



Significação: revista de cultura  
audiovisual

E-ISSN: 2316-7114

significacao@usp.br

Universidade de São Paulo  
Brasil

Picado, Benjamim

Do instante ao estado de coisas: formas da estabilidade no discurso visual do  
fotojornalismo

Significação: revista de cultura audiovisual, vol. 36, núm. 31, julio-diciembre, 2009, pp.  
129-146

Universidade de São Paulo  
São Paulo, Brasil

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609766007008>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



## **Do instante ao estado de coisas:**

### *formas da estabilidade no discurso visual do fotojornalismo\**



**Benjamim Picado**

*Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação  
e Cultura Contemporâneas – Universidade Federal da Bahia*

\* Uma primeira versão deste texto foi originalmente apresentada como comunicação de pesquisa, na programação do GT “Estéticas da Comunicação”, no XVII Encontro Anual da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS), na UNIP, em São Paulo, entre 03 e 06 de junho de 2008. Sou especialmente grato aos membros do GT que colaboraram para o desenvolvimento desta versão final, com suas críticas e sugestões.



Em determinado ponto de nossas explorações sobre o valor discursivo dos ícones do fotojornalismo contemporâneo, priorizamos a questão dos *motivos de ação* nessas imagens, a partir de uma chave de análise derivada do tratamento que os historiadores da arte tradicionalmente devotaram à questão da rendição do movimento na pintura: nesses termos, valorizamos (talvez com um certo excesso de nossas energias de análise) o modo como a questão da representação das ações na fotografia implicava a capacidade de fazer certos aspectos do *instante* rendido fotograficamente funcionarem como um signo do tempo próprio dos acontecimentos (Picado, 2005).

Em textos mais recentes, temos identificado outros princípios dessa regência da imagem pelas formas do discurso, no fotojornalismo: se antes, nos dedicáramos à questão da relação entre ação e sua rendição na forma de um *instante* (de um átomo arrestado à integridade temporal de um evento), agora nos interessa avaliar a função dos motivos mais *estáveis* da fotografia, como igualmente relativos à representação das ações; nestes termos, nos interessa avaliar como é que o discurso do fotojornalismo investe sobre os sedimentos deixados por um acontecimento, e de como estes são valorizados, na mesma medida de sua relação com o tempo integral das ações, próprios, por exemplo, à função dos instantes (Picado, 2009).

De todo modo, são imagens que se reportam ao mesmo princípio de consequencialidade que é próprio a uma imaginação narradora, mas com uma atenção momentânea ao *retrospecto* do que se deu para a imagem, por assim dizer: nestes casos, o tempo de uma

ação não é restituído pelo instante que prenuncia sua consumação, mas pelo outro limite do arco de sua *durée*; o que aconteceu é reportado na imagem pelos aspectos que uma ação deixou como seus sedimentos (donde talvez, idéia de que esse tipo de imagem preencha mais intensamente as características integradoras do conceito de *índice*, no modelo de análise estrutural da narrativa, que herdamos de Barthes). Tomemos algumas destas imagens em causa, para explorar melhor esta questão:



Figura 1. Donald McCullin, “Turkish Women” (1964) – *The Observer, Quick, Life*



Figura 2. Hocine Zaourar, “La Madonna de Betalha” (1997) – *Associated Press*

Na análise deste gênero de imagens, havíamos privilegiado até aqui sua ligação com o que chamamos de *aspectualidade*, elemento através do qual seu sentido de discurso e de *storia* se impregnaria na matéria visual de que estas imagens se constituem: vislumbramos, portanto, o modo como a expressão fisionômica e gestual cumpre nessas imagens o propósito de indexar (por sedimentação e retrospecto) a ação que resultou no sofrimento das personagens, e que lhes foi impingida por um evento (o qual é, em última análise, o assunto mesmo dessas fotografias). Exploramos assim a chave na qual o resultado de uma ação poderia cumprir a mesma função de nos redimir a duração mais íntegra de um acontecimento representado imagem, não no modo de um *instante suspenso*, mas agora como *ponto de repouso* dessas ações.<sup>1</sup>

Ora, é justamente o sentido de *estabilidade*, próprio a esse gênero de imagens, que nos importa discutir agora, quando retomamos a questão da sedimentação das forças que geraram uma sequência de eventos. Decerto eles são concernentes ao tratamento tópico das ações (especialmente no modo como certos aspectos da imagem são valorizados na sua dimensão expressiva), mas o que nos interessa no momento é uma outra coisa: desejamos avaliar, por outro lado,

1. No que respeita à noção de “aspectualidade”, mencionada no início do parágrafo, destacamos que ela possui uma densa história na reflexão filosófica contemporânea, e que remonta a certos problemas da segunda filosofia de Wittgenstein, especialmente o problema do reconhecimento perceptivo e sua relação com estruturas gramaticais da compreensão, tratadas na segunda parte das *Investigações Filosóficas*: em nosso caso, sem desejarmos expandir indevidamente a discussão do tópico, o conceito de *aspecto* é mobilizado para relativizar o suposto vínculo ontológico entre os caracteres materiais da representação (cores, formas, linhas, contraste, profundidade) e a experiência visual de primeira ordem (em jargão semiótico, o já ancião problema da *iconicidade*), colocando em causa o papel dos sistemas simbólicos de referência, como instância intermediária da compreensão das imagens em seu valor representacional. Na senda das teorias estéticas, o problema é especialmente desenvolvido por Richard Wollheim e sua teoria da “visão da representação” como fundada pela modalidade do “ver-em” (Wollheim, 1980) e por Dominic Lopes e sua noção de “conteúdo pictórico” das representações visuais (Lopes, 1996).

como é que esses motivos visuais se relacionam com certos modelos da discursividade própria à fotografia de situações, na medida mesmo em que nelas se exprima um sentido de fixidez dos motivos visuais, na sua relativa dependência com respeito à esta dimensão de sedimentação das ações.

Antecipando aquilo que desejamos explorar mais adiante como centro mais forte da discussão sobre certo gênero de imagens fotojornalísticas, estamos preocupados com a questão do *sublime* na imagem fotográfica: com isto, queremos dizer que a manifestação de um sentido discursivo próprio ao discurso fotojornalístico não deve ser pensado apenas como decorrência da assimilação da imagem à condição de um *átomo*, arrestado ao tempo integral das ações a que se reporta; poderemos igualmente assumir que a imagem fotográfica (especialmente quando se reporta a temas dotados de certa estabilidade, como, por exemplo, as paisagens) exprime uma coligação com a ordem dos acontecimentos, mas que se exprime numa forma em que a noção de instante ou de desdobramento já não mais fazem sentido para sua compreensão mesma.

Alguns historiadores da arte tentam restituir esse valor expressivo dos temas dotados de certa fixidez, no contexto da análise de certas tópicas pictóricas, para extrair delas um certo tipo de *motor narrativo* característico das representações visuais: em suas observações sobre a arte de Nicolas Poussin, por exemplo, Louis Marin identifica a questão do sublime como sendo o elemento dinamizador pelo qual se dá a tematização da natureza como força motriz de motivos narrativos para a pintura; no caso destas análises, o verdadeiro tema de quadros como aquele que retrata o mito de Píramo e Thisbe (fig. 3) não é o do desencontro trágico das duas personagens míticas, mas o da paisagem natural tempestuosa que supostamente serviria à história apenas como fundo visual ou como elemento meramente decorativo.

Assim sendo, ao invés de se oferecer como pura estabilidade, a natureza é aqui reportada justamente em seu aspecto de manifestação dinâmica, e da qual só podemos ter notícia pelos seus efeitos, enfim, pelo modo como o vento tempestuoso e os raios *indexam* a ação num fenômeno da natureza.

Numa boa medida, o suposto tema central da pintura (o mito das duas personagens que dão título à composição e cuja escala de apresentação é sintomaticamente reduzida em comparação às dimensões do quadro) se constitui apenas como o ponto terminal

O valor aparentemente decorativo e supostamente estável da exposição da paisagem se revela ulteriormente enganoso, para a análise desta composição: quando consideramos o modo como as forças naturais são apresentadas no quadro (o fato de que a natureza é representada *em ação* enérgica), seu aspecto dinâmico se rebate integralmente sobre o sentido da *storia* que se tenta estabelecer, e que se encarna apenas secundariamente nos caracteres humanos envolvidos nessa trama ovidiana.



Figura 3. Nicolas Poussin, «Paysage orageux avec Pyramus et Thisbé» (1651) Städte Museum, Frankfurt

Pensemos nos modos como esta ordem de problemas apresentados para o tratamento mais dinamizador e menos decorativo de tópicos como as da paisagem e das naturezas-mortas (isso afetaria igualmente a arte do retrato, mas este será o assunto de uma outra exploração): em especial, consideremos a implicação dessas questões próprias à história da arte, no modo como elas podem afetar igualmente a maneira de pensarmos em certos motivos da estabilidade do fotojornalismo; nos interessa em especial a maneira como o tratamento analítico destas tópicos poderia resultar, *per hypothesen*, das mesmas admissões que fazemos sobre esse modo de tratar a sublimidade (isto é, a relação entre

o poder evocador da imagem e aquilo que ela *não pode representar*) como motivo dramático na história da pintura.

Exploremos, como nosso ponto de partida, um caso que não é rigorosamente oriundo das funções reportativas da imagem, mas sim de uma certa estilística da fotografia, mas que terá, não obstante, conseqüências importantes para o tratamento analítico das regências discursivas no fotojornalismo: em outras oportunidades, já tratamos daquilo a que chamamos de *situações visuais*, e que são características da assinatura de fotógrafos como Robert Doisneau; identificamos em certos exemplares desse *corpus* um modo determinado de tratar motivos estáveis da representação, instaurando neles um certo sentido de animação, decorrente da tensão que se pode infundir neles, pelo confronto com motivos de outra natureza (normalmente jogos opositivos entre animação e fixidez, clareza e obscuridade, entre tantos outros).

O modo como esta resolução do motivo narrativo se manifesta nas imagens de Doisneau nos interessa em particular, pois parece implicar numa curiosa dialética que a imagem instaura entre a fixidez e a animação dos motivos visuais: mais importante, é precisamente esta tensão que instaura o tipo de dinâmica que associamos à função discursiva que atribuímos aos elementos visuais da composição fotográfica. Em favor de nosso argumento, presumimos, uma similaridade de estrutura entre esse modo de construir narrativas visuais, próprio a este gênero de imagens fotográficas e aquela pela qual Marin atribui à sublimidade da relação entre elementos naturais e humanos, nos temas míticos da pintura de Poussin. Observemos como isso se manifesta, analisando brevemente esta imagem de Doisneau (fig. 4):

Figura 4. Robert Doisneau,  
“Barbarian prisoner and Callipygian  
Venus” (1966)





Vemos nesta fotografia duas estátuas, que estão no jardim do Palácio de Versaille: o que nos interessa é o modo pelo qual Doisneau compôs as duas figuras, de maneira a nos suscitar a impressão bem vívida de uma pequena *mis-en-scène*, na qual as duas imagens parecem implicadas num certo diálogo romântico: a suposta interação entre as esculturas é o que faz a graça desta imagem, e seu procedimento básico consiste em equiparar o *status* ontológico destes objetos inanimados com o de possíveis seres vivos, a partir de um jogo de ambigüidades que parece, ao menos para alguns autores, mais próprio à fotografia do que à pintura (Savedoff, 2000).

Deixando esse último aspecto da questão de lado, o que é essencial nesse gênero de imagens é precisamente o fato de que um elemento estável da imagem (a saber, as estátuas que, dada sua imobilidade originária, não poderiam se oferecer como motivos propriamente dinâmicos) são, de súbito, convertidas em elementos dotados de alguma animação, vendo inscrever-se sobre elas um tipo de disposição para a ação que constituirá a graça com a qual são arranjadas, nesta e em outras imagens características da obra fotográfica de Doiseneau.

Esse gênero de apropriações daquilo que é naturalmente inanimado e se torna propriamente um *motivo* na fotografia (e que são modelos do que exploraremos como próprio às tópicas da estabilidade) leva alguns pesquisadores a ressaltar os possíveis aspectos que tornam o efeito de ambigüidade aqui obtido como sendo mais eficaz na fotografia do que quando ocorre como parte das tópicas caracteristicamente pictóricas: a capacidade dos dispositivos fotográficos para render visualmente certos aspectos de textura visual dos objetos parece ser uma das razões pelas quais este efeito de ambivalência é mais notável nas fotografias.

Não devemos assim subestimar que é justamente o fato de ser uma fotografia em preto-e-branco que permite a Doisneau equalizar o caráter imóvel dos motivos com a sugestão de mobilidade, por sua vez própria a seres animados. De fato, todo um campo de pesquisas bastante interessante se descortinaria, a partir da consideração sobre a predileção pelo espectro mais reduzido das tonalidades do cinza, e que caracteriza a obra de tantos fotógrafos contemporâneos de Doisneau: deveríamos nos interrogar sobre as funções que esta escolha acarreta para a definição dos traços de estilo e das estratégias retóricas e textuais possibilitadas por esta escolha, de natureza aparentemente exclusiva ao plano plástico da expressão visual.

De nossa parte, insistimos ainda que uma maior atenção deva ser dedicada ao problema das relações entre pintura, escultura e a representa-

ção do movimento, naquilo que nos permite gerar boas chaves analíticas para o funcionamento do discurso visual do fotojornalismo: a ambigüidade característica das imagens de Doisneau decorre não apenas de aspectos derivados da natureza do dispositivo fotográfico, mas igualmente (senão prioritariamente) da valorização desta faculdade integradora da percepção visual (no modo como nos habituamos a apreciar pinturas) que é a da *observância ao instante*, especialmente na sua relação com um iminente desdobramento das ações (Schneider e Picado, 2004).

Certos historiadores da arte identificam esse caráter narrativo da arte visual com o processo de assimilação das artes visuais aos princípios da narrativa ou da representação das ações: a incorporação da idéia de desdobramento temporal (ou de *peripécia*, própria ao drama) aos modos de se construir num ícone a representação de um instante constitui a origem histórica de um fenômeno pelo qual assimilamos contemporaneamente às formas visuais as marcas de um texto. Ora, é precisamente deste modo que Gombrich caracteriza a revolução na arte escultórica da Grécia dos séculos VI e V a.C.: a valorização do *instante* como rendição do tempo das ações e como índice de seus desdobramentos é o elemento que nos permite analisar como o fotojornalismo investe a fixidez de suas figuras em motivos narrativos e dramáticos.

Até aqui, entretanto, estamos tratando da questão da graça humorística ou da dramaticidade inerente ao tratamento de elementos inanimados, no limite das estratégias pelas quais o uso desses mesmos elementos acaba por investi-los de certa vida ou dinamicidade: na obra de Doisneau, esse parece ser o caso do modo como ele constrói suas historietas, sempre valorizando os arranjos que se estabelecem, na composição de suas imagens, entre cada um de seus elementos; muito particularmente, a graça de imagens desse gênero decorre de uma negociação tensa (mas bem estruturada) entre a fixidez da imagem fotográfica e a animação que se pode instaurar por entre seus elementos, dinamização esta que é resultante da relação entre a composição da imagem e as condições estruturais de sua percepção.

Tudo isto posto, entretanto, devemos nos interrogar se o problema da regência discursiva dessa imagem (manifesta particularmente na forma de uma graça cômica) não constitui um caso por demais particular do fenômeno que tentamos abordar aqui: em termos, nos perguntamos se o único modo de acessarmos a estabilidade ou a fixidez originária dos elementos visuais (na sua função de restituir-nos à ação) se resolve no plano da potencial animação desses mesmos elementos, instaurada através do modo como sua fixidez originária é

arranjada ou composta com outros elementos da imagem.

Para explorarmos mais adequadamente toda esta ordem de questões, entretanto, é necessário que nos afastemos de um caso tão característico (como o da estilística do humor visual em Doisneau) e nos tornemos agora para exemplos que sejam mais definidores da valorização da integridade mesma desta fixidez originária dos elementos visuais, de modo a gerar os efeitos dramáticos na fotografia. Nos valem de um outro ícone fotográfico bem conhecido, para nos servir de guia inicial para nossas explorações (fig. 5):

---

Figura 5. Richard Peter, sen. “View from the Dresden City Hall Tower” (1945) Deutsche Fotothek



Decerto que esta imagem ainda guarda semelhanças consideráveis com o tipo de estratégia característico do estilo de Doisneau: vemos aqui um certo tipo de investimento sobre um motivo escultórico que parece resultar num efeito símile àquele que caracteriza a imagem de Doisneau, a saber, o do investimento em uma potencial animação da escultura.

Na origem do efeito próprio a fotos de esculturas, o fato de que falte movimento à fotografia é muitas vezes um aspecto explorado pelo fotógrafo: sendo a fixidez da escultura aquilo que a torna distinguível de seres vivos, a imobilização geral promovida pelo *arrêt sur l'image* da imagem fotográfica se revela como uma vantagem, na construção dos efeitos de ambigüidade que instauram o sentido de pequenas narrativas visuais. O mais importante, entretanto, é que esse *efeito da cena* dependeu de um jogo de forças em que a tendência à estabilização é predominante na imagem fotográfica, por razões materiais, já que esta imagem resulta de um arresto sobre o tempo no qual os elementos são apresentados para o olhar...

Entretanto, temos que considerar algumas diferenças não pouco negligenciáveis no modo como esta imagem se destaca para a nossa análise: em primeiro lugar, a suposta animação do motivo escultórico não resulta aqui exclusivamente do tratamento que a fotografia lhe atribuiu (como se fosse apenas a resultante do modo como a fotografia instaura esse efeito para nosso olhar); como a escultura é uma arte ambiental, por definição, sua localização em um espaço próprio de exibição (sendo este, em geral, um complemento arquitetônico) é visada, desde sua origem mesma, para a geração de um certo efeito dinâmico para as formas estáticas.

No caso em questão, a sensação de que a escultura “Güte”, de August Schreitmüller, mantém uma relação animada com a cidade que se vislumbra para ela não decorre do modo como a fotografia apresenta a nós esta integração, mas é um dado de sua própria concepção enquanto obra escultórica, isto é: sua localização mesma no topo do edifício da prefeitura de Dresden já suscita naqueles que a apreciam, esta impressão de que a forma fixa é dotada de certa animação, sendo que a fotografia apenas reitera esse dado original da forma escultórica.

Ainda assim, o aspecto mais importante que se destaca ao apreciarmos esta imagem não tem relação com qualquer discussão sobre o possível animismo da escultura, ou ainda, sobre as razões pelas quais a imagem da deusa parece contemplar com pesar a destruição da cidade de Dresden pelo bombardeio dos aliados, em fevereiro de 1945: o assunto desta imagem não se explica pelo que nela pode haver de dinâmico,

////////////////////  
de móbil ou de potencialmente vivo, mas precisamente por aquilo que é significado nela pelo oposto da potencial animação dos motivos fotográficos, ou seja, pela idéia mesma da fixidez desse motivo.

A verdadeira tópica deste ícone é o de uma ação que já se consumou em toda sua energia, não deixando ao olhar da apreciação nenhum aspecto de sua urgência de desdobramento ou de seu *momentum*, mas apenas seus vestígios, seus últimos *índices*: nesse sentido, tudo aquilo que nela se exprime como terminal, enquanto sedimento de uma ação é muito mais determinante de seu valor ao mesmo tempo discursivo e representacional do que outros aspectos de animismo sugeridos por quaisquer dos elementos presentes nessa imagem.

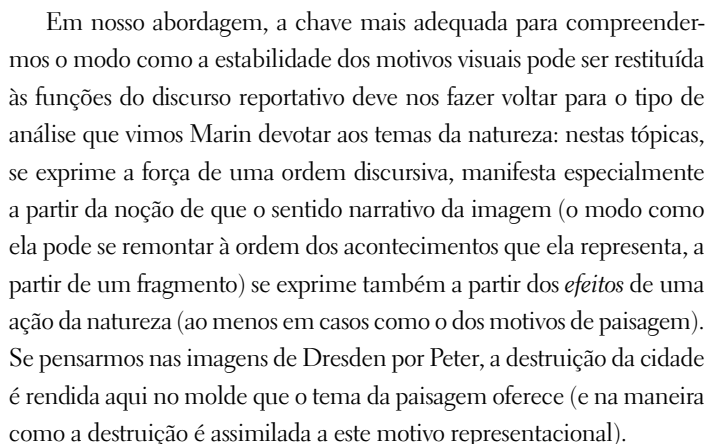
Se há um tema de ação representado ou capturado nesta imagem clássica do final da Segunda Grande Guerra, este fato não se exprime pela ligação da imagem com a função mais própria ao instante, tomado na condição de um *núcleo cardinal* (como imediata antecedência àquilo que se desfiará, na ordem consequencial das ações): diferentemente daquele caso, que já estudamos em diversas oportunidades de nossa pesquisa, o modo como esta imagem se converte numa narrativa está associado aos aspectos em que ela exprime a ação, a partir daquilo que esta deixa de sedimentos, logo depois de sua consumação. Em termos, podemos dizer que ela representa decerto uma ação, mas na perspectiva das *paixões* que dela resultaram, uma vez consumadas, diferentemente das imagens clássicas de ação, nas quais sua conclusão ainda está na iminência de se desdobrar (Picado, 2008).

A bem da verdade, a intrusão mesma do motivo escultórico (com a respectiva sugestão de animação que lhe é inerente) é aquilo que nos distrai momentaneamente sobre o fato de que é a estabilidade que nos fornece, enfim, o eixo da leitura dessa imagem, enquanto sintagma narrativo construído visualmente: se contemplarmos outros exemplares do mesmo ensaio de Richard Peter sobre a destruição de Dresden (reunidos em seu magnífico livro *Dresden: eine kamera klagt an*), veremos um outro tipo de tratamento visual para a rendição das ações, e que em nada é devedor dos esforços por se capturar o acontecimento na sua iminência ou em seu *perpétuo gerúndio*, ou ainda, no modo como a fixidez é destituída de seus aspectos originários e investida de uma animação vicária, como no caso das fotografias com motivos escultóricos. Vejamos esta imagem do mesmo *corpus*, por exemplo (fig. 6):





Figura 6. Richard Peter, sen.  
“The ruins of Dresden” (1945) -  
Deutsche Fotothek



Já vimos, mais acima que a arte da paisagem e dos temas naturais é abordada por Louis Marin a partir da idéia de que estabilidade na pintura implica uma forma de discursividade (ou um sentido de *storia*): seguindo estes passos, propomos um exercício de análise que nos permita determinar na questão da fixidez dos motivos representacionais do fotojornalismo a agência de uma ordem discursiva que opera a partir da estabilidade, ao invés de investir sobre esses elementos permanentes algum tipo de animismo, decorrente da ambigüidade com a qual os mesmos são tratados, na composição visual (como no caso da estilística de Doisneau).

Propomos então o exame de algumas imagens de um ensaio do grande fotógrafo de guerra contemporâneo James Nachtwey, “Shattered”, publicado na revista *Time*, pouco depois do ataque às duas torres do World Trade Center, em Nova York, em setembro de 2001.

Em primeiro lugar, notamos que o olhar fotográfico se instala nesse espaço das ações num tempo que é inevitavelmente posterior àquele do evento que originou tudo aquilo que podemos vislumbrar nesses ícones: como nos primeiros registros fotográficos de guerras, no final do século XIX (a Guerra da Criméia, fotografada por Roger Fenton e a Guerra Civil Americana, registrada por Mathew Brady), num evento dessa natureza e de tais proporções, é praticamente impossível à fotografia estar no presente em que o acontecimento se desenrola; assim sendo, o posto de observação no qual a imagem manifesta sua relação com o acontecimento assume a forma do que chamamos usualmente (no jargão das teorias semióticas) do *índice*, ou seja, aquele gênero de signos que se exprime na relação de contigüidade com seu objeto (uma pegada, um aroma, a direção na qual a copa das árvores balança) e que nos leva a tomar a sua presença a partir desse dado remoto de sua ocorrência.

Figura 7. James Nachtwey,  
“Shattered” (2001) – *Time magazine*



As imagens de James Nachtwey, assim como as de Richard Peter sobre Dresden (e de boa parte da iconografia de catástrofes, em geral, na qual inclusive não predominam elementos humanos como partes da imagem), exprimem esse tipo de relação retrospectiva e sinédóquica com a ordem dos eventos que ela representa, de tal modo que seus objetos não são as coisas que encontramos presentes nestas imagens, mas aquilo que elas sugerem sobre algo que já se passou.

Diríamos mais do que isto, estas imagens representam algo que, um vez consumado, se apresenta ao olhar na condição de um *estado de coisas*, e que assume o lugar de representação de um acontecimento que o antecede. Estamos diante de casos em que a capacidade da imagem de redimir o acontecimento não mais está ligada à idéia de um instante arrestado ao centro das ações, mas a de um sedimento que a força dos eventos deixou como uma marca mais permanente do que se deu.

Assim sendo, a destruição se restitui ao motivo da paisagem, não na condição em que aquilo que se supõe como meramente decorativo ou permanente em temas dessa natureza, mas como representação daquilo que não se dá para a imagem, daquilo que é por definição irrepresentável, do que se mostra apenas nos rastros, nos restos de uma ação.

Quando se reporta às tópicas da paisagem na pintura, Louis Marin identifica a questão da *sublimidade* como uma força motriz através da qual as imagens da natureza em Poussin se articulam com os motivos míticos aos quais elas estão em geral associadas. Esse as-

Figura 8. Richard Peter, sen. –  
“Postplatz, Wallstraße, Schweriner  
Straße” (1945) – Deutsche Fotothek





pecto falsamente decorativo da paisagem é uma marca característica das imagens da destruição do lado sul da ilha de Manhattan, depois dos ataques de 11 de setembro: nas fotografias de James Nachtwey, vemos exprimir-se essa idéia de um motivo da representação que não pode estar presente na imagem mesma.

Figura 9. James Nachtwey,  
“Shattered” (2001) – *Time magazine*

Nestas imagens, já o dissemos, os aspectos da iconicidade (isto é, de estrita semelhança entre os princípios da representação e a estrutura da percepção) são de menor dominância do que aqueles que caracterizam o vínculo indexical entre o presente da imagem e as forças que geraram certos de seus aspectos, num passado mais ou menos próximo. Na imagem de Nachtwey, logo acima, tudo isto se manifesta no modo como as formas distorcidas da estrutura dos edifícios conotam a força destruidora (e virtualmente irrepresentável) com a qual se deu o ataque feito às torres gêmeas.

Figura 10. James Nachtwey,  
“Shattered” (2001) – *Time magazine*



A sublimidade na representação da paisagem, segundo Marin, está associada àquilo que o tema da natureza evoca, em Poussin, como essencialmente irrepresentável, como dado que escapa à visão enquanto elemento de uma presença, mas que se dá para a imagem enquanto *índice* ou sedimento dessa mesma presença: nesses termos, embora o tema visível da representação seja a paisagem, seu motivo é precisamente algo de irrestituível em sua própria manifestação ao testemunho visual; o vento e a atmosfera tempestuosos se deixam apreender no modo como sua força se impregna nos elementos naturais que se podem ver, as árvores e os elementos humanos de que se compõem essa imagem.

Da mesma maneira, as forças geradoras da destruição maciça de uma parte da cidade de Nova York somente se deixam arrestar em seu poder evocador mais intenso, quando essas mesmas forças já consumaram seu trabalho destruidor, ou seja: através da estabilidade encarnada nessa visão de destruição que as imagens de Nachtwey representam, e talvez até num modo mais eficaz de representar esse evento decisivo do que naquelas imagens em que o ataque às torres gêmeas se efetivava, no instante mesmo em que elas eram fixadas. Em casos como esses, é muito comum ao discurso visual do fotojornalismo se valer dos princípios pelos quais aquilo que é estável se restitui de modo mais feliz ao tempo originário do acontecimento, muito mais do que naqueles casos em que o objeto da atenção é o instante subtraído ao presente de uma ação.

