

DA FOTOGRAFIA DE IMPRENSA À FOTOGRAFIA DE ARTE: QUANDO A ACTUALIDADE SE PRESTA AO OLHAR ARTÍSTICO

Madalena Oliveira*

Introdução

Se a fotografia publicitária é o género de imagem que se dirige ao cumprimento de uma função conativa ou apelativa, a fotografia jornalística é, por definição, a que melhor se presta ao cumprimento da função referencial da mensagem visual. Contudo, especialmente no âmbito de um certo fotojornalismo e de uma certa publicidade, estas funções são muitas vezes superadas pela função expressiva, emotiva ou mesmo poética da fotografia artística propriamente dita. Buscando justamente este efeito artístico, parece evidente que as imagens que servem a criação publicitária procuram um maior poder de persuasão numa natureza mais real (como é nitidamente expresso pela estratégia de marcas como a *Benetton*), enquanto que as imagens usadas na imprensa tendem a servir-se de mecanismos que procuram a criatividade para se tornarem relevantes.

Diz-se comumente que a fotografia de imprensa deve testemunhar a realidade do acontecimento pelo seu traço visual, conferindo assim à actualidade registada um carácter de verdade (Joly, 2005:209). Sugerem, aliás, os manuais de fotojornalismo que a fotografia de imprensa visaria, deste modo, argumentar em torno de uma informação, em princípio já conhecida, com o objectivo de a esclarecer ou de a tornar mais credível. Tem certamente este entendimento raízes profundas na convicção segundo a qual a fotografia haveria de ser tomada como uma “inocorrupível matriz de verdade” (Lemagny, 1998).

É certo que informar pela imagem supõe escolher uma fotografia que resume um acontecimento. Informar através da fotografia de imprensa significa naturalmente mediatizar um facto real, mas com efeito, não apenas isso. A ligação entre a fotografia e o jornalismo está, quiçá desde sempre, marcada pela tentação de uma abordagem estética da realidade, uma espécie de *mise en forme* dos factos. Compreende-se, pois, o entendimento

* Centro de Estudos Comunicação e Sociedade (CECS) [madalena.oliveira@ics.uminho.pt]

segundo o qual uma abordagem visual da realidade depende de uma vivência do instante ou do acaso e de uma capacidade intuitiva do fotógrafo para conseguir aquilo que, para efeitos técnicos, se chamaria o “instante decisivo” (Almasy, 1990). Mas consentirá este modo de agir sobre a actualidade uma atitude acrítica relativamente ao presumido carácter de verdade incorruptível? Não é, por definição, a *mise en forme* já de si uma potencial medida de corromper a suposta verdade dos factos?

Perguntar-se-ia se o nosso enfoque é o problema da objectividade da fotografia de imprensa, ou mesmo o da possibilidade de ela se revelar uma linguagem universal. Ainda que o seja também, esse é um debate iniciado desde o aparecimento da fotografia na imprensa. A questão que aqui colocamos retomamo-la de Martin Joly: «como explicar o paradoxo fundamental das fotografias de imprensa quando a sua função por natureza efémera se torna durável e finita para constituir uma espécie de memória colectiva, todavia separada da actualidade que a provocou?» (2005:188).

São, por certo, clássicos os exemplos de imagens que correram o mundo como âncoras de notícias, mas que permanecem hoje como símbolos duradouros da História, independentemente da verdade que registaram: os corpos vitimados da Guerra de Crimeia fixados, em 1863, num daguerriótipo de Mathew Brady, a exibição do martírio de Che Guevara numa maca de campanha numa caserna, documentada numa imagem de Freddy Alborta, ou o próprio Einstein com a língua de fora, uma fotografia tirada por Arthur Sasse, em 1951. Não menos emblemática é a imagem do beijo de um marinheiro a uma enfermeira, em Times Square, captado por Alfred Eisenstaedt, durante as comemorações, em Agosto de 1945, da notícia da rendição do Japão e, portanto, do anúncio do fim da Segunda Guerra Mundial. O marinheiro beijava indiscriminadamente as mulheres com quem se cruzava na rua, mas o fotojornalista alemão registou este em particular, mais verosímil de uma paixão. A imagem circulou em vários jornais do país e hoje continua a ser, de algum modo, um símbolo consolidado da exuberância da América no final da longa batalha, apesar de estar, de certa maneira, desligada da verdade ou não do beijo registado. É também a estas imagens que se refere Umberto Eco quando sugere que cada uma delas se tornou «num mito e condensou uma série de discursos. Ultrapassou as circunstâncias individuais que a produziram, já não fala sobre esta ou aquela personagem individual, mas exprime conceitos». Para o semiólogo italiano, cada uma destas imagens «é única, mas ao mesmo tempo remete para outras imagens que a precederam ou que a seguiram por imitação». Além disso, «pouco importa saber se se tratava de uma pose (portanto uma simulação); se pelo contrário era o testemunho de uma bravata inconsciente», porque o que nelas há de extraordinário é

o facto de o que registam ser atravessado «pelas tramas do simbólico» (Eco cit. em Joly, 2005:187).

Poderia a natureza da fotografia sugerir-nos encerrar o seu valor numa espécie de “poder mostrador da imagem”. Com efeito, mantendo com a realidade a que se refere uma certa relação de analogia, ou seja, reenviando, nos termos da Semiótica peirciana, ao objecto em virtude de caracteres que lhe são próprios, a fotografia inscreve-se, por defeito, na categoria dos signos icónicos. Não deverá, no entanto, esta inscrição impor-nos apenas uma leitura das semelhanças existentes entre a realidade e a sua representação fotográfica. Ainda que esse seja o mecanismo que está na base do funcionamento do ícone, seria um logro descuidar o mérito simbólico da fotografia. É, pois, mais aí do que no seu carácter representacionista que nos situamos para compreender por que razão, também do ponto de vista informativo, a realidade parece prestar-se a um certo olhar artístico que ultrapassa os próprios adágios da tarefa informativa.

A poética das imagens

É verdade que, desde sempre, a fotografia teve algo de sedutor. Sabemos, porém, que, competindo primeiro com o cinema e mais recentemente com os ecrãs, mas também com todas as formas amadoras de fotografia e de vídeo, a imagem do papel se obriga hoje a ser cada vez mais extraordinária. Falta-lhe, sobretudo, o movimento, mas também a simultaneidade própria da reportagem televisiva em directo. Compreender-se-á bem, então, que a fotografia de imprensa pretenda romper com o já visto, dedicando o seu génio especialmente à surpresa. Ora, talvez por isso, seja de algum modo compreensível também que não se lhe peça exclusivamente que revele a informação, mas que corrobore, que cause sensações, que envolva emocionalmente. Por outras palavras, que se lhe peça que seja apelativa, sedutora, desejante... Paradoxal, dir-se-ia, sabendo que falamos de imagens de pendor informativo. Resulta, ainda assim, esta intuição efectivamente da leitura impressiva de umas tantas propriedades da fotografia de imprensa pouco condizentes com a mera condição ilustrativa relativamente à notícia.

Distanciamo-nos neste ponto da, pelo menos aparente, resignação de Roland Barthes ao carácter representacionista da fotografia, quando sugere que a essência desta imagem «não é em primeiro lugar alterar a nossa visão do mundo, criar um universo imaginário, mas pelo contrário atestar o real, autenticá-lo, restituir a sua aparência imediata» (1980: 133). Se nos mantivéssemos na linha desta tese barthesiana, segundo a qual a fotografia testemunha ‘aquilo que foi’, arriscaríamos não compreender como podem

algumas fotografias apresentar-se como provocadoras ‘daquilo que ainda só será a partir delas próprias’. Há muito que a fotografia de imprensa se afastou do objectivo estabelecido por Barthes para toda a fotografia: o de ser um certificado de presença. Ainda que o seja, com efeito, emanando do real passado por uma espécie de magia (*ibidem*: 138), a fotografia jornalística não se rende apenas a dar visibilidade ao actual. Como toda a actividade jornalística, também o fotojornalismo se verga, de algum modo, à lógica da constituição, que é, diz José Bragança de Miranda, uma lógica da ordem da ficção, ainda que sempre abismada pela realização (1998:9). É por isto, e não tanto por averiguarmos mutações na natureza da fotografia, que recusamos a pressuposição de Barthes, segundo a qual a fotografia possuiria uma força constativa. Pelo contrário, reconhecemos à imagem fotojornalística uma força performativa, porque julgamos certa a intuição de Ken Kobre para quem «os fotógrafos fazem hoje mais do que registar notícias». Na realidade, os fotojornalistas parecem ter-se transformado em «intérpretes visuais das cenas usando as suas câmaras e lentes, sensibilidade à luz e as suas agudas capacidades observadoras para trazer aos leitores um sentimento sobre como foi o acontecimento» (1980: 338).

Sabendo-a no advento da televisão, não será, com efeito, de estranhar que a fotografia em geral, mas também inescapavelmente a fotografia jornalística, mantenha com a ordem do sentimento uma relação de íntima cumplicidade. Se é verdade que a emoção é característica do modo como desde sempre consumimos televisão (Couture, 2005:11), é por certo compreensível que a natureza da fotografia se confunda, ela própria, com a promoção de sensações. A mesma sugestão teria Tolstoy quando, referindo-se mais genericamente à arte, considerava que esta actividade humana consistiria no seguinte: «um ser humano conscientemente, através de determinados sinais externos, passa para os outros sentimentos que viveu e os outros são contaminados por estes sentimentos e também os experienciam» (Tolstoy, cit. em Graham, 1997:31)

Decalcando as práticas e sensibilidades da pintura, a fotografia herdou desta tradicional arte o culto pela expressão visual de sentimentos. Copiou-lhe as técnicas e apropriou-se de uma certa poética cara às telas, ultrapassando assim as resistências da sua assimilação à arte e, portanto, do reconhecimento dos fotógrafos na categoria de artistas². Se bem que não tenha confirmado os auspícios de alguns, segundo quem a pintura teria morrido, bem depressa a fotografia contrariou as apreciações de Bau-

² A relação com a arte constitui um debate que atravessa toda a história da fotografia. Especialmente intensa na segunda metade do século XIX, esta controvérsia é marcada por pequenas vitórias como a que marcou, em 1859, a admissão da exposição da Sociedade Francesa de Fotografia no Salão de Belas Artes da Exposição Universal.

delaire, conquistando um estatuto incontestavelmente superior ao de «arte fria e mecânica, sem alma, incapaz de suscitar emoções». É por isso, e não pela sua fiabilidade para revelar o real, que a fotografia se coloca a jeito da ‘febril rivalidade’ que Susan Sontag (2002) dizia caracterizar a sua coexistência com a arte. Pode, por conseguinte, admitir-se que não terá sido tanto pela sua aptidão para fixar os traços do real que a fotografia irritou profundamente os círculos da pintura, mas antes pela sensibilidade estética com que, desde cedo, o tentou fazer.

Aos que consideraram a fotografia uma imagem de repetição maquinal, os fotógrafos responderam com a habilidade para fazer da lente um olho interpretativo da realidade enquadrada pelos instantâneos. Com a extraordinária habilitação técnica para presenciar o mundo exterior e testemunhar factos, a fotografia, sobretudo a fotografia dita artística, revelou também uma vocação expressiva em tudo comparável à imaginada pelos pintores: a vocação que, segundo André Maurois, consiste em “criar, para além do mundo real, um mundo mais humano” (1966). Arte pouco segura, no dizer de Roland Barthes, a fotografia não subtraiu, no entanto, nem a imaginação nem o sentimento à imagem maquínica; utilizou-os antes para se apoderar simbolicamente dos objectos por ela representados. «Fotografar pessoas é», para Susan Sontag, «violá-las, vendo-as como nunca se viram a elas próprias, conhecendo-as como nunca se conheceram antes»; é justamente «transformá-las em objectos que podem ser simbolicamente possuídos» (2003:14).

Em matéria de jornalismo, a fotografia de imprensa parece ter consentido o mesmo gesto. É que, apesar de se crer que a fotografia implica o conhecimento e a aceitação do mundo tal como a câmara o regista, também do ponto de vista da reportagem informativa «há uma agressão implícita em cada uso da câmara» (*ibidem*:17). É a agressão própria de quem define um enquadramento, de quem escolhe um ângulo, de quem selecciona o objecto exposto à lente, de quem, na verdade, interpreta visualmente a notícia, para transmitir a emoção dos factos.

Eis-nos, pois, chegados ao ponto central da nossa tese: a convicção segundo a qual a reportagem fotográfica de actualidade é bem mais próxima da actividade artística do que a sua apreensão pelo género jornalístico recomendaria. Com preocupações de ordem estética, o fotojornalista aventura-se nos domínios da arte, abandonando a intransigência de valores caros à prestação jornalística. Ele busca o sentimento dos factos que escreve em imagens. O efeito começa justamente neste ponto de partida do homem da máquina para o objecto: se não a esteticização absoluta do real, pelo menos a sua transfiguração pelo espírito artístico que parece habitar em todo o fotojornalista. A ser esta a nossa via de leitura

das imagens de actualidade, então é no cruzamento dos propósitos do jornalismo com os desígnios da arte que nos situamos.

O triunfo da emoção

Orientados por este olhar, buscámos nas várias fotografias premiadas por um dos mais importantes galardões mundiais alguma evidência para o nosso argumento³. Referimo-nos, por conseguinte, aos prémios do World Press Photo⁴, de que retomámos as fotos do ano desde 1980. Apesar de a organização prever várias categorias para os prémios que atribui, optámos por observar particularmente as fotos vencedoras do prémio principal, designado por World Press Photo of the Year⁵. Muitos casos mediáticos da actualidade mais próxima teriam servido os mesmos propósitos. Tivemos, no entanto, uma preocupação diacrónica que padece, ainda assim, do enviesamento provocado pelo facto de atendermos a imagens candidatas a um concurso. Examinámos estas fotografias com uma interrogação: ‘se procuram registar factos, por que razão nos despertam sobretudo reacções emotivas? Como nas fotografias a que nos referíamos na introdução, em algumas temos inclusive dificuldade de identificar o acontecimento a que se referem, porque o que registam transcende os próprios factos a que estariam, por força de uma função referencial, efectivamente vinculadas.

No registo da fome que afecta a população do Uganda (1980), na reportagem sobre um massacre de palestinianos em Beirute (1982), na imagem das vítimas de um devastador sismo na Turquia (1983), no retrato da criança que sobreviveu durante seis horas à erupção de um vulcão na Colômbia acabando por morrer (1985) ou na representação de um campo de vítimas de minas, em Angola (1996) é sempre a mesma moldura que enquadra a informação visual intensamente apresentada ao público: a do sofrimento humano. Talvez não seja excessivo que nos apropriemos da adequada expressão de Susan Sontag para constatar que o que fazemos em todas estas imagens é ‘olhar o sofrimento dos outros’ (2003). Presume-

³ Recomendaria a metodologia científica o emprego de métodos mais sistematizados para análise visual dos materiais que observámos. Contudo, reclamámos para este nosso argumento inicial apenas uma leitura impressiva e especulativa de um conjunto de imagens, na expectativa de a desenvolvermos posteriormente no quadro de um estudo mais amplo acerca da sentimentalização das imagens jornalísticas.

⁴ Fundada em 1955, a World Press Photo é uma organização independente, não lucrativa, particularmente conhecida pela dinamização do maior e mais prestigiado prémio anual de fotojornalismo.

⁵ As imagens observadas estão disponíveis em [http://www.worldpressphoto.org/index.php?option=com_photogallery&task=blogsection&id=15&Itemid=115&bandwidth=high]

se que no registo da calamidade (natural ou humana), a fotografia se dispensa de artificios, porque a dureza por ela assinalada é suficientemente impressionável. Mas a própria opção por uma espécie de estilo anti-arte encerra em si mesma uma estratégia de exploração da emoção. Não deixa, por isso, de configurar uma opção estética, cuja finalidade é, em todo o caso, a exaltação da expressão.

Para Sontag, desde a invenção da máquina fotográfica, a fotografia tem feito companhia à morte, no sentido em que ‘aprendeu’ a surpreendê-la em acção. Por outro lado, «a consciência do sofrimento que se vai acumulando num número seleccionado de guerras ocorrendo por todo o lado é algo fabricado», até porque «o genuíno pode não ser suficientemente terrível»; pode precisar na verdade «de ser aumentado» (Sontag, 2003:69). Fabricado, portanto, por imagens que repetem mecanicamente o que, para Barthes (1980), nunca poderia repetir-se existencialmente. Se esta forma de potenciar a memória pode ou não permitir a criação de um mundo mais humano, como sugeria Maurois (1966), isso não saberemos; mas se um mundo mais humano for sinónimo de um mundo mais emotivo, então não restarão dúvidas de que a fotografia é também ela humanizadora.

No plano jornalístico, sugere, de facto, Susan Sontag, que se procuram imagens para prender a atenção, sobressaltar, surpreender. Lembrando um *slogan* da revista *Paris Match* (fundada em 1949) — “o peso das palavras, o choque das fotografias” —, a autora anota a «normalidade de uma cultura na qual o choque se tornou no principal estímulo ao consumo e numa fonte de valor» (Sontag, 2003:30). Morte... Choque... voltamos assim às imagens premiadas pela organização World Press Photo a que nos referíamos nos parágrafos anteriores. Imagens que, informando, procuram na crueza dos factos despertar para uma racionalidade emotiva que não consente um olhar puramente objectivo. Levar-nos-á isto a pensar que há hoje, talvez mais do que nunca, na fotografia de imprensa um ímpeto para uma função de tipo apelativo, que não dispensa a criatividade como factor de relevância. É neste sentido que a imagem foto-jornalística se torna, de algum modo, também ela auto-referencial, na medida em que há nela uma referência extra-imagética.

Na abertura deste texto, admitíamos uma certa inversão nas estratégias próprias da fotografia publicitária e da fotografia jornalística. Regressando à foto do ano de 1980, que regista a mão de uma criança faminta sobre a mão de um missionário, sugerimos agora um olhar comparativo com uma das imagens de campanha da *Benetton*, de 1990, onde se exibem também duas mãos (uma branca e outra negra) sobrepostas. São em muitos aspectos fotografias obviamente diferentes. A primeira regista uma realidade que o fotógrafo testemunhou, uma cena que pré-

existe, de facto, ao sentido que o leitor lhe reconhecerá. A segunda resulta, provavelmente, de uma encenação que o fotógrafo constrói para ilustrar um sentido que, pelo contrário, pré-existe à sobreposição das mãos. Por outras palavras, poderíamos dizer que, na primeira imagem, a mão faminta sobre a mão do missionário, que sugere o problema da desnutrição, decorre justamente do real vivido e experimentado. Na segunda imagem, porém, as duas mãos — que se imaginam propositadamente assim colocadas para aquela imagem em particular — são usadas como estímulo ou alerta para um problema de ordem mundial a que a marca de vestuário quis associar o seu nome. Poderíamos abreviar as diferenças entre os dois retratos na questão da espontaneidade ou não das imagens, a que acrescem as condições de captação pela lente. Na primeira, não se admite que tenha havido um particular trabalho de iluminação. Na segunda, presume-se que todos os aspectos da imagem foram trabalhados ao pormenor. No entanto, apesar da distinta natureza e finalidade, não haverá em ambas as imagens — a jornalística e a publicitária — um certo sentido estético coincidente?

À fotografia publicitária satisfaz especialmente — sabemos-lo sem surpresas —, uma maior força persuasiva. À fotografia de imprensa convém, por seu lado, uma estratégia propícia ao melhor alcance de um factor de relevância. À pergunta sobre se é ou não legítimo que seja o jeito artístico a fornecer à realidade a relevância que a torna noticiável deveremos responder com a cautela própria de quem reconhece que à arte se autoriza, se não a falsificação do real, pelo menos a sua transfiguração.

A sedução do olhar

Provavelmente mais emotiva do que nunca, a fotografia é hoje também ela expressão da transformação do *homo videns* em *homo sensibilis*, homem movido especialmente por afectos, sensações, desejos e paixões. «Não será que, depois do *homo politicus* e do *homo economicus*», interpela Maffesoli, «não nos confrontamos com o surgimento de um *homo aestheticus*?» (1988:246). Adivinha-se na interrogação do sociólogo o reconhecimento de que a nossa civilização se define por uma cultura do sentimento que é, segundo diz, a consequência da atracção. «As pessoas agregam-se», explica Maffesoli, «segundo as ocorrências ou os desejos. É uma espécie de acaso colectivo que prevalece.» (*ibidem*: 244). Pode, por certo, admitir-se que a fotografia tem também uma espécie de função agregadora. Ela reúne a atenção do leitor em torno do objecto seleccionado e enquadrado. E ao fazê-lo segundo a ordem emotiva, a fotografia promove, na verdade, aquilo que

José Augusto Mourão chamou de “mundialização dos afectos” ou de “sentimentalização das sociedades” (2002:76). No plano jornalístico, dir-se-ia, aliás, que, com a fotografia, se perde em informação em proveito da expressão de um tempo que, diz Perniola, é de dominante sensológica (1993).

Com uma talvez inexplicável capacidade para seduzir, a fotografia (de que não se pode apartar a fotografia de imprensa) tem porventura tanto de sentimento como de pensamento⁶. Se ela pressupõe, por um lado, requisitos da faculdade de pensar, por outro, estimula a faculdade de sentir, o que, em boa verdade, condiz bem com uma tendência generalizada da contemporaneidade. De facto, quando, em 1979, Baudrillard publicou *De la séduction*, havia nele já a intuição de que o sentimento dominava de algum modo a socialidade, determinada pela consumação de prazeres imediatos. Ora, apta para o registo instantâneo, a fotografia serve bem esta ânsia de um prazer, no caso, de tipo visual, ainda que extensivo a outros sentidos. Mas como instrumento de sedução, a fotografia tem também algo da ordem da simulação, da ilusão e da aparência. É que a sedução não é da ordem do real, porque no regime da simulação e da aparência o real é, também o diz Baudrillard, o lugar do desencantamento. Ora, a sedução é cúmplice do encantamento e por isso joga-se no «desprendimento do real através do próprio excesso das aparências do real» (Baudrillard, 1992: 73). Quando dizíamos que as fotografias de referência ao nosso trabalho se desligam, em certo sentido, do referente para o qual deveriam remeter, estaria já implícita na nossa observação esta ideia de uma espécie de “desprendimento do real”. Em *De la séduction*, Baudrillard esboça a tese segundo a qual os objectos — a que acrescentamos os objectos fotografados — traçam uma semelhança alegórica do real consigo mesmo, ferindo-o de uma certa irrealidade. Por conseguinte, torna-se irreprimível a ideia de que «seduzir é morrer como realidade e produzir-se como engano. É ser presa do seu próprio engano e mover-se num mundo encantado» (*ibidem*: 79-80).

Também em Marcuse encontramos a constatação de uma nova racionalidade que tem por base o universo sensorial. Dada a transformação da sexualidade em Eros, diz Marcuse numa passagem de *Eros et Civilisation*, «os instintos vitais desenvolvem a sua sensorialidade, ao mesmo tempo que a razão se torna por sua vez sensorial na medida em que integra e organiza a necessidade em termos de enriquecimento dos instintos vitais» (1971:179). Se a herança moderna, de que faz parte toda a história da fotografia, passa pela figura de um Eros libertado, então é claro

⁶ Apesar de o encontro em que o presente texto foi apresentado propor uma relação entre imagem e pensamento, o que desde o início procuramos fazer é propor uma relação entre imagem e sentimento.

que para falarmos da experiência contemporânea nos serve bem um conceito caro a Bataille, o de erotismo. Os aparelhos de comunicação, entre os quais encontramos a máquina fotográfica, exercem sobre nós um domínio erótico que é, para Bataille, um domínio de violência e de violação, uma vez que só a violência pode pôr tudo em causa, «a violência e a inominável perturbação a que está ligada» (1988: 15). Ora, não é numa violação dos corpos que a câmara fotográfica como dispositivo dispara a imagem que se apresenta diante da lente? Não é em violência que as imagens mais genericamente se nos impõem e se sucedem sem que os nossos olhos consigam delas desviar-se?⁷

O que especulávamos relativamente à capacidade expressiva da fotografia é o que Kerckhove (1997) chama de arte salvadora, é o “sentir mais” como fórmula para compreender o mundo em que estamos a entrar. Mas o arrebatamento do sentir descobriu notícia onde antes não se via qualquer coisa de valor, propondo uma «equivalência da história e do *fait-divers*, do acontecimento e do espectáculo» (Baudrillard, 1995:128). Erigidos como feições específicas da socialização contemporânea, o *sentir* e o *fazer-se sentir* são, tal como anotámos a partir da proposta de Perniola, traços distintivos de uma época mais sensológica do que ideológica. Ora apresentando-nos o *já sentido* — que é afim do *já pensado* e do *já feito* —, ora alentando a experiência de um *querer sentir*, é, de algum modo, num desvio do pensamento para o sentimento que a fotografia — como genericamente todos os media — nos traz hoje o mundo à nossa interioridade. E é justamente porque o traz à nossa interioridade, procurando um *sentir em conjunto* em detrimento do *sentir individual* que a câmara fotográfica se transforma em máquina potencialmente sensitiva que age sobre a nossa intimidade com uma espécie de erotismo táctil. Mas o erotismo significa alheamento, não do *sentir* que consistiria «em delegar noutros o que deveríamos ser nós a sentir» (Perniola, 1993:22), mas alheamento da razão. É que, do ponto de vista erótico, estamos sempre sujeitos a um “deixar-se ir”, a uma quase irremediável entrega do corpo à alucinação do desejo, ao desenfreamento da paixão. Estilizada pelos sentidos — por sentidos administrados pela técnica —, a experiência actual é aquela em que a aferição do poder se faz pela sedução. De que decorre o

⁷ Repare-se a este propósito no modo como Derrick de Kerckhove se refere à televisão: «... a televisão é hipnoticamente envolvente: qualquer movimento no ecrã atrai a nossa atenção tão automaticamente como se alguém nos tivesse tocado. Os nossos olhos são atraídos pelo ecrã como o ferro por um íman.» (1997:39). Também interessante a expressão com que Georges Duhamel, citado por Benjamin no ensaio “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” (1992:107), menciona o poder das imagens: «As imagens em movimento tomaram o lugar dos meus pensamentos». Não será isso o que acontece já desde a fotografia?

poder da fotografia senão da sua capacidade de sedução, mesmo no que à informação diz respeito?

O que à primeira vista poderia ser encarado como a transfiguração da experiência pela estética parece, no entanto, dever ser examinado como a criação de uma “experiência «sintética»” «que faz verter e reverter presença e ausência, imagem e corpo, real e virtual, possível e existente» (Miranda & Cruz, 2002). Experiência sintética porque intensa mas sucinta, por um lado, e porque produzida por síntese maquínica, por outro. Até nisto a fotografia pode ser encarada como a expressão das artes mais contemporâneas: no facto de ser, por definição, uma imagem de síntese de cada acontecimento. Se esta parece ser a sua função do ponto de vista estritamente jornalística, enquanto arte, a fotografia «é um domínio muito perigoso» (Sasha Stone, cit. em Benjamin, 1992: 132).

Bibliografia

- Almasy, P. (1990) *Le photojournalisme : informer en écrivant avec des images*, Paris : Presse et Formation.
- Barthes, R. (1980) “La chambre claire : notes sur la photographie”, in *Les Cahiers du Cinéma*, Paris : Galimard Le Seuil.
- Bataille, G. (1988) *O erotismo*, Lisboa: Antígona.
- Baudrillard, J. (1995) *A Sociedade de Consumo*, Lisboa: Edições 70.
- Baudrillard, J. (1992) *Da sedução*, Campinas: Papirus Editora.
- Benjamin, W. (1992) “Pequena História da Fotografia”, in *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa: Relógio d’Água, pp. 115-135.
- Couture, X. (2005) *La dictature de l’émotion – Où va la télévision*, Paris : Audibert.
- Graham, G. (1997) *Philosophy of the arts*, London : Routledge.
- Joly, M. (2005) *As imagens e os signos*, Lisboa : Edições 70.
- Kerckhove, D. de (1997) *A pele da cultura: uma investigação sobre a nova realidade electrónica*, Lisboa: Relógio d’Água
- Kobre, K. (1980) *Photojournalism. The professional’s approach*, Boston : Focal Press.
- Lemagny, J.-C. (1998) *Histoire de la Photographie*, Paris : Larousse.
- Maffesoli, M. (1988) “A ética da estética: homo aestheticus”, in *Comunicação & Linguagens*, 6/7.
- Marcuse, H. (1971) *Eros et civilisation: contribution à Freud*, Paris: Editions de Minuit.
- Maurois, André (1966) *Ce que je crois : avec les objections faites par quelques lectures et les réponses aux objections*, Paris : Bernard Grasset.
- Miranda, J. A. B. de (1994) *Análítica da Actualidade*, Lisboa: Vega.
- Mourão, J. A. (2002) “Vínculos, novos vínculos, desvinculação”, in Miranda & Cruz (Eds.) *Crítica das ligações na era da técnica*, Lisboa: Tropismo.
- Perniola, M. (1993) *Do Sentir*, Lisboa: Editorial Presença.
- Sontag, S. (2003) *Olhando o sofrimento dos outros*, Lisboa: Gótica.
- Sontag, S. (2002) *On Photography*, London: Penguin Books.