensifica o caráter sofredor deste outro, reveste de compaixão a relação entre aquele que ampara e aquele que é amparado em seu estado vulnerável. A compaixão é inevitável.

O semblante da mulher, no centro da fotografia, extravasa a dor inconfundível do luto. As vítimas de guerra deste conjunto fotográfico são aquelas que sobram e que tentam resistir à dor de lidar com suas vidas marcadas pelas perdas trágicas. O espectador, ao lado desta viúva, é instado a lamentar em solidariedade. A estas vítimas da guerra só resta o compadecimento pelo olhar.

Vistos em uma perspectiva comparativa, estes corpos abatidos e dobrados pela força da morte que os oprime padecem por uma espécie de impotência anunciada. A subtração de vidas é um golpe desigual. Em parte, também vencidos, mães, viúvas, órfãos e pais são vistos como outro exemplar das vítimas de guerra, além daqueles que jazem. A guerra assume, então, uma dimensão desproporcional, pois além de ser colocada como uma espécie de entidade ou instituição repressora contra a qual parece inútil retrucar, senão submeter-se à sua força violenta. Por isso não há espaço para indignação, mas apenas para a compaixão aqueles que restam e que choram seus mortos.

A relação entre vida e morte destacada neste conjunto de imagens negocia ainda com um aspecto importante acerca do poder que se institui sobre o corpo que sofre. Trata-se do outro; do corpo do outro que sofre. A

figuração do corpo abatido vem, exatamente, revolver as linhas de força que atuam nas formas de vida e nas qualificações de morte traçadas no fotojornalismo. Apesar de apresentar fotografias com temáticas ainda muito difíceis de lidar, a morte e a vida aqui conjugadas não estão aderidas à mera lógica do espetáculo ou da banalização, não permanecem na apresentação de seu efeito imediato. Se defrontar com estes corpos exterminados pela violência urbana ou pela guerra nunca é da ordem de uma mera informação a respeito dos eventos ocorridos, de fatos constatados e descritos. O sofrimento sempre é, pois uma forma de inscrição do outro que está em cena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se a visibilidade destes corpos apresenta uma realidade cotidiana, bem como sua construção pela linguagem promovida pelo fotojornalismo, também convoca um quadro de prescrições morais, a evocação de um campo afetivo e uma classificação identitária imbuída de valores. É, precisamente, nesta ordem de questões que a aparição do corpo sofredor se sobrepõe como uma emergência também do corpo, na medida em que se pode considerar o olhar parte de um acontecimento de natureza sensível e que possibilita a ética. Assim, a revelação do outro nunca é a descoberta de um dado da consciência, mas um acontecimento, uma revelação da alteridade que está inscrita nos corpos (da fotografia, do fotografado e do espectador).

Se a tradição analisou inúmeras vezes a experiência de dor e do sofrimento, ela o fez geralmente no contexto de uma meditação sobre nossa finitude essencial enquanto mortais, de Platão a Heidegger, passando por Nietzsche; ou, então, de uma reflexão sobre a arbitrariedade da infelicidade, das catástrofes naturais, dos acidentes, etc. (Gagnebin, 2006, p. 77).

A compreensão que estas fotografias trazem passa por uma discussão que atravessou toda a investigação, mas que certamente não se encerra nela. Se o sofrimento continua a ser considerado uma questão constituída e constituinte da *polis*, no seu sentido político e cultural, a ampliação do horizonte investigativo a que estas fotografias sempre esteve atrelada não se encerra nos propósitos institucionais, nem meramente mediáticos. O sofrimento nos corpos trazidos pelo fotojornalismo, antes de uma programação de efeitos, inscreve a vulnerabilidade do próprio corpo, não como

um mero recurso político e sim como abertura na proximidade. Portanto, é uma questão sensível e, ao mesmo tempo, ética.

Nesta perspectiva, as fotografias não permanecem objetos cristalizados de um saber pré-concebido, passíveis de apropriação, mas estariam remetidas a um campo constitutivo de seu próprio aparecer, para onde convergem inúmeras vivências e saberes afirmando sua natureza complexa e aberta, sempre em atualização. “A imagem fotográfica é essencialmente (mas não exclusivamente) um signo de recepção” (Schaeffer, 1996, p.10). Recepção não como receptáculo, logo, não é portadora de um sentido pré-definido, lugar de uma codificação enclausurada aos elementos visuais, antes, se efetiva na recepção entendida como encontro e interação.

Esta visão acerca de uma potencialidade especial dos encontros entre imagens e sujeitos não tem a ingenuidade de destacar qualquer ênfase sobre a fotografia, nem como material, nem como prática, tampouco acreditar que haja um poder intrínseco nela que possa, necessariamente, acionar disposições éticas e afetivas de diversas ordens nos sujeitos. A experiência ou a interação a que se credita uma peculiaridade se dá entre imagem e sujeitos entendidos, também, como corpos, portanto, em sua mútua afetação, no âmbito de uma sensibilidade originária, em seu movimento de realização; somos seres em relação.

Em primeira instância, aparece a mundaneidade do mundo (e da vida) como nossa condição de seres humanos. Neste arranjo, já não se pode indicar a formal separação entre sujeito e objeto, corpo e mundo, mas o corpo integrado ao mundo e que assim, se enlaçam e sujeitam. O corpo não funciona, enfim, nem como sede do conhecimento apenas e nem como sujeito do conhecimento, mas como corpo movente de livre movimento e afirmação do mundo que *co-naît* em conjunto. Esta lição é a que traz o sofrimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. (2002). *Moyens sans fins. Notes sur la politique*. Paris: Rivage Poche.
- Agamben, G. (2004). *Homo sacer. O poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Ed.UFMG.
- Boltanski, L. (1999). *Distant suffering; morality, media and politics*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Bruno, F. (2004). Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e de comunicação. *Revista Famecos*, 24, 110-124.
- Courtés, J. & Greimas, A. J. (2008). *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto.
- Foucault, M. (1977). *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes.
- Gagnebin, J. M. (2006). *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34.
- Martins, M. de L. (2013). O corpo morto. Mitos, ritos e superstições. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, 1, 109-134.
- Martins, M. de L.; Sousa, H. & Cabecinhas, R. (2006). *Comunicação e lusofonia: Para uma análise crítica da cultura e dos media no espaço lusófono*. Porto: Campo das Letras.
- Schaeffer, J.-M. (1996). *A imagem precária*. Campinas: Papyrus.
- Sontag, S. (2003). *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Sontag, S. (2004). *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Sousa, J. P. (2004). *Uma histórica crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó: Argos.
- Vaz, P. B. (2010). Cristo revisitado: experiência estética e fotojornalismo. In B. S. Leal; C. C. Mendonça & C. Guimarães (Ed.), *Entre o sensível e o comunicacional* (pp. 189-204). Belo Horizonte: Autêntica.
- Zelizer, B. (2010). *About to die: how new images move the public*. Nova Iorque: Oxford University Press.

Citação:

Biondi, A. G. (2016). Três figurações do corpo sofredor no fotojornalismo. In M. L. Martins; M. L. Correia; P. Bernardo Vaz & Elton Antunes (Eds.), *Figurações da morte nos média e na cultura: entre o estranho e o familiar* (pp. 227-245). Braga: CECS.