

O INSTANTE INDECISIVO NA FOTOGRAFIA: DILATANDO AS TEMPORALIDADES DO ACONTECIMENTO VISUAL

The indecisive moment in photography: expanding temporalities of the visual event
El instante indeciso en fotografía: dilatando las temporalidades de los eventos visuales

_GREICE SCHNEIDER

Foto: Divulgação

SOBRE A AUTORA >

GREICE SCHNEIDER >

Doutora pela Katholieke Universiteit Leuven, Bélgica. Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Sergipe (PPGCOM-UFS). e-mail: greices@gmail.com

RESUMO > ABSTRACT > RESUMEN

O artigo foca na relação estreita entre a fotografia noticiosa e sua dimensão temporal curta, à luz de conceitos e tensões próprios do campo da narratologia, com especial ênfase aos conceitos de acontecimento e instantaneidade. A partir da análise de imagens de fotógrafos como Luc Delahaye e Stephen Shore, o texto investiga outras temporalidades da fotografia noticiosa associadas a um afastamento do próprio campo institucional da imprensa, bem como desenvolve um contraponto às noções do instante decisivo e das formas clássicas de associar o conceito de acontecimento à captura do movimento, ao desdobramento da ação e a altos níveis de dramaticidade.

Palavras-chave: Fotografia. Instante decisivo. Narratividade. Instantaneidade. Acontecimento.

This article focuses on the close relationship between news photography and its short temporal dimension in the light of concepts and tensions typical of the field of narratology. Special emphasis will be given to the concepts of event and instantaneity. Departing from the analysis of photographers like Luc Delahaye and Stephen Shore, the text investigates other temporalities of news photography associated with a departure from the institutional field of the press. Besides, it develops a counterpoint to the notions of the decisive moment and classic ways of associating the concept of event to the arrest the movement, action unfolding and high levels of drama.

Keywords: Photography. Decisive moment. Narrative. Instantaneity. Event.

El artículo se centra en la estrecha relación entre la fotografía de noticias y su dimensión temporal a la luz de conceptos y tensiones propios del campo de la narratología, con especial énfasis en los conceptos de acontecimiento e instantaneidad. A partir del análisis de fotógrafos como Luc Delahaye y Stephen Shore, el texto indaga en otras temporalidades de la fotografía de noticias asociadas a un alejamiento del campo institucional de la prensa, y desarrolla un contrapunto a las nociones de momento decisivo y formas clásicas de asociar el concepto de evento a captura de movimiento, desdoblamiento de la acción y altos niveles de drama.

Palabras clave: Fotografía. Instante decisivo. Narrativa. Instantaneidad. Acontecimiento.

INTRODUÇÃO

O que se propõe aqui é investigar a fotografia noticiosa e seus entrecruzamentos institucionais entre o fotojornalismo e o campo da arte, a partir do exame de um problema típico da teoria da fotografia – a noção de instante – e de um arcabouço próprio das teorias da narrativa. Pretende-se investigar a canonização da relação estreita entre o reconhecimento de matrizes do discurso visual do fotojornalismo e sua dimensão temporal curta, instantânea, ligada ao tempo presente, ao imediatismo. Essa singularidade decorre da própria definição de acontecimento, como aquilo que privilegia o fora do comum, o que escapa o corriqueiro, o extraordinário, que sintetiza o acontecimento a um instante. Para ser considerado histórico, o acontecimento precisaria necessariamente ser capturado em um momento “espontâneo” (LAVOIE, 2003, p. 17, tradução nossa).

A discussão pressupõe um retorno ao canônico conceito popularizado por Henri Cartier-Bresson (2015). Já amplamente debatido¹, o instante decisivo ocupa uma posição determinante no campo institucional do fotojornalismo. Seja como critério na atribuição de prêmios ou princípios em manuais e cursos, o instante decisivo é considerado condição de possibilidade para atender às demandas profissionais de certa forma de pensar o contrato de leitura jornalístico. O próprio termo

¹ Mesmo que tenha sido bastante revisitado e questionado pelas teorias da fotografia contemporâneas, especialmente no campo das artes, a definição da imagem fotográfica enquanto fatia do tempo (reflexo do entusiasmo com a redução do tempo de exposição, revelação e publicação) ainda sobrevive nos discursos institucionais da fotografia de imprensa. É interessante notar, por exemplo, como o próprio Cartier-Bresson (2015) descreve esse processo de esperar a configuração da imagem – esse tempo morto, de hesitação e algo faltando para a configuração desse acontecimento.

subentende a junção de duas dimensões fundamentais nos estudos da sequencialidade na narrativa: uma dimensão temporal e cronológica (o instante) e uma dimensão causal (decisivo).

O debate aqui toma como ponto de partida um viés negativo, ou seja, trata da representação do instante *indecisivo*, do momento que não decide, do não-acontecimento. A proposta é realizar um contraponto às formas clássicas de associar o conceito de acontecimento à captura do movimento, desdobramento da ação e altos níveis de dramaticidade que encontramos nas imagens geralmente associadas a esse instante decisivo. Para isso, aborda como as teorias narrativas lidam com o conceito de acontecimento, como este se associa às demandas próprias do discurso noticioso e, finalmente, de que forma ele é configurado visualmente em diferentes campos institucionais, levando em conta as temporalidades específicas de cada campo deontológico.

O primeiro cuidado, portanto, é o de assumir uma abordagem pragmática da imagem fotográfica que acolha seus diferentes usos e contextos de leitura e considere os deslocamentos da imagem noticiosa em espaços de circulação distintos – incluindo aí as fronteiras tantas vezes movediças entre fotojornalismo e fotografia documental, na imprensa e nas galerias de museu, e o modo como a temporalidade é modulada nesses espaços tão variados. Ou, como lembraria Jean-François Chevrier (2006, p. 80, tradução nossa), a respeito da fotografia noticiosa, “a divisão entre arte e fotojornalismo parece menos rígida, em parte porque a fotografia documental é mais bem aceita no mundo da arte, em parte porque os debates sobre a globalização introduziram uma nova dimensão”.

Embora o texto pressuponha um contraponto, não se trata aqui de traçar um argumento a favor da extinção do instante decisivo, ou mesmo um ataque. É inegável que o instante decisivo representa uma matriz essencial de um modo específico de contar e configurar o acontecimento. Contudo, modos reflexivos de lidar com a temporalidade, já presentes em outros espaços de circulação, como na fotografia documental, podem colaborar para a crescente disseminação de um jornalismo visual mais contemplativo e debruçado sobre o transcorrer do tempo, em que haja cada vez mais espaço para a hesitação, a reminiscência e a autorreflexão, em um movimento comparável com a adoção de técnicas literárias pelo *new journalism*, como defende Fred Ritchin (2013).

Ao final do artigo, dois casos exemplares de imagens dos fotógrafos Luc Delahaye e Stephen Shore são analisados a partir de uma matriz narratológica, considerando seus regimes de configuração do tempo do acontecimento a que se referem, seu aspecto lacunar e os contextos de circulação desses materiais.

REPRESENTANDO O ACONTECIMENTO POR MEIO DO INSTANTE QUE DECIDE

O acontecimento, na narratologia, é considerado uma “mudança de estado”, condição de possibilidade da própria narrativa, um pré-requisito para qualquer história contável. O conceito sugere uma interrupção do fluxo (LABOV, 1972), essencial ao drama, à tragédia, ao inesperado (HÜHN et al, 2009). Wolf Schmid (2003) enumera uma série de condições a serem preenchidas para se configurar um acontecimento narrativo. Os dois primeiros requisitos são indispensáveis: 1) *realidade* (o acontecimento deve ter acontecido; não pode

ser um sonho, uma hipótese) e 2) *resultatividade* (o acontecimento se completa no curso da narrativa). As cinco demais características são consideradas sintomas, medidas em graus, a partir do nível de desvio do esperado ou do normal. São elas: 3) *relevância* (acontecimentalidade cresce se a mudança de estado não é trivial, mas relevante/essencial); 4) *imprevisibilidade* (acontecimentalidade é maior quando a mudança de estado quebra expectativa, desvio do esperado); 5) *persistência* (medida a partir do efeito causado por essa mudança de estado); 6) *irreversibilidade* (se essa mudança de estado é permanente, se não é facilmente restaurada); 7) *não-iteratividade* (acontecimentalidade aumenta se as mudanças de estado são únicas, não se repetem, não são cíclicas).

Dois pontos merecem atenção no caso dos acontecimentos narrativos. Uma primeira condição é de ordem temática. O que merece ser contável? (LABOV, 1972). Qual o “ponto da história” (HÜHN et al, 2009). Como avaliamos nossas experiências e elegemos aquilo que é digno de virar um evento, uma notícia? Com frequência, aquilo que é contável é da ordem do terrível, perigoso, selvagem, engraçado, maravilhoso, estranho, incomum, inusual. É isso que vale a pena repetir, contar. Ao acontecimento, raramente se permite que seja da ordem do “corriqueiro, o cotidiano, o banal” (LABOV, 1972, p. 370, tradução nossa).

Em gêneros como a historiografia e o jornalismo, a noção de acontecimento é fundamental para demarcar os pontos de virada e identificar os momentos de subversão do cotidiano. No caso do discurso jornalístico, algumas dessas características substantivas do acontecimento (WOLF, 1994) são levadas em consideração na tomada decisão que o transforma em notícia, ou seja, podem ser vistos como critérios de noticiabilidade:

Pode também dizer-se que a noticiabilidade corresponde ao conjunto de critérios, operações e instrumentos com os quais os órgãos de informação enfrentam a tarefa de escolher, cotidianamente, de entre um número imprevisível e indefinido de fatos, uma quantidade finita e tendencialmente estável de notícias (WOLF, 1994, p. 170).

Um dos critérios que definem noticiabilidade no jornalismo, por exemplo, é justamente da ordem da interrupção do ordinário, do imprevisível, daquilo que desvia do rotineiro, das mudanças entre estados. “Ser um fato atual ou um acontecimento portador de algum dado novo é o princípio primeiro do jornalismo” (SILVA, 2005, p. 103).

A segunda condição é da ordem do discurso e diz respeito ao modo como esses acontecimentos são contados e transformados em notícia. O compromisso pragmático do gênero jornalístico já prevê tipos de configuração de acontecimentos próprios do contar fatos verídicos, modos de modular a intriga muito específicos (BARONI, 2009). O texto jornalístico clássico, assim como outros relatos explicativos, prevê um leitor impaciente, que deseja com avidez conhecer o ponto imediatamente, deixando pouco espaço para retardar o desfecho, prolongar o suspense ou inserir devaneios, configurando uma indeterminação de maneira deliberada. Técnicas como a pirâmide invertida fazem com que a administração da informação se passe sem atrasos, fechando rapidamente lacunas para emprestar sentido e apontar relações causais à

experiência caótica do mundo real (VANOOST, 2013). Ou, como diria Paul Ricoeur (1994, p. 15), é o conflito, a trama, que dá sentido e unidade ao desenrolar caótico do tempo: “o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo”.

Mora justamente aí a tentadora impressão de simultaneidade da imagem fotográfica, que atende aos anseios jornalísticos de imediatismo do tempo presente com tamanha adequação. Esse modo de eleger o acontecimento e modular a sequencialidade decorre das temporalidades próprias dos modos de configuração do discurso jornalístico, como instantaneidade, simultaneidade, periodicidade e novidade (FRANCISCATO, 2005), que não são necessariamente propriedades ontológicas da natureza fotográfica. É o contexto de leitura, enquanto gênero estável jornalístico, que orienta as convenções no modo de aliar fotografia, tempo e narratividade. É natural então que, quando transferidas para a fotografia, as condições de relato de acontecimentos noticiosos no jornalismo encontrem guarda na valorização do instante.

O conceito de instante decisivo popularizado no ensaio de Cartier-Bresson prevê justamente a identificação do acontecimento (da mudança de estado relevante, irreversível, permanente, imprevisível), em um instante (temporalidade curta). Fotografar, para Cartier-Bresson (2015, p. 29), envolve confinar a essência de uma situação em uma fotografia, preservada em uma única imagem – é o “reconhecimento simultâneo, numa fração de segundo [...] da significação do fato”².

A noção da duração curta da instantaneidade está atrelada à capacidade de congelar o tempo, do tempo denegado (ENTLER, 2007). Contudo, essa interrupção se torna mais aparente a partir da impressão da interrupção de um fluxo de movimento. Se o que difere a imagem fotográfica do cinema é a sua fixidez, a presença do movimento revela a sua interrupção. A fixidez da fotografia se anuncia justamente “quando ela captura ou falha ao capturar o movimento, ou quando ela confirma a imobilidade de coisas inertes” (CAMPANY, 2008, p. 24, tradução nossa).

Para atender aos critérios de constituição do acontecimento, no entanto, a fotografia deve transcender o instante qualquer, ditado pelo congelamento do movimento por si só, como uma interrupção do fluxo do tempo. Para configurar-se como um acontecimento, esse movimento deve ser “proposital, com causas e consequências” (BURGIN, 2010, p. 130, tradução nossa). Ou seja, o instante decisivo não é aquele instante da cronofotografia de Muybridge, da decomposição do movimento cronológico, da mera impressão de passagem do tempo, mas a configuração plástica potencializada de um acontecimento lógico. A presença de movimento motivado confere um teor dramático, uma configuração de intriga, de desenvolvimento de ação, um clímax. Mais do que no dispositivo fotográfico, é na construção desse ponto climático que reside o caráter testemunhal da fotografia de imprensa (PICADO, 2014, p. 85).

Essa fabricação do instante atravessa também uma necessária relativização do ato fotográfico e questiona a clássica separação entre dispositivos de cinema e fotografia (DUBOIS, 2017, p. 49), se considerarmos, por exemplo, novas práticas de “metralhar” o fluxo de acontecimento para a seleção posterior de possíveis instantes decisivos a partir da retirada posterior de frames de vídeo.

²É curioso como o próprio Cartier-Bresson (2015) escreve, depois, que a ideia de contar uma história por meio da sequencialidade de imagens não passava pela sua cabeça, o que pode ajudar a explicar sua aversão às folhas de contatos.

Além disso, é fundamental também considerar a temporalidade própria do espectador – o prolongamento do intervalo do ato de leitura. Quanto dura, afinal, uma fotografia (BURGIN, 2010, p. 131)? O tempo curto de exposição não equivale necessariamente a uma experiência apressada de contemplação dessas fotos, uma vez que fotografias de instantâneo são lidas em sua duração.

O INSTANTE INDECISIVO E A FOTOGRAFIA

A construção desse tempo presente atravessa escalas flexíveis da extensão de duração do momento imediato que, usando a metáfora do acordeão, pode se expandir ou se contrair, a depender das matrizes de referência dos acontecimentos como marcos temporais. Este artigo se ocupa justamente de explorar uma possível acontecimentalidade no não-acontecimento, notadamente no modo como práticas jornalísticas da representação do acontecimento e certas tendências da fotografia documental contemporânea se retroalimentam, reoxigenando espaços de circulação de imagens noticiosas tanto em contextos institucionais de imprensa quanto no campo das galerias de arte.

Dois excessos possíveis convergem para esse intercâmbio. Uma primeira razão pode ser encontrada na pervasividade do dispositivo fotográfico. Se há muitas câmeras, o tempo todo, ao vivo, de tantos ângulos, o instante decisivo, como lembra Joan Fontcuberta (2013), passa a ser uma questão meramente estatística. O instante decisivo passa a ser inescapável – e não mais o necessário encontro “da cabeça, do olho e do coração” (CARTIER-BRESSON, 2015, p. 17). Se esse excesso de imagens, por um lado, acentua uma crise econômica de modelo de negócios que causa demissões em massa e põe em xeque toda uma categoria³, de certa forma também contribui para uma possível abertura de sentidos que desvincula o repórter fotográfico da busca pelo flagrante e da captura do ápice do acontecimento. Uma vez que a perseguição pelo instante é garantida, a metáfora do fotojornalista como caçador pode se ampliar para além da captura do momento exato, além da síntese visual. A fotografia noticiosa se liberta da responsabilidade de se limitar à configuração do desdobramento da ação e pode assumir outras formas de configuração de sentidos, remodelando o tempo presente a partir de uma duração mais alargada e menos pontual.

Uma segunda razão para essa erosão do impacto do instante decisivo encontra-se no próprio esgotamento de certo horizonte de expectativa construído pela consolidação de cânones fotojornalísticos. Os hábitos de leitura se estabilizam até o ponto do desgaste, a partir da iteração da publicação, por exemplo, de imagens-choque, imagens sensacionalistas (SONTAG, 2003). Se não-iteratividade é uma das condições necessárias para se definir um acontecimento, sua republicação constante provoca um excesso que minimiza sua singularidade, como ocorrência única, que rompe a torrente de imagens. A eficácia emocional do fotojornalismo enquanto gênero atravessa uma fadiga (LAVOIE, 2007) e passa a depender, então, de outras dimensões.

O campo do fotojornalismo encontra espaço, então, para se libertar de compromissos pontuais com a

³ A esse respeito, ver Silva Junior (2014).

factualidade e a cultivar ritmos mais lentos de observação e de produção (CAMPANY, 2007, p. 12). Não se trata aqui de defender a emergência e o ineditismo de um movimento, uma vez que a própria história da fotografia documental é repleta de exemplos de projetos produzidos em longos intervalos de tempo (como os de Robert Frank, Lewis Hine ou do próprio Cartier-Bresson). O que se nota, no entanto, é uma crescente disposição em legitimar institucionalmente essas temporalidades mais esparsas, como é o caso da recente introdução de uma categoria específica dedicada a projetos de longo prazo (*long-term projects*) no prestigiado concurso World Press Photo.

O que vemos “ao vivo” pela TV pode ser, então, revisitado em um movimento que pode, por exemplo, enfatizar a quietude dos traços. Daí a proliferação de ensaios fotográficos que representem o acontecimento a partir de imagens do vazio, nos quais o movimento está ausente. Essa fotografia não se ocupa mais apenas do tempo pontual, mas investe nos tempos indeterminados, da indecisão, na hesitação, nos entretempos e tempos mortos (CAMPANY, 2008), no momento indefinido (DOBAL, 2012). Charlotte Cotton (2009, p. 167, tradução nossa) aponta para uma abordagem “antirreportagem”, por meio da desaceleração do processo de produção, do distanciamento das esferas de ação e do adiamento do instante decisivo. Assistimos, então, em parcela considerável da produção fotográfica noticiosa, a uma proliferação de monumentos, e não mais momentos (CAMPANY, 2008, p. 44). Segundo Vincent Lavoie (2003, p. 15), o imaginário fotográfico do jornalismo permanece atuando como matriz sobre todo o espectro de práticas artísticas que estabelecem ligações com o tempo presente. O autor menciona trabalhos contemporâneos que restabelecem ligações com as origens históricas da fotografia jornalística, como se reivindicassem o direito de recusar-se a fotografar a natureza noticiosa do acontecimento. Aqui, o imperativo da urgência é questionado.

Na fotografia documental contemporânea, debruçar-se sobre o não-acontecimento, o nada, o vazio, o vestígio é uma tendência para libertar a fotografia da noção de instante e investir em trabalhos mais pacientes (como a tendência do *slow journalism* ou *slow photojournalism*⁴). Há uma sedimentação por fotografias cujas estratégias provocam estados de ânimo que revelam quietude, como melancolia, tédio, indiferença, espera. Isso pode ser encontrado, por exemplo, nas fotografias dos pós-acontecimentos, nos registros de traços, vestígios daquilo que houve depois do cume da ação, o resultado, desfecho, provocando a emoção narrativa da curiosidade sobre o que havia antes ali (BARONI, 2009), um convite a um diagnóstico da ação passada. O prazer proporcionado por essas imagens é encontrado no movimento de reconstituição a partir do reconhecimento de fragmentos. Ou, como diria Cotton (2009, p. 167, tradução nossa), “em vez de ser apanhados no meio caótico de um acontecimento, ou perto da dor e do sofrimento individual, os fotógrafos optam por representar o que foi deixado para trás na esteira de tais tragédias”.

⁴ Movimento de resistência à aceleração tecnológica da vida moderna, como o *slow food*, o *slow photojournalism* – fotojornalismo lento – é praticado por fotógrafos como David Burnett (MENDELSON; CREECHE, 2016). Também está presente em um tipo de fotografia que se dedica ao pós-acontecimento – por meio de registros de traços, vestígios daquilo que houve depois do cume da ação, provocando curiosidade sobre o que havia antes ali e um convite a um diagnóstico de ação passada em um movimento de reconstituição a partir do reconhecimento de fragmentos.

O FOTOJORNALISMO VAI AO MUSEU

Um dos casos mais emblemáticos dessa vinculação entre fuga do instante decisivo e fragilidade do campo institucional do fotojornalismo pode ser encontrado nas imagens de *Points of Memory: a Timeline of Conflict, Time, Photography*, exposição temporária realizada no Tate Modern de Londres, no período de novembro de 2014 a março de 2015. Segundo seu curador, Simon Baker (2014, on-line, tradução nossa), o critério que aglutina as obras é “o modo como momentos do conflito são fotografados pensando em efeitos a longo prazo”. A exposição foi organizada a partir de uma linha do tempo concebida não pela ordem de acontecimentos, mas pela distância temporal entre o acontecimento e a fotografia: momentos depois, dias depois, anos depois etc. Destacam-se aqui dois trabalhos de fotógrafos que estão em polos opostos, no modo como lidam com a relação entre instante e acontecimento histórico: Luc Delahaye e Stephen Shore. Ambos têm em comum a recusa pelo instante decisivo e a presença institucional no campo da arte, mas de maneiras distintas.

A trajetória de Luc Delahaye ilustra bem o modo como a mudança nos contextos de leitura e de publicação modifica as expectativas estéticas e a experiência do espectador. Delahaye é um fotógrafo francês com a carreira fortemente construída sobre os cânones do fotojornalismo moderno: consagrou-se em suas coberturas de guerra e zonas de conflito, teve passagem em agências prestigiadas (como a Magnum e a Newsweek) e foi reconhecido institucionalmente por prêmios que legitimam o campo do fotojornalismo (ganhador duas vezes da Medalha Robert Capa e três vezes do World Press Photo).

Os anos 2000 marcam um ponto de virada radical em seu percurso, mudança que coincide com a crise institucional e econômica do fotojornalismo. Após um acidente, em 2001, Delahaye abandona a busca pelo instante decisivo, marcadamente jornalístico, e aborda zonas de conflito a partir de outro prisma: adota câmeras de grande formato, a impressão em larga escala e o formato dos grandes *tableaus*. O fotojornalista migra para o museu, em um movimento que assinala não apenas uma mudança na tendência dos regimes de recepção e de credibilidade das imagens, mas também uma profunda crise de modelo de negócios jornalísticos. Em 2004, Luc Delahaye já nega sua condição de *fotójornalista*, e se declara publicamente um *artista visual*.

Esse deslocamento para as paredes do museu revela tensões entre os regimes de circulação e consumo da fotografia documental e artística, realçando as transformações entre regimes de documento e expressão (ROUILLÉ, 2009).

Uma das séries de Delahaye, das quais foram extraídas imagens para a exposição do Tate Modern, é curiosamente intitulada *History* (DELAHAYE, 2003), ou *História*, com “H” maiúsculo, em clara menção a seu vínculo factual. No fundo, ele continua se dedicando aos mesmos temas bélicos e espaços de conflito, mas os dispõe em outro contexto de leitura, regidos por outro contrato de legitimidade, afetando a experiência sensível do espectador. Segundo Cotton (2009, p. 184, tradução nossa), “Delahaye assimila o que é ostensivamente o assunto arquetípico do fotojornalismo e o representa no grande formato de

tableau da fotografia artística”. Como uma espécie de “agente duplo”, o fotógrafo transporta para o museu imagens que remetem historicamente ao discurso da objetividade e documento, mas ao mesmo tempo abraça a tendência da arte contemporânea rumo a temporalidades contemplativas e efeitos de tédio e desengajamento (SHINKLE, 2004).

O curioso é que, esteticamente, essa fuga do campo da fotografia de imprensa é acompanhada da negação do instante decisivo como atitude temporal. A rejeição a Cartier-Bresson evidencia sua tomada de posição: “apesar de [...] ter ido muito longe em sua arte, ele não avançou no desenvolvimento da fotografia. Concentrou muito no ato fotográfico – em ser rápido e estar na posição certa” (LENNON, 2004, on-line, tradução nossa).

As fotos de Delahaye, ao contrário, não se concentram no instante decisivo. Ainda que tenham uma forte relação com a proximidade do instante enquanto materializador de presença, suas fotos são confessadamente frias e distantes, em uma estratégia de invisibilidade que toma corpo justamente na insignificância da eleição do instante qualquer. *O homem que dorme* (Dubai, 2008) é um exemplo disso. A fixidez da imagem fotográfica confirma a imobilidade da situação, mas não nos informa sobre uma possível permanência trágica da condição imóvel, ou da temporariedade. Afinal, o homem estirado não é um corpo atingido, como nos ensinam e informam os cânones do fotojornalismo de guerra que figuram como referência de fundo na leitura dessa foto, mas um homem que dorme, como nos descreve a sucinta legenda que ancora a leitura da imagem e contradiz as expectativas e hábitos de leitura do gênero a que estilisticamente parece pertencer.

Figura 1. O homem que dorme (Dubai, 2008): fotografia de Luc Delahaye



Fonte: Reprodução

A composição confirma certa disposição herdada dos cânones clássicos de representação histórica pictórica. Em primeiro plano, o trabalhador migrante, esgotado, se encontra em uma não-ação corriqueira – o sono, criando um contraste com o sugestivo cenário de areia, poeira, marcas de automóveis ao chão, chaminés de fábricas, torres de eletricidade. Há uma tensão entre o instante aparentemente insignificante de um acontecimento-macro significativo. O não-acontecimento recusa a dramaticidade do gesto e a conformação aos regimes do acontecimento canonizados na imagem fotográfica (PICADO, 2014) e convida a certo distanciamento emocional, em uma contemplação distanciada e reflexiva.

Delahaye (2007) declara não estar interessado em contar histórias, mas reconhece uma forte narratividade estrutural presente em suas imagens. Contudo, a ausência de um acontecimento, no sentido extraordinário e disruptivo do termo, não diminui a potência narrativa das fotografias. É o que Pierre Fresnault-Deruelle (1993) chama de limbos da história: a ausência de ação dramática pontua outros níveis de temporalidades decantadas, em diversas camadas de leitura, e insere duração na imagem fixa.

A isso é preciso realçar a dimensões físicas das imagens, impressas em grande escala, como *tableaus* de mais de dois metros nas paredes de galerias, que, segundo Lavoie (2003, p. 119), tornam-se uma alternativa ao consumo de imagens de notícias, com um modo de recepção silenciosos, reservados, propícios à meditação e reflexão oposto à vulgaridade da fotografia de imprensa. Uma atitude semelhante pode ser encontrada em uma resenha sobre o trabalho de Delahaye, na qual o crítico Manuel Cirauqui (2011, on-line, tradução nossa) provoca uma analogia sugestiva: “assim como Jeff Wall escreveu sobre a fotografia ‘quase documental’, poderíamos tratar aqui de um gênero ‘quase jornalístico’ – um jornalismo negativo, onde a melancolia substitui julgamento”.

Figura 2. Bombardeio dos EUA em posições do Taleban (2001): fotografia de Luc Delahaye



Fonte: Reprodução.

Outro modo de cultivo do instante indecísivo na fotografia documental, que também compõe a exposição do Tate Modern, é encontrado no ensaio *Sobreviventes na Ucrânia*, de Stephen Shore, publicado em livro, em 2015. A princípio, as fotos do projeto (de título autoexplicativo) centram-se em pessoas entre 80 e 90 anos cujo grande feito extraordinário pode ser classificado como um não-acontecimento: a sobrevivência (a não-morte), apesar da tragédia ocorrida há 70 anos. Shore não nos apresenta os acontecimentos em si, nem mesmo vestígios de conflito, mas traços de permanência e resistência do cotidiano, que escondem um passado longínquo e histórias extraordinárias de fuga.

Nesse sentido, o conflito é apresentado como fotografias de observação do cotidiano, que vai de encontro aos próprios critérios de definição de acontecimento: o que sobra do não-acontecimento principal é muitas vezes irrelevante, previsível, iterativo, é da ordem do resquício. Há ausência de ação como algo que irrompe do fluxo, em vários níveis. Shore faz o que fez ao longo de toda a sua carreira: aponta a câmera para o ordinário. Mas é seu vínculo com um acontecimento histórico (esse sim relevante, imprevisível) que reforça a narratividade e factualidade e retira essas histórias pessoais do anonimato. É aqui que se encontra com fotografia de conflito, engajada.

Figura 3. Sobreviventes da Ucrânia (2015): fotografia de Stephen Shore.



Fonte: Reprodução

Ao contrário de Luc Delahaye, a trajetória profissional de Shore é marcada desde o início pela sua inserção no campo artístico, sem passagem pelos espaços da fotografia de imprensa. Pioneiro no retrato do cotidiano, do banal, há aqui, pela primeira vez em sua carreira, o desafio de abordar o factual, o acontecimento histórico. Diante de um acontecimento com forte apelo emocional, o próprio fotógrafo se pergunta “como fotografar um assunto tão carregado, sem transformar as imagens em meras ilustrações” ou “posso comunicar um pouco do poder emocional que sinto naquele país sem ser simplesmente uma conexão com o rótulo ‘Holocausto?’” (SHORE, 2014, p. 54, tradução nossa).

Apesar de trazer imagens bastante reconhecíveis de seu estilo, a especificidade do acontecimento escolhido cria condições para um contexto de leitura que ultrapassa a mera transformação do cotidiano em algo observável. O movimento executado por Shore se aproxima do que Susan Sontag (2005, p. 33, tradução nossa) chama de “colonizar novas experiências ou encontrar novas formas de olhar para objetos familiares para lutar contra o tédio”. O foco aqui se concentra no tempo decantado. A predominância de imagens de objetos corriqueiros e a ausência da figura humana estão em congruência com o corpo da obra de Shore, mas o que se evidencia é a longa duração e a atenção para aquilo que sobra, aquilo que sobrevive dos acontecimentos (em oposição ao que não está mais lá). É a permanência como resistência da passagem do tempo que merece destaque.

CONCLUSÃO

Lavoie (2003, p. 21) defende que a produção fotográfica contemporânea deve se concentrar em encontrar uma alternativa às imagens literais e inequívocas das indústrias da informação e libertar a fotografia dos “grilhões do instante”. Este artigo buscou questionar a vinculação necessária entre instante e fotojornalismo, bem como apontar exemplos nos quais a fotografia noticiosa pode escapar do marco instantâneo. Os trabalhos apresentados revelam duas atitudes que guardam em comum um duplo distanciamento: no nível temporal, uma aversão ao instante decisivo enquanto interrupção ou paradigma da ação no momento mais importante; no nível institucional, um alargamento das fronteiras da circulação de imagens documentais, tratando de imagens factuais em outros meios institucionais de circulação, como no campo da arte documental.

No caso de Luc Delahaye, o vínculo com o instantâneo se mantém, mas sua eventualidade é apagada. Já as fotos de Stephen Shore estão temporalmente muito distanciadas do acontecimento a que elas se referem e priorizam o imóvel e o estático. Em ambos os casos, imagens que discutem acontecimentos factuais são cultuadas nos grandes muros de galerias, convocando outras formas de experiência estética com as imagens documentais.

O interesse crescente pelo não-acontecimento na fotografia documental contemporânea não deveria necessariamente abandonar o lugar do jornalismo como espaço apropriado para a circulação dessas

imagens, mas justamente servir como elemento de renascimento das próprias convenções da imprensa e de seus modos de se conceber um jornalismo visual mais reflexivo. O interessante é que esse contrajornalismo é lido sob uma perspectiva jornalística – há um movimento deliberado de se afastar do marco do instantâneo no fotojornalismo (que é, depois, reprocessado pelo próprio jornalismo). Os exemplos nessa direção ainda são tímidos e pontuais, mas já apontam um caminho possível.

REFERÊNCIAS

BAKER, Simon. *Conflict, Time, Photography*. Curator Q&A. 2014. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/conflict-time-photography-curator-qanda>>. Acesso em: 28 jul. 2018.

BARONI, Raphaël. *L'œuvre du temps: poétique de la discordance narrative*. Paris: Seuil, 2009.

BURGIN, Victor. *The eclipse of time*. In: BAETENS, Jan; STREITBERGER, Alexander; VAN GELDER, Hilde (Eds.). *Time and photography*. Leuven: Leuven University Press, 2010. p. 125-140.

CAMPANY, David. *Photography and cinema*. London: Reaktion Press, 2008.

_____. *The cinematic*. Cambridge: Whitechapel, MIT Press, 2007.

CARTIER-BRESSON, Henri. *O imaginário segundo a natureza*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

CHEVRIER, Jean-François. Documents de culture, documents d'expérience. *Communications*, v. 79, n. 1, p. 63-89, 2006.

CIRAUQUI, Manuel. Luc Delahaye. *Frieze Magazine*, n. 139, 1º maio 2011. Disponível em: <<https://frieze.com/article/luc-delahaye>>. Acesso em: 4 jul. 2018.

COTTON, Charlotte. *The photograph as contemporary art*. London: Thames & Hudson, 2009.

DELAHAYE, Luc. A conversation with Luc Delahaye. *Conscientious Extended*, 12 jun. 2007. Entrevista concedida a Jörg Colberg. Disponível em: <http://jmcolberg.com/weblog/extended/archives/a_conversation_with_luc_delahaye/>. Acesso em: 6 jul. 2018.

_____. *History*. London: Chris Boot, 2003.

- DOBAL, Susana. Sete sintomas de transformação da fotografia documental. *Ícone*, Recife, v. 14, n. 1, ago. 2012.
- DUBOIS, Philippe. Da imagem-traço à imagem-ficção: o movimento das teorias da fotografia de 1980 aos nossos dias. *Discursos Fotográficos*, Londrina, v. 13, n. 22, p. 31-51, jan./jul. 2017.
- ENTLER, Ronaldo. A fotografia e as representações do tempo. *Galáxia*, São Paulo, n. 14, p. 29-46, dez. 2007.
- FONTCUBERTA, Joan. El instante indecísivo. *Minerva*, Madrid, n. 21, 2013. Entrevista concedida a Javier Arnaldo. Disponível em: <<http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=556>>. Acesso em: 4 jul. 2018.
- FRANCISCATO, Carlos Eduardo. *A fabricação do presente*. Aracaju: UFS, 2005.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. *L'éloquence des images*. Paris: Presses Universitaires de France, 1993.
- HÜHN, Peter et al (Eds.). *Handbook of narratology*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009.
- LABOV, William. *Language in the inner city*. studies in the black english vernacular. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1972.
- LAVOIE, Vincent. Le mérite photojournalistique: une incertitude critériologique. *Études Photographiques*, n. 20, p. 120-133, jun. 2007.
- _____. *Now*. Montréal: McGill-Queen's Press, 2003.
- LENNON, Peter. The big picture. *The Guardian*, London, 31 jan. 2004. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2004/jan/31/photography>>. Acesso em: 6 jul. 2018.
- MENDELSON, Andrew L.; CREECH, Brian. "Make every frame count". The practice of slow photojournalism and the work of David Burnett. *Digital Journalism*, v. 4, n. 4, p. 512-529, jan. 2016.
- PICADO, Benjamim. *O olho suspenso do novecenta*: plasticidade e discursividade visual no fotojornalismo moderno. Rio de Janeiro: Pensamento Brasileiro, 2014.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo1. São Paulo: Papyrus, 1994.

- RITCHIN, Fred. *Bending the frame: photojournalism, documentary, and the citizen*. New York: Aperture, 2013.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*, São Paulo: Senac, 2009.
- SCHMID, Wolf. Narrativity and Eventfulness. In: KINDT, Tom; MÜLLER, Hans-Harald (Eds.). *What is narratology? Questions and answers regarding the status of a theory*. Berlin: Walter de Gruyter, 2003. p. 17-33
- SHINKLE, Eugénie. Boredom, repetition, inertia: contemporary photography and the aesthetics of the banal. *Mosaic – A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, v. 37, n. 4, p. 165-184, dez. 2004.
- SHORE, Stephen. *Stephen Shore: survey*. New York: Mapfre, Aperture, 2014.
- _____.; KRAMER, Jane. *Stephen Shore: survivors in Ukraine*. London: Phaidon, 2015.
- SILVA, Gislene. Para pensar critérios de noticiabilidade. *Estudos em Jornalismo e Mídia*, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 95-107, 2005.
- SILVA JÚNIOR, José Afonso. Da foto à fotografia: os jornais precisam de fotógrafos? *Contemporanea – Revista de Comunicação e Cultura*, Salvador, v. 12, n. 1, p. 55-72, jan./abr. 2014.
- SONTAG, Susan. *On photography*. New York: RosettaBooks, 2005.
- _____. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- VANOOST, Marie. Defining narrative journalism through the concept of plot. *Diegesis*, v. 2, n. 2, p. 77-97, 2013.
- WOLF, Mauro. *Teorias da Comunicação*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.