

Mauro Henrique Tavares Portela



Signos da ação na fotografia: linearização e temporalização do instante no fotojornalismo

BENJAMIM PICADO

Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP

Professor do Departamento de Estudos Culturais e Mídia e do Programa
de Pós-Graduação em Comunicação da UFF

Resumo: Avaliamos as imagens de ação do fotojornalismo como campo de provas de uma análise das qualidades cinéticas e dinamizadoras do instante na fotografia, a partir de uma reflexão sobre as relações entre a imagem e a ordem temporal dos acontecimentos. Nos detemos no tratamento dos aspectos de expressão corporal e fisionômica das personagens, assim como na sua disposição espacial na imagem. Tais elementos promovem um efeito de linearização das formas visuais, convergindo para os modelos de temporalidade narrativa ao qual o instante fotográfico fica submetido, particularmente no caso do fotojornalismo.

Palavras-chave: Fotografia. Instante. Ações. Narrativa visual.

Abstract: We evaluate the pictures of action in photojournalism as an empirical field for the analysis of the kinetic features of photographic instantaneity, departing from a thought on the relationships between the image and the temporal order of events. We fix our attention on the treatment of corporal and psysiognomic features of human characters, alongside with the spatial disposition of these elements in the picture. Such elements promote an effect of linearization in photograph's visual forms, converging towards the models of narrative temporality under which visual instants are generally construed in photojournalism.

Keywords: Photography. Instant. Actions. Visual narrative.

Résumé: Nous proposons les images photojournalistiques de l'action comme champ empirique d'analyse des qualités cinétiques de l'instantanéité photographique, a partir d'une réflexion sur les rapports entre l'image et l'ordre temporelle des événements. Nous nous concentrons sur le traitement des aspects de l'expression corporelle, ainsi que leur disposition spatiale dans l'image. Ces éléments favorisent un effet de linéarisation des formes visuelles, convergeant vers les modèles de la temporalité narrative à laquelle l'instant photographique est soumise, en particulier dans le cas du photojournalisme.

Mots-clés: Photographie. Instant. Action. Récit visuel.

0. Avaliamos a fotografia aqui em suas qualidades cinéticas, para chegarmos a um exame concreto dos regimes plásticos e discursivos mais frequentes no fotojornalismo, sobretudo em motivos visuais como o das ações ou conflitos. Neste contexto, a admissão das funções dinamizadoras do instante (através de gestos, fisionomias, posições relativas dos corpos) nos permite estabelecer uma relação complementar e contínua entre os aspectos de arresto e restituição do movimento dos corpos para uma compreensão da representação das ações na imagem fotojornalística.

A eficácia desta síntese entre instante e animação decorre do modo como a fotografia pode ser concebida como indexadora de uma modalidade mais ativa da experiência visual: em nossa perspectiva, o sentido da participação sensorial e afetiva infundidos através da imagem fotográfica é um fenômeno que deve ser investigado na sede de uma discussão sobre os “modos de ver” emergentes de uma possível caracterização da experiência das fotografias.

Naquilo em que a função do instante fotográfico é capaz de restituir temporalidade e animação ao acontecimento – mobilizando certos esquemas sensório-motores da percepção comum – se constituem as matrizes das novas regências e imperativos de sua significação visual. Isto é especialmente notável quando a imagem fotojornalística se deixa examinar em seu funcionamento concreto, a título de certos discursos sobre os objetos e acontecimentos rendidos fotograficamente e manifestos nas formas mais próprias à sua apreensão visual.

Propomos aqui uma análise que privilegia uma maior atenção aos aspectos *internos* das formas visuais da fotografia (enquadramentos, qualidades e variações tonais, instabilidade ou fixidez de seus motivos, *inter alia*): nestes últimos, identificamos os operadores de um fenômeno bem particular à história das representações visuais, a saber, o de um *imperativo discursivo* das imagens. Particularmente associado à compreensão dos ícones visuais em geral (e num domínio primeiramente definido pelos motivos históricos e religiosos da representação pictórica, em suma, pelos objetos de uma “pintura das ações”), este aspecto da rendição fotográfica do mundo visual será avaliado aqui nas relações que propicia à conflagração da imagem enquanto segmento de uma possível *discursividade visual*.

Historiadores da arte como Aby Warburg e Ernst Gombrich nos oferecem fartas sugestões sobre como o problema da representação pictórica poderia interessar ao universo da comunicação pela imagem: sabemos que a expressividade própria a pinturas de uma dada espécie é o resultado de operações internas ao discurso visual e que podem ser objeto de uma interrogação sistemática; isto posto, vale dizer que a compreensão dos modos pelos quais uma propriedade dos objetos da percepção (como a do movimento) é visualmente rendida na pintura – numa forma estável e única – não nos instrui apenas sobre os operadores do discurso expressional na arte, mas podem muito bem ser apropriadas à compreensão de como, por outro lado, percebemos fotografias de ação, tão comuns à cobertura fotojornalística de eventos de toda espécie (GOMBRICH, 1984).

Partindo destas mesmas sugestões, queremos explorar a questão de um hipotético modelo de discursividade visual, oriunda da compreensão sobre os mecanismos da representação pictórica e suas eventuais repercussões sobre nosso modo de compreender fotografias: poderemos reconhecer aí os meios e modalidades próprias à construção do desejado efeito pelo qual a instantaneidade fotográfica se associa às modalidades discursivas da informação, especialmente quando identificamos nos motivos mais dinâmicos da representação um de seus elementos principais e mais frequentes.

A capacidade da rendição fotográfica do movimento requer que a representação dos elementos capturados no campo visual seja capaz de nos restituir a um domínio partilhado da compreensão visual que sintetizaria a arte da figuração pictórica e o esquematismo da percepção visual: é no horizonte desta síntese que Gombrich formulará seu “princípio do olhar testemunhal”, próprio sobretudo à origem das narrações visuais na fase áurea da cultura artística da Antiguidade grega.

Os operadores manifestos deste fenômeno (pelo qual a matéria da representação ascende à condição de um testemunho vicário) são os valores comunicacionais e expressivos que atribuímos a gestos, fisionomias, posturas corporais e aparência dos elementos da cena (o que é ilustrado pelo exame de inúmeros casos de motivos mais dinâmicos, na arte grega do século IV a.C.). Os pontos de contato mais cristalinos entre a *poiésis* dramática da pintura de ações e o registro testemunhal do fotojornalismo

que pretendemos formular podem-se intuir nas observações de Gombrich sobre um painel pompeio do século I a.C., comemorativo à vitória do monarca macedônio Alexandre sobre seu adversário persa Dario (FIG. 1):



Figura 1: Filoxênio de Erétria, “Batalha de Issus”, mosaico (entre 90-69 a.C.).

Ninguém duvida que o artista e seu patrocinador quisessem celebrar o triunfo de Alexandre. Mas não é só da glória da vitória que o pintor nos faz participar: da tragédia da derrota também. Pode ser que o gesto de desespero do rei vencido derive daqueles símbolos de rendição incondicional que conhecemos das crônicas do Oriente antigo – mas num novo contexto, de testemunho visual, ele ganha outro sentido. Obriga-nos a ver a cena da carnificina, não apenas do ponto de vista dos vitoriosos, mas através dos olhos do homem que foge. Sentimos que ele olha para trás, atormentado (...). O audacioso esforço das figuras do primeiro plano, o persa caído, cujo rosto se reflete no seu escudo, tudo nos arrasta a tomar parte da tragédia. (GOMBRICH, 1995: 146).

Evitando divagações teóricas demais sobre estas questões, procuremos restituir o quadro desta análise àquilo que doravante designaremos como sendo o *caráter testemunhal* da fotografia: nos interessa examinar o marco mais empírico das relações que se estabelecem entre a ordem visual do fotojornalismo e seus imperativos de discursividade comunicacional. Nossa questão se refere assim aos modos nos quais as teorias da representação visual presumem na ideia de um testemunho ocular a dimensão semiosicamente determinada das formas visuais, combinando-a com a natureza mesma dos dispositivos técnicos da fotografia.

1. Procuramos estabelecer distância com respeito a dois aspectos principais da reflexão sobre a significação visual da fotografia: nossa crença nestas imagens dispensa considerações sobre o valor determinante das atitudes proposicionais do fotógrafo; do mesmo modo, não nos interessa o discurso sobre uma essencial indexicalidade da imagem fotográfica. Tudo isto dado, no que se pode afetar propriamente a ideia de que assim vendo fotografias, ainda possamos nelas reconhecer infundida uma ordem discursiva determinada, por exemplo, aquela que é própria à narração de um acontecimento?

Nossa proposta é conceber a apreciação de uma fotografia

(quando a examinamos na mais anódina leitura de um jornal) a partir da estrutura mesma na qual reconhecemos os valores expressivos da comunicação não verbal, exemplificados em toda uma iconografia pictórica – inspirados pelas análises de Gombrich. Do nosso ponto de vista, aí estão os problemas fundamentais que nos impulsionam a explorar, de um ponto de vista metodológico, a questão dos *imperativos discursivos* da imagem fotojornalística, sendo por intermédio delas que fazemos a seguir uma análise da imagem seguinte (FIG. 2):



Figura 2: Ian Bradshaw, “The Twickenham Streaker” (1974).

De saída, concedemos que o carácter testemunhal da fotografia é aqui *derivado da* (o que não significa que seja *fundado na*) instantaneidade de sua manifestação originária: trata-se de um registro mecânico de um evento realmente havido e capturado em um momento preciso de todo um *continuum* espaço-temporal das ações, no modo como estas se oferecem ao dispositivo. Neste sentido, não nos convém supor que a percepção do instante em questão envolva forçosamente a artificialidade sugerida pelo forte sentido composicional que emerge desta imagem fotográfica específica.

Estamos diante de um exemplo daquilo que Kendall Walton

exprime como sendo a manifestação do sentido próprio do realismo fotográfico, a saber, o regime da “transparência” que dá o caráter mais específico de sua experiência (WALTON, 1984): neste contexto, quaisquer assunções sobre as condicionantes intencionais desta imagem nos afastariam daquilo que é próprio a sua gênese mesma, ou seja, o fato de que um dispositivo de visualização foi capaz de efetuar a rendição do mundo visual, transmitindo este valor de conexão factual com seu motivo para a percepção comum de suas formas visuais. Estamos portanto interditados a tomar em conta qualquer maneira de pensar um tal clichê, valorizando nele algo mais do que a mera coincidência entre o artifício e o acidente.

Pois bem, lancemos um breve olhar sobre outras imagens oriundas do mesmo acontecimento, obtidas nas mesmas condições práticas da fotografia anterior (sendo em verdade pertencentes à mesma série visual que gerou o conhecido ícone de Bradshaw, disponíveis nas folhas de contato desta cobertura): nestes últimos parece exprimir-se um sentido bem outro da significação do instante fotográfico, naquilo que reconhecemos como sendo seu “valor de testemunho” (FIG. 3).



Figura 3: Ian Bradshaw, “The Twickenham Streaker” (1974) – folhas de contato.

O que faz a diferença entre estas quatro imagens? Podemos dizer que na fotografia mais conhecida de Bradshaw nota-se uma genérica *qualidade dramática* que é constitutiva de sua manifestação: isto quer dizer que a ação apreendida nesta imagem se deixa render em um *ponto climático* de seu desenvolvimento, sendo que seu sentido de composição (intencional ou não) reforça esta valorização da função temporalizadora da instantaneidade com a qual o acontecimento foi apreendido; seu efeito plástico é o de uma concentração física dos elementos representados, que simboliza esta relação da ação com uma temporalidade global do acontecimento.

Quando comparadas a esta imagem, os outros instantâneos mostram-se menos impregnados desta dimensão restituente de uma *durée* originária do evento, aspecto este que se impõe como marca da significação fotográfica. É precisamente nesta *diferença aspectual* entre as várias imagens de Bradshaw que finalmente instalamos nosso ponto de observação ao fenômeno no qual a fotografia pode conferir temporalidade a esta rendição instantânea dos acontecimentos.

O modo pelo qual este instante adquire sua significação mais especial – relativamente ao tempo integral das ações – é um fenômeno que não pode ser abordado sem remissão aos evidentes aspectos *narrativos* (relativos à produção da intriga visual) e *dramáticos* (respectivamente ao contexto dinâmico das ações representadas): é esta síntese entre “render” e “narrar” que orienta a ordenação plástica dos aspectos que a imagem exhibe de maneira mais saliente (conferem a ela a qualidade cinética que associamos a fotografias de ações). Ainda que sejam todos eles oriundos de um singular dispositivo de visualização, devemos avaliar com cuidado até que ponto as crenças que infundimos sobre as formas visuais daí derivadas são consequências de uma relação da percepção comum com as condições oferecidas ao olhar pelo próprio dispositivo fotográfico.

Em termos, devemos nos interrogar sobre o que é mais determinante em nosso modo de lidar com a informação fotojornalística: a suposição sobre sua *autenticidade* ou a dimensão *patêmica* de sua manifestação. A primeira questão nos conduz ao problema do dispositivo e de seus poderes, mas se interrompe por aí, ao passo que a segunda pode acatar a singularidade tecnológica da origem fotográfica, mas avança para além destas considerações, quando avalia o regime afecional e sensorial de suas imagens.

Encontraremos esta mesma “qualidade temporal” da imagem de que falamos em todo um outro gênero de representações que nos dão a impressão de haver sido subtraídas a uma vasta linearidade das ações e da qual elas retêm apenas um momento mais significativo. Neste caso, não é de modo algum exclusivo à experiência da fotografia que um instante se manifeste como o modo mais adequado de nos oferecer a sensação de um acontecimento atualmente havido, mas vivido apenas vicariamente. Ainda que a fotografia nos pareça dotar de uma

sistematização mais pregnante deste fenômeno de embargo do movimento, devemos considerar que a estrutura desta experiência é inerente a qualquer representação visual do tempo num instante.

2. Em um segmento de seus textos sobre os regimes da imagem cinematográfica – discursando sobre os fundamentos fotográficos da expressão fílmica – Raymond Bellour enfatiza as proximidades que se podem estipular entre a interrupção do movimento (característica de certas fases da modernidade fílmica) e o efeito de parada sobre este mesmo dinamismo das coisas – que é, por sua vez, mais próprio à fotografia. São duas operações de intervenção sobre a sucessividade: de um lado, aquela do filme e de seu regime sensório-motor; de outro, a da instantaneidade fotográfica que interrompe a viva animação dos motivos visuais.

Em especial, Bellour destaca como aspecto comum a estas operações o fato de que ambas instauram sobre o movimento uma interrupção que, entretanto, não afeta decisivamente o *status* temporal que renasce constantemente no modo destas imagens se relacionarem com os regimes duracionais da percepção: no filme, por sua própria constituição enraizada na *durée* – para a qual a interrupção do movimento não corresponde à interdição da proliferação da própria imagem interrompida, na sua projeção; na fotografia, pelo fato de que o instante que caracteriza sua eleição enquanto imagem é aquele que consegue ainda comunicar-se com a sucessão dos eventos, no plano da relação poética que propõe com sua percepção possível.

Podemos ficar tentados, com base nessas formulações, a adiantar mais diretamente a ideia do filme como fotografia. Isto é, apreendido pelo espectro da fotografia. A questão pode ser formulada do seguinte modo: o que acontece ao filme quando o instantâneo se torna ao mesmo tempo a pose e a pausa do filme? O privilégio singular do congelamento da imagem não seria o de fazer ressurgir, no movimento do filme (de determinados filmes) o fotográfico e o fotogramático? Ou, mais precisamente, o fotogramático como fotográfico? Isto é, não o fotograma arrancado do filme, ou que duplica utopicamente o que o filme narra, como queria Barthes; mas o fotograma que surge por meio da fotografia, a evidência ofuscante do fotográfico imerso no filme, impondo-se no sentido e ao longo de sua história. Isso nos leva a perguntar também: quais são os instantes que a interrupção do movimento supõe, a que tipos de instante ela se refere? (BELLOUR, 1997: 134-135).

No mesmo espírito, avaliemos certos elementos da imagem de Bradshaw imaginando as funções neles preenchida para a realização desta significação temporalizada do instante. Se analisarmos cuidadosamente os elementos mais evidentes da expressão fotográfica do tempo das ações nesta imagem, identificaremos de início todo um sistema da gestualidade encarnado na expressividade das personagens: este mesmo sistema parece replicar certos motivos da atitude humana, oriundos por sua vez de motivos *icônicos* da representação visual canônica (na pintura, na escultura e no desenho).

Considerando que o assunto desta imagem é um instante definido em face de uma ação (cujo desenrolar-se é visualmente significado através desta urgência imposta por sua rendição), a presença das personagens na fotografia implicará características de uma *poiesis* dramática: aí estão compreendidas sua organização relativa à sucessão dos eventos, a cenografia na qual suas partes constituintes serão capturadas e uma liturgia das relações possíveis entre aqueles presentes no quadro. Tudo isto invoca uma hipotética internalização de protocolos da pintura de ações – uma espécie de “arquivo inconsciente de imagens, gestos, posturas e enquadramentos” – que se deixa incrustar no olhar fotojornalístico, em geral. De certo modo, essa imagem de Bradshaw ecoa uma maneira de pensar a história da arte, para a qual os quadros devem mais a outros quadros do que à observação da realidade (WÖLFFLIN, 1989).

Aprofundemos aqui o exame das relações entre instantaneidade e ação na fotografia, sob a forma do *arresto* promovido sobre a animação de seus motivos. É necessário que percorramos estes elementos do discurso plástico da fotografia, no propósito de recolher os dados mais próprios para a construção de uma estrutura elaborada da discursividade visual, no interior mesmo desse clichê de Bradshaw. Nossa atenção se deterá sobre os códigos gestuais das personagens da imagem, a partir dos quais as atitudes dos corpos e as expressões fisionômicas se definem como unidades de uma linguagem bastante específica. Ademais, gestos e fisionomia se prestam à função de operadores desta parada feita à animação do motivo visual (e da função semiótica que esta operação assume, na remissão dramatizada do instante capturado à *durée* mais integral das ações).

Em vista destas condicionantes do olhar fotográfico, na

sua relação com estruturas prévias da compreensão visual e em seus regimes específicos de discurso (sobretudo aqueles que se colocam em relativa independência quanto aos poderes do dispositivo técnico), notaremos uma relação entre o gesto indicador da personagem principal da fotografia de Bradshaw e a aparente leveza da conversação que ele mantém com o policial à sua direita (FIGS. 4 e 5).



Figuras 4. e 5: Ian Bradshaw, “The Twickenham Streaker” (1974) – detalhes

Esta questão do valor discursivo da gestualidade na representação visual deve ser explorada sob dois pontos de vista principais: tanto em sua dimensão retórica quanto em sua significação plástica. Vejamos em primeiro lugar as relações entre gestos e retórica: notamos nesta foto que a conversação das personagens está ligada a um aspecto convencional do comportamento retórico, que é o da manifestação gestual que acompanha a interlocução verbal. O gesto da mão direita do homem nu é claramente redundante com o ato mesmo da conversação que ele mantém com o policial.

No nível da manifestação do gesto (e até mesmo no modo instantâneo como esta figura se fixa na imagem fotográfica), podemos dizer que estes dados não são compreendidos na instância da leitura da imagem, a não ser em função de todo um *sistema da expressão gestual*: na economia concreta da significação da fotografia, o gesto da personagem central não se confunde com o ato de indicar o que quer que seja, mas significa um protocolo retórico daquele que demanda a fala ou efetivamente a pronuncia. Neste último caso, o gestual que o homem nu adota tem um sentido de reforço ou de ênfase do registro propriamente verbal do discurso retórico.

Mas é necessário destacar que, neste ponto, não estamos tratando da economia na qual a imagem lida com este valor da

expressão gestual, mas considerando o papel que este segmento manifesto tem em sua relação com a própria expressão verbal. A capacidade da imagem em contrariar o sentido de tais relações é, por sua vez, derivada do fato de que nos comportamos da mesma maneira, quando tomamos em causa a operação do discurso pela fala, em situações as mais ordinárias possíveis, sendo estes os problemas de uma dramaturgia da existência social, para os quais já nos chamaram a atenção certos ramos da psicologia social.

Quando um indivíduo desempenha um papel, implicitamente solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada perante eles. Pede-lhes para acreditarem que o personagem que veem no momento possui os atributos que aparenta possuir, que o papel que representa terá as consequências implicitamente pretendidas por ele e que, de um modo geral, as coisas são o que parecem ser. Concordando com isto, há o ponto de vista popular de que o indivíduo faz sua representação e dá seu espetáculo “para benefício de outros”. (GOFFMAN, 1999: 25).

Neste caso, é necessário identificar as maneiras nas quais este dado do comportamento discursivo é internalizado pelo ato fotográfico e demarcado no relevo mesmo da imagem fotográfica: isto se faz de modo a nos auxiliar a condução de uma compreensão que primeiramente *lineariza* e depois *narrativiza* esses significantes visuais (o gesto, as fisionomias e o encontro dos corpos), constituindo-os a partir desta vetorialização como um *sintagma de leitura*, que nos leva a reconhecer a conversação que eles mantêm como parte de uma ação narrativa).

Isto nos coloca em face do segundo problema associado à compreensão destes gestos, a saber: o das relações entre sua mais vivaz manifestação e o caráter estrutural da rendição visual propiciada pelas formas pictóricas. A história da arte (e a este mesmo título, uma história das formas visuais impressas, como é o caso da fotografia de imprensa) é densamente povoada de exemplos que ilustram esta suplementação que atravessa as relações entre a *mudez* dos gestos e a *loquacidade* dos discursos: se pensamos este fenômeno sob a perspectiva de uma experiência concreta da discursividade extraverbal, uma maneira possível de enquadrar este aspecto da significação gestual é a de aí reconhecer uma dimensão de *ato ritualizado*; é este caráter previamente litúrgico de certos gestos que ofereceu à arte pictórica os materiais pelos quais foi possível selecionar a apresentação dinâmica dos motivos da representação visual, de maneira tal que a percepção

pudesse com eles trabalhar, nos regimes mais próprios de sua compreensão semântica e fruição estética.

Quando nos voltamos à imagem de Bradshaw, vemos que este gesto indicador da personagem principal está jogado num complexo de relações que recolhe este ato, em particular. Notamos de saída a troca de olhares que ele e o policial mantêm entre si, assim como a mão direita deste último, que (com o auxílio do capacete) cobre a nudez do primeiro: pois é exatamente o jogo mantido entre todos estes elementos simultaneamente presentes no instantâneo que se impõe ao olhar, como indicadores de uma discursividade à qual a imagem parece se submeter (uma vez que funciona nos circuitos semióticos da reportagem jornalística de acontecimentos). Pois é precisamente a economia textual desta configuração em que o gesto se rende na imagem que nos interessa avançar, a partir de agora.

Tudo isto invoca uma outra maneira de abordar o gesto, na sua dimensão de convencionalidade: foi precisamente este aspecto, que motivou Gombrich (examinando uma gravura da artista plástica alemã Käthe Kollwitz, *Nie Wieder Krieg*, de 1924) a tematizar a representação dos gestos como cindida entre a *ritualidade* (própria aos símbolos) e a *expressividade* (típica dos sintomas); foi também esta noção mesma da arbitrariedade dos gestos na representação que nos legou decerto uma estrutura de base que nos permite compreender a maneira como os artistas captavam a comunicação entre os elementos vivos de uma composição, fossem estes humanos ou não (FIG. 6).

O jovem no pôster exibe certamente o sintoma da emoção coletiva (...): o tônus elevado, a postura rígida, a cabeça erguida, o avanço forte do queixo, mesmo o cabelo ereto, todas as reações físicas que acompanham a emoção do entusiasmo das massas (...). Se retivermos o termo *sintoma* para estes signos visíveis, poderemos usar o termo *símbolo* para outros tipos de signos visíveis, o gesto da mão com dois dedos esticados, que convencionalmente acompanha o proferimento de uma promessa, na Europa central, um ritual, no sentido estrito do termo. Se o sintoma natural e o símbolo convencional podem ser vistos como os dois extremos de um espectro, poderíamos, creio eu, colocar o gesto que o jovem realiza com sua mão esquerda em algum ponto intermediário destes dois extremos. (GOMBRICH, 1982: 63-64).

Esta integração convencionada dos gestos às ações deve ser entretanto abordada para além da relação entre o gesto e a fala subentendida das personagens da imagem: se nos deslocarmos



Figura 6: Käthe Kollwitz, “Nie Wieder Krieg” (1924).



Figuras 7. E 8: Ian Bradshaw,
“The Twickenham Streaker”
(1974) – detalhes

momentaneamente desta relação algo exclusiva que mantêm as duas personagens principais da imagem, voltando-nos agora para aquela simpática e angustiada figura que (ao fundo e à direita do campo) vem correndo na direção dos dois – sobretudo em mãos, para cobrir a nudez do “exibicionista” – veremos como este outro aspecto da arbitrariedade dos gestos e da atitude corporal se manifesta (FIGS. 7 e 8).

A relação entre estes dois segmentos simultâneos da imagem instaura, de imediato (mas na ordem de uma estrutura anterior às condições de instantaneidade de rendição visual propiciadas pelo dispositivo), esta correlação linear pela qual se implica a manifesta nudez da personagem principal da imagem e o pudico afã do bonachão em recobri-la o quanto antes. Muito embora a apresentação destes segmentos seja manifestamente coesa na imagem, sua significação é, por outro lado, da ordem de uma distensão temporal ulterior ao próprio instante: atribuindo o sentido próprio desta unidade visual e de seus componentes, nela investimos uma potência de desdobramento das ações, plasticamente significado pela vetorialização linear com a qual se apresentam no plano visual (pela distribuição destes elementos no eixo horizontal da imagem). Pois é nesta assimilação da temporalidade à linearidade que se instaura na imagem o valor sintagmático pelo qual ela promove uma discursividade mais própria: o instantâneo fotográfico significa o tempo das ações pelo modo como deixa distribuírem-se no espaço do campo visual os elementos da consecução, apresentados dentro de certos princípios de sua organização.

É também evidente, por outro lado, que o caráter mais efetivo dos desdobramentos prometidos por este arranjo instantâneo da imagem fotográfica não são garantidos por esta manifestação linear do instante: não temos assim razões para assumir que a personagem mais roliça vá, de fato, conseguir alcançar o homem nu, para cobri-lo; do mesmo modo, a conversação que verdadeiramente se dá entre o exibicionista e o policial decerto não coincide com aquilo que a imagem sugere como sendo uma mútua e algo prazerosa interação que se manifesta nos olhares e sorrisos que as principais *dramatis personæ* da imagem trocam entre si.

Dadas todas estas disjunções e disparidades temporais, comportamentais, tópicas e referenciais da imagem (o fato de

que seu tema, seus desdobramentos, o caráter das personagens e a própria realidade dos fatos não sejam garantidas pelo arranjo instantâneo com o qual seus elementos se apresentam), é preciso estipular o lugar no qual nosso exame sobre seus regimes de sentido se fixa. A ordem semiótica desta remissão do instante à temporalidade estão garantidos tanto na *linearização significativa* de seus elementos plásticos quanto no caráter previamente determinado de certos esquemas da representação da ação em formas visuais.

Quanto a isto, de resto, deve-se debitar estes aspectos que roubam do instantâneo seu quinhão de indexicalidade a uma certa ambivalência semântica que é trazida de arrasto com este modo no qual a instantaneidade fotográfica pode servir a um *mythos*: pois é muito frequente que encontremos em tais imagens da cobertura de várias ordens de acontecimentos este efeito pelo qual os sentidos da imagem se deslocam momentaneamente de uma coligação existencial mais específica com seus motivos; é por isto mesmo que podemos avaliar a significação desta imagem fotojornalística (conferindo a sua figura principal um aspecto ora crístico, ora estoico), numa relativa autonomia com respeito à efetiva cobertura sobre a prisão de um exibicionista, durante o intervalo de um jogo de *rugby* entre as seleções da Inglaterra e da França, realizado nos arredores de Londres, em um dado sábado do mês de fevereiro de 1974 .

Referências

- BELLOUR, Raymond. A Interrupção: o instante. In: *Entre-Imagens: foto, cinema, vídeo* (trad. Luciana A. Pena). Campinas: Papirus, 1997, pp. 126-155.
- GOFFMAN, Erving. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana* (trad. Maria Célia Santos Raposo). Petrópolis: Vozes, 1999.
- GOMBRICH, Ernest. *The Image and the Eye: further studies in the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon, 1982.
- _____. Reflexões sobre a revolução grega. In: *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica* (trad. Raul Sá Barbosa). São Paulo: Martins Fontes, 1995, pp. 123-155.
- WALTON, Kendall. Transparent Pictures: on the nature of photographic realism. *Critical Inquiry*, v. 11, n. 2, 1984, pp. 246-277.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte* (trad. João Azenha Jr.). São Paulo: Martins Fontes, 1989.

Data do recebimento:
5 de setembro de 2011

Data da aceitação:
23 de dezembro de 2011