

Apontamentos sobre a Sobrevivência do Retrato nas Grandes Reportagens¹

Yara MEDEIROS²

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE.

Resumo: Este artigo procura um caminho para a interpretação das imagens de grande reportagem de caráter etnográfico em um movimento desobediente à história tradicional do fotojornalismo. A busca por esses elementos é inspirada nas proposições conceituais do estudioso alemão Aby Warburg (1866-1929) de *Nachleben* (sobrevivência) e *Pathosformel* (fórmula de patético ou fórmula das emoções) sob o olhar de Ginzburg e Didi-Hurberman da obra de Warburg. As fotografias observadas são de retratos posados em que os personagens olham direto para a câmera. As imagens mostram a frontalidade como uma forma sobrevivente de retratar a identidade provocando a sensação de participação e encontro. Os traços sobreviventes revelaram quão densa pode ser a superfície da fotografia quando vista pela ótica warburguiana.

Palavras-chave: fotojornalismo; Aby Warburg; sobrevivência; imagem, *pathosformel*

A narrativa densa do jornalismo brasileiro realizada em grandes reportagens é um gênero marcado pelo encontro com povos distantes e histórias esquecidas. Com o espírito de etnógrafos, repórteres e fotógrafos vão em busca da alteridade. O encontro com o outro, distante culturalmente, gera ricas imagens para o fotojornalismo. Presenciar essas imagens nos leva a outros mundos que talvez jamais encontremos pessoalmente. Na intenção de reconhecer traços sobreviventes nas imagens da grande reportagem de caráter etnográfico procura-se aqui um caminho para interpretação das imagens em um movimento de formas e afetos que vão além da história tradicional do fotojornalismo. Essa busca é uma experimentação inspirada em proposições do antropólogo e historiador de arte alemão Aby Warburg (1866-1929). Mesmo que a obra de Warburg seja centrada em objetos de arte e com uma preocupação com a história da arte, procura-se uma aproximação em caráter experimental com as ideias de Warburg para um olhar analítico sobre as imagens.

¹Trabalho apresentado no DT 1 – Jornalismo do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 29 de junho a 1 de julho de 2017.

²Estudante de doutorado no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, professora do curso de Jornalismo da Universidade Federal do Maranhão, em Imperatriz, e-mail: santayara@gmail.com

Georges Didi-Huberman, entusiasta e estudioso da obra de Warburg, autor, entre outras obras, de “A imagem sobrevivente – história da arte e o tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg” (2013), utilizou as ideias de Warburg também para interpretar fotografias contemporâneas. Assim como o historiador italiano Carlo Ginzburg o fez em “Medo, reverência e terror” (2014) com imagens políticas, incluindo até um cartaz publicitário.

Para Didi-Huberman (2013b, p.25-26), Warburg foi responsável por “perturbar” a história da arte. Suas ideias suscitaram uma reviravolta no modo de pensar a arte, já que ela não “começa” como em uma linha de tempo no modelo natural dos ciclos: vida e morte, grandeza e decadência. O raciocínio é de “sobrevivência” (*Nachleben*) das imagens em um modelo cultural da história. Este é um dos principais projetos teóricos de Warburg para demonstrar a recorrência de elementos pictóricos e certas formas que desapareciam em determinados períodos e retornavam no Renascimento (*Nachleben der Antike* – Sobrevivência da Antiguidade). Ou seja, certos aspectos formais das imagens podem desaparecer e reaparecer em um movimento próprio. Didi-Huberman (2013b, p.25) chama essas imagens sobreviventes de fantasmas. “Warburg substituiu o modelo ideal das 'renascenças', das imitações e das 'serenas belezas' antigas por um *modelo fantasmal da história*”. Um tempo no qual “já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessão e 'sobrevivência', remanências, reaparições das formas. Ou seja, por não-saberes, por irreflexões, por inconscientes do tempo”.

Quando Warburg analisou a imagem de um indígena com uma cobra em um ritual, enxergou a correspondência com as formas da escultura de *Laconte e seus filhos* e outras representações serpenteadas da história da arte nas quais ele reconheceu “a fórmula patética universal do movimento”. Uma referência que leva a outro conceito fundamental para compreender o modo warburguiano de pensar as imagens: a noção de *pathosformel* (fórmula de patético). Didi-Hurberman (2013b, p.173) acredita ser esse o elemento que possibilita reconhecer as sobrevivências. As *pathosformeln* remetem às heranças gestuais expressivas de afetos encravadas na memória que Warburg enxergou em imagens de tempos distintos. “A *Pathosformel*, portanto, seria um traço significativo, um traçado em ato das imagens antropomórficas do Ocidente antigo e moderno: algo pelo qual ou por onde a imagem pulsa, move-se, debate-se na polaridade das coisas”.

Didi-Huberman (2013b, p.177) pondera que “não basta identificar algumas analogias entre diferentes representações de um mesmo tipo de gestualidade para fazer

emergir sua ligação genealógica e compreender o processo de ‘corporal de tempo sobrevivente’”. O autor indica a articulação de três tomadas de posição para identificar as *Pathosformeln*: “filosófica (para problematizar os próprios termos “*páthos*” e “fórmula”), histórica (para fazer emergir a história dos objetos) e antropológica (para dar conta das relações culturais que esses objetos estabelecem)”.

Em sua obra inacabada, o “Atlas Mnemosyne”, na qual trabalhou até o fim da vida, Warburg pretendia contar a história da arte somente por imagens, “uma história da arte sem palavras”. No Atlas, as montagens com imagens formulam um pensamento por imagens construído por formas, histórias e afetos. Esse saber visual para Didi-Huberman (2013a, p.20) é uma aposta de que as imagens agrupadas oferecem um “recurso inesgotável de leitura do mundo”. O conhecimento de uma ciência inquieta ou uma “ciência sem nome”, como designou Agamben (2015). *Mnemosyne* significa memória, palavra que Warburg colocou na entrada de sua biblioteca em Hamburgo. O atlas, para Warburg, “foi a matriz de um desejo de reconfigurar a memória, renunciando a fixar as recordações – as imagens do passado – num relato ordenado ou, pior do que isso, definitivo”, acredita Huberman (2013a, p.19-20)

Warburg relaciona imagens de tempos diferentes demonstrando relações “íntimas e secretas” entre elas. De acordo com Samain (2012), as imagens são reproduções de obras artísticas: pinturas, escultura, edifícios, monumentos e ainda recortes de jornais, selos e moedas com efígies. Setenta e nove painéis com cerca de 900 imagens foram deixados por Warburg em sua imensa biblioteca. Após montar as imagens em pranchas de madeira cobertas por tecido preto, fotografava o resultado e as deixava expostas para que fossem observadas e colocadas em diálogo. Depois esse arranjo poderia ser desmanchado e novamente montado para conceber outros. As imagens inclusive se repetem no Atlas. O raciocínio de Warburg é complexo e o as pranchas, por vezes, tem aspecto caótico. Um exame mais profundo revela suas imbricações (Figura 1). Na introdução do Atlas, Warburg não usa a expressão *Pathosformel*, mas fala de “engramas de uma experiência apaixonada [que] sobrevivem como patrimônio hereditário gravado na memória” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.240).

No fim da vida Warburg havia reunido uma documentação que apontava para gestos similares que carregavam sensações opostas, o que ele chamou de “inversão energética” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 209; GINZBURG, 2014, p.9). Um exemplo é a linha tênue entre a expressão da dor e a do prazer. Formas semelhantes e sensações

distintas. Ginzburg (2014) atribui a reflexão sobre "inversão energética" ao contato de Warburg com os estudos da evolução de Charles Darwin, no livro "A expressão das emoções no homem e nos animais", de 1872, sobre o qual o alemão, na época um jovem de 22 anos, escreveu em seu diário “finalmente um livro que me é útil” (GINZBURG, 2014, p.10). Para Ginzburg, uma passagem que pode ter gerado em Warburg uma reflexão que o levou à noção das *Pathosformeln*. Ele cita uma nota feita por Darwin nesta obra que comenta o ensaio “Discurso sobre arte”, de Joshua Reynolds, com a conclusão que paixões opostas são expressas com pouquíssima variação.

Figura 1 - A prancha 79 do Atlas Mnemosyne



Fonte: http://www.engramma.it/eOS2/atlane/index.php?id_tavola=1079

Warburg também inspirou-se no linguista Herman Osthoff, “comparou as representações de determinados gestos, citáveis como fórmulas, a superlativos verbais, ou seja, 'palavras primordiais da gesticulação apaixonada’ (GINZBURG, 2014, p.8-9). Didi-Huberman (2013b, p. 216) chama atenção para o poder das sobrevivências "tanto na língua como nos corpos e nas imagens”, ideia à qual Warburg identificou afinidades. “Toda transformação, segundo Warburg – toda protensão para o futuro, toda descoberta intensa, toda novidade radical –, passa pela revisitação de 'palavras originárias' [*Urworte*]”³. No entanto, Didi-Huberman pondera que a antropologia warburguiana não busca “origens” como “fontes” radicais do seu futuro. “As palavras originárias' só

³No livro de Ginzburg (2014), *Urworte* foi traduzida como "palavras primordiais”, já em Didi-Huberman (2013) “palavras originárias”.

existem como *sobreviventes*, ou seja, impuras, mascaradas, contaminadas, transformadas ou até antiteticamente invertidas”. Didi-Huberman (2013b, p.217) reconhece “uma afinidade entre os campos, mas de modo algum uma filiação dos estudos das imagens ao das palavras”. Herman Osthoff citava como característica das palavras primordiais a ambivalência e Ginzburg (2014) acredita que Warburg a incorporou às *Pathosformeln* quando considerou a inversão energética. “Certos adjetivos e certos verbos, em suas formas comparativas ou conjugadas, podem sofrer uma mudança no radical, sem que a ideia da identidade energética da qualidade da ação sofra com isso” (WARBURG apud DIDI-HUBERMANb, p.216).

Para Ginzburg (2014), a demora de 20 anos em tornar a noção de *pathosformel* pública faz parte de uma dificuldade que talvez Warburg não tenha resolvido. Se as expressões humanas, conforme Darwin, são fruto da evolução, seria desnecessário buscar “intermediações culturais específicas?” Em contrapartida, essas intermediações foram o destaque da conferência “Dürer e o antigo”, que Warburg proferiu em Hamburgo, em 1905. “A riqueza de sua obra, tanto publicada como inédita, nasce da tensão entre o histórico e o morfológico” (GINZBURG, p.10-11, 2014).

Essas ideias de Warburg, apesar de esquecidas em boa parte do século XX, têm sido revisitadas em diferentes procedimentos analíticos das imagens. Ginzburg (2014, p.12) defende que a noção de *Pathosformel* “ilumina raízes antigas de imagens modernas e a maneira como tais raízes foram reelaboradas”. Assim, é um instrumento analítico que “pode ser aplicado a fenômenos muito diferentes daqueles a que se destinava inicialmente”. O próprio Ginzburg (2014) produziu quatro ensaios sobre iconografia política utilizando como instrumento analítico o conceito de *pathosformel*. Entre as imagens analisadas está um cartaz publicitário demonstrando a versatilidade do conceito. Neste trabalho, a intenção é refletir sobre as sobrevivências do formato predileto de retrato da grande reportagem, aquele em que os personagens de forma posada nos interpelam pelo olhar direto para a câmera.

***A Nachleben* do retrato no fotojornalismo de grande reportagem**

O retrato é um tipo de fotografia largamente utilizada na imprensa. Já foram inclusive agrupadas em diferentes categorias. As imagens aqui em questão se referem à tradição do retrato posado, uma forma de apresentar personagens nem sempre bem vista

para a reportagem, principalmente depois do advento de câmeras velozes, capazes de congelar o movimento e mesmo rastrear o tempo da imagem. Porém, a fotografia posada é um tipo de imagem recorrente no fotojornalismo de grande reportagem observado no Brasil da atualidade. Há um retorno a essa estética, sobretudo nas de caráter etnográfico.

Entende-se como grande reportagem as narrativas jornalísticas produzidas com tempo dilatado e aprofundamento. A noção dada por Lima (2009, p.18) para a grande reportagem é a de que é um gênero que faz “um mergulho de fôlego nos fatos e em seu contexto, oferecendo a seu autor ou a seus autores, uma dose ponderável de liberdade”. Ele observa que “a reportagem ganha esse *status* [de grande reportagem] quando incorpora à narrativa elementos que possibilitam a compreensão verticalizada do tema no tempo e no espaço ao estilo do melhor jornalismo interpretativo” (LIMA, 2009, p.26). O leitor amplia sua taxa de conhecimento com dados quantitativos (extensivo ou horizontal) e qualitativos (intensivo ou vertical) e em uma mescla de ambos. No modo extensivo, o leitor tem acesso a dados, números, informações, detalhes. E o intensivo possibilita “uma análise multiangular de causas e consequências, de efeitos e desdobramentos, de repercussões e implicações” (LIMA, 2009, p.40).

A fotografia configura-se como um elemento desse aprofundamento, o retrato é utilizado para apresentar os personagens da história e levar o leitor ao local da ação. Picado (2009, p.277), considera que em uma fotografia de retrato se intercalam o instantâneo da fotografia e a maneira “mais protocolar da fixação das formas no instante”, característica da arte pictórica. Os fotógrafos pioneiros do gênero documental foram célebres usuários desse tipo de fotografia, apresentando os mais diferentes povos utilizando o retrato posado com olhar fixo para a câmera (Figura 2 - C).

Assim foram retratados muitos povos indígenas e comunidades habitantes de lugares longínquos espacialmente ou mesmo socialmente. As limitações técnicas colaboraram com esse formato, já que as primeiras câmeras eram desprovidas de velocidade suficiente para captar movimentos. Porém, o formato segue sobrevivendo aos olhos de fotógrafos vide o fotodocumentarista Sebastião Salgado.

Sousa (2004, p.28) identifica nos primeiros tempos da fotografia a ideia vigente de que a fotografia era uma extensão da pintura e que inclusive a substituiria. Os fotógrafos pictorialistas acreditavam que a fotografia, para ser arte, deveria imitar os efeitos da pintura. Fato é que os retratos copiavam as poses e cenários da pintura e ainda os retoques. O fotojornalismo desenvolveu o retrato evidenciando o naturalismo, sem

artifícios de foto-arte, porém Sousa admite que tendências compositivas da pintura aos modos da fotografia pictorialista ainda estão presentes no campo fotojornalístico. O crescente uso de recursos para “melhorar” as imagens é um indício dessa herança.

Conforme explica Didi-Huberman (2013b, p.41), a história da arte tradicional considera o retrato um gênero das belas artes oriundo do Renascimento “graças à vitória humanista do indivíduo e ao progresso das técnicas miméticas”. Esta história contada por Warburg terá um tempo mais complexo, “um novo cruzamento — um entrelaçamento, uma *sobredeterminação* — entre a magia antiga pagã (remanescência do imago romano), a liturgia medieval e cristã (prática dos ex-votos sobre a forma de efígies) e dados artísticos e intelectuais próprios do Quattrocento”. Uma forma de pensar o retrato que o torna “suporte antropológico de uma ‘força mitopoética’ da qual a história vasariana⁴ se mostrara incapaz de contar”. O entrelaçamento é também abordado por Didi-Huberman (2013b, p.41) como uma maneira de abrir o tempo das imagens. Assim, “a obra de arte não era vista como um objeto encerrado em sua própria história, mas como ponto de encontro dinâmico”.

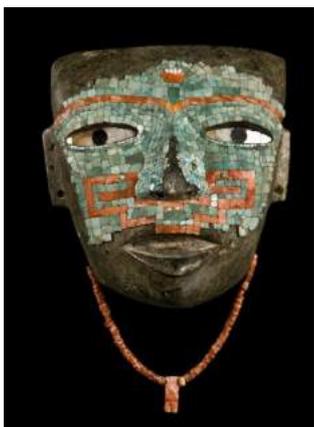
Podemos então buscar gestos e afetos amalgamados nos retratos contemporâneos observando como os traços dessas imagens se atualizam nos tempos. A imagem se encontra em um movimento em espiral constante que não trafega em sentido linear e se abre infinitamente no tempo. Além dos exemplos já citados, podemos associar outros, criando infinitas montagens e buscando um pensamento por imagens. Como Warburg fazia com as pranchas em sua imensa biblioteca em que os livros eram organizados por afinidade e não por regras da biblioteconomia. Fazendo o exercício supõe-se que a ideia de apresentar o outro ou a si mesmo a partir de um retrato posado que olha frontalmente tem características formais semelhantes às máscaras funerárias (Figura 2 - A), aos quadros do Renascimento (Figura 2 - B), aos retratos de pessoas comuns da fotografia documental, (Figura 2 - C) e, por que não, os retratos de Picasso (Figura 2 - D) e ainda a famosa capa da National Geographic (Figura 2 – E). A posição frontal, encarando o espectador, se revela nesse experimento como uma “forma antiga” de se retratar a identidade mesmo em estilos distintos.

Entre os exemplos citados como sobreviventes do retrato, temos semelhantes formas e diferentes finalidades, pois quando se “encomenda” um retrato, seja na pintura

⁴Didi-Huberman se refere a obra de Giorgio Vasari, pintor, arquiteto e escritor, biógrafo de artistas.

ou fotografia, há uma necessidade de parecer melhor do que se é, mascarando certos aspectos físicos indesejáveis, algo também difundido pelo retrato de celebridades. E quando elaborada para uma reportagem etnográfica, a imagem deve ser o mais fiel possível à realidade retratada ou ainda ressaltar algum traço dos personagens, apresentando algum objeto que se possa associar à identidade ou um plano de fundo contextual de sua condição humana (Figura 2 - C).

Figura 2 - Formas de retratar identidades



A - *La Máscara de Malinaltepec*
Estilo teotihuacano - estimada entre 100-650 d.C foi estilizada com pedras 800 anos depois. Fonte: www.pueblosoriginarios.com



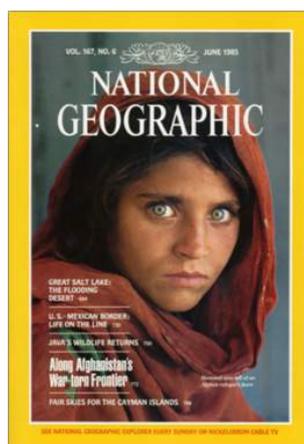
B - *La Belle Ferronière*
Pintura de Leonardo da Vinci
estimada entre 1490-1495.
Fonte: <http://warburg.chaa.unicamp.com.br>



C - *Servente*
Fotografia de August Sander – 1919
Fonte: <http://www.atgetphotography.com/The-Photographers/August-Sander.html>



D - *Retrato de Dora Maar*
Pintura de Pablo Picasso – 1939
Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br>



E - *Menina afegã*
Retrato de Steve McCurry para a capa da National Geographic de junho de 1985.

De qualquer modo, os gestos de entrega nesse tipo de imagem costumam ser semelhantes na exploração da frontalidade do rosto e da expressão dos olhos. Picado (2009, p. 277-278) lembra que os signos de distinção podem ser a pose, a vestimenta, a

atitude manifestada e aspectos mais involuntários da expressão corporal. E ainda considera a permanência de uma "ética do retrato" no fotojornalismo, semelhante à pintura, de maneira que "retratar alguém é atribuir-lhe distinção".

Do olho que tudo vê ao encontro com o outro

Na fotografia de grandes reportagens etnográficas, a figura humana é alçada a uma exposição que lhe atribui essa distinção por suas peculiaridades e relações contextuais com os discursos veiculados na reportagem. No retrato fotojornalístico "predomina a noção de que os objetos são rendidos no contexto de uma ação ou de uma paixão, as quais constituem-se, na imagem, como marcas que se impregnam nos rostos e nos corpos" (PICADO, 2009, p.279).

A acolhida da fotografia no jornalismo diário abriu janelas para lugares nunca antes vistos. "O mundo começou a encolher"⁵ (FREUND, 1980, p.103). A grande reportagem brasileira dá especial importância aos personagens mais distantes de sua própria identidade. O repórter e o fotógrafo buscam a alteridade acentuando na imagem a indefectível paixão do ser humano pelo inóspito e peculiar. O repórter não sairá da redação para construir uma narrativa densa de lugares distantes se a pauta trazer informações e imagens de tipos comuns ao cotidiano da mídia em que será veiculada.

Essa vocação da reportagem brasileira foi estudada pela antropóloga, Candice Vidal e Souza (2010) em sua tese. "Com a reportagem, o jornalista se aproxima do etnógrafo. A viagem em busca da alteridade nas narrativas emblemáticas das duas atividades está situada em locais remotos ou de difícil acesso ou integração" (VIDAL E SOUZA, 2010, p.113). Sendo que a distância é cultural. O papel da imagem nessa construção da alteridade foi essencial. Segundo a autora, nas reportagens de *O Cruzeiro*, na década de 1940, sobre indígenas isolados, "ao divulgar imagens dos índios tornou-se realidade, ou seja, saíram da esfera do *imaginado* para o *nomeado*". Sua tese observa que o "outro não é o receptor da reportagem e nem o repórter, o jornalista descreve um mundo que não é o seu". O estranhamento é a impressão invariável de "cientistas, escritores e repórteres deixaram sobre lugares que visitaram, assim como o desconforto de saber que tudo aquilo é parte do seu próprio país" (VIDAL E SOUZA, 2010, p.111-112).

⁵Tradução livre.

É por esse viés do estranhamento de um outro que nos observa, que as imagens aqui demonstradas se articulam com noção de *pathosformel* de Warburg. A fotografia de retrato da grande reportagem apresenta suas fórmulas de emoção forjadas na amálgama do tempo do fazer fotográfico de se retratar identidades. A tradição da reportagem brasileira de revelar lugares inóspitos e tipos diferentes daqueles que o repórter convive, apresenta fotografias de grande reportagem com atração por uma *pathosformel* que olha direto para interlocutor, atingindo-o afetivamente pelo caminho do estranhamento ou identificação. Uma troca de olhares que provoca o espectador a um encontro (Figura 3).

Figura 3 – Imagens de grandes reportagens



A – Foto de Alexandre Severo para “Os Sertões” (2009)
Fonte: Jornal do Comércio



B – Arte sob foto de Dida Sampaio para “Favela Amazônica: um novo retrato da floresta” (2015).
Fonte: O Estado de S. Paulo



C – Foto de Charles Guerra para “As quatro estações de Iracema e Dirceu” (2015).
Fonte: Diário Catarinense



D – Detalhe do layout sob a foto de Celso Júnior para “Guerras desconhecidas do Brasil” (2010). Fonte: O Estado de S. Paulo

Nas imagens em que o retratado olha para a câmera temos uma sensação de participação, que nos carrega para dentro da fotografia. Picado (2009, p.287) chama essa sensação de "perspectiva em abismo". Um olhar que nos acompanha em um encontro com o desconhecido no lugar onde vive a alteridade. Quando a fisionomia humana é registrada olhando, a fotografia se transforma em "uma espécie de substituto icônico de um vocativo, como tradução visual de um apelo à participação", conforme Picado (2009, p.289). Há um poder de atração nesse observar e ser observado. Como se a fotografia incluísse quem contempla a imagem, naquele instante, mesmo que o retratado esteja distante no tempo. Nas imagens da Figura 4, os estilos diferem, incluindo até fotomontagens (Figura 4 – B). Porém, a forma de apresentar os personagens, assim como a sensação de ser observado e “encontrar” o outro são semelhantes.

Uma visão analítica das fotografias de grande reportagem a partir da noção de *pathosformel* leva à investigação de outras referências de retratos que olham diretamente para o interlocutor, buscando aqui abrir o tempo das imagens. Nos exemplos da Figura 2, demonstrou-se como o estilo do “retrato” se articula com diferentes tempos. Naquele conjunto de imagens podemos perceber a sensação de participação e encontro dos olhares "vivos" das imagens. Ginzburg (2014), ao debulhar a imagem de um cartaz britânico de recrutamento de soldados para a I Guerra Mundial (1914-1918) (Figura 4 – A) com a noção de *pathosformel* recorda o tratado “Sobre a visão de Deus ou sobre a imagem” (*De visione Dei sive de icona liber*), de 1453, de autoria do filósofo Nicolau de Cusa, segundo Ginzburg, conhecido como Cusano. Essa citação de Ginzburg dá uma pista para a sobrevivência da imagem que olha. Para o filósofo, a imagem mais apropriada para representar a relação de Deus e o mundo seria uma imagem que vê tudo. Ele citou várias pinturas da época, que se perderam com o tempo e também a imagem do sudário.

Cusano, segundo Ginzburg (2014, p.78), explicava que a imagem pendurada na parede dava a sensação, de qualquer ângulo, de ser única para quem ela olha. Outra referência é a passagem na qual o historiador Plínio, O Velho, no livro 35 de "História Natural" (publicada entre os anos 77 d.C. e 79 d.C.) se refere à Minerva do pintor Fâmulo, que via tudo independente de onde estivesse olhando. Imagens que traduzem uma retórica do encontro presente também nas fotografias das grandes reportagens.

As relações analíticas que Ginzburg coloca em movimento são uma suposição, nas palavras do autor, com um rico entrelaçamento de exemplos de tempos distintos nos quais sobreviveram formas de sensações. Ginzburg (2014, p. 78-88) ainda analisa o gesto

do cartaz, apontando para o interlocutor como uma imagem sobrevivente de outras referências como o Cristo abençoando, de Antonello de Messina (Figura 4 – B). Para ele, embora tenha ocorrido a perda de muitos vínculos entre as imagens, dadas as diferenças formais entre elas, reconhece que para surgir um cartaz como este da Segunda Guerra “duas tradições pictóricas interligadas existiam, envolvendo figuras frontais que veem tudo, bem como figuras com dedos apontados em escorço” (GINZBURG, 2014, p.88).

Figura 4 – Imagens destacadas por Ginzburg (2014)



A – Arte de Alfred Laete de 1914.
 Fonte: Reprodução de GINZBURG, 2014, p.62



B – Cristo abençoando de Antonello da Messina de 1465.
 Fonte: Reprodução de GINZBURG, 2014,

A memória própria das imagens revelou inúmeras associações para Ginzburg (2014, p.11) “em que tempos mais ou menos curtos da história se entrelaçam com os tempos bastante longos da evolução.” O autor pondera que a “transmissão das *Pathosformeln* depende de contingências históricas; as reações humanas a essas fórmulas, porém estão sujeitas a circunstâncias completamente diferentes”. Por isso, outra vertente do estudo do cartaz é a linguagem da publicidade.

Na observação das grandes reportagens, a linguagem que atualiza as tradições gestuais das imagens de caráter identitário é a jornalística. Além do legado afetivo das imagens por si só, as fotos de imprensa contêm os vestígios da cultura profissional do jornalista/fotojornalista construídos historicamente. Há necessidade de enquadrar de acordo com a narrativa os pontos e personagens mais relevantes da história de acordo com a tradição jornalística da objetividade. As imagens em reportagens devem dar pistas

ao leitor sobre a história, levando vantagem sobre o texto por ser uma comunicação à velocidade da luz.

Os caminhos da interpretação tentam ser encerrados pelas legendas e títulos, buscando a objetividade. Mesmo assim, as imagens são por natureza polissêmicas, algo que o jornalismo tenta constranger ao máximo possível. A imprensa tem suas fórmulas e as utiliza também em contextos como o das grandes reportagens, território que costuma ter mais liberdade de criação. Nas reportagens etnográficas o uso do retrato com o gesto de encarar o espectador é consonante com a linguagem do jornalismo. Ao retratar o personagem olhando para a câmera, o fotojornalista cria uma imagem realista que provoca a sensação no espectador de estar na cena como se fosse o próprio fotógrafo. Um reforço a ideia de que o jornalismo nos coloca frente a frente com a realidade.

Abrir o tempo: um experimento para compreender as imagens

Warburg buscava um pensamento por imagens. Seu raciocínio inspira uma infinidade de relações fecundas reveladoras de camadas em movimento, amalgamadas às imagens. Um reconhecimento do valor da imagem como elemento da cultura. Ao colocar seus argumentos em interação com imagens contemporâneas a digressão contornou o objeto de um outro modo para contar uma história das imagens. Ao invés de investigar o que está ao redor da fotografia é a própria imagem que fornece o conhecimento para contar sua história.

Fazer uma experimentação a esse modo é também a certeza de uma renúncia a outras imagens, dada a infinidade de constelações que podem ser formadas buscando sobrevivências das formas antigas de afetos traduzidos em gestos. É justamente nesse movimento que os conceitos de Warburg fazem sentido em uma sociedade altamente imagética. Nas fotografias de grande reportagem colocadas aqui nesse movimento, a sobrevivência dessas imagens revela a necessidade humana de criar imagens de identificação, de reproduzir o rosto humano com exploração das posições frontais. As máscaras mortuárias são duplos de um rosto. A fórmula observada nas fotos apresentadas enquadra o personagem de modo que o interlocutor encara a presença do humano em uma troca de olhares entre diferentes. Formas antigas de retratar o outro ou a si mesmo, que como vimos estão impregnadas de outros tempos que não apenas da história do fotojornalismo.

O exercício realizado não tem a intenção de provar algo, mas sim de fazer um exercício de observação sobre as imagens. A história do fotojornalismo é contada inserida em uma linha de tempo que demarca o surgimento do meio tecnológico, –máquina fotográfica – e da configuração de uma profissão dentro da história da imprensa. Neste exercício, o conhecimento associado às imagens em si revela seu próprio pensamento, ou como designa o professor Etienne Samain (2012), demonstra as “formas pensantes”.

Mesmo que fotógrafos de imprensa estejam em um sistema em que a criação é algo disciplinado pelos constrangimentos organizacionais e procedimentos profissionais, o fato de criar imagens os desloca para um lugar de “criação” no qual a imaginação é infinita. É um movimento ao qual identificam-se outros olhares anteriores aos destes fotojornalistas e que nos faz refletir sobre o conhecimento arraigado às imagens. As imagens não pertencem ao domínio de um espetáculo vazio de ideias, elas nos ajudam a ler o mundo através delas. Abrir o tempo dessas imagens iluminou a ideia do quão densa pode ser essa superfície plana da fotografia de grande reportagem quando vista pela ótica warburgiana.

Referências

ACERVO DA BIBLIOTECA NACIONAL. memoria.bn.br. Acessos em julho de 2016.

AGAMBEN, Giorgio. **Aby Warburg e a ciência sem nome**. In: A Potência do Pensamento – ensaios e conferências. São Paulo: Autêntica, 2015.

BONI, Paulo César; ROMAGNOLLI PERES, Tatiane. **O lugar da fotografia na construção da obra de Aby Warburg: uma perspectiva cultural para a compreensão da criação imagética**. *Palavra Chave*, n.18, p.50-675, setembro de 2015.

BROWN, Chip. Coragem caiapó. **National Geographic Brasil**. Ano 14, nº 166. São Paulo-SP: Editora Abril, 2014.

DIÁRIO CATARINENSE. **As quatro estações de Iracema e Dirceu**. Caderno especial. Florianópolis, 21/06/2015.

_____. **As quatro estações de Iracema e Dirceu**. Disponível em: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/DC_quatro_estacoes_iracema_dirceu/. Acessos em fevereiro de 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou a Gaia Ciência inquieta. O olho da história, 3**. Lisboa: KKYM + EAUM, 2013a.

_____. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b.

JORNAL DO COMMERCIO. **Os Sertões**. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/JC/sites/sertoes/>. Acessos em julho de 2016.

FREUND, Gisèle. **Photography and society**. Boston: Da d R. Godine, Publish Boston, 1980.

ENGRAMMA. <http://www.engramma.it>. Acessos em março de 2017.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas Ampliadas**: livro-reportagem como extensão do jornalismo. São Paulo: editora Manole, 2009.

MARCONDES FILHO, Ciro. **O espelho e a máscara**: o inimigo da comunicação no caminho do meio. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí: Editora Unijuí, 2002

NATIONAL GEOGRAFIC BRASIL. Ano 14, nº 166. São Paulo- SP: Editora Abril, 2014.

NASSER, David. Enfrentando os Xavantes. **O Cruzeiro**. - Ano XVI – no 35, 24/06/1944.

O ESTADO DE S. PAULO. **A favela amazônica: um novo retrato da floresta**. Caderno Especial, São Paulo, 05/07/2015.

_____. **Guerras desconhecidas do Brasil**. Caderno Especial, São Paulo, 19/12/2010.

O POVO. **Sertão a ferro e fogo**. Caderno especial. Fortaleza, 2014.

O POVO ON LINE. www.opovo.com.br. Acessos em fevereiro de 2017.

PICADO, Benjamim. **A ação e a paixão que se colhem num rosto**: pensando os regimes de discurso do retrato humano no fotojornalismo. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 18, p.276-290, dez. 2009.

SAMAIN, Etienne (org). **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

_____. As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte. **Revista Poiésis**, n 17, p. 29-51, Jul. de 2011.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Argos, Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

VIDAL E SOUZA, Candice. **Repórteres e reportagens no jornalismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.