



A casa que sangra: expressão e subjetivação no fotojornalismo

Fernando Artur de Souza¹
Kati Eliana Caetano²

Universidade Tuiuti do Paraná

Resumo: Premiações do fotojornalismo internacional vem reconhecendo a importância dos trabalhos seriados e de longo prazo. Em 2015, O *World Press Photo* instituiu a categoria *Long Term Projects* que premia anualmente três ensaios construídos ao longo de períodos extensos de tempo. Utilizaremos o ensaio *The House That Bleeds* do fotógrafo mexicano Yael Martinez, 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 ensaios vencedores da mesma categoria a fim de reconhecer o papel da construção de subjetivação e da ação política (RANCIÈRE, 2005) do fotógrafo ao registrar a si mesmo e a sua família em seu drama pessoal de vítimas da violência na América Latina.

Palavras-chave: Fotografia; fotojornalismo; Yael Martinez; World Press Photo.

1. Algumas considerações iniciais

O *World Press Photo* é um prêmio originário de Amsterdã (1955), e é organizado por uma fundação – responsável também por atividades educativas 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

¹ Professor da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Doutorando em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná. E-mail: fernando.souza2@utp.br

² Professora do PPGCom, Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). Líder GP Incom/UTP e pesquisadora do CNPQ. E-mail: katicaetano@hotmail.com

(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 às séries fotográficas, não apenas a fotografias isoladas.

É necessário termos a 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 que estabelecem parâmetros, norteiam e definem, ao menos em parte, quais práticas do jornalismo visual merecem reconhecimento e ao assim fazerem, atuam no sentido de estabelecer um discurso sobre quais práticas e tipos de abordagens aos assuntos fotografados são aceitáveis, qual padrão de visualidade é reconhecível enquanto fotojornalismo e quais modelos narrativos devem ser seguidos.

O professor e pesquisador Frederick Ritchin expõe essa característica 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).

Dois anos depois, em um ensaio publicado 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 do público nos veículos de mídia no 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)³.

Neste período, mais especificamente 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 vem sendo premiados por esta nova categoria. E é nesta categoria que centraremos nossa análise, especialmente no ensaio *The House that Bleeds*, do fotógrafo mexicano Yael Martinez, premiado em 2019, em contejo comparativo com os ensaios *Latidoamerica*, de Javier Arcenillas, e *State of Decay*, do venezuelano Alejandro Cegarra, também premiados nesta categoria do *World Press Photo*.

Pode-se indagar a relevância desse tipo de imagem para o trabalho, e 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” (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

³ Do 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”

diante do não-inteligível requer uma forma de olhar a imagem pelo que ela é em si – de natureza objetual ou subjetal -, 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, mas 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 madeira dos campos de concentração que se aparentam a signos quando montados por ele numa composição especial (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 con-

teúdos, 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.

2. A casa que sangra

O ensaio *The House That Bleeds* (A Casa que Sangra, em tradução nossa), realizado pelo fotógrafo mexicano Yael Martinez, é composto por 30 imagens e recebeu o segundo prêmio da categoria *Long Term Projects* na edição 2019 do prêmio oferecido pela associação holandesa dedicada ao fotojornalismo World Press Photo. 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 “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.

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, tudo atua como contribuição para a constituição de um ensaio de caráter bastante expressivo e sensível que, em muitos momentos, se coloca em oposição ao pensamento tradicional do fotojornalismo. Podemos tomar a definição que o pesquisador e crítico português Jorge Pedro Sousa faz de fotojornalismo para compreendermos este 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 Martinez pouco ou nada informa sobre o tema amplo 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. Neles, o valor-notícia é convertido em valor expressão. Ainda 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.

Para informar de maneira direta, Martinez recorre a legendas longas e explicativas para as suas imagens, caracterizando seu ensaio como um conjunto de ícono-textos em que fotografia e legenda cumprem funções complementares de contextualização e conotação. Para Sousa (2002, p.72) a conotação como recurso textual associado à imagem fotográfica visa ampliar as possibilidades interpretativas da imagem, orientando o leitor para os significados que o autor pretende atribuir à fotografia.

Figura 1: MARTINEZ, Yael. 2019



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

Figura 2: MARTINEZ, Yael. 2019



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



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, onde se articulam signos que objetivam expressar um determinado ponto de vista sobre o aspecto geral de um acontecimento (ROUILLÉ, 2009, p.136-137).

Ainda que a identificação desta passagem esteja concentrada nas mudanças observadas na produção da arte fotográfica a partir dos anos 1960 e 1970, a constatação de Rouillé, diretamente inspirada pela ideia da condição pós-moderna de Lyotard⁴, 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 quase 30 anos a fotografar o cotidiano monótono de Table Rock, uma cidade de aproximadamente 300 habitantes no meio-

⁴ Rouillé 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.

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”.

Em seu ensaio, Martinez 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 Martinez lida com o tema da violência a partir de uma posição interna, que afeta diretamente sua família e o faz, ao mesmo tempo, narrador e vítima desta 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).

O ponto de vista interno oferecido por Martinez permite a abordagem de seu tema por meio de sensibilidades distintas das ofertada pelo fotojornalismo tradicional. Podemos tomar a ideia proposta pelo filósofo francês Jacques Rancière, que em sua obra *A partilha do Sensível*, aborda criticamente uma série de relações possíveis entre estética e política que são cabíveis de discussão ao observarmos o ensaio de Martinez. Para o autor, as formas possíveis de subjetivação são determinadas por dimensões políticas e também configuram as possíveis formas de participação política deste sujeito. E é exatamente a participação política quem encontra mais obstáculos para a realização desta subjetivação, devido ao sistema de distribuições sensíveis, que determina quem pode ser ouvido ou visto (RANCIÈRE, 2009). Assim, em uma sociedade se estabelece uma determinada forma de distribuição de sujeitos dotados de espaço de discurso, ou seja, que podem ser vistos ou ouvidos, em detrimento de sujeitos desprovidos destes espaços.

Neste sentido, Martinez parece ocupar um desses lugares de discurso para falar do lado de dentro do problema. E ao reconhecer e premiar seu ensaio, fazendo ecoar este discurso, o *World Press Photo* parece reconhecer esse dissenso, uma vez que este espaço discursivo costuma ser majoritariamente ocupado pelo fotógrafo estrangeiro cujo discurso já está estabelecido. Ao reconhecer o dissenso e a falta de harmonia entre espaços discursivos, estabelece-se o que o autor chama de “agir político”, que parte da rejeição por parte do sujeito, do tempo e espaço que ele deveria ocupar e, por meio desta rejeição, se faz capaz de instaurar outras dimensões de subjetivação (RANCIÈRE, 2009).

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

3. Materializações da morte

Mesmo que se debruce majoritariamente sobre o desaparecimento, compreendido neste contexto como a provável morte do sujeito desaparecido, o ensaio de Martinez 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 organizado cronologicamente, 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 vimos há, antes, a prevalência da articulação de recursos enunciativos que simbolizam o desaparecer, o vazio, a falta, a saudade, o luto.

A exceção a este sistema de escolhas representativas por parte do fotógrafo surge de maneira mais evidente 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 (Figu-

ra 3). Nesta imagem, o fragmento ósseo de um corpo humano materializa a noção geral de desaparecimento em um corpo morto, transmuta a possibilidade em fato. Neste momento, os elementos simbólicos que tateiam a morte durante todo o ensaio são convertidos em índice. O osso encontrado é um índice de que um corpo fora ali enterrado. Neste momento, a fotografia deixa de lado subterfúgios simbólicos para assumir um papel indicial e servir de testemunha sobre o que se encontrou durante aquela escavação.

Figura 3 – MARTINEZ, Yael. 2019



Fonte: [https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2019/37699/18/Yael-Martinez-LTP-AAD-\(18\)](https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2019/37699/18/Yael-Martinez-LTP-AAD-(18))

Mesmo que se configure como exceção à ética pessoal da não representação direta do corpo morto que percorre o ensaio, a imagem ainda é concebida 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 a natureza-morta mas, ao mesmo tempo, soa como uma fotografia pericial. De qualquer forma, a imagem em questão distancia-se da abordagem tradicional que o fotojornalismo dispensa à problemática da violência na América Latina.

Podemos tomar como exemplo, a título de comparação, fotografias de outros dois ensaios também premiados na categoria *Long Term Projects* e que também abordam este tema. 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 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 Caracas⁵ (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 lado o termo é utilizado para definir a putrefação da matéria orgânica e é comumente associado ao corpo humano após sua morte⁶.

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 descrever o medo, a raiva e a impotência das vítimas em meio ao terror diário das gangues de rua, assassinatos e roubos⁷. 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).

⁵ Da 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)

⁶ Disponível em: <https://www.vocabulary.com/dictionary/decay>

⁷ Do 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)

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 facilmente transferíveis para o universo fotográfico, mesmo que neste não incidam o fluxo do tempo e a dimensão sonora. 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 apresentam o corpo morto não como sujeito mas como objeto despersonificado que atua em favor do espectador no sentido de lembrete de sua finitude objetiva e de circunstância de uma condição social generalizada. Por sua vez, a elaboração da subjetivação na imagem de Martinez 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 através de um fragmento. E ainda que consideremos que sua imagem opere por meio da indicialidade, ele o faz a partir de uma “visão humanitária”, como caracterizada por Sobchack (2005, p. 152) como uma visão que se esforça para codificar-se subjetivamente e que ao se defrontar com a morte, o faz de forma solidária e respeitosa para com o sujeito morto.

4. Considerações finais

A construção de subjetivações individuais pela ocupação dos espaços discursivos, bem como o reconhecimento destes 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 que, ainda que tenha como princípio a prerrogativa da informação, tem passado, cada vez mais, a permitir que a expressividade da imagem seja valorizada sem que isso lhe tire a capacidade de informar. Se esta imagem não informa a partir de um conjunto de perguntas específicas que se espera que a fotografia responda, seja pela sua própria configuração visual ou seja por sua interação com elementos textuais, esta fotografia expressiva, articulada na subjetividade, informa

sobre quem fez as imagens, sobre as condições em que aquelas imagens foram feitas, e sobre quem tem espaço e reconhecimento para falar sobre os temas que são ali abordados.

Referências

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: Ed. 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/10.5433/2237-9126.2007v1n1p31>>. Acesso em: 12 jan 2020.

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: PPG-COM 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**. 2ª edição. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2009.

RITCHIN, F. “Fotojornalismo em Crise?”. In: 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 narrativa ficcional**. São Paulo: SENAC, 2005.

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