

A casa que sangra: expressão e subjetivação no fotojornalismo de longo prazo¹

Fernando Artur de Souza
Kati Eliana Caetano

Resumo:

Premiações fotojornalísticas vêm reconhecendo a importância dos trabalhos seriados e de longo prazo. Em 2015, O *World Press Photo* criou a categoria *Long-Term Projects* que premia ensaios construídos em períodos longos de tempo. Utilizaremos o ensaio *The House That Bleeds*, do fotógrafo mexicano Yael Martínez, premiado nesta categoria em 2019, para refletirmos sobre o estatuto do fotojornalismo em suas dimensões expressivas e éticas. Para isto, vamos operar uma análise do ensaio e compará-lo a outros dois vencedores da mesma categoria a fim de reconhecer o papel da construção de subjetivação e da ação política do fotógrafo ao registrar a si e a sua família em seu drama pessoal enquanto vítimas da violência em seu país. Os operadores analíticos são buscados nos conceitos e categorias articulados ao processo reflexivo sobre as imagens, seus constituintes, sua sintaxe, sua dinâmica sensível, assim como na associação constelar que permitem quando pensadas em conjunto de imagens e texto-imagens. Assim, a narrativa vincula a percepção de si e do outro numa mesma experiência vivida.

Palavras-chave: Fotografia. Fotojornalismo. Yael Martínez. *World Press Photo*.

The house that bleeds: expression and subjectivation in long-term photojournalism

Abstract:

Photojournalistic awards have recognized the importance of serial and long-term works. In 2015, the *World Press Photo* created the Long-Term Projects category that rewards photo essays built over long periods of time. We will use the essay 'The House That Bleeds' by Mexican photographer Yael Martínez, awarded in that category in 2019, to reflect on the status of photojournalism in its expressive and ethical dimensions. To this end, we will run an analysis of the essay and compare it with two other winners in the same category in order to recognize the role of the construction of subjectivity and the political action of the photographer when registering himself and his family in his personal drama as victims violence in their country. Analytical operators are sought in the concepts and categories linked to the reflective process on images, their constituents, their syntax, their sensitive dynamics, as well as in the constellation association that they allow when thought as a group of images and text-images. Thus, the narrative links the self-perception and the perception of the other in the same lived experience.

Keywords: Photography. Photojournalism. Yael Martínez. *World Press Photo*.

Recebido em: 31.08.20

Aprovado em: 31.01.21

**Fernando
Artur de Souza**

Professor Adjunto na Universidade Tuiuti do Paraná. Mestre em Tecnologia pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) e doutorando em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP)

E-mail: fernando.souza2@utp.br

Kati Eliana Caetano

Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens, Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). Líder do GP Incom/UTP e pesquisadora do CNPQ.

E-mail: katiccaetano@hotmail.com

¹Uma versão inicial desta pesquisa foi apresentada durante o 18º Encontro do SBPjor com o título "A casa que sangra: expressão e subjetivação no fotojornalismo" e está disponível em: <http://sbpjour.org.br/congresso/index.php/sbpjour/sbpjour2020/paper/view/2788>.

Acesso em: 27 jun. 2021.

Estudos em Jornalismo e Mídia v.18, n.1, jan./jun. 2021.
ISSNe 1984-6924

O *World Press Photo* é um prêmio originário de Amsterdã e sua primeira edição ocorreu em 1955. É organizado por uma fundação – responsável também por atividades educativas, editoriais e pela exposição itinerante com as imagens vencedoras de cada ano. Este prêmio é integralmente dedicado ao jornalismo visual. No início, era exclusivamente voltado à fotografia, entretanto, a partir de 2011, a fundação estabeleceu uma premiação paralela intitulada *Digital Storytelling Contest* que passou a reconhecer também trabalhos no campo audiovisual (geralmente documentários de curta e longa metragem) bem como produções de caráter interativo e baseadas na web.

Em sua história, as categorias estabelecidas para as premiações adequaram-se às práticas vigentes do fotojornalismo e, atualmente, são: *Contemporary Issues*, *Environment*, *General News*, *Long-Term Projects*, *Portraits*, *Sports* e *Spot News*. Além disso, as fotos finalistas ainda podem ser eleitas como *World Press Photo of the Year*, considerado o prêmio máximo outorgado pela fundação, e *World Press Story of the Year*, que é uma premiação recente cujo objetivo é dar o mesmo reconhecimento a séries fotográficas, não apenas a fotografias isoladas.

Temos consciência de que desenvolver pesquisas no campo da comunicação a partir de acervos estabelecidos por instituições que outorgam prêmios à prática fotojornalística é lidar com um conjunto de interesses institucionais definidores de parâmetros. Eles norteiam e definem, ao menos em parte, quais práticas do jornalismo visual merecem reconhecimento e, ao assim fazerem, atuam no sentido de normatizar as criações e os tipos de abordagens considerados adequados aos padrões de visualidade do que seria o fotojornalismo e os seus modelos narrativos.

O professor e pesquisador Frederick Ritchin expõe essa problemática de maneira crítica. Ele acredita que prêmios como o *Pulitzer* e o *World Press Photo*, objeto deste texto, raramente contemplam um trabalho experimental, uma vez que tendem a reforçar os padrões da linguagem fotojornalística e recompensar os clichês. Em sua percepção, a regra parece ser a de reproduzir trabalhos clássicos anteriores ou até representações idealizadas do cinema. Para o autor, “os fotógrafos precisam enfatizar o papel da interpretação no lugar da transcrição. Do contrário, serão os protagonistas da própria irrelevância” (RITCHIN, 2014).

Em um ensaio publicado pela revista *Witness*, editado pela própria *World Press Photo*, Ritchin busca apontar caminhos que entende serem formas de renovar o fotojornalismo, em um contexto de crise da imagem e da confiança entre público e veículos de mídia, o que ele chama de “era pós-factual”. Para o autor, é importante “revigorar o foto-ensaio, seja ele linear e constituído por fotografias e texto, ou utilizando múltiplas mídias ou, ainda, modelos não-lineares de ensaios interativos” (RITCHIN, 2016, tradução nossa)².

Nosso argumento é que, mesmo no contexto das premiações, e talvez reiterando a máxima de que a tradição consiste em romper com a tradição, algumas produções conseguem desestabilizar narrativas canônicas do fotojornalismo pelo fato de que constituem um visível capaz de acionar a continuidade de uma experiência, e não a sua descontinuidade em fragmentos visíveis da temática abordada. Partimos do princípio de que as formas de subjetivação enunciativa e política estão estreitamente imbricadas, na medida em que a linguagem (na ocorrência sob a forma de imagens e textos verbais) performa a experiência na sua totalidade por meio de processos sógnicos que têm o poder de evocar situações e sentimentos ausentes, como rastros de ruptura do cotidiano. Dito de outro modo, tanto o mostrado quanto o não mostrado se atualizam numa realização simbólica, e a recuperação do ausente se torna mais evidente nas criações seriais de longo prazo, quando a sequência da existência, como persistência, aparece em sua duração. Esse raciocínio será melhor elucidado na comparação entre os ensaios vencedores do prêmio analisado abaixo.

²Do original em inglês: “Reinvigorating the photo essay, whether a linear one consisting of photographs and text, one using multiple media, or a non-linear, interactive essay”

No ano de 2015, a organização da *World Press Photo* instituiu a categoria *Long-Term Projects*, voltada a reconhecer foto-ensaios narrativos e, muitos deles, de características mais experimentais (ao menos no contexto da fotografia informativa). Ainda que já há alguns anos fossem premiadas as *photo stories* (conjuntos de 10 fotografias) em cada uma das categorias tradicionais da premiação, estas pareciam de caráter mais contingente e menos projetual do que os ensaios que vêm sendo premiados pela nova categoria, motivo por que a elegemos para a presente reflexão, especialmente centrada no ensaio *The House that Bleeds*, do fotógrafo mexicano Yael Martínez, premiado em 2019, em cotejo comparativo com os ensaios *Latidoamerica*, do espanhol Javier Arcenillas, e *State of Decay*, do venezuelano Alejandro Cegarra, também premiados nesta categoria do *World Press Photo* entre 2018 e 2019. Os operadores analíticos são buscados nos conceitos e categorias articulados ao processo reflexivo sobre as imagens, seus constituintes, sua sintaxe, sua dinâmica sensível, assim como na associação constelar que permitem quando pensadas em conjunto de imagens e texto-imagens.

Duas perguntas podem ser antecipadas dessa escolha: por que o método comparativo e qual a relevância da opção pela modalidade de longa duração para a análise da narrativa jornalística, à qual se imbricam os afetos e as formas de subjetivação política? A abordagem comparativa permite delinear tanto similaridades quanto diferenças e ambas interessam como ponto de partida da nossa argumentação. A semelhança diz de uma concepção do fotojornalismo, naquele momento partilhada por fotógrafos e júri, uma vez que as propostas entram na classificação de uma categoria e são premiadas. As diferenças evidenciam variações de diversas naturezas, inclusive a temática, mas no presente caso chama a atenção o modo de olhar e apreender aquilo que é percebido. Uma apreensão que não diz respeito apenas ao tema geral da reportagem, mas também a aspectos do vivido que implicam o ser do outro em seu contexto familiar, alguém ou além das fissuras impostas por certos acontecimentos. Colocar lado a lado a permanência da vida rotineira e o impacto do acontecimento que a quebra permite melhor compreender o sentido da violência, como a invasão de um corpo (objetal ou subjetal) sobre outro. É dessa manobra enunciativa que se extrai a agitação da carne, mesmo quando o ato de violência sobre ela não está explícito na imagem. No artigo que discute a posição fenomenológica de Husserl, relativa à constituição do real, Merleau-Ponty expressa essa ideia com clareza: “O sensível não é feito somente de coisas. É feito também de tudo que nelas se desenha, mesmo no oco dos intervalos, tudo que nelas deixa vestígio, tudo que nelas figura, mesmo a título de distância e como uma certa ausência [...]” (1984, p. 252)

Sobre a justificativa para a relevância desse tipo de imagem no trabalho, a resposta contempla, principalmente, duas vertentes. De um lado, a estética do fotojornalismo, concebida aqui como uma poética do fazer fotográfico, caracteriza-se em geral pela referência ao fato narrado. Longe de apenas se limitar a ancorar o que diz o texto verbal – matéria ou legenda –, mas mesmo tendo força evocativa para fazer visualizar situações e sentimentos, ela visa a dar concretude icônica a uma temática. Um assassinato será visto assim pelos seus efeitos imediatos – a morte, o sofrimento da família, a comoção coletiva ou individual; pelo seu causador – o matador; ou pelos testemunhais. Fugir dos clichês do efeito de documentalidade pode ser, então, uma forma de traduzir a emoção ou incitar o afeto (como aquilo que afeta) pela suspensão do esperado, pela superação de seus clichês. Ao se referir aos efeitos proporcionados pela falta de legibilidade de certas imagens, Didi-Huberman afirma que elas provocam um estado de “mudez provisória diante de um objeto visual que te deixa desconcertado, despossuído de tua capacidade para lhe dar sentido, inclusive para descrevê-la” (Didi-Huberman, 2018, p. 50). Em face da pergunta sobre o seu sentido, coloca-se a “construção desse silêncio num trabalho de linguagem capaz de operar uma crítica de seus próprios clichês” (Id., p. 50). Ou seja, a parada diante do não-inteligível requer uma forma de olhar a imagem

pelo que ela é em si, indagando qual a medida de sua articulação com o que está fora de campo e que deveria constituir, em regra, o foco da informação. Por isso, são as fotos que não replicam o esperado em termos de poética documental que nos interessam, são aquelas que se situam no limiar de qualquer outra rotulação de gênero: retrato, paisagem, natureza morta *etc.* É o que faz Didi-Huberman com sua produção fotográfica em várias obras, mas atentamos aqui para a imagem de lascas de cascas de árvores dos campos de concentração que se aparentam a signos quando montados por ele numa composição espacial (Didi-Huberman, 2017, p. 9), ou aos troncos perfilados das árvores na paisagem que lhe aparecem similares à estrutura das linhas das cercas de contenção dos locais de prisão e extermínio humano (Id. p. 39-43). É nesse sentido que uma imagem pode “queimar”, porque deixa de requisitar uma atitude de reconhecimento icônico, que alie as figurações representadas às figuras do mundo, para encará-las como uma “floresta de símbolos” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 169-199). Em suma, o que nos dizem as coisas enquanto rastros, e nessa condição como significam aquilo a que se referem e está ausente do espaço enunciado para forçar uma projeção no espaço da enunciação.

De outro lado, o interesse pelos projetos de longa duração sobredeterminam as experiências de espacialidade pelas de temporalidade, vislumbradas tanto no aspecto de sua *duração* como carga afetiva, e de *andamento*, como força imersiva no ambiente vivido. A longa duração implica o número de unidades-fotos captadas suscetíveis de expressar um longo processo e também a intensidade expressiva que adquirem para fazer sentir essa passagem temporal. Pode-se objetar que todo fotógrafo, quando dispõe de tempo e condições, realiza várias tomadas para delas escolher as que melhor exprimam sua experiência ou sua intencionalidade. No presente caso, no entanto, o objetivo é deliberado, busca-se o envolvimento durativo e desacelerado com possível “prejuízo” da atualidade e da primalidade de uma publicação.

Analisar, portanto, as fotos sob a forma como aparecem em sua relação com o espaço do não visível (fora de campo) e a inserção de tempo nos sentidos que evocam (pela isotopia e variação da sequência de imagens) constitui adentrar as materialidades do visual, cujas lacunas – semânticas, sociais e históricas - são inevitavelmente preenchidas pelo verbal. Tais relações verbovisuais garantem não só a compreensão dos conteúdos, mas sobretudo suas potencialidades de subjetivação política para as circunstâncias a que se reportam, dando figura e voz ao múltiplo, coisas ou pessoas com poder de significar, na experiência do vivido. Nisso consiste sua possibilidade de inscrição em certas categorias do fotojornalismo.

Por fim, o artigo insere-se na confluência de trabalhos de pesquisa mais amplos dos autores, voltados a investigar as formas de sensibilização buscadas pelo jornalismo contemporâneo em face de novas modalidades, categorias e formatos de engendramento da informação, caracterizando a agregação do valor-experiência no compartilhamento de fatos não apenas testemunhados, mas sobretudo vivenciados e dados a serem vivenciados. Para o presente artigo, foram selecionadas, dentre as séries premiadas, três fotos de Martínez e duas fotos, cada qual pertencente a ensaios ganhadores do terceiro lugar em 2018 e do terceiro lugar em 2019, respectivamente. Ambas se inserem na mesma categoria a que concorreu Martínez.

A casa que sangra

O ensaio *The House That Bleeds* (*A Casa que Sangra*, em tradução nossa), realizado pelo fotógrafo mexicano Yael Martínez, é composto por 30 imagens e recebeu o segundo prêmio da categoria *Long-Term Projects*, na edição 2019. Cada uma das 30 fotografias é acompanhada por uma legenda e há, também, um texto de apresentação que visa situar o espectador acerca dos termos do ensaio.

Em linhas gerais, *The House That Bleeds* aborda a escalada da violência relacionada aos cartéis de tráfico de drogas na última década, especialmente nos

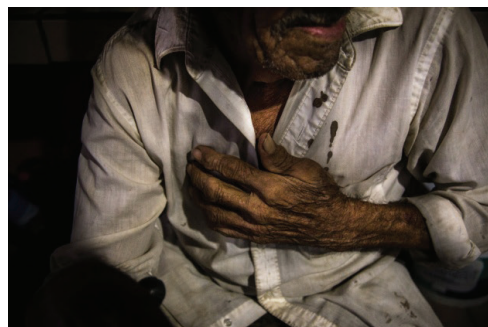
estados de Guerrero e Sinaloa, no México. Realizado entre outubro de 2013 e novembro de 2018, o ensaio germina a partir da constatação do número alarmante de pessoas consideradas desaparecidas e se concentra inicialmente no drama familiar do próprio fotógrafo, cuja esposa teve um irmão assassinado na prisão e outros dois irmãos dados como “desaparecidos”. Em um segundo momento, o fotógrafo inclui personagens de outras famílias que passam pelo mesmo problema, bem como um grupo de mulheres que realiza buscas independentes a fim de tentar encontrar seus parentes desaparecidos.

Figura 1: MARTÍNEZ, Yael. 2019



Fonte: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2019/37699/1/Yael-Martinez>

Figura 2: MARTÍNEZ, Yael. 2019



Fonte: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2019/37699/1/Yael-Martinez>

A articulação dos elementos visuais do ensaio remete a questões como a memória, a falta, o vazio e o luto. A tonalidade predominantemente sépia das fotografias, o uso de recursos fotográficos como a captura do movimento borrado, a estratégia de fotografar fotografias dos desaparecidos, o registro de sombras dos personagens ao invés do retrato direto, bem como enquadramentos que impedem o espectador de acessar diretamente o rosto dos sujeitos fotografados, tudo atua de forma a contribuir para a constituição de um ensaio de caráter bastante expressivo e sensível que, em muitos momentos, parece se colocar em oposição ao pensamento tradicional do fotojornalismo, a despeito dos vários recursos de contrastes de luz e sombra que dão certa tutilidade às imagens lineares (WÖLFFLIN, 2006) do gênero. Em geral, atribui-se ao fotojornalismo uma definição marcada pela positividade de um “*arché*” ligado ao campo da informação, como esclarece o pesquisador e crítico português Jorge Pedro Sousa ao referir-se a esse fenômeno:

O fotojornalismo é, na realidade, uma actividade sem fronteiras claramente delimitadas. O termo pode abranger quer as fotografias de notícias, quer as fotografias dos grandes projectos documentais, passando pela ilustração fotográfica e pelos *features* (as fotografias intemporais de situações peculiares com que o fotógrafo depara), entre outras. De qualquer modo, como nos restantes tipos de jornalismo, a **finalidade primeira do fotojornalismo**, entendido de uma forma lata, **é informar**. (SOUSA, 2002, p. 7-8, grifo do autor)

Encarado a partir desta premissa, é compreensível que alguém afirme que o ensaio de Martínez pouco ou nada informa sobre o tema específico que ele se pretende informar. A foto das costas de sua esposa durante o banho, um matadouro sujo, um muro tomado por trepadeiras. Estes são alguns dos exemplos que podem ser citados neste sentido, se se entender por informar o ato de reportar claramente fatos que são indicadores de uma notícia relatada: no caso, de violência e mortes provocadas pelo tráfico. Espera-se em geral que os actantes envolvidos em tais eventos apareçam em suas ações ou efeitos delas resultantes, mas aqui o valor-notícia constrói-se pouco a pouco, em movimento de desaceleração, dando protagonismo aos sujeitos que sofrem e seus “arredores” como diz Merleau-Ponty (ainda referindo-se à constituição do mundo a partir de Husserl, 1984). Mesmo que não informem visualmente e de maneira direta sobre fatos, locais e personagens, são utilizados para

estabelecer o clima da narrativa e como recursos simbólicos que giram em torno do tema central do ensaio. Nesse processo, tanto emergem os traços sensíveis do olhado, quanto as representações do olhante, que se baseiam em sua experiência de vida para interpretar o sentido de um gesto, a marca do tempo vincada na pele de um corpo maltratado, cujo rosto nos escapa, o olhar perdido de uma criança registrada como um espectro em uma casa de que se imaginam as condições (figs. 1 e 2) – “sejam quais forem minhas pretensões para apreender o próprio ser naquilo que percebo, aos olhos do outro estou encerrado em minhas ‘representações’” (Merleau-Ponty, 1984, p. 252). As tentativas de capturar essa totalidade de circunstâncias aparecem não apenas na multiplicação de tomadas, que caracterizaria uma série de projetos longos, mas também movimentos de oscilação entre o próximo e o distante, o intimista e o social, o protagonismo dos sujeitos e as cenas de suas chocantes vulnerabilidades confrontadas às ações de outros. São, assim, narrativas em que a vítima enuncia sua própria performance cotidiana e que tonalizam a dimensão sensível dos dados factuais quando expostos em toda a sua evidência. Ainda que não assumam suas próprias vozes, esses sujeitos convocam o olhar sobre suas condições humanas e protagonizam suas histórias de vida – fenômeno que se deve também ao recurso técnico-estético de ocupar a centralidade da quadratura da imagem, bem como às descrições dadas pelos textos verbais das legendas.

Vale ressaltar que concebemos a ideia de narrativa como um processo de transformação de estados inerente a toda forma comunicativa. Nas imagens fixas, equivocadamente descritas como destituídas de narratividade, apresentam-na sob a forma de traços que indicam sequencialidade de ações, ou por catálise, quando a sequência e a continuidade da estrutura narrativa se completam pelo fora de campo. Ela não é excludente do fenômeno acontecimental, ao contrário, é um de seus níveis de inscrição. A desestabilização patêmica dada pelo acontecimento pode operar-se justamente nessa convocação, de uma competência interpretativa para deduzir ações anteriores naquilo que se manifesta como paixão durativa. A tensividade inflete, portanto, igualmente sobre as estruturas narrativas, assim como sobre seus processos enunciativos e plásticos.

Para outorgar caráter de informatividade à sequência das fotos, Martínez recorre a legendas longas e explicativas para as imagens, caracterizando seu ensaio como um conjunto verbovisual, com funções complementares de contextualização.

Ao abordar a passagem do que chamou de regime da “fotografia-documento” para o regime da “fotografia-expressão”, Rouillé nos fornece a definição de uma característica muito específica e profusamente observável na prática da fotografia como um todo: o interesse cada vez maior no que ele chamou de “pequenos relatos infraordinários”.

O grande relato da arte modernista fracassou na arte dos pequenos relatos infraordinários. Fotografar um universo circunscrito na vida cotidiana, nos gestos diários, nos lugares familiares, nos objetos usuais, invisíveis de tanto serem vistos, vai opor-se às concepções modernistas, para as quais a criação consistia em um processo ininterrupto de mudança, de ruptura, de negação, em busca desenfreada do inédito. (ROUILLÉ, 2009, p. 358)

O autor chama de “fotografia-documento” as imagens de caráter utilitário, que representam por designação, como enunciados icônicos que privilegiam o referente em detrimento da imagem. Por sua vez, o termo “fotografia-expressão” seria dedicado às fotografias que não buscam “representar” um acontecimento, mas exprimi-lo a partir de um entendimento mais global, por meio da articulação de relações sógnicas e discursivas suscetíveis de expressar determinado ponto de vista sobre o aspecto geral de um fato que se transforma, mediante esses recursos, em acontecimento (ROUILLÉ, 2009, p. 136-137).

Ainda que a identificação dessa passagem esteja concentrada nas mudanças observadas na produção da arte fotográfica a partir dos anos 1960 e 1970, a cons-

tatação de Rouillé, diretamente inspirada pela ideia da condição pós-moderna de Lyotard³, pode ser transportada para o contexto de nosso objeto de pesquisa, ou seja, o fotojornalismo premiado.

Para compreendermos isto de maneira prática, podemos circunscrever a observação destes conceitos nos ensaios já premiados, na categoria que estamos investigando aqui e encontraremos alguns exemplos claros deste interesse, tanto na produção quanto no reconhecimento e na circulação do imaginário proposto no conceito de Rouillé. Em 2017, a categoria de *Long-Term Projects* deu o terceiro lugar ao projeto do fotógrafo finlandês Markus Jokela, que se dedicou durante 24 anos a fotografar o cotidiano monótono de Table Rock, uma cidade de aproximadamente 300 habitantes, no meio-oeste americano. Já em 2018, o projeto vencedor foi *Ich Bin Waldviertel*, da fotógrafa holandesa Carla Kogelman, que apresenta a passagem da infância à adolescência de duas irmãs, Hannah e Alena, que vivem em uma pequena comunidade rural auto-sustentável, no interior da Áustria. Sem grandes hipérboles visuais ou narrativas, ambos os ensaios entregam seu conteúdo por meio de uma “abordagem da vida cotidiana, dos gestos diários, dos lugares familiares, dos objetos usuais”.

Temos consciência de que os círculos de visibilidade e trânsito dessas imagens são distintos daqueles previstos no jornalismo cotidiano; pressupõem um público mais afeito às relações entre arte e informação, que se movimenta na busca desse tipo de fotografia, ou que acompanha o universo diferenciado das premiações. Requer ainda, atitudes de desaceleração e prontidão para contemplar o inesperado, ou para construir valores de fraturas na estabilidade cotidiana do que ver e dar-se a ver pelo jornalismo. O ambiente multimidiático desfaz, no entanto, a concentração das fotos premiadas em certos nichos; ele as expande no ciberespaço, penetra em outras plataformas jornalísticas e midiáticas, se reproduz nas redes sociais. Perde-se, enfim, no vórtice da enxurrada de imagens que consumimos e, se com isso corre o risco da destituição de contexto e autoria, ganha em visibilidade e criação de novos hábitos de leitura. Partimos do princípio de que injunções recíprocas e de diferentes ordens ocorrem no processo, pois tanto os espaços institucionais do fotojornalismo canônico subsistem na base de repetições, apropriações e, eventualmente, recriações, quanto as entidades que cancelam suas modalidades são obrigadas a se ajustarem em função do movimento da circulação generalizada de seus produtos.

Em seu ensaio, Martínez articula um conjunto muito parecido de recursos discursivos, o que faz com que suas fotografias também possam ser observadas pela ótica da “fotografia-expressão”. Mesmo abordando um tema cujo valor enquanto notícia é alto e costuma atrair interesse, ele o faz de maneira indireta e bastante pessoal. Vale ressaltar que uma diferença importante entre *The House That Bleeds* e os dois exemplos apresentados acima é o fato de que Martínez lida com o tema da violência a partir de uma posição interna, que afeta diretamente sua família e o faz, ao mesmo tempo testemunha, narrador e vítima dessa violência. Já os ensaios de Jokela e Kogelman seguem a lógica do fotógrafo estrangeiro ao assunto e que trabalha pelo “método lento”, ou seja, são fotógrafos que “vivem por certo período com os sujeitos que vão fotografar, compartilham suas emoções, mostram a miséria dos seres humanos, sua vulnerabilidade, sua solidão, seu sofrimento, sua dignidade, sua grandeza” (FABRIS, 2007, p. 38).

Ainda que seu método de trabalho se aproxime do que Fabris define como “método lento”, o ponto de vista interno oferecido por Martínez permite a abordagem de seu tema por meio de sensibilidades distintas das ofertadas pelo fotojornalismo tradicional. Podemos tomar a ideia proposta pelo filósofo francês Jacques Rancière, de relação entre política e estética (2009), para articular a discussão do ensaio de Martínez. Para Rancière, as formas possíveis de subjetivação política têm determinações estéticas que se caracterizam pela contagem ou não dos sujeitos como partícipes na partilha social. E é exatamente a participação política que encontra mais obstáculos para a realização desta subjetivação, devido ao sistema de distribuições sensíveis, que

³Rouillé dá o crédito do conceito ao filósofo francês Jean-François Lyotard, especialmente à edição de *La condition post-moderne: rapport sur le savoir* publicada em 1979.

determina quem pode ser ouvido ou visto. Assim, em uma sociedade se estabelece uma determinada forma de distribuição de sujeitos dotados de espaço de discurso em detrimento de sujeitos desprovidos destes espaços (RANCIÈRE, 2009).

Nesse sentido, Martínez parece expressar um desses lugares de discurso para falar do lado de dentro do problema, não pelo “lugar de fala”, fisicamente ocupado naquela realidade, mas pela forma imersiva, em sentido lato, como posiciona a subjetividade do outro no espaço de suas criações simbólicas. E ao reconhecer e premiar o ensaio, fazendo ecoar seu discurso, o *World Press Photo* parece reconhecer essa voz dissensual com respeito à invisibilidade de sujeitos fora de sua situação explícita de vítimas. Ao destacar a distribuição desigual dos espaços discursivos, consensualmente pressuposta pelos lugares pré-fixados de cada um no seio das comunidades, estabelece-se o que o autor chama de “agir político”, implicado na rejeição por parte de um sujeito do que deve se dar a ver, e, por meio dessa rejeição, ser capaz de instaurar uma dimensão política de subjetivação (RANCIÈRE, 2009).

Para observar esta tomada de uma subjetivação política e o reconhecimento de dissenso, vamos nos concentrar em como a morte é representada no ensaio de Martínez em comparação com o trabalho de outros dois fotógrafos que atuam em temas similares na mesma região geográfica.

Materializações da morte

Mesmo que se debruce majoritariamente sobre o desaparecimento, compreendido nesse contexto como a provável morte do sujeito desaparecido, o ensaio de Martínez não parece estar preocupado em representar a morte de maneira direta, em uma conformação cristalizada. O ensaio resvala a morte de forma significativa e está cercado por ela. Quando apreendida em sua organização cronológica, temos o pairar da morte já na primeira imagem da série, que foi tomada após o funeral de seu cunhado, e também na última imagem, que nos mostra um grupo de peritos em uma cena de crime, em que um adolescente acabara de ser assassinado. Ainda assim, o fotógrafo evita o corpo inerte e o choque que este carrega ao ser diretamente representado. Como discutimos, há, antes, a prevalência da articulação de recursos discursivos e enunciativos que simbolizam o desaparecer, o vazio, a falta, a saudade, o luto, prenunciados pela articulação da ausência/presença da explicitação da violência e da morte.

O exemplo mais evidente desse sistema de articulações representativas, por parte do fotógrafo, surge em uma imagem chave, que sintetiza o esforço das “*Rastreadoras Del Fuerte*”, o grupo de mulheres que se uniu em torno da busca pelos seus desaparecidos: a imagem de um osso encontrado durante uma de suas escavações (Figura 3). Nessa imagem, o fragmento ósseo de um corpo humano materializa a noção geral de desaparecimento em um corpo morto, transmuta a possibilidade em fato: os elementos simbólicos que tateiam a morte durante todo o ensaio são convertidos em traços indiciais. O osso encontrado é índice de que um corpo fora ali enterrado. Para além de sua função representacional, mais comum no fotojornalismo, assiste-se aqui ao papel indicial da foto que nos aponta em retrospectiva a morte, ao mesmo tempo que nos conjuga com a percepção de quem a vê encarnada nos restos mortais. Os signos indiciais têm essa função de apontar e inscrever sujeitos e coisas em espaços de contiguidade. Nada precisa ser dito ou explicado, porque o gesto indica a referencialidade contida no próprio objeto. Pedacinhos de ossos tornam-se assim signos e a sensação de presença da ausência toma corpo na imagem focalizada. Neste momento, a fotografia integra a todos, inclusive os espectadores da imagem, como testemunhas dos vestígios da violência contidos no material encontrado na escavação. A narrativa completa-se pela relação afetiva que preenche intervalos de sentido e alinhava sequência de fatos não mostrados.

Figura 3 – MARTÍNEZ, Yael. 2019



Fonte: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2019/37699/1/Yael-Martinez>

A imagem é concebida, assim, de maneira sutil. O fragmento ósseo semi-desenterrado, ainda no leito do local da escavação, o objeto branco em contraste com o fundo terroso, centralizado na composição, iluminado por uma luz diagonal que atravessa a imagem de baixo para cima, sugere em partes uma tradição voltada à natureza-morta mas, ao mesmo tempo, evoca o aspecto da fotografia pericial. Fora do contexto de investigação policial, no entanto, inverte o efeito que teria nesse cenário e dá ambivalência ao achado, que tanto se reporta às ações do tráfico, quanto a possíveis inações da polícia. De qualquer maneira, a imagem distancia-se da abordagem tradicional que o fotojornalismo dispensa à problemática da violência na América Latina.

Comparando essa opção autoral com fotografias de dois outros ensaios também premiados na categoria *Long-Term Projects* e que abordam a mesma temática, fica mais claro o diferencial de perspectivas. A primeira é uma imagem do fotógrafo venezuelano Alejandro Cegarra, premiado em 2019, cuja série, intitulada *State of Decay*, documenta as convulsões sociais e a escalada da violência, na Venezuela, a partir da morte de Hugo Chaves, em 2013. Em linhas gerais, o ensaio de Cegarra concentra-se em registrar manifestações populares favoráveis e contrárias ao novo governo que sucedeu a Chaves, bem como os reflexos sociais dessa conjunção política, especialmente no que tange à violência urbana e repressão policial, ao desabastecimento e à fome.

Em uma das imagens de seu ensaio, e de acordo com a legenda que a acompanha, podemos ver manifestantes carregando o corpo de Bassil da Costa, um estudante universitário assassinado pelas forças de segurança venezuelanas durante um protesto contra o governo em Caracas⁴ (Figura 4). Vale ressaltar que o termo inglês *state of decay*, escolhido para dar nome ao ensaio, cumpre um jogo duplo de significações. Se, por um lado, as fotografias apresentam a decadência de um Estado latino-americano, por outro, o termo é utilizado para definir a putrefação da matéria orgânica e é comumente associado ao corpo humano após sua morte.

O segundo exemplo pode ser extraído da série *Latidoamerica*, do fotógrafo espanhol Javier Arcenillas, que se desloca para Honduras, El Salvador, Guatemala e Colômbia a fim de, segundo o próprio autor, descrever o medo, a raiva e a impotência das vítimas em meio ao terror diário das gangues de rua, assassinatos e roubos⁵. No ensaio, há o predomínio óbvio de um imaginário calcado na pobreza e na violência, onde somos confrontados por cenas de crimes, pessoas chorando seus

⁴Da legenda original: “Fellow protestors carry the body of Bassil Da Costa, a university student killed by Venezuelan security forces during anti-government protests in Caracas.” (ALEJANDRO, 2019)

⁵Do original: “This project describes the fear, anger and impotence of victims amidst the daily terror of street gangs, murder and thievery in Honduras, El Salvador, Guatemala and Colombia.” (JAVIER, 2018)

mortos, prisões resultantes de ações policiais e membros de gangues ostentando suas tatuagens dentro de presídios.

Das 30 imagens que compõem o ensaio apresentado por Arcenillas ao *World Press Photo*, seis delas mostram corpos mortos de maneiras violentas. Em três destas imagens, os corpos estão em cenas de crimes, cercados por policiais ou por familiares em desespero e é uma delas que podemos observar como modelo do tratamento tradicional à questão da representação gráfica da violência por meio da fotografia de imprensa (Figura 5).

Figura 4: CEGARRA, Alejandro. 2019



Fonte: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2019/37697/1/Alejandro-Cegarra>

Figura 5: ARCENILLAS, Javier. 2018



Fonte: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2018/28835/1/2018-Javier-Arcenillas>

Em seu texto *Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário*, Vivian Sobchack, a partir da observação do cinema documentário, reconhece a representação da morte como um problema semiótico especial e propõe o que chama de uma “fenomenologia semiótica da morte” (SOBCHACK, 2005, p.127), desenvolvida como dez proposições sobre a morte e sua representação cinematográfica bem como reflete sobre a dimensão ética desta representação. Em sua segunda proposição, podemos ler o seguinte:

O cadáver é mais um signo indicial do ‘morto’ do que da ‘morte’. Significa não um *processo* de transformação, mas uma *coisa*. Isso não quer dizer que não reagimos ao ver um cadáver na tela, mas sim que sempre reagimos a ele como se se tratasse de um ‘outro’ que não nós, de um objeto. Assim, o cadáver não é percebido como um sujeito – embora nos confronte e nos faça lembrar da subjetividade e de seus limites objetivos. (SOBCHACK, 2005, p. 135-136, grifo da autora)

Apesar de falar a partir do ponto de vista cinematográfico, muito de suas propostas são transferíveis para o universo fotográfico, mesmo que o fluxo do tempo se dê representado de maneira diferente e que a dimensão sonora não faça parte de seu contexto. Ainda assim, a representação da morte também se coloca como problemática nesta mídia. No limite, podemos considerar a noção de que há um grau de irrepresentabilidade quando se tomam imagens de dor, sofrimento, trauma e morte.

Enquadrar o intolerável na imagem significa não só tentar elaborar um relato para um trauma (a princípio tido como inenarrável) mas também oferecer condições para que aquele que olha a imagem possa ter em mãos elementos para produzir uma resposta hospitaleira ao rosto que se apresenta diante de nós e nos despossui de nós mesmos. (MARQUES; MARTINO, 2019, p. 39)

Falamos aqui do não reconhecimento do sujeito representado, em Sobchack, e da resposta hospitaleira como reação ao inenarrável representado, em Marques e Martino. Duas dimensões de recepção que parecem opostas, mas que coexistem no espaço representacional.

Parece-nos que o fotojornalismo apegado à tradição da estética do choque, aqui representado pelas imagens de Cegarra e Arcenillas, nos apresenta o corpo morto não como sujeito mas como objeto despersonalizado que atua em favor do

espectador no sentido de lembrete de sua finitude objetiva e de circunstância de uma condição social generalizada. A estrutura compositiva das imagens, sem espaços de repouso para o olhar que se desloca da vítima para o conjunto de outras reações ou gestos, configura um dos contrastes mais evidentes com relação à perspectiva de Martínez. Neste último, a elaboração da subjetivação na imagem parece atuar no sentido de prover ao espectador essa chave de leitura “hospitaleira”, ainda que o fotógrafo lhe negue o rosto e o corpo em si, e faça isso por meio de um fragmento que se destaca no espaço granuloso da terra, como espaço de ocultamento (mais do que enterramento) de uma vida cruelmente ceifada. Não há nesse caso possibilidade de o olhar se perder em um gesto, rosto ou outra figura da superfície imagética. E ainda que consideremos que sua imagem opere por meio da indiciabilidade, ele o faz a partir de uma “visão humanitária”, como caracterizada por Sobchack (2005, p. 152) como uma visão que se esforça para enunciar subjetivamente e que ao se defrontar com a morte, o faz de forma solidária e respeitosa para com o sujeito morto.

Considerações finais

A construção de subjetivações individuais pela ocupação dos espaços discursivos, bem como o reconhecimento desses novos espaços discursivos por importantes prêmios do fotojornalismo internacional atuam no sentido de ampliar os limites e as fronteiras do sensível na prática da fotografia sem retirar-lhe a prerrogativa da informação no sentido corrente. Se tais imagens não apresentam conformações figurativas, a partir de um conjunto de perguntas específicas que se espera que a fotografia responda, seja pela sua própria configuração visual, ou pela interação com elementos textuais, sua formulação expressiva, articulada subjetivamente, informa sobre o ator discursivo das imagens, sobre a posição assumida para capturá-las e mostrá-las, dando ênfase e reconhecimento ao universo social, em que as ações agressivas incidem, no âmbito mesmo de sua miséria e cotidianidade.

É significativo, portanto, considerar o tipo de tensionamento criado pelas imagens apresentadas por Martínez. Embora não pareça se coadunar com os tradicionais critérios de noticiabilidade, salvo pelo caráter expressivo que a coloca de partida sob um olhar mais curioso, ela assegura o caráter acontecimental que se tenta outorgar ao fotojornalismo, sobretudo ao da cotidianidade violenta. A questão está em como interpretar seu valor-acontecimento, que no caso não está no referente, mas sim na própria imagem, pelo estranhamento que cria ao não figurativizar a violência nos moldes costumeiros de sua explicitação em ato. Os efeitos dessa ideia estão na evocação dos ambientes, na sumariada das vidas tornadas visíveis e implicadas, apesar de tudo, com a vida que segue. É próprio do acontecimento essa ideia concessiva do “embora”, que instaura inquietação aos olhares que buscam clareza das imagens na revelação de situações extremas. Ele provoca certa desautomatização perceptiva e nos coloca no estado de busca de rastros interpretativos, assim como as pessoas que buscam os restos de seus familiares no conflito.

Referências

ALEJANDRO, C. *State of Decay*. **World Press Photo**. 2019. Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2019/37697/1/Alejandro-Cegarra>. Acesso em: 21 ago. 2019.

DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem queima**. Curitiba: Medusa, 2018.

DIDI-HUBERMAN, G. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

FABRIS, A. Discutindo a imagem fotográfica. **Domínios da Imagem**, Londrina, v.1, n.1, p. 31-41, Nov. 2007. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5433/2237-9126.2007v-1n1p31>. Acesso em: 12 jan 2020.

JAVIER, A. Latidoamerica. **World Press Photo**. 2018. Disponível em: [https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2018/28835/1/2018-Javier-Arcenillas-LTPG-AAD-\(1\)](https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2018/28835/1/2018-Javier-Arcenillas-LTPG-AAD-(1)) . Acesso em: 15 mar. 2019.

MERLEAU-PONTY, M. O filósofo e sua sombra. **Textos selecionados**. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Os Pensadores)

MARQUES, Â. C. S.; MARTINO, L. M. S. O enquadramento do intolerável na imagem. In: MARQUES, Â. C. S.; VIEIRA, F. (orgs.) **Imagens e Alteridades**. Belo Horizonte, MG: PPGCOM UFMG, 2019. Disponível em: https://seloppgcom.fafich.ufmg.br/novo/wp-content/uploads/2019/09/imagens_alteridade.pdf. Acesso em: 20 ago. 2019.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. 2. ed. São Paulo: EXO Experimental/Editora 34, 2009.

RITCHIN, F. “Fotojornalismo em Crise?”. **Revista Zum**, v. 6, 2014.

RITCHIN, F. *Where do we go from here? A wake-up call for visual journalism in the “post-factual” era*. In: **Witness: World Press Photo**, 2016. Disponível em: <https://witness.worldpressphoto.org/where-do-we-go-from-here-8cf1131e23db>. Acesso em: 20 jul. 2020.

ROUILLE, A. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

SOBCHACK, V. Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário. In: RAMOS, F. P. (org.) **Teoria contemporânea do cinema**, vol. II: documentário e narratividade ficcional. São Paulo: SENAC, 2005.

SOUSA, J. P. **Fotojornalismo: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa**. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2002. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismo.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2020.

YAEL M. The House That Bleeds. **World Press Photo**. 2019. Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2019/37699/1/Yael-Martinez>. Acesso em: 21 ago. 2019.