

Fotojornalismo como Texto Híbrido: Perturbação de Discursos Hegemônicos por meio de Temporalidades Alternativas

Laís Santoyo Lopes
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Resumo: *O objeto de estudo da presente pesquisa é o fotojornalismo e sua montagem no jornalismo impresso, focando na dimensão sócio-cultural e semiótica de diferentes modelos narrativos, e cognitivos, possíveis ao utilizá-lo como legitimador de ordens político-econômicas. O objetivo é investigar se a montagem fotojornalística possibilita desencadear um processo cognitivo relacional no leitor que buscaria construir visibilidades alternativas a partir de uma visualidade dada, questionando a própria natureza fixa do conhecimento. Especificamente, busca-se apontar as diferentes temporalidades que convivem na notícia, sugerindo que o texto fotográfico híbrido pode criar brechas na narrativa binária moderna do constante progresso. Seu objeto empírico é uma reportagem sobre os 50 anos da Revolução Chinesa e o sucesso do modelo econômico capitalista do jornal brasileiro Folha de S. Paulo.*

Palavras-chave: *Fotojornalismo. Discurso econômico. Visualidade. Semiótica da Cultura.*

Title: *Photojournalism as Hybrid Text: the Disturbance of Hegemonic Discourse through Alternative Temporalities*

Abstract: *The following article aims to understand the montage of photojournalism in the press, specifically focusing on the social-cultural and semiotic dimensions of different possible narrative models, when considering their legitimizing role in political-economic orders. The objective is to investigate if the photojournalistic montage is able to trigger a relational cognitive process in the reader that would allow the construction of alternative visibilities, questioning the fixed nature of knowledge. By pointing out the different temporalities in the news, it suggests that a hybrid photographic text could create cracks in the modern binary narrative of constant progress. Its empirical object is a feature on the 50 years of the Chinese Revolution and the success of the capitalist economic model by Brazilian newspaper Folha de S. Paulo.*

Keywords: *Photojournalism. Economic discourse. Visuality. Culture Semiotics.*

Temporalidades e ordens político-econômicas

Segundo Bellevance (2003), a modernidade, antes mesmo de um regime cultural, é um regime temporal. Entretanto, existem muitas possíveis interpretações para a passagem do tempo, “como ciclo ou como decadência, como queda ou como instabilidade, como retorno ou como presença continuada” (LATOURE, 2009, p. 67). A temporalidade moderna é a compreensão desta passagem como irreversível, uma constante acumulação de revoluções sem origem com o objetivo de superar o arcaico.

Para Latour (2009), o processo de modernização funda-se nesta interpretação do tempo, que prevê a distinção entre elementos intemporais da natureza e construções humanas, a mediação pertencendo ao passado, a purificação, ao futuro. Para realizá-lo, torna-se necessária a organização sistemática dos híbridos, de modo que elementos contemporâneos pareçam coerentes com o presente, compondo uma totalidade e eliminando os ruídos.

Uma crítica similar e anterior aparece em Benjamin (1987, 2007) que, ao propor o materialismo histórico, também buscava superar modelos de história baseados no progresso humano automático através do avanço técnico ou no idealismo de uma história verdadeira com progressão linear. Renunciando à visão historicista, que se limita a estabelecer relações causais entre pontos da história, propõe utilizar o passado como recurso, superando narrativas fechadas que pretendem produzir continuidade.

Uma terceira imagem da modernidade, referindo-se ao período após o século XVIII, aparece em Bellevance (2003), que a caracteriza pela invenção do “tempo presente” (2003, p. 143) como centro de gravidade. Uma nova consciência do tempo operaria como chave entre passado e futuro. Esta temporalidade difere da cronologia linear, mas não independe do pensar cronológico, pois passa a calcular o tempo a partir do nascimento de Cristo, “um novo ponto de infinidade” (BELLEVANCE, 2003, p. 144). Logo, o tempo nunca começa ou acaba de fato e o presente fica suspenso, espalhando-se horizontalmente.

No campo estético, esta nova temporalidade é observada por Rancière (2009b) na “modernidade” ou “regime estético” nas artes (RANCIÈRE, 2009b, p. 38), definido como uma relação de incomensurabilidade caracterizada pela fratura entre presença material e significado, assumindo também a forma de distanciamento dos critérios de medida da história. “História” aqui é entendida como uma montagem de ações em um esquema de causalidade que dá sentido aos feitos humanos, ou seja, uma narrativa, que no caso moderno clássico era linear e progressiva. Seu sistema de racionalidade se estabelecia a partir de dois tipos de correspondências: uma intrínseca ao signo, entre os elementos “visuais” e “textuais”, e outra “entre os signos e nós” (RANCIÈRE, 2009b, p. 38), entre a consciência interpretante que gerou estas relações e a sensibilidade de suas experiências. Dessa forma, a função “textual”, delimitadora do sentido, possuía a “imagem” a seu serviço. A conexão entre ideias e sensações era expressa em “imagens”, sempre subordinadas ao “texto”.

A abolição dessa hierarquia, ou seja, a superação do regime representativo pelo estético, ocorreu de modo gradual e diferenciado de acordo com a região e com a área do conhecimento ou esfera artística. Como consequência, palavras e formas visuais foram desconectadas, perderam-se critérios comuns entre os diferentes registros de expressão, garantindo autonomia às formas artísticas e a separação entre elas. Denominada “grande parataxe” (RANCIÈRE, 2009b, p. 45), constitui o momento no qual a força da arte surge da falta de medidas e do caos. No entanto, suas fronteiras limitantes seriam, por um lado, a grande explosão “esquizofrênica” de heterogeneidade, e por outro, a ausência de critérios que iguala todos os discursos e as inúmeras possibilidades de novas justaposições usadas a favor do mercado e da manipulação dos corpos.

A partir da perspectiva política, Santos (2010) também identifica perigos na mudança para a chave do “tempo presente” se entendido como o tempo da repetição, do infinito domínio capitalista. A teoria burguesa do fim da história encontra seu sucesso “enquanto ideologia espontânea dos vencedores”

(SANTOS, 2010, p. 51), ou ainda como “slogan da celebração do presente” (SANTOS, 2010, p. 51), no qual a repetição do presente “canibaliza” o passado e o futuro.

Anteriormente, as teorias da história desvalorizavam o passado ao interpretá-lo de forma fechada e tornavam sua mobilização no tempo presente impossível, deixando para o futuro o poder de revelação e transformação. Com a vitória econômica da burguesia, “o espaço do presente como repetição (não como diversificação) foi-se ampliando, junto com a ideia do futuro entendido como progresso” (SANTOS, 2010, p. 52). Porém, com a crise da ideia de revolução a partir da década de 1920 e o aumento do abismo entre as experiências presentes e as expectativas para o futuro, a noção do progresso passou a ser ameaçadora. Se a vitória da burguesia já está consumada, só interessa a ela a repetição do presente, de modo que uma teoria que pense sistemas alternativos deve ser enterrada com o fim da história. Para Santos, essa “incapacitação para o futuro” (SANTOS, 2010, p. 53), agora esvaziado de função, impede a mobilização do passado e, portanto, a “transformação social e a emancipação” (SANTOS, 2010, p. 53).

A falência das classificações e o relativismo generalizado, no entanto, são questionados por Zizek (2011), ao afirmar que por trás da ausência de critérios do “pós-moderno” ainda há um posicionamento ideológico difuso. O que ocorre é uma tentativa de acabar com o ponto de referência ideológico, incorporando incondicionalmente a complexidade. Mas o “desejo generalizado de atonalidade” (ZIZEK, 2011, p. 48) tem como resultado a intolerância contra o envolvimento objetivo e a redução das distâncias entre pontos de vista ao mínimo. Logo, se antes era preciso lutar contra narrativas dominantes, em um mundo sem tonalidade, deve-se agora combater princípios estruturadores, regras não escritas que determinam a legitimidade de certas posições. Na verdade, aquilo ocultado pelo “pós-moderno” é sua cumplicidade com uma posição fundamentalista. O “mundo atonal” não tem crenças, porque “sabe diretamente” (ZIZEK, 2011, p. 50). “Em termos políticos, a mudança é do Poder

fundamentado na autoridade simbólica tradicional para a biopolítica” (ZIZEK, 2011, p. 51).

Considera-se que a ideologia atua na neutralização de uma ideia, sua aceitação natural e espontânea, de modo a ser vista como o oposto, uma não ideologia. Logo, por trás da tolerância à multiplicidade disfarçada de não ideologia vigora a universalidade do discurso científico e capitalista. Se as teses do fim da história ou as operações de sentido no regime estético contestam o absolutismo da história linear e as correspondências determinadas pelo regime representativo sob a premissa da abertura do conhecimento e da linguagem, elas acabam por circunscrevê-los às regras de civilidade e tolerância do multiculturalismo e da “liberdade” democrática do mercado.

Imagem-monumento

Diante do quadro descrito acima, busca-se compreender como as práticas fotojornalísticas participam do regime cultural e temporal do espectador, colaborando com a construção de uma cronologia linear. Assim, faz-se necessário estudar a implicação da monumentalização das imagens para a temporalidade sustentada pela mídia.

A “imagem-monumento” é definida por Lavoie (2003) como contendo alta carga simbólica capaz de evocar, imitar ou reconstruir um momento histórico. Esta domina o espaço público e o ambiente midiático, é intensamente reproduzida e transportada para diversos meios. Ao ser inscrita em uma tradição iconográfica, a imagem esvazia-se de seu contexto e torna-se um símbolo. Nesse sentido, quanto mais genérica a imagem e maior a referência estética, ressaltando suas qualidades simbólicas, mais ela consegue se libertar do contexto.

Fazendo prevalecer o caráter formal, plástico, em detrimento da significação intrínseca, a fotografia jornalística deixa de ser um documento, transformando-se em monumento. Isso funciona porque os veículos de comunicação se apoiam em modelos de leitura tradicionais para interpretar os novos eventos. Buscam criar consenso através da funcionalização da linguagem,

simplificando ou eliminado qualquer conflito ou ambivalência do fato. Assim, criam narrativas fechadas que são inseridas em redes causais de conhecimento.

A imagem-monumento atende à “mania arquivística”, pois tanto a revisão histórica dos acontecimentos por meio de ícones comemorativos, quanto o olhar formador da tradição estética fotojornalística servem à temporalidade moderna, à compreensão do tempo apagando o passado, acumulando revoluções sem origem (LATOURE, 2009, p. 67). Torna-se ferramenta de disciplina moderna, porém fracassa, pois sua natureza ambígua causa constantes conflitos, precisando ser gerenciada por outros dispositivos de poder.

Este processo pode ser compreendido por meio da leitura de Lotman (1999) a respeito da cultura. O autor identifica dois mecanismos operando simultaneamente: o de explosão, que através da descontinuidade gera imprevisibilidade e assegura inovação, e o de desenvolvimento gradual, que promove continuidade e manutenção. O autor sugere que, ao se fixar artificialmente um momento no tempo, há dinamização entre passado e futuro, pois esta relação não é simétrica. O passado se manifesta tanto na memória interna do texto como na articulação com a memória extratextual do espectador. No presente, ocorre uma explosão do espaço do sentido e o futuro passa a se configurar como um abismo de possibilidades e desconhecimento. A explosão aumenta a informatividade, pois o desenvolvimento contínuo “salta” para caminhos novos e imprevisíveis. Logo, a escolha de uma via não se dá por causalidade, mas por casualidade.

Para a história, “o momento de esgotamento da explosão é um ponto de inflexão do processo” (LOTMAN, 1999, p. 29). Entretanto, o passo seguinte é geralmente uma revisão do ocorrido que ordena o resultado casual para ser entendido como pré-determinado. Assim, a primeira hipótese sugere que no discurso da mídia de massa as imagens-monumento aparecem como documentos finais eximidos de ambiguidade. As fotografias são reduzidas a pontos sem dimensão que se

enfileiraram em uma representação previsível e homogênea da história.

Especial China 50

Em 30 de setembro de 1999, o jornal Folha de S. Paulo publicou o caderno especial “China 50” para “celebrar” os 50 anos da Revolução Cultural, fazendo um balanço do período e retratando a atual situação do país, que nas últimas décadas havia passado por reformas político-econômicas. As duas últimas páginas apresentam uma reportagem fotográfica de Sebastião Salgado sobre a cidade de Xangai, que será analisada adiante.

Primeiramente, observa-se que a data do aniversário serve como motivo para comemorar o fracasso, e não o sucesso, da Revolução Cultural. O posicionamento da publicação já é indicado no título do caderno, “Com o capitalismo, China celebra nova revolução”, informando que romper os laços com o modelo econômico comunista e se aproximar do ocidente é uma grande vitória para o país. O modo como a ideia de revolução é aqui empregada remete à teoria de Latour (2009): uma quebra total com o passado, que deve ser esquecido, e a insurgência de um novo mais evoluído, porém sem gênese. A total separação entre os dois momentos da história chinesa, e sua extrema polarização, que se desenvolve durante toda a reportagem, ocultam o “monstro híbrido” que existe na realidade. A complexidade da convivência de um regime totalitário comunista, antidemocrático, com o conceito de liberdade de mercado, ou ainda dos valores tradicionais do povo com a cultura importada do Ocidente, é simplificada em uma narrativa linear e ascendente.

É evidente a predominância da linha narrativa clássica, de lógica binária, construída nas diversas sessões da reportagem. Primeiramente, é descrito o abandono de uma história economicamente fértil, que avançava com grande progresso, por conta da Revolução Cultural, vista como fatalidade. Quaisquer contradições deste período anterior que pudessem servir de motivação foram descartadas. Segue-se enfatizando as “trevas” e o “terror” da era comunista e, então, a salvação na forma de uma

nova revolução, a luta para restaurar o progresso nos termos capitalistas, cujo último limite é ainda o estado totalitário. Este movimento prevê o retorno ao caminho de desenvolvimento grandioso uma vez trilhado pela nação chinesa, agora mais fortalecida e harmoniosa, pois conquistou a “liberdade” encontrada no consumo de bens e da cultura ocidental. Desse modo, a história da China é simplificada para corresponder à temporalidade moderna, sendo incluída em uma cronologia linear e progressiva, na qual a polaridade subdesenvolvido/desenvolvido se desdobra na relação antigo/novo. Nesta, o regime comunista “híbrido”, que mistura política e sociedade, economia e cultura, é lido como ignorância, e aquele que aparentemente separa as esferas do Estado, economia e religião, como conhecimento genuíno.

É neste contexto que a cidade de Xangai aparece como o exemplo prático do sucesso do processo de disciplina moderna. Sobre a manchete “Xangai”, a linha-fina diz: “candidata a coração financeiro da China, cidade de 13 milhões de habitantes atrai migrantes chineses e investidores estrangeiros em busca de oportunidades”, imediatamente apresentando a cidade como grande promessa do sonho capitalista, nacional e global. Um pequeno texto, ocupando a primeira coluna, comprova: “os números indicam o vigor da decolagem econômica”. O único problema destacado é o da infraestrutura, que poderá ser sanado com sua ampliação e modernização.

Os benefícios da reestruturação da cidade diante da abertura capitalista aparecem nas fotografias enquanto polaridade entre novo e antigo. Por um lado, algo de pitoresco e tradicional sobrevive em harmonia com a nova metrópole. Por outro, resquícios do subdesenvolvimento ainda precisam ser eliminados para que ela atinja o ideal do primeiro mundo e alcance o modelo estadunidense, como sugere a capa do caderno. Logo, o tom geral das fotografias é de pouco conflito.

Uma das maiores imagens (Figura 1), no alto da segunda página, destaca os edifícios do centro financeiro, diante do qual as pessoas praticam esportes e dança. Surgindo por trás da maior torre, um ícone arquitetônico da modernização capitalista, o sol

ilumina o rio e a cidade. Nesse caso, a fonte de luz se origina junto ao lado novo e propaga uma atmosfera de paz e harmonia, após um período “escuro”, até o outro lado do rio, no qual se encontram os moradores da cidade. O alto contraste da imagem realça o brilho do sol contornando as figuras na sombra, o que intensifica ainda mais essa leitura.

Se por um lado a fotografia mostra que a modernização não é absoluta, pois ainda se praticam danças tradicionais, este resquício do antigo aparece perfeitamente integrado à nova paisagem. Tal incorporação não é complicada, não há qualquer sinal de tensão. Mesmo na segunda imagem (Figura 2), na qual as pessoas dançando e se exercitando são destaque no primeiro plano contra o fundo moderno, fica claro que cada um tem seu espaço de atuação garantido. A cidade funciona independente de um lado e garante um espaço restrito para as práticas antigas como lazer. Isso não caracteriza nenhuma espécie de disputa entre moderno e tradicional. Como afirma a segunda legenda: “é comum [...] alguém ligar o rádio para que as pessoas dançam na rua”. Em resumo, as duas fotografias prestam testemunho da felicidade garantida pela qualidade de vida na metrópole, assim como descreve o texto escrito.

Portanto, mesmo como melhor representante das reformas e do progresso na China, Xangai consegue “preservar” a cultura tradicional chinesa. Logicamente são mantidos apenas seus elementos compatíveis com a cidade, exaltados na forma de atração exótica ou peculiar, confinados em espaços separados para o lazer e contidos para que não atrapalhem o processo de modernização. A cultura tradicional deve ser preservada enquanto expressão contida e reservada a certos espaços de modo que não interfira com o crescimento da cidade à sua volta, como notado na próxima imagem.

Nesta fotografia (Figura 3), o oposto, a parte dessa cultura que implica uma visão de mundo realmente diferente, é apresentado como aquele que ainda resiste à modernização. Os moradores que andam de bicicleta por uma área visivelmente antiga, com velhas casas circundadas por altos prédios, são considerados atrasados e ignorantes, pois se recusam a adotar os

meios de transporte modernos. Essa insistência é caracterizada como negativa, levando inclusive à proibição ao uso de bicicletas. Assim, a imagem serve de testemunho ao resto “primitivo” que ainda deve ser eliminado.

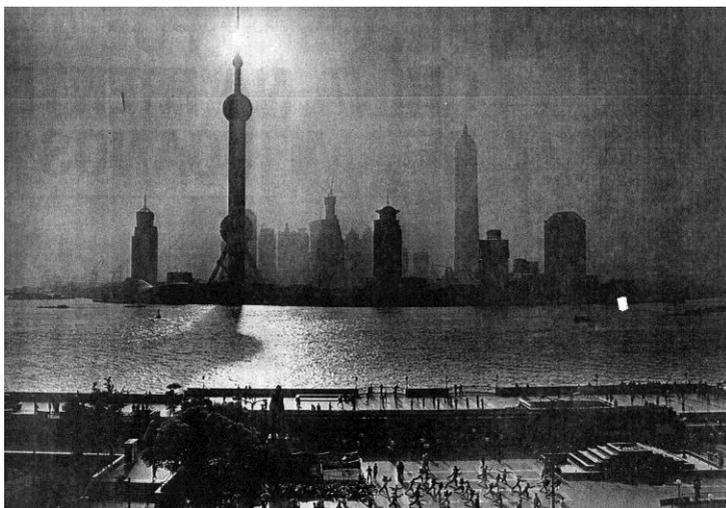


Figura 1



Figura 2



Figura 3

Dessa forma, a questão da identidade ganha ainda um novo desdobramento em meio ao relativismo generalizado e ao multiculturalismo “pós-moderno”. Como mencionado por Zizek (2011), por trás deste mundo atonal (presente na ideia de uma transição harmônica para o capitalismo e na sua convivência com o dito tradicional) há uma ideologia difusa, uma trama que limita o exercício da liberdade. Isso aparece também em Santos (2010), quando mostra como a articulação entre a sociedade de consumo e a sociedade da informação resultou na multiplicação infinita de opções, que faz superar os limites territoriais através da democracia liberal e da economia de mercado aplicadas em escala global. Ao mesmo tempo, o autor identifica um aumento de raízes, expresso na forma de localismos, territorializações, políticas de preservação e exaltação das identidades e singularidades. A intensificação dos dois lados da equação é simultânea e se retroalimenta: cada vez mais as raízes são fortalecidas para que opções drásticas possam ser colocadas em prática, resultado nos movimentos “fundamentalistas”, dentre os quais o islâmico e o neoliberal são exemplos.

Por fim, Santos (2010) afirma que a impossibilidade de distinção entre raízes e opções, a trivialização da equação, não

reserva espaço para a mudança, pois não permite mobilizar o passado e imaginar um futuro. Atualmente, a concentração da novidade, em um tempo presente que se repete, acaba resultando em estagnação ao se entregar ao movimento ininterrupto de fruição. Essa configuração, além de limitar a transformação, pode resultar no ressurgimento de políticas identitárias.

A explosão das diferenças associada à falta de critérios do pós-moderno pode impedir o diálogo e a mediação, o que “traz também consigo o risco de guetização, tribalismo e refeudalização” (SANTOS, 2010, p. 68). Segundo o autor, a globalização cultural opera através da transformação dos sistemas de exclusão em sistema de desigualdade. “A globalização dos media, da cultura de massa, da iconografia norte-americana e da ideologia do consumismo, neutralizam as culturas locais, descontextualizam-nas e assimilam-nas sempre que lhes reconhecem algum valor de troca no mercado global” (SANTOS, 2010, p. 301).

Isso ocorre em dois processos de integração subordinada: pela descaracterização, que seleciona características de uma determinada cultura que possam ser comodificadas no interior da cultura hegemônica, e pela vernacularização, que intensifica a integridade cultural, recolocando uma determinada cultura no circuito global, por exemplo, pela ideia do turismo ao destino exótico. Exemplos destes processos são observados no tratamento da cultura tradicional chinesa em meio à modernização de Xangai. Estão presentes tanto a descaracterização de comportamentos “típicos” quanto sua manutenção em nichos para o consumo, porém com os quais não se estabelece diálogo.

Outras formas de conhecimento

De modo geral, pode-se entender que os autores aqui discutidos lidam com questões muito próximas. O que buscam resolver pode ser resumido na emergência dos híbridos, a superação do conhecimento classificatório e hierárquico que não dá conta das mediações, a inclusão dos ruídos e das opções que escapam às

narrativas homogêneas, a superação da história como cronologia linear e progressiva; por outro lado, evitar que a força proveniente do desarmamento destas grandes narrativas se perca no caos da heterogeneidade, na equivalência geral transformada em discurso mercadológico, ou ainda no fim da história, no conformismo com a vitória burguesa e na manutenção das condições político-econômicas.

O rompimento com a regularidade e com a história é identificado por Latour (2009) como um aumento na proliferação dos híbridos e sua inevitável irrupção no fluxo do tempo. Para o autor, hoje “ninguém mais pode classificar em um único grupo coerente os atores que fazem parte do ‘mesmo tempo’” (LATOURE, 2009, p. 73). Assim, ele identifica o fracasso das classificações e a explosão de incoerências como um “turbilhão no fluxo temporal” (LATOURE, 2009, p. 73). No entanto, tal fato é visto como sintoma, e não solução. A simples apresentação de elementos do passado em uma “grande parataxe” no tempo presente não é o mesmo que uma revisão crítica dos parâmetros de organização da história que dê conta dos elementos híbridos. Para incluí-los, é preciso fazer uma seleção sob novos princípios, que constitua outra temporalidade a partir dos mesmos eventos, recuperando a crítica e a liberdade negadas pela disciplina moderna. O que estas propostas têm em comum é a busca por uma espécie de conhecimento crítico que, através da montagem, consiga utilizar a imagem como força de desligamento ou abertura do texto, e o “textual” como força unificadora, que impeça o caos. Contemplam também a necessidade de “integração” entre passado, presente e futuro, de retomar o que há de atual no passado para auxiliar no entendimento do presente.

Walter Benjamin (1987, 2007) concentra-se no caráter explosivo da imagem e seu potencial de integração dialética que pode se contrapor à história homogênea ao evocar o passado para colocar “o presente numa situação crítica” (BENJAMIN, 2007, p. 513). Por sua vez, o lugar de realização deste conhecimento é “um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1987, p. 229), atemporal e que rompe com a sequencialidade, o tempo da

imobilidade. A dialética da imagem faz o agora “explodir do continuum da história” (BENJAMIN, 1987, p. 230), pois a partir de um único ponto no presente, revela o confronto dialético da história anterior e posterior.

Agamben (2009) combina elementos da teoria de Benjamin para definir a figura do contemporâneo, aquele capaz de, a partir do seu presente, perceber a integração dialética de diferentes tempos e organizar uma nova história. Ele conseguiria ir além dos discursos dominantes de sua época e descobrir, no conhecimento excluído do centro, algo ainda despercebido. Para tal, propõe trabalhar nas “vértebras quebradas” do presente, ou seja, ao invés de inserir elementos na cronologia vigente, transformá-la. A chave é introduzir “desomogeneidade” no tempo e, a partir das falhas, recriar a história de modo inédito.

Por fim, Rancièrie (2009b) mostra que a solução da arte “estética” foi construir uma medida contraditória, a “sentença-imagem”, que se alimenta do poder caótico da heterogeneidade de elementos desconectados, mas consegue distingui-los do puro caos ou das formas de grande consenso. Combinando funções estéticas, modos de “desfazer relações representativas entre texto e imagem” (RANCIÈRE, 2009b, p. 46), a arte inscreve-se no centro da “grande parataxe” e impede que ela se perca. A função de sentença traz o poder da continuidade, evitando a explosão caótica; a função da imagem impede, com sua força destrutiva, a indiferença e o consenso. A sentença-imagem se expressa “nas orações de uma novela, mas também em formas de representação teatral ou montagem cinemática ou na relação entre o dito e o não-dito na fotografia” (RANCIÈRE, 2009b, p. 46). Seu procedimento é o da montagem, capaz de ordenar o caos e estabelecer medidas a partir da tensão, e não oposição, entre dois termos.

Fundamentalmente, as teorias apresentadas acima colocam em crise a totalidade das percepções e sentidos dos sujeitos. Em ambientes onde faltam medidas comuns, aquilo que desmonta as grandes narrativas ao mesmo tempo equaliza todos os discursos. Neles, o receptor é envolvido na dinamicidade do processo comunicacional, de forma que a saída é aprender a trabalhar

entre imagens, cognições e afirmações, dialética e arqueologicamente.¹

Imagem híbrida

O conceito da “imagem-monumento” de Lavoie (2003) demonstra como a fotografia, através da mídia de massa e apoiada pelas elites discursivas, se desprende das particularidades do momento e passa ao monumento, exaltando qualidades simbólicas em detrimento da significação intrínseca. Como consequência da busca por atemporalidade, acaba-se artificialmente simplificando conflitos e eliminando a ambivalência da imagem. A história contada pela sucessão de imagens-monumentos é unidimensional e passa num único sentido de modo irreversível. Ressalta-se, no entanto, que essa temporalidade é uma das possíveis interpretações do tempo, e a construção da história nesses moldes exige uma rede de dispositivos gerenciando as imagens.

Assim, torna-se relevante examinar a relação do fotojornalismo com a elaboração da história de acordo com outra temporalidade. Como visto, diversos autores apontam um cambio gradual da percepção da passagem do tempo do modo linear e progressivo para uma temporalidade cada vez mais voltada para o tempo presente e teorizam a respeito do que essa mudança representa para a construção do conhecimento e como se desdobra em novas práticas comunicacionais. Logo, aqui pretende-se examinar como essas propostas podem se articular com a prática fotojornalística. Questiona-se em que medida as imagens híbridas, dotadas de alto grau de indeterminação, possuem a capacidade para operar novas relações e expandir seu potencial cognitivo em meio ao novo regime temporal.

Para Rancière (2009b), o principal não é discutir o fator de realidade na imagem, mas concentrar-se no jogo entre seus diferentes regimes, as operações que montam e desmontam

¹ Notas de aula da disciplina da Prof^a. Lucrécia D’Alessio Ferrara: “Ambientes midiáticos e processos culturais: mediações, processos culturais e visualidades”, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP. 2011.

relações entre o visível e o dizível, percepção e ação. Assim, distingue o “regime de representação” do “regime estético”. No primeiro, a imagem é duplo do mundo e constrói, através de narrativas e descrições, relações em que palavras tornam visível o invisível, fazem ver o que nunca poderia ser visto e o que deve ser visto, ou seja, imagens funcionam como representação direta ou figuras poéticas que intensificam uma expressão. Já o segundo utiliza a função de presença ou “hiper-semelhança” (RANCIÈRE, 2009b, p. 8), no qual a imagem perde sua significação intrínseca ou referencial para ser vista como forma em si, autônoma e autorreferente. Passa a existir em trânsito entre duas funções: como testemunha silenciosa, registro de traços hieroglíficos nos corpos disponíveis para a construção de narrativas, ou como presença nua, não-significada, uma imagem que não se torna imagem, mas permanece como visualidade, pois é a impressão direta da alteridade ao invés de sua imitação, sendo assim, impenetrável à narrativa.

Rancière segue afirmando que as imagens da arte passam a operar no entretecer dos dois regimes e no deslocamento entre suas funções. Estabelecem novas conexões entre visualidade e discurso por jogos de analogia e dessemelhança. Logo, é possível pontuar a existência de diversas imagens em uma só, mediadas por uma “zona de indeterminação entre pensamento e não-pensamento, atividade e passividade, mas também entre arte e não-arte” (RANCIÈRE, 2009a, p. 107).

O potencial da visualidade da imagem fotojornalística encontra-se na complexidade de sua montagem, no modo como, na zona de indeterminação gerada no entretecer entre a presença nua da forma e a leitura dos traços como narrativa, se dá o desencontro ou a probabilidade de se estabelecerem múltiplos nexos entre *aisthesis* e *poiesis*. Em sua configuração como imagem crítica, se faz possível operacionalizar a dialética em suspensão da imagem, sempre aberta e inacabada, como um paradigma de conhecimento que não se baseia na lógica de oposição e exclusão, mas na contradição derivada da dupla poética da imagem.

Desse modo, alternativamente às análises por lógica binária, que buscam identificar problemas de contaminação e purificar imagens, pretende-se trabalhar a partir de sua natureza ambivalente, considerando-as um texto híbrido. Logo, o potencial de gerador comunicacional encontra-se justamente entre o caráter natural e construído do texto.

Segundo Lotman (1999), para gerar informação, a comunicação necessita de indeterminação e intraduzibilidade, mantendo os pólos da compreensão e não compreensão em conflito. Nesse caso, o híbrido guarda grande potencial gerador pois não é sincrético, não almeja a totalidade e unicidade de um conjunto harmônico. Ao contrário, permite dialetizar ao colocar os elementos em relações tensionadas (diferentes linguagens e funções da imagem), pois obriga todos a se modificarem, resultando em nova articulação do tempo e da memória. Sua montagem poderá revelar o espaço “entre” diferentes percepções e possibilitar o surgimento de novos elementos.²

A imagem fotográfica híbrida é carregada de tempo justamente porque é marcada pela indefinição, indeterminação semântica. O tempo explosivo do híbrido, ou o tempo da imobilidade, se manifesta paradoxalmente na fotografia como tempo rápido, do lampejo de Benjamin, a rapidez da superfície em oposição à escrita, e simultaneamente como tempo lento, que permite olhar muito além do instante, revelando toda a história. Para Bellevance (2003, p. 147) a fotografia é “um sistema de gravação no tempo real. Ela parece mais real que outros tipos de imagem somente porque, precisamente, ela aparenta ser mais carregada de tempo”.

O autor (2003) define por “imagens do tempo presente” aquelas que não são nem expressão da instantaneidade e efemeridade do presente, nem representam um ponto na cronologia. “Ao contrário, elas introduzem na continuidade do tempo uma paradoxal descontinuidade que, além disso, é

² Notas de aula da disciplina da Prof^ª. Lucrecia D’Alessio Ferrara: “Ambientes midiáticos e processos culturais: mediações, processos culturais e visualidades”, programa Estudos de Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC/SP, 2011.

irreversível precisamente pelo modo como ‘alterna’ entre passado e futuro” (BELLEVANCE, 2003, p. 147). Não permitem compreender o sentido do passado e identificar o caminho, mas são uma história que perdeu a linha narrativa. “Elas estão sempre deslocadas e fragmentadas em relação à continuidade do tempo” (BELLEVANCE, 2003, p. 147). Ao superar os limites do momento, internalizam o que de passado há no presente, continuando legíveis e “contemporâneas” muito após o registro, ou fazem ver os “futuros presentes”, antecipando crises.

Logo, a segunda hipótese afirma que pela montagem do texto de lógica híbrida há a possibilidade de construir um conhecimento que não se reduza ao ponto de vista moderno, mas não se perca na falta de parâmetros pós-moderna, no fim da história ou no culto do presente resultando na permanência e manutenção do sistema. Gerando dissincronias, contesta a história no modelo linear e monumentalizado, de forma que as operações nas imagens possam evocar relações sincrônico/diacrônicas, apresentar pontos de vista “contemporâneos” ou, pela configuração em sentença-imagem, operacionalizar a dialética da imagem em suspensão.

Em meio à reportagem analisada, uma fotografia evidencia-se nessa função. Distinguindo-se daquelas citadas anteriormente, condizentes com a linha narrativa da reportagem, a imagem de maior destaque (Figura 4), ocupando grande parte da primeira página, causa estranhamento e parece desconectada de sua legenda. Enquanto esta diz: “cena da vida cotidiana de Xangai, uma das cidades que oferecem salários mais altos em comparação a outros centros econômicos do país”, a fotografia mostra uma jovem mulher descalça sentada nas escadas de um prédio. Ao fundo, pessoas se amontoam em frente a vitrines de lojas.

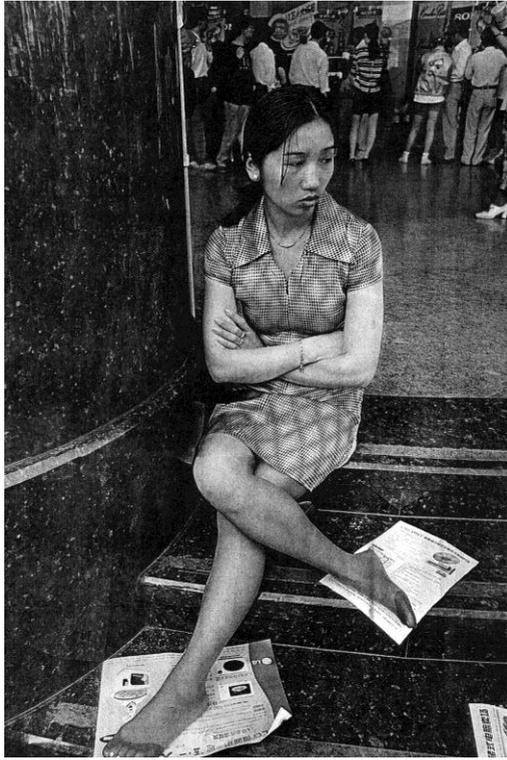


Figura 4

Alguns elementos parecem escapar à lógica descrita pela legenda. Apesar de bem vestida e com joias, um visual ocidental, a mulher aparece sem seus sapatos, cansada deles. Ela também não está integrada ao movimento da cidade, não toma parte no ritual de compras ao fundo, comemorando os “altos salários”. Ao contrário, senta-se isoladamente, com uma fisionomia não condizente com o clima alegre da reportagem. Ela aparenta estar exausta, talvez em decorrência do seu dia de compras, porém isso não se traduz em felicidade decorrente do consumo. Dessa forma, a narrativa construída no entorno da fotografia é fragmentada por seus elementos de incerteza, deslocados de um tempo que passa em progressão linear. Nesse sentido, é uma “imagem do tempo presente”, pois não exprime “nem a expressão da instantaneidade e efemeridade do presente”

(BELLEVANCE, 2003, p. 147), não representa “um ponto na ordem cronológica do tempo” (BELLEVANCE, 2003, p. 147).

Pode-se dizer que a imagem rompe com a sequencialidade, já que fica carregada de tempo. Aqui, observa-se a dialética da imobilidade, como descrita em Benjamin (2007), pois ao interromper o tempo seqüencial, nos faz parar para olhar a imagem que nos olha, ou seja, promove a “reflexividade negativa”, que aponta para a própria estrutura. Ou seja, ao interromper o passar linear do tempo faz ver justamente o caráter relativo e construído deste, revela a teia ideológica naturalizada como tal.

Suspensa em relação à linha narrativa, tal fotografia permite uma abertura de sentido. É importante ressaltar que a montagem com o texto é fundamental para que esse momento se desenvolva criticamente. É somente dentro do jogo com o contexto, nas brechas da situação padrão, que o poder destrutivo da imagem torna-se poder criativo de atualização. Caso contrário, tal força se perderia na equivalência geral de todos os discursos, como previne Rancière (2009b), ou, ainda, se insistisse na narrativa da arte, apenas deixaria a imagem aberta e “vulnerável” a qualquer narrativa proposta.

Diferentemente das demais fotografias nesta reportagem, aqui a relação entre o dito e o não dito é dialética. Por um lado, o texto encontra continuidade em certos aspectos da fotografia: o cenário urbano da cidade de Xangai obedecendo a um padrão internacional, o centro de compras e as novas possibilidades de consumo resultantes da abertura ao capitalismo, as roupas pouco “puritanas” (termo usado pela própria reportagem) e modernas da personagem retratada, etc. Por outro, o não dito, a presença irracional dos pés descalços e de uma fisionomia triste, atestados pela imagem, explicita a artificialidade da narrativa. Assim, a montagem permite ir além dos conceitos dados e alternar entre diferentes ordens de sentido. A indefinição que carrega a imagem de tempo faz imaginar quantas outras histórias não cabem ali, desestabilizando a hegemonia da informação oficial e a temporalidade que esta implica. Os dois polos, no entanto, funcionam porque encontram-se nesta relação de tensão

continuada, de modo que, se o primeiro proporciona situacionalidade para a crítica, o segundo impede a indiferença e o consenso a respeito de uma configuração única da história.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

BELLEVANCE, Guy. A few complex images of present time: modernity, the media and time. In: Lavoie, Vincent (org.) *Le Mois De La Photo À Montreal 2003. Now. Images of Present Time*. Montreal: Abc Art Books, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

FOLHA DE S. PAULO. 1 maio 1999. Ilustrada. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/1999/05/01/136>>. Acessado em 20/01/2012.

LATOURE, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2009.

LAVOIE, Vincent. Photography and Imaginaries of Present Time. In: Lavoie, Vincent (org.) *Le Mois De La Photo À Montreal 2003. Now. Images of Present Time*. Montreal: Abc Art Books, 2003.

LOTMAN, Iuri M. *La Semiosfera*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

LOTMAN, Yuri M. *Cultura y explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa, 1999.

RANCIÈRE, Jacques (2009a). *The emancipated spectator*. Londres: Verso, 2009a.

RANCIÈRE, Jacques (2009b). *The future of the image*. Londres: Verso, 2009b.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo: por uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez, 2010.

ZIZEK, Slavoj. *Em defesa das causas perdidas*. São Paulo: Boitempo, 2011.