



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

THAMIRES RODRIGUES DE OLIVEIRA

**OUTROS TEMPOS NA IMAGEM: UMA ANÁLISE DAS PROPOSTAS
DOCUMENTAIS NAS FOTOGRAFIAS DE CLAUDIO EDINGER E NICK
WAPLINGTON**

FORTALEZA

2017

THAMIRES RODRIGUES DE OLIVEIRA

OUTROS TEMPOS NA IMAGEM: UMA ANÁLISE DAS PROPOSTAS
DOCUMENTAIS NAS FOTOGRAFIAS DE CLAUDIO EDINGER E NICK
WAPLINGTON

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, do curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Fotografia e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho.

FORTALEZA

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- O52o Oliveira, Thamires Rodrigues de.
Outros tempos na imagem : uma análise das propostas documentais nas fotografias de Claudio Edinger e Nick Waplington / Thamires Rodrigues de Oliveira. – 2017.
110 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2017.
Orientação: Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho.
1. fotografia documental. 2. tempo. 3. Claudio Edinger. 4. Nick Waplington. I. Título.

CDD 302.23

THAMIRES RODRIGUES DE OLIVEIRA

OUTROS TEMPOS NA IMAGEM: UMA ANÁLISE DAS PROPOSTAS
DOCUMENTAIS NAS FOTOGRAFIAS DE CLAUDIO EDINGER E NICK
WAPLINGTON

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, do curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Fotografia e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho.

Aprovada em: ___/___/_____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho (Orientador)
Universidade Federal do Ceará

Profa. Dra. Gabriela Frota Reinaldo
Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. José Afonso da Silva Jr.
Universidade Federal de Pernambuco

Dedico este trabalho
a todas as mulheres
apaixonadas pela fotografia
que mesmo às vezes silenciadas
ou precisando provar que não,
não são menos que os fotógrafos,
enfrentaram colegas,
pesquisadores,
convidados
duvidando de sua capacidade
nas universidades ou nos eventos
a todas que foram olhadas de baixo
e que retribuíram com altivez
a todas elas que, apesar de tudo,
nunca desistiram de pensar a imagem
de escrever sobre a imagem
de fotografar seu mundo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, por me mostrar todos os dias que sempre se pode estar mais firme e voar mais longe;

Ao meu pai, Evaldo, por incentivar cada um dos meus sonhos e ser o melhor companheiro de batalhas cotidianas;

À minha mãe, Socorro, pelo apoio incondicional e por estar comigo sempre, não importando a distância;

Ao vovô Cidé, razão das maiores saudades que enfrento e enfrentarei na vida, por ensinamentos cuja preciosidade não cabe em palavras;

Às duas avós Marias, de cujas mãos nunca pretendo largar, que permanecem sendo dois dos meus maiores exemplos de amor, cuidado, bravura e caráter;

Ao Gabriel, por ter vibrado comigo desde a aprovação do curso e continuar sendo, todos os dias, o motivo dos meus sorrisos;

Aos tantos amigos de caminhada, que mesmo em diferentes níveis de convivência, continuam ensinando que amar é permanecer;

À CAPES, pela bolsa de estudos concedida, sem a qual não seria possível dedicar o tempo e o fôlego necessários nesta jornada;

Ao professor Osmar Gonçalves, por ter aceitado o desafio de orientar este trabalho, e aos professores Afonso Jr. e Gabriela Reinaldo, pela contribuição fundamental neste processo;

Aos colegas de mestrado, pelas angústias compartilhadas e pelo apoio mútuo em todas as situações;

Aos professores e servidores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, por terem sido mais que mentores na obtenção de um título, mas figuras inspiradoras e companheiros de conquista.

“A câmera é um instrumento que ensina
a gente a ver sem a câmera.”

(Dorothea Lange)

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fotos de Raymond Depardon tiradas em Saigon, 1972; Etiópia, 1984	30
Figura 2 – Fotografia de Bruno Serralongue	31
Figura 3 – Fotografias de August Sander	34
Figura 4 – Fotografias de Diane Arbus	34
Figura 5 – Quatro imagens de diferentes fotógrafos de guerra	41
Figura 6 – Fotografias do livro <i>The Americans</i> , de Robert Frank	45
Figura 7 – Fotografias de Claudio Edinger e de Nick Waplington	49
Figura 8 – Fotografia do menino sírio encontrado na praia	59
Figura 9 – Capa do livro “The Indecisive Memento”	64
Figura 10 – Duas fotos em sequência no livro de Nick Waplington	65
Figura 11 – Nick fotografa um sanduíche em ângulo diferente do usual	67
Figura 12 – Página dupla de “Indecisive Memento”, livro de Nick Waplington	68
Figura 13 – Díptico de “Indecisive Memento”	69
Figura 14 – Fotografias de Nick Waplington dispostas em páginas consecutivas	72
Figura 15 – Páginas de Indecisive Memento	74
Figura 16 – Díptico de Nick Waplington	79
Figura 17 – Capa e contracapa do livro “O Paradoxo do Olhar”	83
Figura 18 – Claudio Edinger fotografa uma cambalhota em pleno ápice	84
Figura 19 – Fotografia de Edinger em Paris	86
Figura 20 – Rio de Janeiro clicado por Claudio Edinger	89
Figura 21 – Foto de Edinger no Taj Mahal, Índia	92
Figura 22 – Foto do projeto “De Bom Jesus a Milagres”	94
Figura 23 – Fotografias de Edinger mostram o cotidiano do Sertão em cores vivas	96
Figura 24 – Mulheres do sertão fotografadas por Edinger em 2005, na Bahia	98

RESUMO

Esta dissertação analisa dois trabalhos dos fotógrafos Claudio Edinger e Nick Waplington, tendo como objetivo compreender a relação dessas imagens com o tempo e as possíveis mudanças na estética documental que são reflexos de diferentes maneiras de lidar com os instantes envolvidos no fazer fotográfico. Ao projetar essa perspectiva de análise, a pesquisa estuda a fotografia documental em duas vertentes: a dimensão temporal do clímax, do instante decisivo (conceito criado por Cartier-Bresson); e a dimensão temporal que evoca continuidade, que ressoa na estética do banal e em imagens que trabalham “instantes-indecisivos”. No primeiro capítulo, trabalhamos algumas questões que nos ajudam a enxergar e a compreender essas diferentes formas do tempo na imagem. No segundo capítulo, apresentamos um panorama da fotografia documental clássica, trazendo também as primeiras rupturas com a estética considerada tradicional. O terceiro capítulo vai tratar mais especificamente da relação do tempo com a obra dos fotógrafos, trabalhando com o recorte aqui proposto: os livros “Indecisive Memento”, de Nick Waplington, e “O Paradoxo do Olhar”, de Claudio Edinger. Ao abordar todas essas implicações do fazer fotográfico e relacioná-las à necessidade de uma nova visualidade, a pesquisa tem o objetivo de analisar as propostas de documentarismo dos dois fotógrafos, buscando construir uma interpretação mais ampla do regime de visualidade cristalizado por teóricos desde Barthes (1984), procurando pensar a fotografia como um processo que vai além do momento do clique. Assim, o estudo busca satisfazer a necessidade de outras formas de perceber e de se relacionar com as imagens.

Palavras-chave: Claudio Edinger; Nick Waplington; tempo; fotografia documental.

ABSTRACT

This dissertation analyzes two works by the photographers Claudio Edinger and Nick Waplington, aiming to understand the relation of these images with time and the possible changes in the documentary aesthetics that are reflexes of different ways of dealing with the moments involved in the photographic making. By designing this perspective of analysis, the research proposes a study of documentary photography in two aspects: the temporal dimension of the climax, the decisive moment (concept created by Cartier-Bresson); and the temporal dimension that evokes continuity, which resounds in the aesthetics of banal and in images that presents “indecisive instants”. In the first chapter, we work on some issues that help us to see and understand these different forms of time in the image. In the second chapter, we present a panorama of classic documentary photography, also bringing the first ruptures with the aesthetics considered traditional. The third chapter will deal more specifically with the relation of time with the images, analysing the books “Indecisive Memento” by Nick Waplington, and “The Paradox of the Eye” by Claudio Edinger. In addressing all these implications of photographic making and relating them to the need for a new visuality, the research aims to analyze the documentary proposals of the two photographers, seeking to construct a broader interpretation of the regime of visuality crystallized by theorists since Barthes (1984), trying to think of photography as a process that goes beyond the moment of click. Thus, the study seeks to satisfy the need for other ways of perceiving and relating to images.

Keywords: Claudio Edinger; Nick Waplington; time; documentary photography.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. PERSPECTIVAS TEMPORAIS	21
3. FOTOGRAFIA DOCUMENTAL: DO MODELO CLÁSSICO ÀS DIFERENTES ALTERNATIVAS	37
3.1. Para além do documentário clássico	47
4. CLAUDIO EDINGER E NICK WAPLINGTON COMO PROPONENTES DE OUTROS TEMPOS, DE OUTRAS VISUALIDADES	61
4.1 Negar para afirmar? Nick Waplington e “Indecisive Memento”	64
4.2 O instante e o foco em Claudio Edinger	82
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
BIBLIOGRAFIA	105

1. INTRODUÇÃO

Uma senhora posa em frente à câmera com um ramalhete de flores nas mãos. A imagem resultante do clique não nos deixa enxergar os detalhes de seu rosto, quem vê a fotografia pronta sabe apenas que a mulher olha para baixo, na direção do buquê. O destaque fica por conta da saturação um tanto exagerada das cores. A maior parte da imagem está ligeiramente borrada, como se estivesse por trás de um vidro translúcido. A nitidez repousa apenas sobre o ramalhete, proporcionando um encontro de olhares: o espectador “externo” ao clique e a senhora da foto veem com detalhes a mesma coisa: as flores. Como o tempo se apresenta nessa imagem? Ela é real?

As bordas significativamente escuras enquadram uma cena sem protagonistas humanos: o foco da imagem direciona o nosso olhar a uma pequena placa de serviços médicos. Marcada por ausências, a fotografia mostra algo que se assemelha a uma esquina, cujas paredes laterais não têm nenhum detalhe além de lâmpadas suspensas e uma pequena seção marmorizada que se diferencia das outras texturas cinzentas da composição. A foto está em um livro. A página ao lado forma um díptico com a cena – ela traz a seguinte frase escrita sem pontuação, à mão, em tinta vermelha: “Esperando por mais, mas não dando mais, então recebendo menos e me sentindo feliz apenas com meus desertos”¹. Para o leitor forma-se, assim, uma teia de significados que tenta representar a falta, o vazio, a ausência. Como o tempo se apresenta nessa imagem? Ela é real?

Escolhi descrever duas fotografias apenas em palavras, sem apresentar as respectivas imagens, para que comecemos a mergulhar nesta pesquisa com uma pequena reflexão sobre o que é uma narrativa. As imagens descritas acima ganham formas diferentes para cada leitor, que organiza as informações segundo uma série de posições previamente tomadas: começamos pelo pressuposto de termos em mãos um texto acadêmico, cujas expectativas foram quebradas por um início escrito fora dos moldes científicos. Além da questão da linguagem, temos outro fator essencial ao processo interpretativo: o leitor pode ou não ter visto as fotos antes, assim como pode

¹ No original, temos: *Hoping for more but not giving more so receiving less and feeling happy with my just deserts.*

associá-las a alguma cena parecida, a alguma referência que habite seu imaginário construído após anos de imersão em uma quantidade incontável de imagens.

O primeiro parágrafo deste texto trata de uma foto de Claudio Edinger, a imagem compõe o trabalho “De Bom Jesus a Milagres”, lançado em formato de livro em 2012. O segundo parágrafo descreve duas páginas do livro “Indecisive Memento”, de Nick Waplington, também publicado em 1998. Veremos muitos outros detalhes sobre as fotografias ao longo do trabalho. Para resolvermos o dilema inicial da falta de referências às imagens descritas acima, proponho que você também quebre o protocolo por uns instantes e vá até a página 43, observando a Figura 7. Volte em seguida para continuarmos o raciocínio.

Frustrações referenciais resolvidas, podemos começar a nos questionar: o que as duas imagens têm em comum? O que as diferencia entre si? Como elas lidam com o tempo? É possível relacioná-las a um dos conceitos mais importantes da fotografia documental clássica, o instante decisivo de Cartier-Bresson? Em que sentido esses fotógrafos absorveriam as influências ou questionariam essa estética? Existem outras formas de apresentar o tempo nessas imagens, além do momento do clique? Elas poderiam, de alguma forma, ser encaixadas em algum tipo de proposta documental? Para quais caminhos essas fotografias apontam? As questões que dançam ao redor deste objeto nos levarão a estudar as questões temporais envolvidas no processo fotográfico; os parâmetros tradicionais e atuais do fotojornalismo; o *status* semiótico e filosófico da fotografia; a influência da técnica e da tecnologia em contraponto às necessidades estéticas dos fotógrafos, entre outros temas.

A questão principal deste trabalho é compreender a relação das fotografias de Edinger e Waplington com o tempo, buscando enxergar as possíveis mudanças na fotografia documental que foram pautadas por esses diferentes “modos de esperar”², de lidar com os instantes. Proponho, portanto, que analisemos a fotografia documental por dois caminhos temporais: o clímax (muito bem representado pelo instante decisivo e presente em boa parte da produção fotojornalística que circula pelo mundo) e a continuidade (que encontra ecos na estética do banal, nos “tempos mortos” de Raymond Depardon e na produção de alguns fotógrafos que trabalham o *não-instante*).

² A noção de “modos de esperar” foi formulada por Maurício Lissovsky em sua obra “A Máquina de Esperar”, uma das referências centrais para as questões que interessam a esta pesquisa.

Walter Benjamin (2012) chamou de “centelha do acaso” o detalhe que se destaca da realidade aparente e chama atenção para aquilo que, de início, era imperceptível na cena. Quando uma imagem nos convida a observá-la de forma mais aprofundada, permitindo que o outro descubra algo que não esteve evidente no primeiro olhar, descobrimos outras camadas de sentido: a imagem pode comunicar conteúdos diversos, existem potencialidades latentes em seu caráter simbólico. Mesmo capturadas sob os maiores preceitos documentais, cujas características marcantes são o instante decisivo e a não-intervenção na cena, é interessante perceber os numerosos vínculos existentes entre imagem e fotógrafo, imagem e objeto, imagem e memória.

Vejam os que Jacques Rancière fala sobre o instante decisivo:

Aparentemente é o encontro de certa capacidade técnica com um sonho. Tal capacidade técnica é sem dúvida herdeira da norma pictórica clássica. Na época clássica, esperava-se que o pintor, sobretudo o pintor especializado em temas históricos, registrasse o “momento pregnante” da ação, aquele no qual o sentido se esclarecia e a índole das personagens se afirmava. O sonho é o dos tempos românticos: deter o instante que passa, fixar o brilho fugidio dos momentos felizes, de uma felicidade íntima, oposta às ações espetaculares representadas pelos pintores acadêmicos (RANCIÈRE, 2003).

Como afirma o filósofo, encontramos a ideia de clímax ou “momento pregnante” no âmbito visual na história da pintura. O conceito refere-se ao momento capaz de mostrar melhor a narrativa, dando conta de resumir uma sequência ao mostrar seu maior impacto. O homem convive com imagens desde o desenho nas cavernas, e esse processo de resumir todo um ato por uma cena pontual demanda um nível de interpretação a que já estamos acostumados. Acreditamos que a construção dessa impressão de pontualidade em contraponto a uma sequência duradoura desenvolveu-se ao longo dos tempos, embora esse processo esteja relacionado à existência de uma base perceptiva, trabalhada por estudiosos da Psicologia como Rudolf Arnheim.

Começamos, então, por esse conceito, que já ocupa um lugar nos cânones da fotografia mundial. A concepção fotográfica de que existe um momento fugidio capaz de aprisionar a cena mais expressiva de um determinado contexto foi criada e defendida por Henri Cartier-Bresson. A partir de então, o instante decisivo tornou-se uma espécie de doutrina para a fotografia documental, sendo considerado um paradigma da reportagem. Geralmente acompanhado pela ideia de contiguidade e semelhança, pelo referente barthesiano e pela noção de índice trazida por Peirce (2005) nos estudos

semióticos, esse conceito influenciou a produção de incontáveis fotojornalistas ao longo dos anos (ROUILLÉ, 2009, p. 190). O ato de capturar esse instante único apresentando ainda uma composição pautada na harmonia geométrica continua sendo almejado pelos fotógrafos, considerados “caçadores de imagens”.

Não falei em cânone por acaso, como um enfeite textual. Palavra derivada do grego *kanon*, um cânone pode ser entendido como um conjunto de regras sobre determinado assunto. Mas é na música que a ideia se torna mais interessante. Em termos de sonoridade, um cânon torna possível uma polifonia em forma de rastro. Explico: uma primeira voz inicia a música e, no segundo compasso da partitura, uma segunda voz segue do início. Várias vozes entram sucessivamente na canção, cada uma permanecendo um compasso à frente da seguinte. Forma-se uma fila de vozes e o conjunto é matematicamente harmonioso, dobrando-se sobre os compassos anteriores, tornando-se mais complexo a cada novo elemento incluído no processo. Ouça o Cânon de Pachelbel, é o melhor dos exemplos.

Quando afirmo que o instante decisivo ocupa lugar de destaque no cenário da fotografia mundial, penso em Cartier-Bresson como a voz que inicia um cânon. Inúmeros fotógrafos documentais seguiram as notas de enquadramento, caça ao momento fugidio, perspectivas geométricas. O resultado é um regime de visualidade cuja estética é muito bem definida, conhecida e seguida por fotógrafos, artistas, repórteres, amadores ou profissionais que lidam com imagens. O cenário, assim como uma partitura de cânon, se complexifica na medida em que outros elementos entram no processo. Temos questões sobre tempos, tecnologia, modos de produção e distribuição das imagens, edição posterior ao clique e outros compassos variados que formam um regime visual já sedimentado em nosso imaginário.

Entretanto, diferentemente da música erudita, o cenário que envolve a fotografia não é completamente harmônico. Os primeiros pensamentos sobre o tema aqui desenvolvido surgiram exatamente por causa disso, questionamentos sobre a ideia de instante decisivo foram o passo inicial da elaboração deste trabalho. Alguns parágrafos acima, listei uma série de perguntas sobre as duas primeiras fotografias de que tratamos aqui. Aquelas são questões que me instigam neste percurso inicial e a verdade é que existem várias passagens escondidas em cada hipótese. Caminhemos, então, pela via inicial do instante decisivo.

Escolha padrão das condutas editoriais, a ideia de prender o ápice de um acontecimento em uma só fotografia é extremamente conveniente à lógica da reportagem. Uma imagem com apelo visual, que mostra elementos bem distribuídos no quadro e um jogo bem arquitetado entre luzes e sombras, oferece ao observador motivos suficientes para que este se interesse pela história contada ali. Além de atrair esse observador, a fotografia dialoga com o texto em diversas camadas de significado que apenas um elemento da ordem do visual conseguiria dar conta. E isso vende. Se o instante decisivo ditou uma estética que continua a ser seguida em cada pauta jornalística, não foi por acaso. Nos tópicos seguintes, veremos detalhes sobre os paradigmas considerados clássicos para a reportagem e como eles incluem o instante decisivo como um modo de fazer fotográfico.

Contudo, por mais que esse conceito tenha se tornado uma espécie de metodologia de trabalho que continua em vigência, essa estética encontra dissidências. Ao longo da história da fotografia, começaram a surgir trabalhos que propunham outras maneiras de lidar com o tempo. Raymond Depardon é um dos maiores exemplos: o fotógrafo e cineasta inseriu subjetividade no seu trabalho através de relatos em forma de diários e legendas que atribuía às imagens. Depardon conseguiu tratar de solidão, vazio, euforia e outros sentimentos como um *flanêur*, um observador errante. Assim, trataremos da estética do banal e da chamada “hegemonia” do instante decisivo, levando em consideração que são dois modos distintos de lidar com o tempo e que eles influenciam diretamente o resultado final das imagens.

O *corpus* de análise do trabalho é composto por dois fotógrafos. O brasileiro Claudio Edinger é o primeiro deles. Nascido no Rio de Janeiro em 1952, Edinger se apaixonou pela fotografia no início da década de 70. Concluiu graduação em Economia na Universidade Mackenzie, em 1974, mas nunca exerceu a profissão. Mudou-se para Nova York em 1976 e se dedicou à fotografia durante os 20 anos em que viveu nos EUA. “Chelsea Hotel” é um de seus trabalhos mais conhecidos: Claudio retratou as personalidades que se hospedavam no hotel, que teve entre seus moradores alguns pintores e músicos famosos, como Bob Dylan, Jimmy Hendrix, Janis Joplin e Andy Warhol, por exemplo. O resultado desse trabalho ganhou a “Leica Medal of Excellence”, apenas uma das muitas premiações recebidas pelo fotógrafo. Edinger obteve também os prêmios Hasselblad, Higashikawa, Ernst Haas, JP Morgan, Pictures of The Year, Abril e o Prêmio Especial da Revista Life.

Ao voltar para o Brasil, Claudio Edinger iniciou um projeto de “mapeamento nacional” e decidiu buscar a identidade brasileira em várias séries de fotos. São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia, Amazonas e Santa Catarina estão entre as cidades visitadas por ele. Mesmo depois de um romance e 14 livros fotográficos publicados, o fotógrafo continua em plena atividade. Em 2016, mora em São Paulo, tendo como lançamento editorial mais recente o livro intitulado “O Paradoxo do Olhar”³. É desta publicação que trataremos aqui. Justifico a escolha pelo fato do livro abrigar uma seleção dos trabalhos mais importantes da carreira de Claudio, um panorama dos 40 anos de carreira do fotógrafo, tendo sido exibida em exposições durante o primeiro semestre de 2016. O trabalho de Claudio foi escolhido por apresentar uma alternativa ao documental tradicional, trazendo ecos do instante de Cartier-Bresson ao mesmo tempo em que tangencia a estética de documentário imaginário.

O segundo fotógrafo com quem trabalharemos é Nick Waplington. Nascido em 1965, Nick é um artista britânico (ele não costuma intitular-se um fotógrafo) que atualmente vive em Nova Iorque. Durante a infância, viajou bastante com o pai, que era cientista atuante na indústria nuclear. Estudou nas escolas West Sussex College of Art & Design, Trent Polytechnic e na londrina Royal College of Art. O primeiro trabalho a torná-lo conhecido foi “Living Room”, uma série de fotografias feitas em 1991 sobre a vida doméstica em um pequeno condado de Nottingham. Entre os trabalhos de destaque, “Working Progress” (2013) foi feito em parceria com Alexander McQueen, ícone da moda mundial. Nick recebeu o prêmio ICP Infinity award em 1993, representou o Reino Unido na Bienal de Veneza em 2001, teve exposições nos museus de Londres, Philadelphia, Guggenheim, além de ter passado pelas galerias do MoMA e da Whitechapel Gallery. Seu trabalho mais recente também é uma parceria com uma equipe de fotógrafos, chama-se “The Place” e trata de uma construção visual sobre as famílias judias que vivem em Israel.

Em 1998, Nick publicou um livro de fotografias chamado “*Indecisive Memento*”. O trabalho monta um diálogo entre fotografia e escrita, colocando a vida cotidiana em foco. As contradições de viver em um sistema capitalista são tratadas por uma ótica temporal: como diz o título, o livro caminha na via contrária de Cartier-

³ Informações extraídas da biografia publicada no site oficial de Cláudio Edinger (www.claudioedinger.com) e da matéria de Vital Silva, cuja referência completa encontra-se na bibliografia. Para mais detalhes, ver o link: http://lounge.obviousmag.org/distopia_nossa_de_cada_dia/2015/01/o-paradoxo-do-olhar-de-claudio-edinger.html. Acesso em 03/06/2015.

Bresson, com o intuito de afirmar que todos os momentos são importantes e merecem ser fotografados. A escolha deste trabalho de Nick Waplington na composição do *corpus* se apoia no próprio conceito do livro “Indecisive Memento”, que é fazer uma imersão nos instantes banais, que evocam continuidade, estando antes ou depois do momento principal da cena. O trabalho propõe outro caminho para pensar a fotografia, uma estética que se preocupa com os momentos banais e questiona vários paradigmas tidos como elementares na fotografia documental clássica.

Acredito que trazer os dois fotógrafos para esse diálogo enriquece a discussão, já que podemos enxergar diferentes nuances temporais e conceituais nos trabalhos. Analisaremos as imagens segundo aproximações e questionamentos de cada aspecto temporal estudado. Obviamente, o trabalho também será atravessado por outros fotógrafos importantes para esse diálogo: além do próprio Cartier-Bresson, temos Raymond Depardon, Robert Frank e possíveis imagens fotojornalísticas atuais que nos ajudem a entender o cenário da fotografia documental em um contexto de mudanças.

A discussão parte, portanto, da necessidade de novos olhares, em uma perspectiva de processo contínuo que passa por caminhos técnicos, contextuais, políticos e sensitivos que culminam no momento do clique. O *corpus* nos apresenta o trabalho de dois fotógrafos que lidam de forma diferente com a proposta documental, questionando muitos dos paradigmas propostos pelo fotojornalismo clássico e nos apresentando novas maneiras de lidar com o tempo na fotografia. Além de evidenciar um processo permeado por referências de imagem em nossa bagagem cultural, demandas sociais e intenções subjetivas, percebemos o envolvimento do fotógrafo e o interesse por cenas que evocam uma ideia de continuidade.

Como objetivo geral, trago três questões principais que impulsionam esta pesquisa: como o tempo se apresenta nos trabalhos de Edinger e Waplington? Quais novas relações com o tempo surgem nas obras dos fotógrafos? Esses modos de lidar com o tempo refletem uma mudança na estética documental? O intuito dessas questões é estabelecer um diálogo com a obra dos dois fotógrafos, buscando entender as mudanças na linguagem e na estética da fotografia documental contemporânea. A partir disso, desenham-se os objetivos específicos do trabalho: investigar as diferentes formas de apresentação do tempo que estão presentes nos trabalhos de Claudio Edinger e Nick Waplington, seja em função de ruptura ou de influência do instante decisivo; estabelecer um diálogo entre as teorias que estudam a imagem numa perspectiva indicial,

transparente, de recorte da realidade e outras vertentes que consideram o papel da memória e das subjetividades envolvidas no processo fotográfico, para fundamentar melhor a análise; e estudar a mudança no fotojornalismo clássico, buscando entender como se deu a ruptura dos moldes tradicionais e o surgimento da necessidade de novas perspectivas que ampliam a maneira de fotografar.

Por que estudar o instante decisivo, já tão abordado em pesquisas acadêmicas ao redor do mundo? Justifico meu interesse pelo tema (não apenas o instante decisivo, como outras dimensões temporais presentes na fotografia) pela importância de reinterpretar as perspectivas acerca da fotografia documental, consideradas reducionistas por alguns teóricos contemporâneos, como Rouillé e Soulages. Existem muitas formas de pensar a fotografia, mas quase sempre analisamos questões relativas ao espaço (enquadramento, cores, foco) e não temos tantos estudos que falem do tempo no processo fotográfico. Quando temos, o instante decisivo acaba aparecendo como fator principal das discussões. Assim, não encontramos tantas análises sobre outras maneiras de lidar com o tempo nas imagens fixas. Com a proposta de considerar uma abordagem mais ampla do processo fotográfico, o trabalho deseja contribuir com a comunidade acadêmica ao pensar outras figuras do tempo na fotografia documental. A ideia de que o instante do clique pode não ser o único fator determinante para uma fotografia dinamiza os estudos da imagem e coloca outras variáveis em questão, contribuindo também para uma visão que transcenda o aspecto meramente técnico, mas sem desconsiderá-lo na análise.

No primeiro capítulo, teremos uma introdução sobre as questões temporais que envolvem a imagem. Trataremos também da fotografia documental em seus parâmetros clássicos, trazendo em alguns pontos a relação do instante decisivo com diferentes maneiras de fotografar. Em nosso caminho, veremos como a fotografia documental atingiu seu ápice e os fatores envolvidos nesse processo. Após alguns passos, começaremos a ver alguns elementos que contribuíram para que houvesse certo cansaço (será que poderemos chamar de declínio?) na visualidade consagrada por Cartier-Bresson.

Partindo do pressuposto de que a fotografia documental pode trazer outras camadas de sensibilidade e apresentar também características de transgressão do instante, o que poderemos descobrir sobre a aparição de tempos distintos na imagem? Investigar essa possibilidade permitirá um direcionamento das observações sobre as

mudanças na estética documental, sobre o eixo temporal presente na foto e sobre a produção de sentidos através de uma imagem.

2. PERSPECTIVAS TEMPORAIS

A situação narrativa recorrente no gênero fotojornalístico diz respeito às atitudes humanas que promovem ação. A circunstância dessa ação – que possui um antes e um depois – é fortemente dependente da instabilidade do instante. Partindo do princípio de que há uma tradição de artistas e fotógrafos trabalhando através do conceito de instante decisivo, a proposta deste trabalho é entender as contribuições de Claudio Edinger e Nick Waplington para essa estética, seja em termos de influência ou de propostas alternativas. Constrói-se, assim, um caminho de diálogos conceituais e imagéticos que buscam contribuir para o entendimento do território identificado como fotografia documental contemporânea.

Para Cartier-Bresson,

O que importa na fotografia é o tempo. Tudo é não-permanente. Nada existe para a perpetuidade, tudo muda de segundo em segundo. Na fotorreportagem, nosso diário de bordo, só importa o flagrante, o instantâneo. É preciso associar a emoção recebida do tema ao prazer da composição plástica, e a intuição é a regra de ouro para buscar o equilíbrio das formas. Para mim, esses são os princípios. O mais vem do inconsciente – na verdade, não sabemos. Vem do inconsciente. E por fim, da folha de contato. Ela é mais ou menos o divã do analista. Uma espécie de sismógrafo. Registra o instante. Está tudo lá: o que nos surpreendeu, o que conseguimos registrar, o que perdemos, o que desapareceu (CARTIER-BRESSON *apud* Avellar, 2015).

Antes de tratarmos dos caminhos tomados pela fotografia documental, precisamos entender como a noção de tempo na fotografia se relaciona com este objeto de estudo. Para caminharmos por essa discussão, temos alguns aportes teóricos essenciais, que abrirão janelas distintas ao longo de nossos passos. Usaremos, aqui, a contribuição significativa de Mauricio Lissovsky em seu “A máquina de esperar” (2008), pontuando os questionamentos com Benjamin, Deleuze, Bergson, Bachelard e outros autores que estabeleçam um diálogo sobre o tempo na dimensão da imagem.

Segundo Kossoy (2001, p. 36), toda fotografia parte da motivação de um indivíduo que desejou congelar em uma imagem um aspecto da realidade, visto em determinado lugar e época. Essa ideia de “corte” em um tempo e um espaço específicos é a base do instante decisivo e do processo fotográfico em geral, entretanto, mesmo uma pesquisa superficial no campo de estudos da imagem já nos mostra que as variáveis de tempo e espaço não são estudadas em níveis iguais de profundidade. É notável que as

questões referentes ao espaço tomam uma parcela maior das discussões nos livros, palestras e publicações científicas, uma vez que o espaço dá conta daquilo que é, de fato, visível na imagem. O aprofundamento nas questões temporais da imagem já não é tão recorrente, embora costume partir do mesmo princípio: o tempo da fotografia pertence ao lugar do passado, como Barthes afirmou em “A Câmara Clara”. O tempo em Barthes é tratado com referências à morte, em um aspecto concomitantemente funesto e contemplativo. Sobre o tempo e a morte em Barthes, Entler (2007) afirma:

Compreendida dessa maneira, a fotografia não está animada como as coisas vivas, não se transforma e não se move, apenas fixa o instante a ser lembrado. Essa observação pode assumir um tom pejorativo que precisa ser ponderado. A fotografia não é um objeto morto. Percebemos já em Barthes que essa relação com a morte é, acima de tudo, algo que confere força e vitalidade à imagem, fazendo com que ela componha e participe de rituais bastante intensos no presente. A fotografia é estática, mas se insere na dinâmica de um olhar que segue na direção não apenas do passado, mas de uma transcendência (ENTLER, 2007, p. 30).

Outra questão interessante apontada por Entler diz respeito ao entendimento da fotografia como uma fração de espaço a se observar. Por outro lado, a imagem, por si mesma, não remeteria a nenhuma fração de tempo. Assim, o próprio recorte da fotografia trata de formas distintas os vetores de sua formação: enquanto o recorte do espaço seleciona, congela e transforma a realidade, o recorte temporal “parece resultar de um ato de anulação” (ENTLER, 2007, p. 31). Pensemos, portanto, na seguinte questão, vital para o nosso estudo: como a fotografia se relaciona com o tempo?

Quando pensamos em algum tipo de perspectiva temporal relacionada à imagem, o cinema é primeiramente lembrado, já que a imagem em movimento acontece em um fluxo de tempo, diferentemente da fotografia. Segundo Aumont (1993, p. 31), a visão é primeiramente um sentido espacial, mas os fatores temporais a afetam por três motivos principais: a maioria dos estímulos visuais varia com a duração ou são produzidas em fluxo de continuidade; nossos olhos estão em constante movimento e isso faz com que a informação recebida pelo cérebro varie; e a percepção não é um processo instantâneo, podendo ser rápido ou lento. Embora a informação seja sempre processada no tempo determinado pelo cérebro, a percepção e a interpretação das informações contidas na imagem podem variar segundo inúmeros fatores.

Aumont diferencia imagens temporalizadas (cinema e vídeo, que se modificam com o tempo por sua própria natureza) de imagens não-temporalizadas (que existem em

formas idênticas a si mesmas no tempo), trabalhando também com os conceitos de imagem fixa *versus* imagem móvel, imagem única *versus* imagem múltipla, imagem autônoma *versus* imagem em sequência: diferentes parâmetros que confirmam a multiplicidade temporal que pode existir na imagem (AUMONT, 1993, p. 160).

Antes de entrarmos de fato nas questões temporais, façamos um breve parêntese: em muitos estudos recentes, a origem da fotografia tem sido atribuída ao desejo. Com base no trabalho do pintor Peter Galassi, Aumont afirma que a condição de possibilidade de invenção da fotografia seria o desejo de produzir imagens em uma produção nova para a época (AUMONT *apud* Lissovsky, 2008, p. 28). Outro teórico que fala da relação entre desejo e imagem é Geoffrey Batchen (1997), cuja concepção de fotografia é inspirada em Foucault e não prioriza saber quem inventou a fotografia em si, mas em que momento surgiu o desejo de fotografar, como a fotografia passou de um desejo pessoal para um imperativo social. Para Lissovsky,

A intenção de Batchen é superar a tradicional dissensão em que se repartiu o campo da teoria fotográfica nas últimas décadas, colocando, de um lado, “aqueles que acreditam que a fotografia não tem uma identidade singular porque toda identidade é dependente do contexto”, um “fenômeno inteiramente cultural”; e de outro, aqueles que falam em “termos de natureza inerente à fotografia como meio”. Enquanto os primeiros vão enfatizar as “práticas sociais e políticas”, os segundos falam de “arte e estética” (LISSOVSKY, 2008, p. 29).

Essa oposição entre documento e arte não nos interessa neste trabalho. Independentemente do contexto inserido, concordamos com a ideia de que a fotografia partiu de um desejo de colocar o mundo em imagens. Essas fotografias constroem um imaginário visual que nos acompanha ao longo da vida, são elementos importantes na construção não apenas da nossa realidade, mas também da nossa memória.

Bergson (1999) diferencia dois tipos de memória: a que imagina e a que repete. A memória que imagina é a parte que registra os acontecimentos da nossa vida. “Por ela se tornaria possível o reconhecimento inteligente, ou melhor, intelectual, de uma percepção já experimentada; nela nos refugiaríamos todas as vezes que remontamos, para buscar aí uma certa imagem, a encosta de nossa vida passada” (BERGSON, 1999, p. 88). Já a segunda parte da memória, a que repete, não representa o passado: ela o encena. Para o autor, “se ela merece ainda o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento presente” (BERGSON, 1999, p.89). Benjamin também trata do assunto de forma semelhante.

Uma das grandes contribuições de Benjamin para os estudos da imagem é a ideia de que a fotografia contribui para o declínio da aura e, ao mesmo tempo, aumenta as possibilidades de percepção daquilo que é semelhante. Com o enfraquecimento da experiência, as semelhanças que eram sensíveis (presentes na memória coletiva das sociedades tradicionais, por exemplo) tornam-se extrassensíveis. Quando fala de memória, Benjamin faz uma leitura de Freud que é mediada por Bergson e Proust. A relação entre consciente e inconsciente é colocada nos termos de um conflito entre memória voluntária – que está sempre disponível aos apelos da atenção – e memória involuntária – que se relaciona mais à experiência. Benjamin afirma que os nossos ritos de passagem, cultos e festividades, por exemplo, realizariam continuamente a fusão entre esses dois tipos de memória, constituindo lembranças de determinadas épocas e servindo como ocasião e pretexto para esses resgates temporais ao longo da vida. Lembranças voluntárias e involuntárias, assim, não seriam mutuamente excludentes.

Explicada a questão da memória e da fotografia como um desejo, vejamos como o tempo está envolvido na “invenção” da fotografia. Como explica Entler (2007, p. 31), a sensibilidade da prata à luz já era conhecida desde o século XVIII, mas a imagem que resultava do processo continuava a se alterar ininterruptamente quando exposta à luminosidade. O maior desafio da “invenção” da fotografia foi, portanto, fixar a imagem no tempo. A constituição da foto como linguagem só aconteceu com a fixação e controle do material. A partir do momento em que foi possível “aprisionar” uma “fatia” do tempo na superfície fotográfica, observamos a hegemonia do instante. Esse processo partiu da aceitação do tempo como o invisível da fotografia, permitindo que essa ausência atravessasse a imagem de maneiras variáveis (LISSOVSKI, 2008, p. 31).

A ideia de instante decisivo não teve início nas palavras de Cartier-Bresson. Voltando à pintura, encontramos o conceito de “instante pregnante”, pensado por G. E. Lessing. A partir do final da Idade Média, a pintura viu o surgimento de um estilo mais naturalista, tendo imagens representadas com maior referencial na realidade, como se tivessem acontecido de fato. Essa imagem começava a se relacionar com o instante na medida em que buscava contar um acontecimento extraindo do fluxo temporal um ponto singular, um momento específico que mostrasse o ápice da cena.

Cada vez mais se teve a impressão de que o quadro representava, fixando-o, um momento de um acontecimento que havia realmente existido – mesmo que esse acontecimento fosse apenas a representação, sob forma teatral, de um acontecimento irrealista,

sobrenatural. Formulou-se então a questão sobre a relação entre esse momento e esse acontecimento. De fato, à medida que seus meios técnicos de reprodução da realidade progrediam, a pintura se achou mais presa entre duas exigências contraditórias: representar *todo o acontecimento*, a fim de que fosse bem compreendido, ou dele representar *apenas um instante*, a fim de ficar fiel ao verossímil perceptivo. Foi somente no século XVIII que uma resposta teórica explícita foi dada a esse dilema; a resposta, muito astuciosa, consiste em considerar que não há contradição entre as duas exigências da pintura representativa, e que se pode com legitimidade representar todo um acontecimento figurando apenas um de seus instantes, *contanto que se escolha o instante que exprime a essência do acontecimento*: é o que Gotthold-Ephraim Lessing, em seu tratado *Laocoon* (1766), chama de o **instante pregnante** (AUMONT, 1993, p. 231, grifo do autor).

Mesmo não tendo “inventado” completamente a ideia, foi a partir do artigo de Cartier-Bresson que o instante decisivo passou a ser referência de postura ideal para os fotógrafos documentais. É preciso observar que se tratava de uma época de intenso desenvolvimento de fatores técnicos ligados à fotografia, e a mística do momento único contribuiu perfeitamente com os propósitos jornalísticos. Veremos isso detalhadamente no tópico dedicado ao fotojornalismo, mas é importante que tenhamos em mente a importância dessa ideia na construção de uma estética documental que continua em vigor.

O instante decisivo de Cartier-Bresson não está relacionado apenas à captura de uma fração do tempo, mas às escolhas do processo fotográfico: é preciso ser ágil e atencioso como um caçador, para capturar o fugidio tendo feito as melhores escolhas de composição, luz e nitidez; em suma, não é apenas o ápice da ação que precisa ser aprisionado, isso precisa ser feito tendo a organização sistemática das formas do visível. Não há segunda chance, o instante não permite repetições, a fotografia deve condensar o máximo de ação e as melhores escolhas técnicas no mínimo de tempo possível.

Ao começar a discorrer sobre o assunto, Lissovsky (2008, p. 37) provoca: “há ou não há, afinal, o instante?” Segundo Bergson (1999, p. 157), não há. Para ele, “o erro constante do associacionismo é substituir essa continuidade do devir, que é a realidade viva, por uma multiplicidade descontínua de elementos inertes e justapostos”. Bergson afirma que só existe a duração. Ele reconhece que “todo estado psicológico seja uma espécie de átomo”, embora defenda que esses elementos carregam partes daquilo que os precedem e sucedem, não devendo, assim, ser analisado como uma fração. O instante,

portanto, seria o resultado artificial de uma abstração que especializa o tempo. Segundo a explicação de Lissovsky sobre o pensamento de Bergson, temos:

[Segundo Bergson] o instante é transcendente, ele se abate sobre o contínuo da duração, vindo do exterior. O instante seria a marca de uma filosofia e de uma ciência instantâneas, fruto de uma inteligência interesseira, que está “limitada à ação”. No seu esforço de conferir estatuto ontológico à duração, Bergson transforma o instante em “vilão do pensamento”. Para o filósofo, a exterioridade do instante está marcada por este processo em que “se destacam da duração os momentos que nos interessam e que colhêramos ao longo do percurso”. O instante vende a ilusão de podermos pensar o “instável por meio do estável, o movente por meio do imóvel”. (LISSOVSKY, 2008, p. 36, grifo nosso)

Outro dos importantes pensadores que teceram teorias sobre o assunto é Gaston Bachelard. Em seus ensaios, o autor propõe que a perspectiva de tempo seja estudada de forma diferente: promovendo uma espécie de “bergsonismo descontínuo”, o instante seria o elemento imediato, e a duração seria uma sucessão de instantes, um prolongamento de unidades fragmentadas. O próprio Bachelard afirma que o modo “invertido” de pensar o tempo é reflexo dos estudos de Einstein sobre a Teoria da Relatividade, uma vez que, segundo o físico, o instante seria um átomo temporal, a menor partícula real do tempo. (BACHELARD, 1932, p. 29).

Seguindo a mesma conexão entre imagem e tempo, Lissovsky (2008, p. 8) pontua alguns pressupostos: pensando na fotografia como uma experiência moderna, não seria possível estabelecer essa experiência sem a duração. Em “Bergsonismo” (2009), Deleuze defende que:

A duração não é somente experiência vivida; é também experiência ampliada, e mesmo ultrapassada; ela já é condição da experiência, pois o que esta propicia é sempre um misto de espaço e de duração. A duração pura apresenta-nos uma sucessão puramente interna, sem exterioridade; o espaço apresenta-nos uma exterioridade sem sucessão (com efeito, a memória do passado, a lembrança do que se passou no espaço já implicaria um espírito que dura) (DELEUZE, 1999, p. 27).

Lissovsky (2008, p. 39) admite que o instante pode, de fato, ser relacionado à duração. Para isso, considera que a análise deva pensar o instante em uma categoria de imanência, não como um corte externo que atua no plano da continuidade. Assumindo categoricamente a existência do instante, o autor reforça a ideia de que toda exibição fotográfica “dura alguma coisa”, mas que essa duração é uma “abstração cronométrica”:

nossa percepção para essa duração é limitada, mas Lissovsky confirma a existência de uma duração objetiva e ressalta que a fotografia ultrapassou esse limiar de indiscernibilidade nos anos 1870.

Philippe Dubois (1993) também percebe o caráter contraditório dessa questão. Apesar de explicar a noção de instante como sendo algo único e pontual, ele reconhece o vínculo existente entre o instante de fixação da imagem e os momentos anteriores ou posteriores. Dubois afirma que o movimento é uma ilusão, não existe no tempo do “aqui-agora”, mas só é concebível em um tempo memorial, que coloca em continuidade os instantes de não-movimento. Entretanto, o teórico não deixa de tratar do paradoxo envolvido nessa questão.

Toda a relação do ato fotográfico com a temporalidade vai começar a atuar aqui em sua extrema complexidade, e veremos que a noção de *instante* (único, pontual, etc.), tantas vezes dada como consubstancial à própria ideia que se tem do ato fotográfico, é de fato uma noção menos evidente e menos simples do que parece, em particular porque não exclui nem uma certa relação com a *duração*, nem a existência de uma grande *mobilidade* interior. O instante fotográfico é um instante eminentemente *paradoxal* (DUBOIS, 1993, p. 166, grifo do autor).

Dubois admite perceber a travessia entre espaço e tempo, falando de dois “universos que não aderem um ao outro”. Entretanto, como argumenta Lissovsky (2008, p. 62), Dubois não avança tanto nessa questão, não se perguntando, por exemplo, como essa relação entre os dois universos se insere na imagem. Ele afirma que a fotografia é um fragmento de tempo que foi isolado pelo ato de fotografar, que esse fragmento de tempo “passa definitivamente para outro mundo”; mas não se pergunta qual porção do tempo foi isolada, quais propriedades se mantêm ou se perdem no processo, quais mudanças ou permanências ocorrem na natureza da imagem. O trabalho de Dubois enfatiza o momento do corte e fala da morte presente no ato fotográfico, mas não busca fornecer respostas a essas questões mais avançadas sobre diferentes formas temporais presentes na imagem.

Segundo Benjamin (2012, p. 102), durante os primeiros anos de prática com a fotografia, quando as fotos posadas em longas exposições eram o ápice da técnica, o processo era entregue à duração: “o próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele”. Para o filósofo, “tudo nessas primeiras imagens era organizado para durar”. A relação do homem com a fotografia mudou bastante desde então, e o paradoxo apontado por Dubois é um dos reflexos dessa

mudança sobre a relação do tempo com a imagem. Entretanto, nessa discussão de Dubois, também não vemos muito além da questão do corte que interrompe o fluxo temporal. Seus argumentos colocam a fotografia como um “congelamento”, a relação entre instante e duração resume-se ao ato de “cortar o vivo para perpetuar o morto”, “salvá-lo do desaparecimento fazendo-o desaparecer” (DUBOIS, 1993, p. 169). Lissovsky (2008, p. 42) explica, promovendo um diálogo com alguns teóricos, que o tempo é visto na imagem tanto como algo do futuro que reverbera no passado (um paralelo com Benjamin), quanto como uma superfície transparente, reflexo do “isto foi” (pensamento de Barthes).

O trabalho de Ronaldo Entler (2007, p. 36) avança um pouco nesse diálogo. O autor afirma que “nem a pintura nem a fotografia têm duração”, pois nenhuma traz analogias com o fluxo de tempo do real. Contudo, sabemos que a analogia não é a única maneira possível de representar algo, tanto que conseguimos absorver certa noção de tempo nas fotografias. Entler propõe que imaginemos um “salto congelado”, por exemplo. Ao entendermos o gesto como um salto, significa que já deciframos o que aconteceu. Mesmo vendo um homem parado no ar, não entendemos que aquele homem esteja de fato parado, mas compreendemos o movimento por completo, algo que possui etapas anteriores e posteriores. Aumont (1993) sugere que carregamos conosco o conhecimento sobre a natureza fotográfica, mas também conhecemos aquilo que é fotografado. Isso basta para que a noção de tempo seja absorvida pelo observador. Para Entler, “o modo abrupto e forçoso como o tempo é retirado de cena é uma ação que se trai, pois tal denegação acaba por constituir, ela mesma, uma forma de representação daquilo que foi ocultado” (ENTLER, 2007, p. 36).

Mesmo diante de pensamentos divergentes sobre a relação entre a imagem e o tempo, não se pode negar que o instantâneo nasceu e foi desenvolvido em uma linguagem própria. Como explicou Entler (2007, p. 37), somos aptos a reconhecer e observar um movimento “congelado”. Uma cena do tipo permite ver detalhes do lugar que o objeto fotografado ocupa no espaço, sua constituição anatômica, a hierarquia entre planos, a relação entre elementos principais e secundários na imagem. Além de possibilitar uma análise minuciosa dos elementos visuais (sem que o observador se preocupe com o tempo de exibição, partindo do pressuposto de que a imagem é estática), a fotografia realiza todo esse processo sem destruir o sentido do movimento. Mesmo que a dimensão temporal não seja tão “visível” aos nossos sentidos quanto a

noção de espaço, o processo de selecionar momentos simbólicos e fixá-los oferece à imagem um efeito retórico, onde cada elemento é perceptível, mesmo que o observador não se dê conta disso.

Esse tipo de representação, que hierarquiza elementos através de uma demarcação dos objetos no espaço, acaba demandando que se imobilize a cena para fixá-la na superfície da fotografia. Desde a pintura renascentista temos exemplos de cenas “congeladas” com pontos de vista estáticos. A perspectiva que se constrói a partir disso, com a rigidez da disposição dos elementos na cena, não exige que nosso olhar considere os movimentos incluídos ali. Embora nosso cérebro seja apto a perceber a existência de um deslocamento anterior e posterior, as relações de espaço que regem a imagem exigem uma anulação do movimento e, por conseguinte, uma exclusão do tempo na cena. Vejamos em Benjamin:

Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que de modo grosseiro, mas nada percebemos de sua postura na fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia torna-a acessível, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional (BENJAMIN, 2012, p. 100).

Da noção de instante pregnante até o conceito de instante decisivo, temos um ponto em comum de construção estética. A analogia do “fotógrafo-atirador” se relaciona ao ato de capturar o alvo em um único disparo. Assim, o processo fotográfico tende a anular o tempo não apenas em seu resultado final, mas no próprio momento do clique. Contudo, existe também um instante que trata dos momentos casuais, em uma estética do banal. São gestos que não são icônicos, perfeitamente acabados ou simetricamente congelados. Uma abordagem diferente, que também exerce a tentativa de anular os efeitos do tempo em detrimento do espaço na imagem, mas que trata de movimentos que não são exemplares de um clímax, e sim reforçam certa continuidade do ato fotografado.

Outra possibilidade de inscrição do movimento na superfície da fotografia é representá-lo na forma de um “borrão”, que desenha a trajetória do deslocamento no espaço. Retratar a trajetória direta da luz no espaço também nos dá uma ideia de passagem de tempo, evocando uma continuidade e um movimento que transcende o clique da imagem. Sabemos que a fotografia não possui efeitos de passagem de tempo

como o cinema, onde o espectador lida com a espera de forma a senti-la no tempo de projeção, mas na fotografia o tempo pode aparecer em determinados centímetros entre um ponto e outro de um borrão, por exemplo. Para Entler (2007, p. 32), “podemos dizer que aqui o tempo se faz representar pelo acréscimo de uma dimensão espacial: um ponto dessa realidade se arrasta formando uma linha; uma linha, por sua vez, resulta num plano”.

Figura 1 – Fotografias de Raymond Depardon tiradas em Saigon, 1972; Etiópia, 1984



Fonte: Raymond Depardon (1972, 1984). Na primeira imagem, o borrão nos dá a ideia de movimento e de passagem do tempo. Já na segunda foto, a trajetória da luz no ambiente evoca uma ideia de continuidade.

Colocar imagem em sequência é o processo base de muitas narrativas visuais: cinema, quadrinhos e álbuns fotográficos remontam às inscrições antigas em pirâmides ou em cavernas, cerâmicas gregas ilustrando contos mitológicos, dípticos ou trípticos que contam uma história, quadros enormes com várias cenas que se sucedem no deslocar dos olhos que as examinam. São muitas maneiras de mostrar um acontecimento e de trazer à tona uma noção temporal que teria sido excluída da imagem. O trabalho de Bruno Serralongue consegue desempenhar esse papel de forma diferente da fotografia documental tradicional: indo aos eventos depois de seu momento decisivo. Quando já não há mais ninguém, ele consegue, mesmo assim, captar os sinais da presença humana ali.

Figura 2 – Fotografia de Bruno Serralongue



Fonte: Bruno Serralongue (2005). Série *Sommet Mondial sur la Société de l'Information*, Genève.

Outra questão interessante é a da suposta naturalidade da pose. Sejam ensaios de moda ou fotos familiares, a espontaneidade é algo que se deseja alcançar, mesmo através de simulações. Quando um fotógrafo pede para que façamos uma pose espontânea, estamos construindo realidades, criando um diálogo com diversas referências que vêm da pintura, dos filmes, dos cenários de televisão. Quando essa pose reforça a ideia de banalidade, entendemos como um esforço para alcançar uma naturalidade artificial, que a imagem procura legitimar. Os álbuns de família não são os únicos exemplos: esse tipo de encenação ecoa em ensaios autobiográficos, reportagens subjetivas, fotonovelas, perfis de entrevista e inúmeros tipos de linguagem audiovisual.

Durante este breve preâmbulo sobre questões temporais, entendemos que a criação fotográfica pode ter sido pautada pelo clique, mas o processo se constrói em múltiplas etapas e envolve uma variação de escolhas técnicas que tem o instante como uma de suas variáveis. Até que se chegue às imagens editadas e prontas para divulgação, a dimensão temporal pode ser ocultada, revelada ou fragmentada em diferentes relações com elementos visuais. Partindo do pressuposto de que a linguagem fotográfica não nos impõe uma velocidade determinada de contemplação, sua duração e até a hierarquia de seus elementos são fatores determinados pelo olhar do observador.

Estamos inseridos em um mundo de imagens efêmeras e aceleração de informações. Produzir e pensar imagens é ter o poder de exprimir desejos e questionamentos, uma experiência que começa na herança imagética que todos carregamos. Como afirma Entler (2007, p. 45), é uma questão de substituir a velocidade (uma porção de espaço percorrido numa porção de tempo) pela densidade (uma porção de tempo condensada naquela porção de espaço). Essa relação é pautada pela efemeridade, mas se há tentativas de ocultar o tempo da imagem, não resta dúvida de que essa dimensão temporal ecoa na memória.

A popularidade da linguagem cinematográfica foi de grande ajuda para a naturalização do instantâneo fotográfico. Cineastas e fotógrafos, ao longo dos anos, foram perdendo o interesse e até esquecendo-se das variáveis temporais presentes no processo. O tempo foi se tornando invisível, refugiando-se em um “fora da imagem”, onde começou a realmente fazer diferença (Lissofsky, p. 58). Ao pensarmos essa irrepresentabilidade do tempo na fotografia, buscando orientação em Bergson, entendemos que não devemos pensar no instantâneo como uma parte acessória, algo que poderia ser desmembrado em um infinito de divisões. O ideal seria entender esse aspecto temporal como um intervalo que constitui a imagem, quando o fotógrafo está disposto a produzi-la. A duração seria, portanto, uma parte integrante do trabalho, não um intervalo que se pode dividir, encolher ou estender sem modificar o conteúdo da imagem. Para Lissofsky,

Tal intervalo é o da expectativa. É na forma do **expectar** que a duração veio finalmente a integrar-se ao instantâneo. Reúnem-se na expectativa tanto um simples pôr-se à **espera**, como um dar-se a ver no **aspecto**. Roland Barthes tangenciou a questão ao assinalar que aquilo “que constitui a natureza da Fotografia é a pose”. Haveria sempre “pose”, porque esta “não é uma atitude do alvo, nem mesmo uma técnica do *Operator*, mas o termo de uma ‘intenção’ de leitura: ao contemplar uma foto, incluo fatalmente no meu olhar o pensamento desse instante por muito breve que tenha sido, em que uma coisa real ficou imóvel diante do olho”. A perspectiva de Barthes é fiel à sua fenomenologia, e concentra-se no **espectador** da imagem. O que Bergson nos sugere, no entanto, é que para surpreender o tempo ali onde ele se refugia quando a imagem torna-se instantânea é preciso deslocarmo-nos para uma fenomenologia cujo termo-sujeito é o **expectante**. Se, na posição de espectador, **pose** e **espera** confluem em intenção e sentido, elas são, para o expectante, exatamente o que instala a diferença. É a partir dessas diferenças na **expectação**, como devir do instante na duração, que a imagem ganha forma (LISSOVSKY, 2008, p. 59, grifo do autor).

Bergson afirma que a ciência não consegue dar conta desta espera: mesmo quando se relaciona ao tempo vindouro, ela o trata como se já tivesse passado. A noção de espera, principalmente relacionada à fotografia, é difícil de descrever. Entretanto, Lissovsky propõe que pensemos na imagem como matéria de uma espera sobre a qual os fotógrafos se debruçam. Não uma espera por algo, mas uma fração que se abre em uma espera, em múltiplas durações que cercam o momento a ser fotografado. Bergson fala de uma “ilusão” que nos faz acreditar que o espaço conservaria indefinidamente elementos justapostos, enquanto o tempo destruiria aos poucos os estados que se sucedem. Lissovsky afirma que desmontar essa “ilusão” de que fala Bergson é perceber que a fotografia congela espaço, não tempo. Pensando assim, o jogo se inverte, e o instante deixa de ser uma interrupção artificial da duração, passando a ser produzido no interior dela. “E o instantâneo fotográfico deixa de ser uma imagem desprovida de tempo (como o fotograma) e passa a ser uma forma particular em que o tempo se manifesta pelo vestígio de seu ausentar-se, pelo seu modo de refluir” (LISSOVSKY, 2008, p. 60).

Deleuze fez uma releitura das teses de Bergson sobre tempo, movimento e memória. Mesmo tendo desvinculado o cinema de sua pretensa submissão ao movimento, a fotografia permaneceu refém do instante, a noção de que o clique atua como uma guilhotina continua em vigor. Para Lissovsky (2008, p. 64), as expectativas que precedem o fatiar da lâmina constituem um intenso momento de espera, e esse vestígio deixado pelo tempo quando se ausenta, a fração mínima de tempo em que o decapitar é concretizado, marca no rosto (ou, no caso, na imagem) aquilo que ele chama de aspecto.

Outro conceito que nos interessa é o de “latitude de espera”. Para Lissovsky (2008, p. 73), essa latitude pode ser larga ou estreita, de acordo com a abertura dada para o instante. Em latitudes largas, o instante instala-se de maneira confortável, natural. Quando é estreita, o instante se torna comprimido, incoerente nele mesmo. Lissovsky explica a diferença colocando August Sander e Diane Arbus como exemplos. Como veremos adiante, as fotos de Sander parecem acomodar as semelhanças, o instante parece ter seu lugar estabelecido confortavelmente na cena, existe uma harmonia entre os elementos das imagens.

Figura 3 – Fotografias de August Sander



Fonte: August Sander (1929). Nas fotos de August Sander, o instante se instala de modo natural aos nossos olhos. Pessoas e animais fotografados também parecem estar confortáveis em suas posições.

Já as fotos de Diane Arbus nos deixam com a sensação de estranhamento, e o fator temporal faz parte desse processo. Mesmo trazendo elementos comuns às imagens de Sander – gêmeos e grupos de pessoas parecidas –, a relação entre esses elementos acontece de modo diferente. A semelhança parece escapar da imagem, o instante não se acomoda nela, há uma discrepância entre a pose e o instante: uma relação que é perceptível e contribui para o estranhamento que sentimos. Como diz Lissovsky (2008, p. 73), “em Sander, o centro de gravidade da pose repousa no instante. Em Arbus, ele é descentrado, parece cair sempre um pouco antes ou um pouco depois do instante”.

Figura 4 – Fotografias de Diane Arbus



Fonte: Diane Arbus (1927). As imagens de Diane Arbus, incluindo a famosa "Gêmeas Idênticas", provocam sensação de estranhamento.

Esses dois “modos de esperar”, para Lissovsky, vão além de uma mera diferença temporal diante do momento do clique, mas resultam em instantes radicalmente diferentes. O autor também diferencia Cartier-Bresson e Sebastião Salgado quanto às formas do tempo em suas imagens. “Enquanto em Cartier-Bresson o instante advém como *kairós* – ocasião e oportunidade –, para Salgado ele emerge como *akme* – a culminância, o ponto mais alto e mais visível de uma trajetória” (LISSOVSKY, 2008, p. 78). Para Cartier-Bresson, o instante funcionaria como um momento de convergência onde tudo se une, uma lógica temporal própria do fotógrafo, uma correspondência entre elementos visuais e temporais que culmina em uma organização única. Para Salgado, o instante já está estabelecido de antemão e o fotógrafo apenas espera por ele, pelo surgimento do instante amadurecido. Se Sebastião opta por composições ditas clássicas, isso não seria uma escolha apenas estética, mas um fator indissociável desse momento de espera, de expectativa pelo devir do instante. O *akme* seria, portanto, a expressão dessa composição resultante da espera, da evolução das formas da imagem.

Para Cartier-Bresson, a lei natural a que o instante está submetido não seria a da gravidade, mas a da perpétua mudança. A configuração desse instante, o momento de convergência, só seria percebida como uma nuance de sua passagem no fluxo temporal. Raymond Depardon não era o único *flanêur*, Cartier-Bresson também exercia esse papel, mas buscando estabelecer uma ligação entre sua própria vacância e a das formas do mundo. Seja na forma de caçador ou de “arqueiro zen”, esses personagens evidenciam a crença de que são as forças do acaso que proveem os instantes.

A noção de fotografia como mônada, uma imagem que é tirada do fluxo da história e se cristaliza, vem de Benjamin. Já Foucault nos oferece a visão mais diagramática do documento, sendo ele construído por forças de coesão interna, elementos que o diferenciam da massa do enunciável e o projetam em um lugar de destaque diante do “estrato”. Saber disso é importante neste primeiro momento, já que ao longo dos próximos tópicos, veremos mais detalhadamente alguns aspectos sociais da fotografia, em uma discussão que aborda questões do fotojornalismo em um mundo saturado de imagens.

Este momento inicial serviu para que nos colocássemos na seguinte perspectiva bergsoniana: “as questões relativas ao sujeito e ao objeto, à sua distinção e à sua união, devem ser colocadas mais em função do tempo que do espaço” (Bergson, 1999, p. 53). Tendo as questões temporais como ponto de partida, seguimos a proposta de Lissovsky

e pensamos a fotografia não apenas em função do contexto ou mesmo de um processo “interno” (constituído por influências, tendências, desejos, hesitações), mas sim como uma estrutura, um campo de jogo onde mais de um elemento está envolvido (LISSOVSKY, 2008, p. 12). Não proponho que façamos aqui um mergulho tão profundo nas questões temporais quanto o que foi feito por Lissovsky, mas pontuo as inquietações mais abrangentes (e mais teóricas, não tão palpáveis, pois não são da ordem do visível) logo no início, para que possamos entender também os distintos modos de lidar com o tempo de acordo com propostas estéticas diferentes. O intuito do trabalho é mostrar as relações do tempo com o espaço na fotografia, sem priorizar nem ocultar nenhuma das duas esferas.

Entendemos que o refluir do tempo é parte essencial da origem da fotografia, e que a relação entre imagem e tempo encontrou sua plenitude com a fotografia moderna. Como afirma Lissovsky (2008, p. 60), “ela [a fotografia moderna] é a duração própria do ato fotográfico e o modo como os fotógrafos facultam ao instante o seu advento. Na duração da espera, o tempo devém instante”. Com a modernização da fotografia, veio o desafio de esperar diferentemente, e em cada modo de espera a fotografia nos permite ver além das figuras no espaço, faz aparecer o tempo que se ausenta em seus múltiplos aspectos. Tivemos uma introdução às muitas questões que dançam ao redor do instante e das formas do tempo de modo geral e caminharemos, a seguir, pelo processo de consolidação e de mudanças por que passou a estética documental ao longo dos últimos anos.

3. FOTOGRAFIA DOCUMENTAL: DO MODELO CLÁSSICO ÀS DIFERENTES ALTERNATIVAS

A fotografia documental seguiu inicialmente uma postura a que chamamos hoje de “modelo paradigmático dos anos 30”. Segundo os princípios clássicos do documentarismo, um trabalho com essa proposta deveria ser baseado em três instâncias: verdade, objetividade e credibilidade. Por mais que saibamos que essa intenção não pode jamais ser alcançada em sua totalidade, podemos afirmar que essa postura influenciou alguns dos fotógrafos mais importantes do século XX. O próprio Henri Cartier-Bresson, além de Robert Frank, Paul Strand, Robert Doisneau, Sebastião Salgado e inúmeros outros manifestavam através da fotografia o desejo de mudança social. Esse anseio por transformar a realidade é uma característica forte do humanismo⁴, muito ligado ao documentarismo clássico.

A ideia de “instante decisivo” é um dos nortes dessa estética. O ato de capturar o essencial de um acontecimento em uma só imagem reafirma constantemente uma estética de transparência que é conveniente à reportagem, tanto por transmitir um vestígio do real como por chamar a atenção do leitor devido ao elemento marcante da cena. É interessante observar, também, que a preocupação com a composição é um elemento importante na sacralização do instante: a geometria do enquadramento correto, quando capturada no espaço temporal preciso, rende uma boa foto. Como afirmou Cartier-Bresson (2004, p. 29), “uma fotografia é para mim o reconhecimento simultâneo, numa fração de segundo, por um lado, da significação de um fato, e por outro, de uma organização rigorosa das formas percebidas visualmente que exprimem este fato”. Explicando um pouco as perspectivas temporais dessa estética, temos em Lissovsky:

A fotografia documental colocaria a pergunta: “vai acontecer alguma coisa que virá a concluir ou interromper isto?” Já a questão colocada pela fotografia de atualidades seria: “como é que isso era antes e no que vai se tornar?” Finalmente, na fotografia de arte: “como é que isso veio a ser assim, ou sempre terá sido desse jeito?” Cada uma dessas perguntas assinalaria na imagem o seu “aspecto”: processo, acontecimento ou estado. Seu caráter “narrativo” – que funciona como

⁴ O humanismo priorizava temas como o trabalho, o amor, a solidariedade, a infância. Em um sentido amplo, temos o homem como ator principal da história. As fotos da estética humanista mostravam, antes de tudo, a vida. Do cotidiano às cenas de guerra, as pessoas fotografadas estavam trabalhando, repousando, lutando, em plena relação com o mundo e com as outras pessoas. Junto a esse olhar, vinha um grande desejo de mudança social. Para mais detalhes, ver ROUILLE, 2009, p. 147.

um verificativo de temporalidade para Wollen – seria testemunhado pelas legendas típicas dos respectivos gêneros que, nessa perspectiva, assumem caráter dialogal, e não apenas descritivo, em relação à imagem. São como um resposno, mais que uma resposta, uma elocução necessária e, de algum modo, também uma predição. Na medida em que induzem no espectador uma resposta, os aspectos fotográficos inclinam-se de algum modo tanto para o futuro quanto para o passado (LISSOVSKY, 2008, p. 66).

Além da vontade de incentivar mudanças positivas na sociedade, vale ressaltar que muitos fotógrafos também atuaram em defesa da categoria em um cenário de desvalorização profissional, formando grupos que influenciaram muitos fotógrafos de gerações posteriores. Um dos casos mais famosos é o da Agência Magnum, uma associação fundada em Nova York por Robert Capa, Cartier-Bresson, Maria Eismar, David Seymour, George Rodger, William Vandivert e Rita Vandivert.

Com a postura contrária à que era exigida pela imprensa moderna nas reportagens superficiais, a agência foi criada na intenção de realizar trabalhos mais profundos. Esse comprometimento permitia que o fotógrafo estabelecesse um relacionamento mais intenso de trocas com o fotografado, num esforço para entender melhor a realidade que se apresentava na frente da lente. O grupo só se reuniu no pós-guerra, mas essa interpretação do ato de fotografar vinha amadurecendo ao longo dos anos que precederam a criação da Magnum, que em 2016 completou 69 anos e tem reunido alguns dos fotógrafos mais influentes do mundo desde 1947. A agência priorizava as reportagens de maior profundidade, com total independência dos fotógrafos na escolha dos temas, o que contribuiu para a visão de que a quantidade ou atualidade do material não são aspectos tão importantes quanto a qualidade da produção.

Como afirmou Souza (2000, p. 112), o crescimento da liberdade criativa na fotografia pode se relacionar, de alguma forma, ao lugar de independência que os profissionais conquistaram após o fortalecimento das agências de fotógrafos. Algumas conquistas da Magnum – a posse dos negativos, a atuação como *freelancers* e a escolha de produzir reportagens com maior profundidade – possibilitariam, assim, que as ideias de emancipação do documentário tradicional se multiplicassem.

É válido ressaltar quatro fatores que estão intrinsecamente conectados: o desenvolvimento técnico da fotografia, a necessidade de noticiar os fatos através de imagens, o anseio crescente de mudança social e as grandes guerras do século XIX. Ao longo da história da fotografia, vemos o instante decisivo em inúmeras imagens de

conflitos armados. A mística do momento fugidio não dava conta apenas de crianças brincando ou de um homem pulando sobre uma poça de água, também mostrava muito bem uma bomba explodindo.

Sabemos que o fotógrafo não tem controle total sobre o significado da foto. Por mais claras que sejam suas intenções no momento do clique, as interpretações seguem o curso de quem observa o produto final. Mesmo assim, quando o profissional escolhe alinhar sua câmera a um dos lados de um conflito, por exemplo, a intenção é clara: provocar uma comoção que julgou necessária, tendo em vista a experiência que teve em campo. Captar a dimensão das emoções humanas – algo que não é tátil – em apenas um segundo é um processo almejado por muitos fotógrafos de guerra. O ponto máximo de um movimento, o ápice de um soco no ar em um discurso para multidões, o instante de uma explosão, o segundo exato da morte de alguém: cenas desse tipo figuraram em milhares de capas de revistas e jornais nas coberturas de guerra. Ao mostrar um instante único, as imagens geram impacto no leitor e podem criar símbolos nos quais os expectadores se espelham e/ou com os quais se solidarizam.

Combinado à mística do instante, temos o sofrimento do outro, que mesmo representado em caráter simbólico e distante da realidade de outras sociedades civis, transforma-se em motivação para que a fotografia desperte a consciência política dos espectadores. Assim, a fotografia foi considerada uma ferramenta social capaz de evocar a potencialidade do testemunho, uma alternativa que não porta armas nem derrama sangue, e mesmo assim atuaria ativamente na resolução dos conflitos entre povos. Segundo Sarlo (2007),

o testemunho (...) é composto daquilo que um sujeito permite ou pode lembrar, daquilo que ele esquece, cala intencionalmente, modifica, inventa, transfere de um tom ou gênero a outro, daquilo que seus instrumentos culturais lhe permitem captar do passado, que suas ideias atuais lhe indicam que deve ser enfatizado em função de uma ação política ou moral no presente, daquilo que ele utiliza como dispositivo retórico para argumentar, atacar ou defender-se, daquilo que conhece por experiência e pelos meios de comunicação, e que se confunde, depois de um tempo, com sua experiência. (SARLO, 2007, p. 58-59).

Mesmo tratando de fotojornalismo, a ideia de testemunho deve ser relacionada à imagem com cautela. Segundo Benjamin Picado: “o caráter testemunhal que atribuímos a certas imagens não pode ser explicado de modo causal (isto é, não decorrem de uma

percepção imediata destes caracteres), mas pelo concurso de hábitos perceptivos, sedimentados cultural e historicamente” (PICADO, 2005, p.287).

Um desdobramento dessa postura nos leva às ideias de Guy Debord (1997) em “Sociedade do Espetáculo”. O autor sugere que essa espetacularização se origina na multiplicidade de imagens/ícones, rituais políticos e mensagens publicitárias. Essa intensa distribuição imagética seduziria o espectador, provocando sensações de plenitude e felicidade, enquanto dissimularia as negatividades da vida cotidiana.

Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico. O espetáculo, como tendência a fazer ver (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já não se pode tocar diretamente, serve-se da visão como um sentido privilegiado da pessoa humana – o que em outras épocas fora o tato; o sentido mais abstrato, e mais sujeito à mistificação, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual. (DEBORD, 1997, p.18).

Tendo em vista a ininterrupta exposição cotidiana de imagens variadas, de que outra forma seria possível chamar atenção e provocar uma sensibilização mais profunda? A imagem chocante, que condensa o ponto máximo de um grande acontecimento, é o produto de dois aspectos que se aliam devido às circunstâncias: a conveniência do mercado e a necessidade de transmitir sentimentos impactantes em prol de uma causa política. Quando buscamos em nossa memória algumas fotografias famosas, vemos cenas cuja estética do instante se faz presente. A imagem icônica da menina vietnamita Phan Thi Kim Phúc correndo sob os efeitos de napalm (1972), feita por Nick Ut Cong Huynh, mostra o ápice de um grito de desespero. “Morte de um soldado legalista” (1936), de Robert Capa, mostra o momento exato em que um homem caía morto em batalha. “The Saigon Execution” (1968), de Eddie Adams, foi tirada no segundo em que um soldado atirava em um prisioneiro. Em 2015, Osman Sağırlı capturou o momento em que uma criança síria se rendia ao confundir sua câmera com uma arma.

Figura 5 – Quatro imagens de diferentes fotógrafos de guerra



Fontes: Nick Huynh (1972), Robert Capa (1968), Eddie Adams (1968), Osman Sağırlı (2015). Imagens feitas em quatro guerras distintas, ao longo dos anos. Em todas elas, vemos o momento máximo de uma ação: desesperar-se, cair sem vida, ser assassinado à queima-roupa, render-se.

O que todas essas imagens têm em comum, além de mostrarem o clímax de uma ação em conflitos distintos, é a capacidade de mobilizar grandes parcelas da sociedade em prol de uma causa. Em cada conflito armado, milhares de imagens com esse intuito são produzidas e divulgadas nos meios de comunicação. A difusão dessas imagens acaba gerando algo semelhante a uma extensa biblioteca de referências imagéticas de sofrimento, uma coleção de instantes marcantes que causam profunda dor. A visão espetacularizada de uma guerra serve muito bem como testemunho das ações das tropas, promovendo visibilidade aos conflitos armados e fornecendo uma enxurrada de material vendável às grandes corporações.

Após a Segunda Guerra Mundial, os tempos de desilusão tiveram ressonância na arte. No pós-guerra, surgiu a estética humanitária, que refletia as falhas do projeto moderno. Começou-se a ver fotos com perspectivas esmagadas, planos reduzidos (ROUILLÉ, 2009, p. 147) e outros indícios estéticos que levavam ao tema de isolamento do ator social em um contexto sem esperanças. A partir dos anos 50, o ímpeto de transformação da realidade perdera sua força. O desencanto com a ideia de transformação da sociedade atingiu os novos documentaristas, que passaram a buscar

outros meios de mostrar o mundo. A potência máxima de um acontecimento passou a não ser tão desejada esteticamente, as imagens passaram a evocar uma solidão, além de apresentar, em algumas imagens, uma ideia de continuidade. A temática nem sempre se diferenciou pela abordagem negativa ou esperançosa, os próprios conceitos de objetividade, verdade e credibilidade foram se tornando flexíveis.

O documentário estava mudando e aparentemente apresentando novos sujeitos ou velhos temas tratados por novos modos. Frequentemente chamado de documentário subjetivo, esse trabalho era muito influente nos Estados Unidos e Grã-Bretanha. Ele liberou o documentário do projeto político com o qual havia anteriormente se associado, e permitiu aos fotógrafos se afastarem dos sujeitos tradicionais do documentário e das convenções da representação documental. (PRICE, 1997, p.94). (Trad. Rui Cezar dos Santos)⁵

Em termos tradicionais, quando se pensa em fotografia documental, é comum as pessoas preferirem imagens que não possuem, segundo Sontag (2003, p. 26), a “nódoa do talento artístico, tido como equivalente à insinceridade ou à mera trapaça”. Quanto mais distantes de preceitos artísticos, como uma iluminação melhor trabalhada ou uma composição criativa, maior autenticidade seria atribuída às fotos e, portanto, maior seria a coerência com os critérios documentais de objetividade e transparência. Com a mudança de postura dos documentaristas, a subjetividade começa a se apresentar nos trabalhos com proposta jornalística. Aos poucos, foi-se desconstruindo a ideia de imagem “vazia” e puramente indicial na medida em que se considerava aspectos memorialistas e interpretativos como definidores da fotografia a ser produzida.

Utilizando os conceitos de simulacro, implosão e hiper-realidade, Baudrillard (1981) sugere que, na política, a imagem seria mais importante que o conteúdo. Fora da realidade a que estamos acostumados, a distinção entre imagem, entretenimento, informação e política se confundem. Ele fala de quatro fases que a imagem pode ter: ser o reflexo de uma realidade profunda; mascarar e deformar uma realidade profunda; mascarar a ausência de realidade profunda; não ter relação com qualquer realidade, sendo ela o seu próprio simulacro puro.

⁵ “Documentary was changing and apparently presenting new subject-matter or old themes treated in new ways. Often called subjective documentary, this work was very influential in both the USA and Britain. It liberated documentary from the political project with which it had formerly been associated, and allowed photographers to move away both from the traditional subjects of documentary and from the conventions of documentary representation” (PRICE, 1997, p.94). Um contexto interessante para essa mudança no documentário e para essa citação pode ser lido em LOMBARDI, 2007, p. 14.

O que toda uma sociedade procura, ao continuar a produzir e a reproduzir, é ressuscitar o real que lhe escapa. É por isso que *esta produção "material" é hoje, ela própria, hiper-real*. Ela conserva todas as características do discurso da produção tradicional, mas não é mais que a sua refração desmultiplicada (assim, os hiper-realistas fixam numa verossimilhança alucinante um real de onde fugiu todo o sentido e todo o *charme*, toda a profundidade e a energia da representação). Assim, em toda a parte o hiper-realismo da simulação traduz-se pela alucinante semelhança do real consigo próprio (BAUDRILLARD, 1981, p. 34, grifo do autor).

Essa ideia de Baudrillard nos ajuda a perceber a imagem além de sua dimensão informativa, considerando a tentativa de resgatar uma realidade escapável. Apesar de compromisso factual e transparência serem algumas das principais características da fotografia documental, a dimensão estética – em outras palavras, a expressão do fotógrafo – também é muito valorizada por profissionais, editores e público em geral.

Segundo Jacques Le Goff, a memória coletiva e sua dimensão científica – a História – estão relacionadas aos monumentos e aos documentos. Assim, o que sobrevive não é apenas a herança do passado, mas uma escolha feita pelos historiadores e pelas forças que atuam no desenvolvimento temporal da humanidade. (LE GOFF, 1992, p. 535). Para o teórico, os monumentos são a herança do passado e os documentos são as escolhas dos historiadores.

A distinção entre passado e presente ocupa geralmente uma dimensão histórica nos estudos, entretanto, o próprio LeGoff admitiu a importância de evocar a questão temporal em outras perspectivas que ultrapassam a História. Considerando que a memória coletiva segue dois caminhos não necessariamente iguais – a memória histórica e a memória social –, o teórico considera que esse conceito também deve tocar os domínios da psicologia e da linguística (LE GOFF, 1992, p. 206). Para ele, o documento é o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, sendo também relativo às épocas sucessivas em que continuou a viver. Após um tempo, o documento pode ser esquecido ou manipulado, mesmo que pelo silêncio. Entretanto, não poderia ser tomado como verdade absoluta.

O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite,

não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo (LE GOFF, 1992, p. 547).

Entendemos, assim, que o passado não é o único fator determinante na existência de um documento. Pelo contrário, o documento é um produto da sociedade que o fabricou segundo relações de poder. Le Goff afirma, ainda, que o uso científico de um documento deve ser feita enquanto monumento, ou seja, levando em consideração os vários caminhos da memória coletiva. As questões levantadas até então nos permitem afirmar que os fatos podem ser reconstituídos, lembrados e recontados de acordo com o enfoque do pesquisador / narrador.

Os argumentos de Le Goff não são os únicos que partem dessa abordagem. Walter Benjamin também fala de memória em uma aproximação com Proust e Freud, trabalhando em caminhos que tocam a psicanálise. Mergulhamos nessas vias de forma mais aprofundada no capítulo anterior, quando tratamos mais especificamente do tempo na fotografia, considerando suas aproximações com a fenomenologia e a filosofia. O que nos interessa agora é entender as mudanças pelas quais a fotografia documental passou ao longo dos anos, tendo em vista que sua característica-base (a objetividade acima de tudo) também pode ser relativizada segundo diversas variáveis, sejam relações editoriais, estéticas ou mercadológicas.

Para entendermos esse processo de ruptura com a tradição documental, é interessante observarmos o trabalho de Robert Frank, que marcou o surgimento de uma nova estética. Em 1959, Frank lançou o livro *The Americans*⁶, resultado de uma longa viagem pelo oeste dos EUA. As 83 fotos do livro não obedecem a uma narrativa linear. Ao invés da cronologia tradicional, a sequência de Frank utiliza ferramentas temáticas, formais, linguísticas e conceituais que conectam as fotografias entre si. Trata-se de uma obra que não consiste em uma reportagem clássica, pois não mostra acontecimentos. Sousa afirma que Frank produziu um foto-ensaio sem uma história sequer, “um conjunto de imagens fotográficas que registram instantes que roçam o absurdo e que quase não têm em si um sentido que não seja aquele que o observador lhes possa dar” (SOUSA, 2000, p.133).

⁶ *The Americans* sofreu críticas ferrenhas e Robert Frank não conseguia encontrar editor que o publicasse nos Estados Unidos. Assim, *Les Américains* foi publicado inicialmente na França, em 1958. O livro ficou mais famoso ao ser publicado em inglês, um ano depois da edição francesa. Desde então, o trabalho já esteve em museus e foi publicado em diversos idiomas e formatos.

O modelo paradigmático dos anos 30 estabeleceu a tradição do rigor técnico, com fotografias limpas, bem expostas e com nitidez precisa. Por fugir desse rigor, “*The Americans*” não teve tanta credibilidade no início. Frank recebeu críticas por algumas de suas fotos serem desfocadas e apresentarem granulação, horizontes não alinhados, exposição considerada incorreta e outros indicativos que foram interpretados como erros técnicos. Sua relação com o tempo, no entanto, parecia buscar ainda o instante decisivo, porém com outros propósitos: ao invés de buscar o momento máximo de expressão de um rosto para condensar o ato em uma cena perfeita, Frank clicava no instante em que um trompete ou uma bandeira cobria os rostos das pessoas, por exemplo. O desfoque, os cortes imprecisos no enquadramento, o borrão, a subexposição ou superexposição, o diálogo entre tons de cinza e escala de cores, todos esses artifícios visuais eram vistos como ferramentas de estilo. Frank as utilizava para chegar a um resultado que não fosse tão “limpo” como as matérias jornalísticas, mas que conseguisse transmitir seu ponto de vista de forma enigmática e potente através das imagens.

Figura 6 – Fotografias do livro *The Americans*, de Robert Frank



Fonte: Robert Frank (1958). Corpos deslocados, cenas desfocadas e borradas, símbolos recorrentes, rostos escondidos e subexposição são marcas estéticas de Frank.

Rouillé (2009) usou o termo “fotografia-documento” para tratar do modelo tradicional de que falamos até agora. Segundo ele, a “fotografia-expressão” vai aparecendo aos poucos, substituindo os pilares da estética documental clássica por imagens ambíguas, fluidas, permeadas pela visão subjetiva do fotógrafo. Por fazer escolhas aparentemente irracionais ou tecnicamente preguiçosas (como alguns críticos

afirmaram), Robert Frank foi um dos precursores dessa nova forma de fotografar: utilizando subjetividades, o fotógrafo se distancia do papel de registrar, assumindo a tarefa de criar a realidade. Temos aqui um exemplo de que o instante decisivo pode, sim, ser usado como ferramenta que exprime subjetividades, que pode ocultar ao invés de mostrar.

[...] a fotografia-expressão não recusa totalmente a finalidade documental e propõe outras vias, aparentemente indiretas, de acesso às coisas, aos fatos, aos acontecimentos. Tais vias são aquelas que a fotografia-documento rejeita: a escrita, logo, a imagem; o conteúdo, logo, o autor; o dialogismo, logo, o outro (ROUILLE, 2009, p.161).

O trabalho de Robert Frank é apenas um exemplo que ameaçou os conceitos de objetividade do fotojornalismo tradicional. “*The Americans*”, assim como vários trabalhos de outros fotógrafos, ampliam a discussão sobre o estatuto da fotografia documental e apontam para outros conceitos éticos e estéticos desse gênero. O fotojornalismo caracterizado por registros fidedignos, postura de denúncia social e representação de uma ideologia específica continua em vigor até hoje, mas desde os anos 50 começou-se a ver profissionais traçando outros caminhos: surgiram novas formas de fotografar, que não estavam prioritariamente pautadas pela transparência e neutralidade, e que nem sempre visavam à transformação do status quo.

A partir das necessidades de ruptura com a estética tradicional, outras posturas fotográficas liberam o profissional das obrigações de objetividade e do compromisso factual, permitindo que suas experiências visuais façam parte do processo de apresentação e criação de realidades. Os questionamentos continuam até hoje, com diversas variáveis acrescentadas ao debate. Veremos adiante, de forma mais específica, alguns motivos que contribuíram para essa mudança. Critérios editoriais, estéticos, sociais e políticos serão explorados no próximo tópico, na tentativa de entender os motivos de transformação e as possíveis alternativas da fotografia documento.

3.1. Para além do documentário clássico

Na França, a fotografia documental foi marcada por duas publicações importantes: o livro “A Câmara Clara”, de Roland Barthes; e o artigo “O Instante Decisivo”, de Henri-Cartier Bresson. De forma geral, as duas obras apresentam o valor referencial da fotografia e exaltam seu aspecto indicial. Enquanto Barthes apresenta o conceito de “isso-foi” e afirma que “o objeto fala” enquanto a fotografia seria “transparente”, uma “mensagem sem código”, Cartier-Bresson explica que os fotógrafos devem ter uma postura de caçador, que captura o instante perfeito e fixa uma imagem sem manipulá-la nem durante o clique, nem no laboratório (CARTIER-BRESSON, 2004, p. 19).

Em sua obra mais recente traduzida no Brasil, André Rouillé questiona grande parte da reflexão feita sobre a fotografia ao apresentá-la como produto de um contexto que ultrapassa os limites da teoria do índice, propondo uma reinterpretação radical do fenômeno fotográfico. Ao criticar a visão que considerava uma foto como um mero registro da existência prévia das coisas, Rouillé sugere que as imagens não reproduzem, mas produzem realidades. Além disso, o autor relaciona de forma clara a mística do momento de corte ao pensamento de Barthes. Segundo ele, “o ‘momento de inscrição natural’ e o ‘instante de esquecimento dos códigos’ repercute na ‘mensagem sem código’ e no ‘isso foi’ de Barthes, assim como no ‘instante decisivo’ de Cartier-Bresson” (ROUILLÉ, 2009, p. 194). Assim, ele estabelece que essas concepções consideram os atos fotográficos como pontuais, a partir do momento em que são capturados em um instante, de certa forma, mágico. Rouillé também afirma que, no regime de visualidade em que nos encontramos hoje, a essência representativa da fotografia está em declínio.

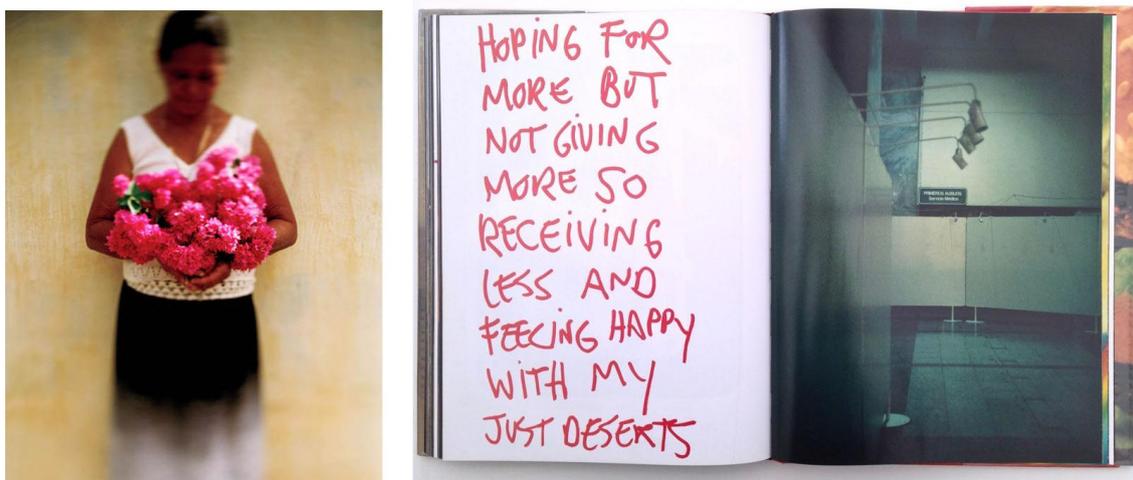
Insistir no “isso-foi”, em “referentes [que] aderem”, em marca, impressão, vestígio ou registro, [...] tudo isso define uma postura teórica com duas vertentes: numa delas, a imagem tem como tarefa representar um mundo preexistente; na outra, a fotografia (máquina abstrata) é uma espécie de fim de representação, devido ao contato direto que estabelece com o mundo, neste caso reduzido à sua dimensão material. Devido ao fato de reduzir a fotografia a documento e o documento à representação sensível (designação), e por ocultar imagens singulares sob o dispositivo abstrato, tal postura evidentemente negligencia todas as infinitas mediações que se inserem entre as coisas e as imagens (ROUILLÉ, 2009, p. 136).

O percurso traçado pelo objeto, da captação ao resultado fotográfico, é marcado por várias sinuosidades. O “instante decisivo”, assim como a teoria do índice, reafirma uma relação física entre coisa e imagem, mas o resultado disso pode ser visto tanto como um produto do dispositivo fotográfico (ou seja, algo puramente técnico) quanto um efeito estético do processo fotográfico (construído pelas escolhas de enquadramento, perspectiva e iluminação feitas pelo fotógrafo). Considerando o ponto de vista estético sem descartar o aspecto técnico, temos em Rouillé:

A imagem constrói-se no decorrer de uma sucessão estabelecida de etapas (o ponto de vista, o enquadramento, a tomada, o negativo, a tiragem, etc.), através de um conjunto de códigos de transcrição da realidade empírica: códigos ópticos (a perspectiva), códigos técnicos (inscritos nos produtos e nos aparelhos), códigos estéticos (o plano e os enquadramentos, o ponto de vista, a luz, etc.), códigos ideológicos, etc. Muitas sinuosidades que vêm perturbar as premissas tão sumárias dos enunciados do verdadeiro fotográfico (ROUILLÉ, 2009, p. 79).

O próprio fator tecnológico do dispositivo fotográfico, mesmo não sendo uma questão principal deste estudo, auxilia o fotógrafo na construção de visualidades. Muito do que Cartier-Bresson descreveu está relacionado às ferramentas com as quais ele trabalhou: as primeiras câmeras *Leica* e os filmes de alta velocidade, que possibilitaram a captura instantânea de uma ação que se desenrolava na frente dele. Essa maneira de fotografar era inacessível a fotógrafos de épocas anteriores, já que as câmeras de outrora utilizavam tripés e perspectivas estáticas, ou seja, não permitiam a mobilidade e a velocidade necessárias para capturar um instante que se esvai rapidamente. Claudio Edinger, por exemplo, começou a fotografar usando o foco seletivo após adquirir uma câmera analógica de grande formato que permitia tal efeito e, desde então, a técnica o auxilia na criação de uma proposta documental sem a clássica nitidez. Já a técnica de Nick Waplington não é transgressora pela câmera em si, mas pelas escolhas de enquadramento, luz, velocidade do obturador e tema fotografado. Além disso, o artista intervém na fotografia utilizando frases e organizando dípticos, de modo a ampliar ainda mais as diversas camadas de sentido inerentes à imagem.

Figura 7 – Fotografias de Claudio Edinger e de Nick Waplington



Fontes: Claudio Edinger (2014), Nick Waplington (1998). A foto de Claudio Edinger utiliza foco seletivo e o díptico de Waplington combina palavras e imagem.

Quando estão exercendo o papel de documentaristas, é esperada dos fotógrafos a postura de testemunhas ativas dos acontecimentos. Ao longo das décadas, a era de ouro do fotojornalismo estampou milhares de capas com imagens marcantes, das cenas de guerra aos retratos icônicos de presidentes. Fossem imagens de ação ou posadas, o dever do fotojornalista era o de captar a emoção máxima daquilo que se propunha a documentar. Acreditamos que a fotografia fale por si só e não seja mero instrumento ilustrativo de uma matéria textual. Entretanto, consideramos a questão editorial como um fator de suma importância para o estudo de novas perspectivas documentais.

Segundo Flusser (2009, p. 71) fotografia é “uma imagem produzida e distribuída automaticamente no decorrer de um jogo programado, que se dá ao acaso que se torna necessidade, cuja informação simbólica, em sua superfície, programa o receptor para um comportamento mágico”. O autor também afirma que não podemos considerar a divisão das fotografias em canais de distribuição como algo meramente mecânico, seria uma operação de “transcodificação”, um fator que deve ser levado em conta ao se estudar imagens (FLUSSER, 2009, p. 50). Outra questão importante é analisar quem vence o jogo que se desenha na relação entre fotógrafo e aparelho. Assim, temos:

No confronto com determinada fotografia, eis o que o crítico deve perguntar: até que ponto conseguiu o fotógrafo apropriar-se da intenção do aparelho e submetê-la à sua própria? Que métodos utilizou: astúcia, violência, truques? Até que ponto conseguiu o aparelho apropriar-se da intenção do fotógrafo e desviá-la para os propósitos nele programados? Responder a tais perguntas é ter os

critérios para julgá-la. As fotografias “melhores” seriam aquelas que evidenciam a vitória da intenção do fotógrafo sobre o aparelho: a vitória do homem sobre o aparelho (FLUSSER, 2009, p. 42).

Não é apenas em propostas artísticas que essa vitória do homem sobre o aparelho pode acontecer. Mesmo tendo intuítos documentais, ainda é possível que o fotógrafo imprima sua marca na imagem e faça uso de “truques” autorais sem comprometer a factualidade do trabalho. Um exemplo atual disso é a proliferação dos fotógrafos ditos “amadores”, que não assumem tanto compromisso com técnicas primorosas nem linhas editoriais restritivas, mas ainda assim produzem material utilizado por grandes empresas de comunicação sem muitas cerimônias.

Ao invés de tomarem para si os objetivos jornalísticos de neutralidade, os fotógrafos amadores podem conquistar a empatia e a credibilidade do público por alguns motivos: o interesse particular em cobrir os fatos, a falta de incentivo financeiro, a subjetividade envolvida no processo e a própria semelhança da situação do fotógrafo com a do espectador (RITCHIN, 2013, p. 11). Além da questão da liberdade editorial, outro fator atrativo é a facilidade em mostrar e compartilhar o material através de smartphones. Assim, um diálogo baseado em comentários é estabelecido instantaneamente e pode alcançar milhares de pessoas, tanto em meios alternativos de redes sociais quanto em emissoras tradicionais de TV, que também utilizam esse tipo de material nos grandes jornais.

O maior arquivo de que dispomos hoje é, sem dúvida, a internet. Em seus parâmetros sempre expansíveis, as mídias sociais oferecem uma galeria rica não apenas em quantidade, mas em pluralidade de pontos de vista. Em questão de minutos, podemos passar por centenas de imagens disponíveis sobre um mesmo fato. Do ativismo de rua aos *vlogs* de temas cotidianos no *YouTube*, temos à disposição um acervo imagético cuja potencialidade chega a se igualar e muitas vezes ultrapassar o alcance da mídia tradicional. Não cabe a este trabalho mensurar as complexas implicações das imagens nas redes sociais, entretanto, é um fator que não podemos ignorar quando propomos um trabalho sobre o fotojornalismo atual.

Hoje, o regime de verdade perpetuado pela fotografia documental se encontra abalado inclusive entre os fotojornalistas. Já não era raro observarmos pequenas manipulações em retratos de família, como mudança de lugar e organização do cenário, por exemplo. Esse tipo de conduta que altera a cena antes de fotografá-la também tem

sido adotado no fotojornalismo, seja com a escolha de perspectivas não naturais para aumentar a potência expressiva de uma imagem ou mesmo com a busca de uma identidade única entre os profissionais. Sobre a influência dessas escolhas na captura do real, temos em Rouillé:

Ao fazer cortes, ao traçar planos de referência, não se fotografa *o* real, nem mesmo *no* real, porém *com* o real. A extensão do real excede às coisas e aos corpos, que jamais se inserem na imagem sem estarem ligados aos incorporais (problemas, fluxos, afetos, sensações, intensidades, etc.) [...] Oscilando entre o mundo das substâncias e o universo dos fluxos, as imagens fotográficas atualizam o virtual em um plano de referência e em um sistema de coordenadas (ROUILLÉ, 2009, p. 202, grifo do autor).

Na dissertação “Documentário Imaginário: Novas potencialidades na fotografia documental contemporânea”, Kátia Lombardi não restringe a fotografia documental aos problemas sociais, econômicos ou políticos. Para a pesquisadora, pode ser considerado documental todo projeto que envolva apuração aprofundada, trate de um tema que tenha algum interesse social e seja exposto em uma sequência de imagens organizada (LOMBARDI, 2007, p. 34). Assim, apesar de manter uma relação com o referente, qualquer objeto socialmente relevante poderia ser representado segundo preceitos estéticos pretendidos pelo fotógrafo na criação de uma narrativa. O documental, segundo essa abordagem, torna-se mais fluido: a exigência de registrar passivamente a realidade seria, portanto, dissipada por esse viés estético e subjetivo da narrativa fotográfica.

A fotografia documental pode, então, abranger diferentes modos de representação. Por um lado mais participativo, ela pode ser usada para defender os ideais civis, denunciar, compor discursos políticos e apontar as divergências da sociedade. Ela pode também ser utilizada pelos fotógrafos para descrever o cotidiano, retratar as experiências da vida comum ou documentar algo que está desaparecendo. Existem ainda alguns tipos de trabalho documental mais intimistas, em que os fotógrafos procuram formas de falar de si mesmos (LOMBARDI, 2007, p. 35).

Quando falamos em “narrativa fotográfica”, podemos traçar um paralelo com o trabalho de Walter Benjamin (2012). Cada fotógrafo, enquanto narrador, transmite um ponto de vista que utiliza como referência aquilo que conhece do mundo. O que Benjamin fala da narrativa oral pode ser levado às narrativas visuais: “O narrador retira o que ele conta da experiência: de sua própria experiência ou da relatada por outros. E

incorpora, por sua vez, as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 2012, p. 217).

Em uma reportagem fotográfica que apresenta uma sequência de fatos e um contexto dos personagens, por exemplo, cada imagem possui uma história prévia, que é contada através das escolhas do fotógrafo. Os personagens da narrativa são apresentados segundo determinado enquadramento, perspectiva, profundidade de campo e outros elementos de construção dessa visualidade. O tempo também faz parte dessa narrativa. Se a estética documental permite algumas fotos posadas sem que elas percam o pressuposto de verdade, mesmo não trazendo a marca do instante, é natural que encontremos na relação com o tempo uma forma de narrar. Uma imagem pode ter elementos rearranjados em uma cena, com pose determinada pelo fotógrafo, e ainda assim figurar como elemento jornalístico. Outra situação recorrente acontece quando o fotógrafo muda a disposição da cena e sugere poses, mas tenta fazer parecer como um momento que aconteceu naturalmente, ou seja, simula a aparição do instante e cria narrativas visuais com o intuito de informar.

O próprio jornalismo já provou que novas narrativas são possíveis. Na década de 60, surgiu o *New Journalism*: uma vertente que combina abordagens factuais com pontos de vista que são subjetivos, opiniosos, e tomam de empréstimo características da ficção. Ritchin (2013, p. 31) fala em *New Photojournalism*, um termo que, segundo ele, seria difícil de aplicar às normas editoriais. O autor fala que essa dificuldade se deve à expectativa – ainda maior que nas reportagens textuais – de que as imagens jornalísticas criem um entusiasmo na imprensa tradicional, mas sem perder o foco de objetividade.

Escolhendo atuar como profissionais independentes, muitos fotógrafos redefiniram seus papéis e experimentaram narrativas e divulgações alternativas. Sem a demanda editorial, há uma busca por estratégias que consigam engajar os leitores/observadores de forma diferente. No artigo “O futuro do fotojornalismo”, Ritchin enumera alternativas que propõem outras propostas documentais:

Ao invés de tentar recriar aqueles que foram considerados os dias gloriosos do fotojornalismo, corporificados na revista *Life* em sua fase original e por outras revistas e jornais que tiveram grandes tiragens, talvez seja prudente tentar ampliar o conceito que temos de foto. O jornal francês *Libération* é, hoje em dia, o líder no uso inovador da fotografia. Entre muitas outras matérias, ele publicou, em sua seção internacional, uma série de fotos tiradas por Raymond Depardon durante um verão de 1988 em Nova York, acompanhadas de um texto do tipo diário. (...) Ao abranger as convenções do diário, da arte

fotográfica propriamente dita e mesmo do romance, esses trabalhos vão além da mera repetição dos clássicos do fotojornalismo (RITCHIN, 1990, p. 11).

Ao determinar como o personagem será visto pelo receptor, o fotógrafo evoca suas referências e imprime ali a sua marca, “como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 2012, p. 221). Isso não quer dizer que exista a necessidade de imitação, nem que os fotógrafos sempre usem outras referências no ato de fotografar, mas esse repertório existe e é constituído pelas experiências. No momento do clique, essa “biblioteca de imagens” pode estar presente no resultado final, assim como a marca do autor.

Considerar a fotografia documental como uma narrativa que pode ser construída por referências e subjetividades é pôr em cheque a ideia de “mensagem sem código” defendida por Barthes. Sabendo dessas mudanças do documentário e das outras abordagens pelas quais se tem pensado a fotografia, podemos nos perguntar: onde ficou o critério de verdade? O trabalho de Ruth Sousa (2012) nos oferece uma perspectiva interessante para pensar essa questão. Ao pensar a oposição entre profundidade e superfície na fotografia, a pesquisadora toma como ponto de partida o pensamento de Deleuze (1974) em “Lógica do Sentido”.

Segundo Deleuze (1974), o sentido não flui apenas em uma direção, mas em várias ao mesmo tempo. Ou seja, a verdade não é única e dogmática, ela se projeta em diversos sentidos que não se anulam nem se unem. Aplicando esse pensamento à fotografia, com ênfase na oposição entre verdade e mentira, temos:

A verdade não se opõe ao falso, mas ao absurdo, o que não pode ser verdadeiro nem falso. Trata-se, então, não de construir verdades, mas a condição de verdade (conjunto de condições sob as quais uma imagem seria verdadeira). As consequências desta abordagem deleuziana para a fotografia põem abaixo não só o debate que se alimentou até o modernismo, da fotografia como verdade em suas instâncias indiciais de legitimação pelo referente, como também se coloca já de saída no campo do relacional que André Rouillé aborda no último capítulo do seu livro, intitulado *Sécularisations* (2006) (SOUSA, 2012, p. 20).

Se aprofundarmos um pouco mais essa excursão deleuziana, encontraremos reflexões interessantes sobre acontecimentos individuais ou coletivos. Ainda em “Lógica do Sentido”, Deleuze fala que em todo acontecimento existe, de um lado, a

parte que se realiza e se cumpre; do outro, a parte que seu cumprimento não pode realizar. Ou seja, ele evoca uma duplicidade pessoal e impessoal dos fatos:

Em todo acontecimento existe realmente o momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se encarna em um estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa, aquele que designamos dizendo: eis aí, o momento chegou; e o futuro e o passado do acontecimento não se julgam senão em função desse presente definitivo, do ponto de vista daquele que o encarna. Mas há, de outro lado, o futuro e o passado do acontecimento tomado em si mesmo, que esquia todo presente, porque ele é livre das limitações de um estado de coisas, sendo impessoal e pré-individual, neutro, nem geral, nem particular, *eventum tantum...* (DELEUZE, 1974, p. 154).

Como a duplicidade dos acontecimentos pensada por Deleuze, o caminho que traçamos até aqui buscou esclarecer duas perspectivas: a captura fiel do momento presente, que busca a transparência e objetividade típicas do modelo paradigmático dos anos 30; e um novo modo de construir uma narrativa dos acontecimentos, que se aproxima do conceito de “Documentário Imaginário” defendido por Kátia Lombardi.

Visto pela perspectiva do *trajeto antropológico*, os fotógrafos que se relacionam à produção do *Documentário Imaginário* manifestam-se de maneira intensa pelas trocas entre as *pulsões* subjetivas e objetivas, que conduzem do psiquismo ao meio ambiente, do meio ambiente ao psiquismo, extraindo desse movimento novas maneiras de registrar o mundo (LOMBARDI, 2007, p. 72, grifo do autor).

Novos caminhos estão sendo traçados, mas nem todas as empresas jornalísticas aceitam de bom grado essas mudanças nos parâmetros documentais. Receosos de perder credibilidade com os leitores, a maioria dos veículos midiáticos ainda exige fotografias feitas nos moldes tradicionais de “transparência”. A agência britânica Reuters, uma das maiores do mundo, mudou recentemente sua política de recebimento de material fotográfico: a empresa pediu aos fotógrafos *freelancers* que não mais enviassem imagens no formato RAW, apenas em JPG com o mínimo possível de edição⁷.

Segundo eles, a intenção é melhorar ainda mais a velocidade de publicação das imagens, além de não deixar dúvidas quanto à verossimilhança da fotografia. Permitindo apenas discretos ajustes de níveis de luz e pequenos cortes no

⁷ O formato RAW é conhecido por ser um tipo de “negativo digital”, pois carrega consigo todos os dados capturados pelo sensor da máquina fotográfica. Assim, é possível manipular detalhadamente as cenas utilizando programas específicos de edição, como o Adobe Lightroom, por exemplo. A exigência do formato JPEG se deve à característica compacta do arquivo, que não armazena tantas informações do sensor nem demanda a edição com softwares especiais. Ver mais detalhes do caso no link: <http://www.theverge.com/2015/11/19/9759620/reuters-raw-photos-ban-worldwide>

enquadramento, a agência não dá margem a edições elaboradas que podem adicionar ou subtrair elementos do clique original. Essa decisão nos faz pensar na necessidade de afirmação da ética jornalística, que demanda restrições técnicas para não permitir nenhum tipo de alteração que “manche” a realidade que estaria na foto. Após inúmeros casos de fotos manipuladas – não apenas em jornais, mas em famosos concursos de fotografia documental como o World Press Photo –, uma restrição drástica ao processo de pós-produção dos fotógrafos pareceu ser uma solução eficiente para a Reuters.

Quando a fotografia foi apresentada à sociedade, no século XIX, muitos temiam a decadência da pintura. Ao invés disso, houve uma expansão técnica e conceitual que deu origem ao Surrealismo, Impressionismo, Expressionismo, Cubismo e uma série de movimentos que utilizavam instalações, vídeo arte e muitas outras formas de ver o mundo subjetivamente. Não sendo mais solicitados nos trabalhos pautados pela objetividade – que foram prontamente assumidos pelos fotógrafos –, alguns pintores mergulharam na revolução artística pós-fotografia.

Hoje, fotógrafos também perdem clientes. Seja para “amadores” construindo os próprios álbuns de casamento, fazendo as fotos dos aniversários de família ou cobrindo as próprias revoluções, muito dessa “perda de território” está relacionada à expansão das mídias digitais, que desafiam as visualidades a se reinventarem continuamente. Com a demanda pela instantaneidade e a repetição constante de temas, poses, enquadramentos e edição de cores – outra consequência da popularidade de dispositivos e aplicativos fotográficos –, essa imersão em imagens perde em singularidade (como a “aura” referida por Benjamin) enquanto propõe o desafio de possuir elementos que prendam a atenção dos observadores.

Isso só é possível devido a uma característica pertencente à fotografia e não a outros tipos de arte: o aprimoramento da técnica, a bagagem profissional e o acúmulo de experiência não significam necessariamente uma vantagem insuperável sobre outros fotógrafos, sejam eles profissionais ou amadores. Um fotógrafo inexperiente pode produzir uma imagem mais significativa e memorável que a de outro profissional com décadas de experiência. A força do acaso e a preferência pelo inusitado e pelo imperfeito em ocasiões específicas são alguns motivos pelos quais isso pode acontecer.

Chegamos às seguintes ideias: as fotografias não são necessariamente um registro fiel da realidade visível, mas interpretações e transformações dessa realidade. Uma imagem, por si só, não seria automaticamente prova nenhuma de que um fato aconteceu.

Tais afirmativas, se consideradas certas, levam a um momento em que os fotógrafos precisam convencer o observador de que suas imagens oferecem determinada verdade, ou seja, se encaixam de algum modo nas perspectivas documentais.

Nas redes sociais, as imagens são postadas em um ritmo acelerado, geralmente cumprindo a função de atestar uma presença, uma ideia de “estive ali”, assim como em fotos de turismo: a prova de um tempo que já passou. Os museus também podem trabalhar com esse aspecto temporal, no entanto propõem uma fruição estética das imagens, atuando, assim, como uma instituição reguladora dos gêneros artísticos. A partir da diversidade desses usos, Susan Sontag explica a “função mágica” das imagens, que evocam uma presença. Assumindo papéis sociais distintos, as funções da fotografia são fundamentadas em interpretações que variam de acordo com as áreas específicas a que cada imagem pertence. Temos, portanto, a construção dos gêneros artístico, publicitário, de moda, científico, jornalístico, entre outros.

Segundo Fred Ritchin, ex-editor de fotografia da revista do jornal *New York Times* e atual diretor da *International Center of Photography School*, o fotojornalismo se beneficia de duas noções equivalentes: a de que “a câmara nunca mente” e a de que o jornalismo é imparcial. Ritchin afirma que o fotojornalismo, hoje, enfrenta uma situação de decadência: além de ser usado artificialmente, enfrenta desafios editoriais e tecnológicos que abalam sua credibilidade⁸. Em entrevista à Revista Zum, o pesquisador diz que o vocabulário dos fotógrafos esgotou-se. “É como se as tivéssemos visto [as fotos] antes, pois seguem uma mesma linguagem. É como se esperassem por um evento para reencená-lo. Por isso, questiono se são capazes de provocar uma reação nas pessoas”⁹. Segundo ele, a constante repetição de temas e abordagens sobre as mesmas cenas aparece não apenas no cotidiano dos jornais, mas também continua sendo perpetuada pelos grandes prêmios de fotografia.

Nesse contexto, o fotojornalismo se torna uma magnífica performance para os olhos, mas desconectada do intelecto e das emoções. A moeda valiosa da fotografia como uma janela quase transparente para o mundo é desvalorizada por manipulações cada vez mais óbvias e pelo sensacionalismo. Além disso, o rápido desaparecimento do ensaio fotográfico, uma forma que permite aos fotógrafos desenvolver uma narrativa profunda e bem sustentada, contribui para essa publicação de

⁸ Para mais detalhes, ver artigo “O futuro do fotojornalismo”, escrito por Fred Ritchin e apontado nas referências bibliográficas.

⁹ As respostas de Ritchin sobre a crise do fotojornalismo e a postura dos grandes prêmios de fotografia são parte integrante da matéria “Fotojornalismo em Crise?” da Revista Zum n. 6, publicada em junho de 2014. Disponível em <http://revistazum.com.br/revista-zum_6/fotojornalismo-em-crise/>.

imagens sem preocupação com as causas dos fatos que tem caracterizado o fotojornalismo e também o conduz à perda de integridade e força (RITCHIN, 1990, p. 06).

Além de abalar a credibilidade de uma imagem que anteriormente era considerada como verdade incontestável, essa repetição estética da fotografia documental tradicional fez com que o público se acostumassem às cenas fortes. Se no auge do fotojornalismo as imagens provocavam reação imediata – principalmente em casos extremos de guerra e sofrimento –, Ritchin afirma que hoje os leitores parecem anestesiados, indiferentes. A comoção não se repete, já que as cenas parecem cada vez mais homogêneas.

Em “Sobre Fotografia”, Susan Sontag também discorre sobre a possibilidade de uma imagem, ao ser repetida exaustivamente, deixar o observador impassível e acostumado ao grotesco, ao invés de causar comoção. A questão que se avalia não é apenas o transtorno provocado por uma imagem violenta, mas a capacidade de olhar as cenas aterrorizantes de modo naturalizado, devido à repetição. Posteriormente, em “Diante da dor dos outros”, a autora muda de opinião e se pergunta: “qual a prova de que as fotos produzem um impacto decrescente?” (SONTAG, 2003, p. 88).

Um contraponto interessante se desenha: Sontag não nega que exista um fluxo contínuo de imagens, tampouco subestima o enfraquecimento do sentimentalismo causado pela necessidade constante de estímulos visuais. O questionamento feito pela autora fala de uma argumentação conservadora, pois universaliza o ponto de vista de uma pequena parte da população que vive na parte rica e instruída do mundo. Para essas pessoas que nunca viram o horror de perto, as notícias precisam de fato ser transformadas em entretenimento.

É absurdo identificar o mundo a essas regiões de países abastados onde as pessoas gozam o dúbio privilégio de ser espectadores ou furtar-se a ser espectadores da dor de um outro povo, assim como é absurdo fazer generalizações acerca da capacidade de se mostrar sensível aos sofrimentos de outros com base na atitude desses consumidores de notícias, que não conhecem, na própria pele, nada a respeito de guerra, de injustiça em massa e de terror. Existem centenas de milhões de espectadores de tevê que estão longe de sentirem-se impassíveis ante o que veem na televisão. Eles não se dão ao luxo de fazer pouco caso da realidade (SONTAG, 2003, p. 92).

Mesmo defendendo esse argumento contrário à sociedade do espetáculo de Guy Debord, Sontag reconhece a existência de uma estética de guerra e afirma a necessidade

de não generalizarmos o papel dos fotojornalistas. Mesmo com as demandas editoriais e o desejo de ter a própria foto estampada nas capas das revistas, a busca por uma boa matéria não era o único motivo para a coragem dos fotógrafos em campo. Muitos deles não permaneciam isentos, e a angulação da cobertura nem sempre era determinada pela editoria. Sontag também esclarece uma questão interessante sobre o poder de mobilização das imagens:

O fato de não estarmos completamente transformados, de podermos dar as costas, virar a página, mudar de canal, não impugna o valor ético de uma agressão por meio de imagens. Não é um defeito o fato de não ficarmos atormentados, de não sofrermos *o bastante* quando vemos essas imagens. Tampouco tem a foto a obrigação de remediar nossa ignorância acerca da história e das causas do sofrimento que ela seleciona e enquadra. Tais imagens não podem ser mais do que um convite a prestar atenção, a refletir, aprender, examinar as racionalizações do sofrimento em massa propostas pelos poderes constituídos. Quem provocou o que a foto mostra? Quem é o responsável? É desculpável? [...] Tudo isso com a compreensão de que a indignação moral, assim como a compaixão, não pode determinar um rumo para a ação (SONTAG, 2003, p. 97, grifo do autor).

Um reflexo dessa compaixão nem sempre transformada em ação direta é o chamado “ativismo de sofá”, que multiplica petições online para defender causas justas e urgentes. A proliferação dessas medidas é um indicativo de que a solidariedade existe, ainda que imersa no comodismo. Em meio a tantas situações extremas e tantas imagens semelhantes em contextos variados, as petições oferecem um tipo de atitude que não requer esforço, deixando consciências tranquilas em alguns rápidos cliques.

Entretanto, é válido reconhecer um caso recente de comoção mundial relacionada a uma fotografia. Em setembro de 2015, o corpo do menino sírio Aylan Kurdi, de 3 anos, apareceu na praia de Bodrum, na Turquia. A cena foi fotografada e virou símbolo da crise migratória que já matou milhares de pessoas no Oriente Médio. A foto provocou intensas discussões sobre a postura dos europeus em relação aos refugiados: alguns países passaram a ajudar os imigrantes que fogem da guerra ao invés de impedir sua permanência em solo estrangeiro.

Figura 8 – Fotografia do menino sírio encontrado na praia



Fonte: Nilufer Demir (2015). A foto de Aylan Kurdi, que apareceu morto na praia turca de Bodrum, gerou comoção mundial pela causa dos refugiados.

O pensamento de Sontag e a foto do menino Sírio são contrapontos necessários para evitarmos possíveis generalizações, mas é importante lembrar que as afirmativas e fatos relatados acima refletem as questões éticas e jornalísticas da imagem, principalmente relacionadas à recepção dos espectadores. Não trataremos tão profundamente dessas questões de recepção por não ser o nosso intuito nesta pesquisa, o objetivo é pensar na questão do estímulo visual em um fluxo de imagens semelhantes, para em seguida desenvolvermos uma relação dessas imagens com o eixo temporal presente nelas.

Nos passos dados até aqui, buscamos entender as potencialidades da fotografia documental não apenas como um modo de transmitir informações, mas como um elemento de profunda relevância social. Desenhamos um cenário em que atuam demandas editoriais, novidades tecnológicas, necessidade de mudança política, comercialização de imagens, repetição de temas fotografados, estetização do sofrimento, manipulação de fotos, além de questões conceituais e teóricas que tratam do jogo travado entre fotógrafo e aparelho. Nosso objetivo foi pensar no regime visual cristalizado pela fotografia documental considerada clássica. Entendemos os diversos elementos envolvidos na construção de uma estética que não se resume ao instante decisivo, mas está, sim, diretamente relacionada a essa dimensão temporal. Adiante, veremos como esse diálogo entre espaço e tempo pode atuar em novas propostas

documentais, observando como as imagens de Edinger e Waplington se relacionam com a estética documental, com a mística do instante e com os tempos que pressupõem continuidade.

4. CLAUDIO EDINGER E NICK WAPLINGTON COMO PROPONENTES DE OUTROS TEMPOS, DE OUTRAS VISUALIDADES

Neste terceiro capítulo, trataremos mais especificamente da relação dos aspectos temporais com os trabalhos de Claudio Edinger e Nick Waplington. Como explicitado na introdução da dissertação, o recorte pensado para a análise recobre dois livros: “Indecisive Memento”, de Nick Waplington, e “O Paradoxo do Olhar”, de Claudio Edinger. A escolha de dois trabalhos que têm o livro como suporte é outro critério importante, pois nos permite analisar não apenas as imagens isoladamente, mas nos abre a possibilidade de observar a maneira como elas estão dispostas nas páginas, além das possíveis narrativas formadas por essa sequência. Ao longo dos tópicos, partimos da fundamentação que construímos sobre os tempos na fotografia, buscando entender as propostas para novas visualidades, observando a maneira como os fotógrafos se relacionam com a mística do instante e/ou com tempos contínuos, levando também em consideração algumas questões técnicas do processo fotográfico e a relação de sentido que elas constroem entre demandas editoriais, observadores e fotógrafos.

Escolhemos tratar especificamente do livro “Indecisive Memento” por conta da postura categórica que o trabalho assume ao tratar dos momentos banais, ao destacar cenas que não seriam contempladas em uma estética documental tradicional. Por anunciar desde o título uma caminhada na via contrária, Nick Waplington põe em evidência os instantes descontínuos. O conceito de Waplington instiga este trabalho a descobrir as relações dessas imagens com o tempo, em um processo que nos ajuda a entender algumas mudanças por que passa a fotografia contemporânea.

Já a escolha de Claudio Edinger foi motivada pelo flerte com o documentário imaginário. Sem necessariamente desprender-se do vínculo com a realidade, o trabalho de Edinger usa elementos visuais que constroem uma estética própria, mostrando temas e povos diferentes sem perder uma assinatura comum entre as imagens. Sua relação com o tempo não se mostra, em um primeiro momento, única: algumas imagens mostram instantes decisivos (embora não tão ligados à estética de Cartier-Bresson por conta do desfoque, característica de Edinger) e outras destacam poses, paisagens, objetos inanimados que se descolam do momento do clique, podendo existir naquele lugar um antes e depois, em um fluxo de tempo contínuo. A pluralidade de temas e o modo de lidar com a estética documental – afastando-se dela, mas sem negá-la totalmente –

resultou em um conjunto de imagens cuja originalidade atraiu esta pesquisa pela riqueza de elementos que pode proporcionar à análise.

Quanto ao recorte temporal, “Indecisive Memento” foi lançado em 1998 e “O Paradoxo do Olhar” foi lançado em 2015, mas contém trabalhos desde o começo da carreira de Edinger. Para a pesquisa, trabalharemos com as fotos contendo foco seletivo, que Claudio começou a produzir nos anos 2000. Ao definir esse recorte, nos preocupamos em selecionar trabalhos feitos depois dos anos 1990, restringindo nosso campo de pesquisa às últimas três décadas. Levamos em consideração que as mudanças no modo de fotografar e consumir fotografia dessas três últimas décadas seriam um paralelo interessante para entender a demanda de novas visualidades. Sobre a autoria, ambos os fotógrafos têm trajetórias sólidas no campo da imagem e da arte, já tendo conseguido reconhecimento internacional e construído referências marcantes nos trabalhos que desenvolvem. A diferença entre os ensaios dos dois fotógrafos também é interessante para o trabalho: Nick Waplinton com uma proposta poética que une legendas subjetivas a algumas técnicas tradicionais de câmera, Claudio Edinger com uma proposta documental construída por técnicas que fogem à visualidade do documental considerado clássico.

Quando falamos em entender as mudanças pelas quais tem passado a fotografia, fizemos comparações ao chamado “modelo paradigmático dos anos 30”. É importante ressaltar que, quando nos referimos à consolidação de um modelo considerado clássico, não temos a intenção de enquadrar todos os trabalhos feitos em determinada época como pertencentes a uma única forma de produzir imagens. Compreendemos a pluralidade do universo da fotografia e reconhecemos que existem múltiplas maneiras de produzir trabalhos em um mesmo momento histórico, nem todos se encaixando nos mesmos padrões. Entretanto, para fins de ordem metodológica, consideramos o “modelo paradigmático dos anos 30” como um parâmetro de cristalização de certos conceitos, onde houve aproximação da teoria do índice com as ideias de verdade, objetividade, testemunho. Esse modelo se consolidou como prática dominante no fotojornalismo, continuando relevante até hoje, mesmo tendo sido questionado por nomes como Yves Klein, Raymond Depardon ou Robert Frank nos anos 50, 60, 70.

Portanto, alguns critérios de análise do *corpus* podem comparar o nosso objeto de estudo a outros trabalhos que se encaixam no modelo cristalizado de documentarismo, ou mesmo que representaram as primeiras rupturas com esse modelo. Na escolha desse

corpus de apoio, como temos o intuito de comparar o processo do tempo nas imagens, não nos preocupamos em estabelecer um recorte que contemplasse determinada década, mas sim determinados temas e estéticas. Ao longo dos tópicos, tivemos alguns trabalhos do próprio Henri Cartier-Bresson, além de Robert Frank, Bruno Serralongue, Raymond Depardon, August Sander, Robert Capa, Diane Arbus, Nick Ut Cong Huynh, Eddie Adams, Osman Sağırılı e outros fotógrafos que se destacaram dos anos 1950 aos acontecimentos mais recentes.

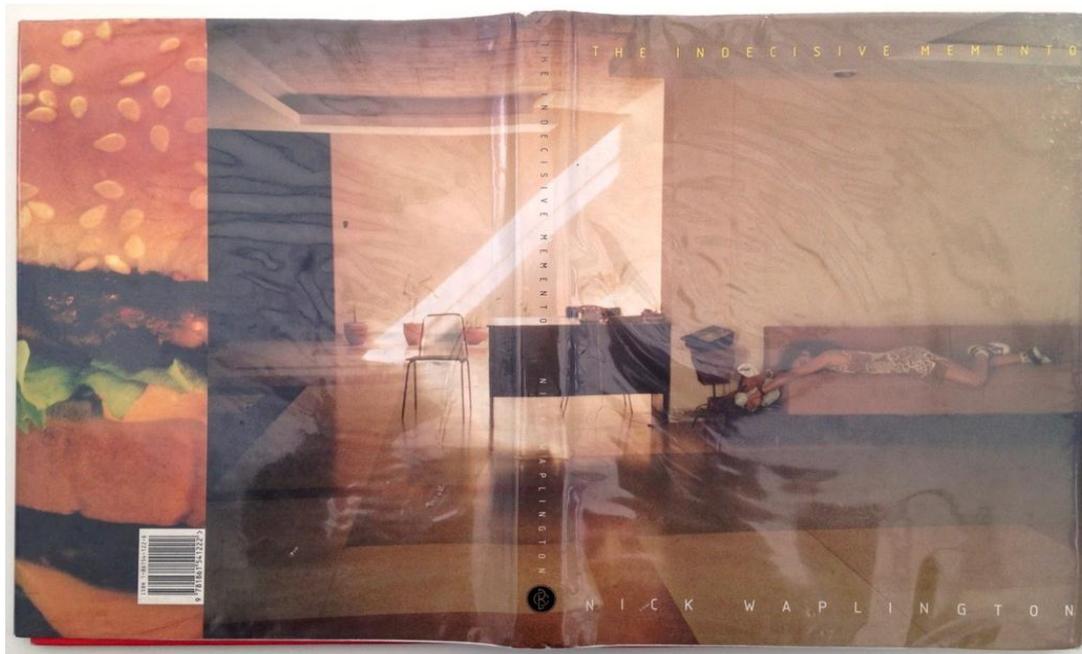
Para construir a análise, procuramos evidenciar a relação das imagens do *corpus* com a discussão conceitual e promover tangenciamentos entre os trabalhos, de modo a ressaltar afinidades e observar diferenciações na maneira de lidar com o tempo. Na introdução deste trabalho, apresentamos brevemente a biografia dos fotógrafos, mas consideramos necessária uma nova incursão, mesmo que breve, sobre origens e contextos dos trabalhos (sem, entretanto, deixarmos que a biografia dos fotógrafos se sobreponha ao objeto de análise). Tendo uma introdução contextual como ponto de partida, analisaremos a obra com o intuito de não perder de vista a relação com o tempo, e ainda assim tecer possíveis comparações e pensar nos elementos de construção de sentido presentes nas imagens. Nossas categorias de análise pretendem abordar os seguintes aspectos: tempo “desaparecido”, “esticado” ou “instantâneo” da imagem; níveis de linearidade das narrativas, imagens mais ou menos presas ao referente, a presença do ficcional e da estética subjetiva no documental, lugar do espaço/cenário e do objeto/sujeito na hierarquia da composição e na relação com o tempo.

Antes da análise, é importante salientar que não pretendemos estabelecer nem provar a existência de uma forma universal de interpretação e leitura da fotografia, o objetivo do processo analítico é encontrar uma possível interpretação dentre várias. Em alguns momentos da pesquisa, as imagens serão analisadas sequencialmente. Em outros, a própria imagem demandará um estudo individual. Seja em comparação com outros trabalhos correspondentes, seja em uma análise isolada, colocaremos o objeto dentro do contexto das categorias de análise que explicamos, captando as especificidades de cada imagem pelo conhecimento que traçamos até aqui.

4.1 Negar para afirmar? Nick Waplington e “Indecisive Memento”

O britânico Nick Waplington afirma ser artista antes de fotógrafo. Quando perguntado como começou sua relação com a imagem, diz ter sido com a pintura. “Todos nós começamos pintando, não é? Primeiro no berçário, depois na escola. A fotografia aparece depois nas vidas de todo mundo” (WAPLINGTON apud Susuda, 2015, p. 1). Seu primeiro trabalho como fotógrafo é, até hoje, reconhecido e premiado. Em “Living Room”, Waplington documentou o cotidiano de duas famílias britânicas em um período de vários anos. Nos anos 80, em meio ao governo de Margaret Thatcher no Reino Unido, Nick fotografou a vida familiar de um país onde a indústria passava por turbulências e a política tomava medidas impopulares. Se no primeiro trabalho – considerado sua maior obra até hoje – suas lentes buscavam pessoas do lado menos favorecido da economia, não se pode dizer o mesmo de “Indecisive Memento”. Concebido como um experimento, a publicação não teve muita aclamação da crítica. O livro já anuncia na própria capa a intenção de evocar momentos indecisivos, cotidianos, banais, e retrata o modo de vida capitalista com algumas singularidades que veremos adiante.

Figura 9 – Capa do livro “The Indecisive Memento”



Fonte: Nick Waplington (1998).

Em uma de suas citações, Cartier-Bresson afirmou que sua paixão nunca foi pela fotografia em si, mas “pela possibilidade, ao esquecer de si mesmo, de registrar numa fração de segundo a emoção propiciada pelo tema e a beleza da forma, quer dizer, uma geometria despertada pelo que é oferecido” (CARTIER-BRESSON, 2004, p. 33). Nick confronta diretamente a ideia de “fração de segundo” ao apresentar duas imagens, em sequência, tendo objeto e cenário completamente estáticos.

Figura 10 – Duas fotos em sequência no livro de Nick Waplington



Fonte: Nick Waplington (1998).

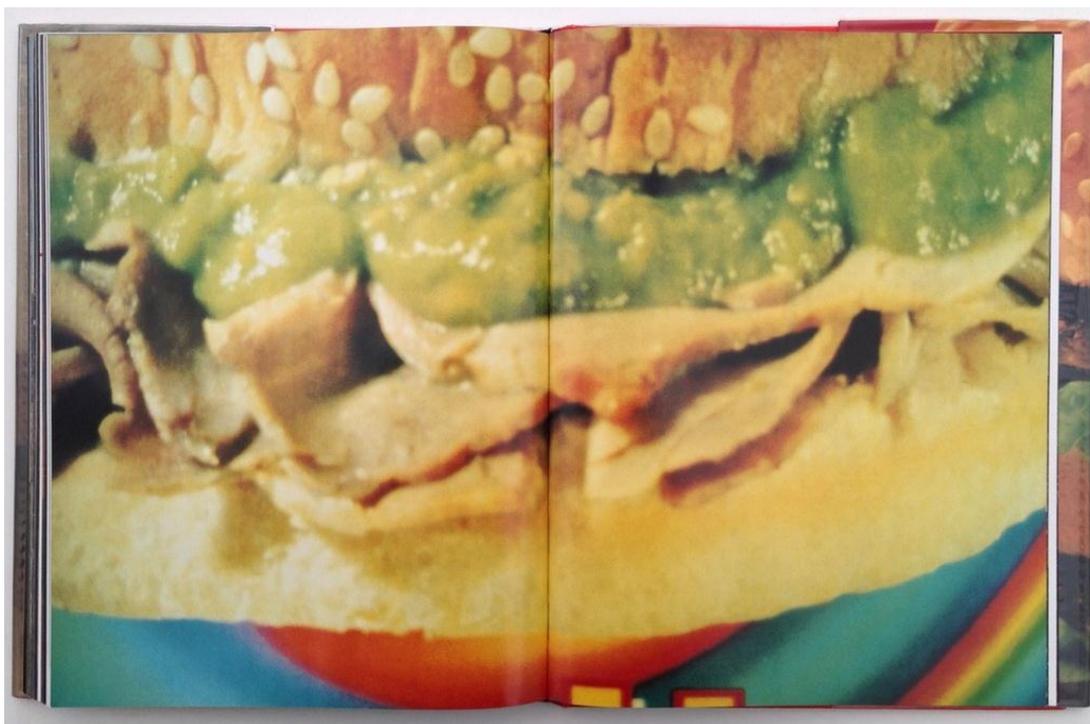
O único elemento que pode sugerir uma passagem de tempo na imagem é a sombra da TV, ou mesmo o reflexo da luz na tela, que se movimenta de acordo com o avançar da tarde ou o cair da noite. Mesmo o vaso de girassóis não tem vida, é plástico. Não esperamos da fachada do prédio, do girassol, da pequena estátua ou da TV nenhum movimento, nenhuma ação. Sendo fotos “*still*”, não apresentam nenhuma sugestão de movimento ou mesmo de vida. A fachada do prédio pode ter sido fotografada em vários horários do dia – pressupõe-se ser no fim da tarde ou no começo da manhã, mas, no caso dessa foto, qualquer edição simples poderia manipular as cores e deixá-la com o

suave tom azulado das “horas douradas”¹⁰. Quanto à organização das formas, muito valorizada por Cartier-Bresson, nessas duas imagens Nick manteve proporção, perspectiva e foco apontados como corretos pelos parâmetros documentais. O maior distanciamento é temporal: o instante parece sumir da imagem, há uma sensação de não pertencimento do instantâneo. O observador, pensando no cotidiano, pode perguntar a si mesmo: vejo isso todo dia, será que essa cena é realmente importante? A afirmação de Nick ao clicar é que, sim, é uma cena e um momento importante. Por que não seria?

Quando nos debruçamos sobre o que seria enquadramento, perspectiva ou foco ideais, em que consistiria essa forma harmônica, nem todos os conceitos apontam algo fixo e imutável. Para Bergson, a qualidade tinha por marca a instabilidade, e a forma seria portadora do descontínuo. “A forma é coisa que não existe, pois pertence ao domínio do imóvel, ao passo que a realidade é movimento. Real é a mudança contínua de forma: a forma é apenas um instantâneo tirado durante uma transição” (BERGSON, 1971, p. 295). Falamos aqui da forma colocada em caráter temporal, não em sentido idealizado. Como afirma Lissovsky, a “forma que é, antes de tudo, um **ritmo**, de acordo com a etimologia que faz Benveniste do significado mais arcaico dessa palavra” (LISSOVSKY, 2008, p. 90, grifo do autor). Em Benveniste (1966, p. 333), temos que a forma colocada no instante pertence ao que é móvel, fluido, sem consistência orgânica. Forma e fluidez, assim, se correspondem. Vejamos a seguinte imagem:

¹⁰ Termo muito utilizado na fotografia, “hora dourada” se refere à hora do dia com melhor iluminação natural para se fotografar, geralmente nas primeiras horas da manhã e no fim da tarde, quando a luz do sol não é tão intensa.

Figura 11 – Nick fotografa um sanduíche em ângulo diferente do usual



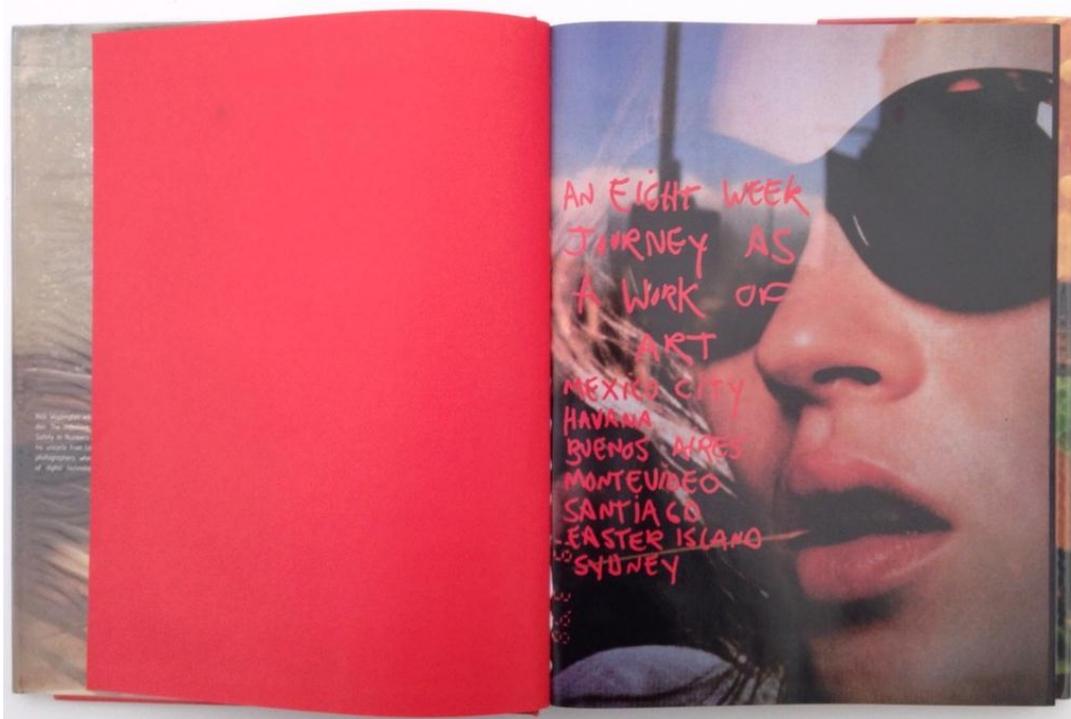
Fonte: Nick Waplington (1998).

Nessa foto, as cores e diferentes texturas da imagem saltam aos olhos. A maciez do pão, a cremosidade brilhosa do molho e a suculência da carne são algumas das texturas presentes na imagem. Mesmo que os observadores tenham acesso apenas a uma fotografia, as características táteis, palatares e até olfativas do alimento podem alcançar nossa sensibilidade através dos estímulos visuais. Já o tempo, aqui, parece pertencer a duas instâncias: o que está sempre presente (ao ver uma propaganda de hambúrguer, alguém já pensou em passado? Imagino que não, trata-se de algo que pode ser alcançado agora, indo à loja mais próxima) e o que pertence também ao futuro (somos condicionados a pensar no futuro momento em que teremos aquilo, e ficamos felizes com essa perspectiva). Waplington conseguiu capturar, usando um ângulo incomum, algo que é símbolo do capitalismo. Fotografar um sanduíche de *fast-food* em tal proximidade faz lembrar as imagens publicitárias de gastronomia, feitas com o intuito de estimular outros níveis sensoriais – principalmente o paladar – dos observadores e despertar neles a necessidade de consumo. Não apenas a relação da fotografia publicitária com o tempo, a construção desse propósito é feita também com as texturas e a paleta de cores: costumamos ver uma predominância de tons quentes em fotografias

de comida, talvez por causa da nossa rejeição natural a alimentos azulados¹¹. Outro detalhe importante a se observar é que a percepção de cores acontece de acordo com cada sistema cultural, que pode identificar tons de maneiras diferentes. Mesmo com essas variações, os elementos fundamentais das cores podem ser colocados em oposições como frio/quente, brilhante/opaco, saturado/insaturado.

Outro aspecto que distancia o trabalho de Nick dos preceitos documentais é o diálogo entre fotografia e escrita. Longe de ter legendas descritivas do contexto da cena em fontes pequenas abaixo da imagem, Nick escreve textos em cima da própria foto, ressignificando-a de acordo com as palavras. O tempo da imagem aqui é outro. Apresentando textos que mais parecem poemas, Nick coloca em ação um aspecto temporal que pertence não apenas ao clique, mas ao pensamento.

Figura 12 – Página dupla de “Indecisive Memento”, livro de Nick Waplington



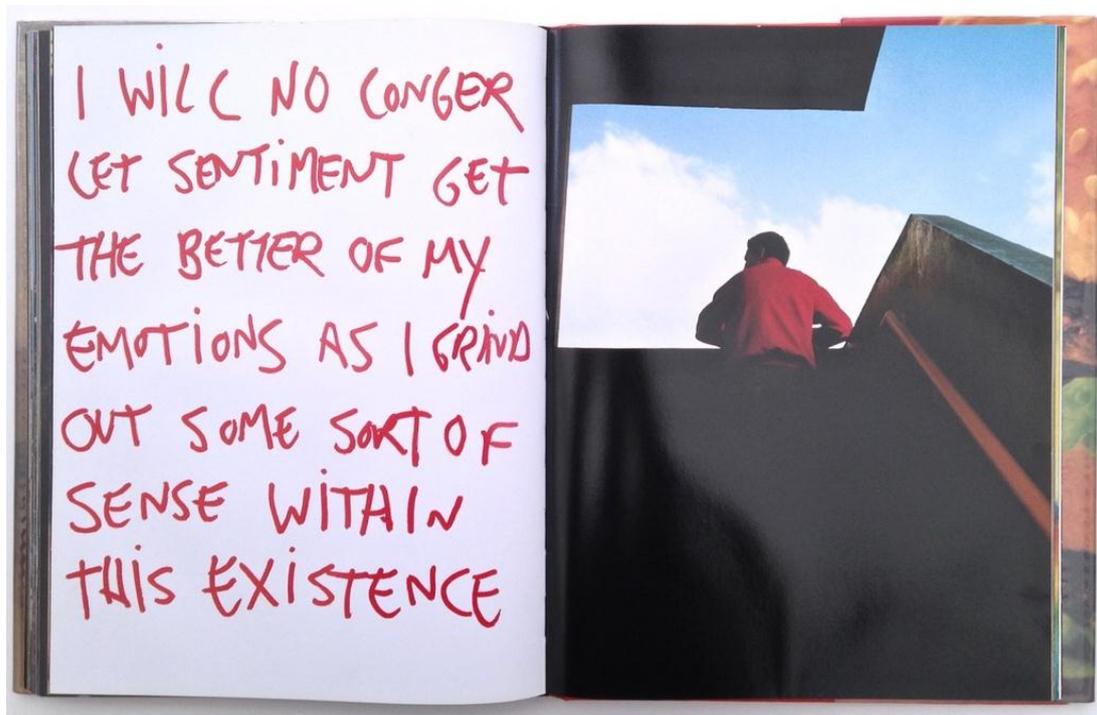
Fonte: Nick Waplington (1998). Escrita sobre a foto, a frase “*an eight week journey as a work of art*” (uma jornada/viagem de oito semanas como um trabalho artístico) é acompanhada por uma lista de cidades: Mexico City, Havana, Buenos Aires, Montevideo, Santiago, Easter Island, Sydney.

¹¹ Algumas pesquisas indicam que a experiência cognitiva dos humanos, desde a pré-história, associa cores a sabores. Assim, vermelhos e laranjas seriam associados a elementos doces ou suculentos (frutas maduras, por exemplo). Os verdes seriam ácidos ou azedos e os tons azuis indicariam alimentos venenosos ou estragados. Para mais detalhes: <http://mundoestranho.abril.com.br/alimentacao/existe-algum-alimento-natural-azul/>

A cor das letras na foto é a mesma cor da página que precede a imagem, o que contribui para que pensemos as duas páginas como um conjunto harmônico de elementos visuais. Se pensássemos apenas na imagem, a mulher poderia estar de frente para um vidro qualquer, uma vitrine, uma janela de casa. As palavras escritas sobre a foto dão outro sentido: se pensados em conjunto, os elementos visuais nos dizem que é uma mulher, uma artista, que está olhando para uma janela de ônibus ou trem enquanto viaja. Ela olha para a página vermelha, que parece ter carimbado a frase da exata cor na página ao lado, em cima da imagem. Temos a impressão de ser um balão de fala, seja do fotógrafo narrador, seja da pessoa fotografada.

Enquanto Cartier-Bresson valoriza o momento do clique e prioriza a hierarquia das formas em suas composições, Nick fotografa cenários neutros e dá referência a eles por meio de intervenções textuais na imagem. Não é um processo que envolve apenas elementos visuais, mas também envolve o eixo temporal. Na imagem acima, o texto fica sobre a imagem, mas não é o único modo encontrado por Nick para essa interação. Vejamos outra variação desse método:

Figura 13 – Díptico de “Indecisive Memento”



Fonte: Nick Waplington (1998). Escrita em uma página em branco ao lado da foto, está a frase “*I will no longer let sentiment get the better of my emotions as I grind out some sort of sense within this existence*” (Eu não deixarei mais os sentimentos tomarem o melhor das minhas emoções enquanto trituro algum tipo de sentido dentro desta existência, tradução nossa).

Diferentemente da imagem anterior, o texto aqui aparece em uma página em branco, ao lado da fotografia. Um aspecto em comum entre as duas imagens é a relação das cores do texto com a imagem (nesta foto, temos a combinação com a blusa vermelha do homem) e o olhar da pessoa fotografada, que está direcionado ao texto, além do tom contemplativo da imagem em ambas as situações. Aqui o tempo também foge do instantâneo, nos dando a sensação de continuidade. O homem fotografado não faz nenhuma menção de sair dali ou de mudar de posição, enxergamos alguém com uma postura pensativa, que provavelmente continuará ali por um tempo além do clique.

Já sabemos que a fotografia se apresenta como um signo onde a passagem do tempo é interrompida pelo instante do clique, que intercepta os efeitos do tempo sobre a imagem final (sem necessariamente anular o tempo, como vimos nos tópicos anteriores), congelando o fator temporal em determinado espaço alcançado pela luz e enquadrado pela câmera. Régis Durand (1995) complementa essa ideia ao afirmar que, quando tiramos uma foto, o instante é interrompido (ou detido, se utilizamos uma tradução mais específica do verbo “arrested”, usado pelo autor). Quando o obturador se fecha, não vemos nada, e essa tela preta representa uma pausa no correr dos instantes, o momento em que o tempo é silenciado, em que é feita naquela superfície a gravação (seja filme ou arquivo digital) dos espectros que agora habitam o interior da câmera.

Essa forma de ver o tempo, para Durand, “nada tem a ver com a temporalidade do objeto representado – como Barthes pensou seu ‘ter-estado-lá’ – mas com a temporalidade dos trabalhos do processo de pensamento, ou *uma* possível versão do processo de pensamento (se queremos chamar de ‘pensar’ este encontro inicial entre uma energia e o mundo exterior)” (LISSOVSKY, 2008, p. 114). Este movimento é mais que uma ficção teórica, a fantasia da origem pura, da iminência do pensamento, de pensar fotograficamente.

As diferentes maneiras de “ler o tempo” em uma fotografia, esse caráter quântico da imagem, foi observado por Flusser. O autor levantava a hipótese de que “a invenção do aparelho fotográfico é o ponto a partir do qual a existência humana vai abandonando a estrutura de deslizamento linear, própria dos textos, para assumir a estrutura do saltar quântico, próprio dos aparelhos” (FLUSSER, 2009, p. 66). Para ele, o processo fotográfico cria um “espaço-tempo cujo centro é o ‘objeto-fotografável’, cercado de regiões de pontos-de-vista” (FLUSSER, 2009, p. 30). Assim, existiriam regiões espaciais e temporais.

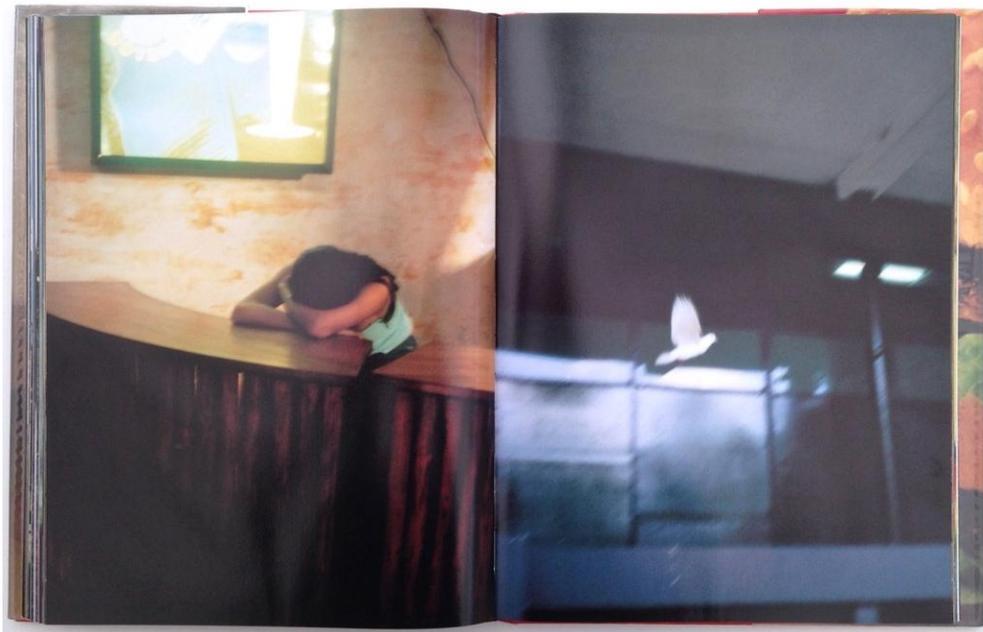
Há regiões temporais para um olhar-relâmpago, outras para um olhar sorrateiro, outras para um olhar contemplativo (...). Ao fotografar, o fotógrafo salta de região para região por cima de barreiras. Muda de um tipo de espaço e um tipo de tempo para outros tipos. As categorias de tempo e espaço são sincronizadas de forma que possam ser permutadas (FLUSSER, 2009, p. 30).

Através da análise de Flusser, não consideramos mais o processo fotográfico como um mero ato de clicar, que permanece sendo o mesmo gesto em contextos distintos. O gesto de Nick ao clicar a imagem acima pode ter sido o mesmo de Cartier-Bresson ao fotografar um homem pulando em cima de uma poça d'água, mas as categorias de espaço e de tempo são completamente diferentes nas duas imagens. O posicionamento de Nick, que optou por clicar de baixo para cima e esconder parcialmente o rosto do homem fotografado, já caracteriza um espaço diferente de uma foto posada em frente a um ponto turístico, por exemplo. Temporalmente falando, a noção também muda: enquanto temos certeza de que o pulo fotografado por Cartier-Bresson durou poucos segundos, o momento fotografado por Nick parece durar horas.

O texto colocado na página ao lado também contribui para o tom contemplativo da imagem. Assim como na figura 13, a frase parece ser um balão de fala do personagem, traduzindo seus pensamentos para o observador. A união entre texto e imagem acontece em termos de igualdade: ambos ocupam uma página de mesmo tamanho, diferentemente de uma legenda ou de algum texto explicativo colocado em letras pequenas ao lado da foto.

Complementando a imagem com um conteúdo de teor subjetivo, Nick nos mostra um lado introspectivo da cena, alcançável apenas pelas palavras. Percebemos como a verdade que estabelecemos sobre as imagens é relativa, somos confrontados ao desafiar os estereótipos que tecemos ao olharmos para alguém. O conjunto formado por fotografia e texto é como um acréscimo que vai além da impressão à primeira vista, é uma chance de conhecermos melhor alguém e ver nossas impressões iniciais serem questionadas, como se pudéssemos ler seus pensamentos. Existe, assim, uma aproximação entre observador e imagem, pois o fotógrafo usa uma linguagem a mais para contar a história que deseja. Em se tratando de pensamentos, então, cria-se uma intimidade, o observador se sente convidado a participar e a se identificar não apenas com aquele momento, mas com aquela pessoa.

Figura 14 – Fotografias de Nick Waplington dispostas em páginas consecutivas



Fonte: Nick Waplington (1998). O movimento é colocado nas fotos de Nick através dos borrões, mesmo que o fotografado esteja parado.

A captação de movimento na imagem é outro aspecto presente nas imagens de Nick que se relaciona diretamente com o tempo. Para Argan (1990), o movimento é a velocidade. Essa velocidade seria uma força que se relaciona a dois aspectos: o objeto que se move e o espaço no qual ele se move. “A sensação que se recebe de um corpo em movimento resulta da percepção do corpo e das coisas que estão paradas no espaço circundante”. (ARGAN, 1990, p. 441). Uma diferença interessante entre as duas fotografias é que, na primeira delas, a menina fotografada está parada, ou seja, quem se movimentou foi a câmera / o fotógrafo. Em uma interpretação inicial, essa postura pode dar a entender que houve displicência no momento de captação da imagem, ou seja, que não houve intenção de obter uma foto tremida (afinal, são resultados evitados pela maioria dos profissionais da área). Entretanto, vejamos o que Waplington diz sobre o próprio trabalho:

Eu tento nunca pré-visualizar o que vou fazer... Trabalho com ideias, mas tenho consciência de que elas vão evoluir aos poucos através do ato de tirar fotos. É esse sentimento que sempre me guia através do trabalho. [...] Eu queria realizar um trabalho que não tentasse levantar campanha para uma causa em particular, um trabalho que não tivesse o propósito de representar a verdade [...] Não há dúvidas de que o século XX, fotograficamente, foi o século da fotografia de reportagem, e Cartier-Bresson é sem dúvidas o maior repórter

fotográfico de nosso tempo. Ainda assim, sua ideia de momento decisivo, no qual você tem uma chance de capturar uma imagem e ou você captura isso ou você perde, isso parece datado. Nós vivemos em uma era pós-moderna, onde os não-momentos se tornaram tão importantes quanto os momentos. Tudo tem validade e, ainda assim, essa ideia de instante decisivo ainda tem muita credibilidade entre os fotógrafos. O que estou tentando fazer é direcionar essa pré-concepção, dizer que todo e qualquer momento conta. Você pode tirar foto de qualquer coisa e essa imagem ainda manter ressonâncias. Não há guias. Tudo é aberto e tudo é possível (WAPLINGTON, 2014, tradução nossa)¹².

Waplington deixa claro que o movimento do fotógrafo não anula a importância da imagem, mesmo que a cena fotografada não esteja nítida. Em contrapartida, a postura criteriosa de Cartier-Bresson demonstrava zelo pela exatidão da nitidez, pela harmonia das formas. Temos, aqui, um ponto central na diferenciação dos dois fotógrafos: Cartier-Bresson preparava todos os eixos possíveis de captura da imagem no único momento perfeito, Waplington redireciona essa ideia e afirma que todos os momentos são importantes, mesmo aqueles em que o objeto apareceu desfocado quando o fotógrafo se mexeu. O método usado por Cartier-Bresson é explicado por Entler (2005):

Quando sai a campo, ele observa todo o movimento do mundo e seleciona alguns elementos mais ou menos estáveis que irão compor sua imagem: um fundo, a paisagem fixa, a direção da luz e das sombras etc. Posiciona sua câmera, delimitando o recorte no seu campo visual, enquadrando, excluindo e fragmentando os elementos da cena. Combina as variáveis do dispositivo: foco, abertura, velocidade. Mas a cena ainda não está completa. Tendo controlado o que pode, e consciente do intenso movimento dos objetos, resta, a partir daqui, aguardar uma coisa qualquer que, passando diante do quadro definido em seu visor, alterará as luzes e sombras dos objetos, sobreporá linhas e formas, e poderá resultar apenas num toque enriquecedor ou, então, modificar radicalmente a estrutura da imagem. (ENTLER, 2005, p. 281).

¹² Do original em inglês: *“I try to never pre-visualise what I am going to make ... I work with ideas but I am conscious that they will slowly evolve through the act of taking photographs. It is that feeling that always leads me through the work. Sometimes I'm not quite sure why I have made work until years afterwards but then that is just a different way of working [...] I wanted to make work that wasn't trying to campaign for a particular issue, work that was not purporting to be the truth [...] There is no doubt that the twentieth century photographically has been the century of the reportage image and Cartier-Bresson is undoubtedly the greatest reportage photographer of our time. Yet his idea of the decisive moment, in which you have one chance to capture an image and either you get it or you miss it, seems dated. We live in post-modern age where non-moments have become as relevant as moments. Everything has validity and yet this idea of the decisive moment is still given credence within photographic circles. What I am trying to do is address this preconception and say that every and any moment works. You can take a picture of anything and it still holds resonance [...] There are no guidelines. Everything is open and everything is possible...”* (Disponível em: <http://www.photopedagogy.com/the-indecisive-moment.html>)

Segundo Lissovsky (2008, p. 142), o borrão e o tremido não estão limitados a representarem a inscrição da duração na imagem, um indício vestigial de um movimento. Esses efeitos, para o autor, podem ser uma forma de colocar-se dentro do instante. O resultado disso, de uma “espera que pretende não-durar”, é uma expressão que “forma, no próprio interior do tempo apreendido e imobilizado, uma fina película de tempo em estado puro” (BELLOUR, 1997, p. 101). Para Bellour, seria um tempo que, no instantâneo, dilata-se, desfia-se e desdobra-se sobre si mesmo.

Essas pequenas “brechas” naquilo que se convencionou como a técnica correta levam o nosso olhar para aquilo que é diferente do usual. Um elemento borrado em uma cena nítida é algo observado imediatamente. Sobre as intenções do fotógrafo, Lissovsky (2008, p. 87) afirma a existência de descontinuidades ínfimas “dentro do tecido das aparências”. Entre os atos descontínuos, o olho do fotógrafo se introduz. Esses atos marcam uma passagem única e efêmera das formas a outro nível de ordem: uma ordem que se relaciona mais ao tempo que ao espaço. Lissovsky traz ainda uma frase de Certeau (1994, p. 160): “entre dois equilíbrios, a irrupção de um tempo”.

Figura 15 – Páginas de Indecisive Memento



Fonte: Nick Waplington (1998). Duas imagens borradas se relacionam, dividindo a simbologia de passagem.

Nas páginas acima, temos duas imagens que mais uma vez se harmonizam, compartilham o mesmo elemento visual e cargas simbólicas semelhantes – uma porta, um movimento de entrada, saída ou passagem – além dos borrões que podem indicar movimento da câmera ou do fotografado. Ambas as portas ocupam o lugar central do enquadramento, mas mostram movimentos opostos: na primeira foto, alguém que está fora parece se movimentar para entrar em uma sala. Não há uma presença explícita, os ambientes (dentro e fora) parecem vazios. Na segunda imagem, as bordas pretas nos dão a impressão de alguém que está em um túnel, e vê na porta uma saída para o exterior, na qual encontra uma pessoa que provavelmente já atravessou aquele caminho.

Tentando buscar legendas descritivas ou complementadoras de sentido para as imagens, o observador pode falhar por não encontrar palavras que se encaixem na foto. As imagens de Waplington parecem se desvencilhar de palavras assim como se desvencilham do tempo, em um movimento de esquivar-se, mostrando-nos outra face do instante. O movimento de captura e a relação com o aparelho continuam sendo as mesmas para qualquer fotógrafo. Nas fotos de Waplington, entretanto, a nódoa deixada pelo instante se transmuta, há um descolamento, o tempo parece se ausentar. Mesmo que o gesto feito pelo dedo na direção do botão disparador seja o mesmo, que o caminho da luz pelos espelhos, pelas camadas de vidro da lente e pelo sensor da câmera não mude, acontece uma transformação na dimensão da imagem final, na construção de sentido que se faz naquele jogo. O viés documental não deixa de existir, pois o eixo do índice ainda se faz presente e ainda vemos aqueles cenários como parte da realidade. Mesmo assim, os elementos da ordem do sensível mudam, a percepção da cena muda. Traçando um paralelo com o trabalho de Robert Frank e a relação das imagens dele com o tempo, temos em Lissovsky:

Ele [Robert Frank] procurava produzir imagens que não comportassem palavras ou explicações, e que fossem, num certo sentido, uma alteridade do instante. Fazer advir tal instante impunha uma espera radicalmente diferente, ainda que o próprio Frank sustentasse, publicamente, que não realizava espera alguma. Mais de uma vez, declarou ter a sensação de que a fotografia que realmente deveria ser feita estava às suas costas. Susan Sontag reconhece, no modo como Robert Frank “espera” por seus “momentos intermediários”, a tentativa de “surpreender a realidade desprevenida”. Esse modo de espera não supõe, simplesmente, a “ausência essencial do real” – como afirma Sontag –, e sim a convicção de que seria possível fotografar “outros” instantes, instantes que não se ofereciam como tais: não-instantes. A aposta de Frank é flagrar – instantaneamente – a continuidade das coisas e formas, ali onde o instante inconsistente. (LISSOVSKY, 2008, p. 130)

Tanto em Frank quanto em Waplington temos essa negação do instante, uma construção imagética que parece transitar entre inconsistências temporais (no sentido de um instante que não se apresenta de fato ali) e vínculos documentais. Mesmo que não saibamos quem são as pessoas que aparecem nas fotos, ou que não tenhamos referências específicas dos lugares fotografados, entendemos que as fotos nos mostram determinadas facetas da vida em um sistema capitalista. O arcabouço de referências de objetos, placas, luzes frias, paredes de concreto, cartazes, sanduíches e telas de TV faz parte da memória de qualquer pessoa que viveu a partir dos anos 70 e foi tocado pela influência do modo de vida estadunidense. As páginas com frases poéticas também contribuem para esse entendimento, nos oferecendo trechos de um sentimento estilizado que é comum em um mundo de consumismo, velocidade de informação e luzes brilhantes que ofuscam vagalumes¹³.

Waplington se afasta dos instantes pregnantes e de seus aspectos clássicos, nos apresentando um modo alternativo de ver aquela realidade ao fotografar um tempo alternativo ao instante, mas que nem por isso anula todos os traços de factualidade existentes na imagem. Ao produzir essa alteridade do instante – ou esse não-instante –, supõe-se que o fotógrafo adota uma postura de colocar-se fora da imagem. Denis Roche fala da sensação que tem ao ver fotos de Robert Frank nessa perspectiva temporal, algo que se aplica também ao trabalho de Waplington: seria como se o observador, diante de cada fotografia, pensasse que o fotógrafo “estava dentro dela e veio para fora só para tirá-la”¹⁴.

O borrão de algumas fotos de Waplington lembra não um olho piscando, um golpe único que fatia o tempo; mas um olhar acordando ainda sem ver nada muito nítido, onde o tempo parece esticar-se até desaparecer. Um gesto que não cabe no instante, mas se espalha numa dimensão temporal indefinida. Roland Barthes sugere ao leitor que “fechar os olhos” é algo que faz parte do “ver bem” uma foto. Em “A Câmara Clara”, sua carta sobre o luto, Barthes deseja recuperar a perda que esse intervalo reserva ao observador. Uma perda que é inerente à fotografia e pode acontecer nas diversas formas de manifestações do tempo na imagem, pois está presente na mesma medida em que se constitui, dividindo-se entre o antes e o depois do clique. Assim, Barthes justifica seu interesse pelo fotograma em detrimento do cinema. Para ele, a

¹³ Ver Didi-Huberman, em “A Sobrevivência dos Vaga-Lumes”. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

¹⁴ Citado em LEMAGNY, Jean Claude. *Photography unsure of itself*, p. 193.

“voracidade” das imagens em movimento não lhe dá tempo de fechar os olhos (LISSOVSKY, 2008, p. 150).

Outra questão que está em jogo, além da importância do momento para o fotógrafo, é a dimensão emotiva presente na imagem. Para Frizot (2006, p. 45), as direções e caminhos dos olhares constituem uma estrutura equivalente a uma “segunda geometria cheia de significado e emoção”. Nessa “geometria do invisível”, cada olhar pode indicar aquilo que o motiva e aquilo que o transporta para dentro ou para fora da imagem, ou mesmo na direção do fotógrafo.

Linhas imaginárias são coisas que imaginamos muito bem porque, como observadores sem arrependimento, sempre somos parte delas, e essas linhas que nós instintivamente reconstituímos dão significado à imagem, dão vida nova à cena, como se estivéssemos participando dela. Traçamos linhas entre aqueles que olham dentro da imagem, e entre eles e nós, colocando a nós mesmos no lugar anteriormente ocupado pelo fotógrafo, de forma que as pessoas na foto agora olham para nós. Nossa presença é mental, mas ela nos transforma em decodificadores das intenções e projeções dos outros, das emoções que sentem por – ou contra – o que estão olhando (FRIZOT, 2006, p. 49, tradução nossa¹⁵)

O diálogo entre cenário e objeto fotografado também é um aspecto que merece atenção nesta análise. Começamos a discussão pela diferença entre lugar e espaço. Michel de Certeau (1994) nos oferece uma distinção esclarecedora ao determinar o lugar como sendo algo apenas físico, uma ordem segundo a qual os elementos são distribuídos, uma configuração de posições. Já o espaço seria um “lugar praticado” (CERTEAU, 1994, p. 202), produzido pelas circunstâncias, pelo tempo, pela relação com os homens e com o mundo.

Antes de relacioná-lo às fotografias de Waplinton, vejamos o desenvolvimento desse conceito: quando Marc Augé (1994) começou a falar sobre “não-lugares”, a dinâmica do excesso que se desenhava na época foi destaque nas discussões. A popularização da comunicação via rede e a facilidade de deslocamento entre países resultaram na necessidade de se ter novos lugares para acolher esses sujeitos em

¹⁵ Do original em inglês: “*Imaginary lines is something we imagine quite well because, as unrepentant lookers, we are always party to them, and these lines which we instinctively reconstitute give meaning to the image, give new life to the scene as if we were participating in it. We trace lines between those who are looking within the images, and between them and us, putting ourselves in the place formerly occupied by the photographer, so that the people in the photo are now looking at us. Our presence is mental but it makes us into decoders of the intentions and projections of the others, of the emotions they feel towards – or against – what they are looking at.*”

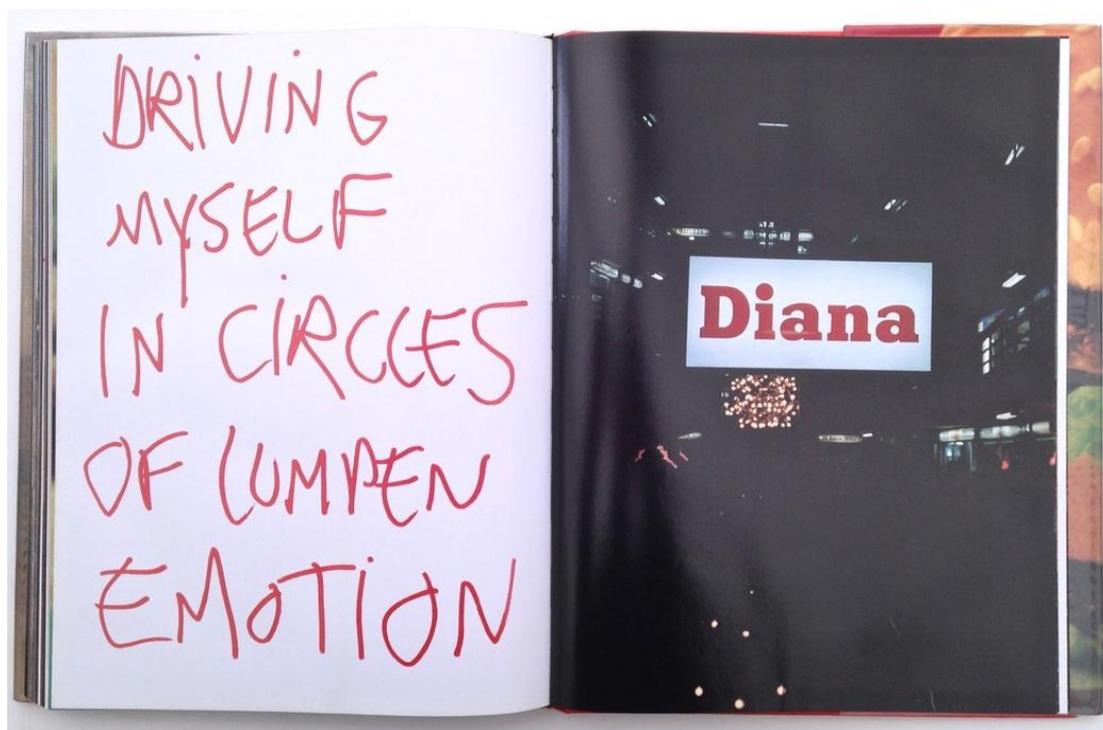
permanente deslocamento. Temos, assim, um crescimento desenfreado de shoppings, aeroportos, rodoviárias, hipermercados. Para o autor, isso indicava o início de uma era de individualismo, consumismo e velocidade exagerada de informações. Augé (1994, p. 32) afirma que a sobremodernidade¹⁶ é moldada e produzida pelo excesso, que parte de três fatores: o excesso de informação, *de imagens* e de individualismo. Ele afirma ainda que a sensação de aceleração da história se deve ao excesso de informação que consumimos, em uma relação com os meios de comunicação que é cada vez mais intensa e que oferece aos sujeitos uma perspectiva diferente do mundo *e do tempo*.

Já Certeau (1994) nos apresenta um ponto de vista menos centrado nas tecnologias, priorizando as interações do sujeito com o mundo. Na perspectiva do autor, entendemos o espaço como a prática do lugar, como um lugar transformado pelos sujeitos a partir das suas experiências. Para Certeau, “[...] a rua geometricamente definida pelo urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres” (1994, p. 202). Essa teia de significação construída pela ação do sujeito no mundo formaria, assim, “[...] uma história múltipla, sem autor nem espectador, formado em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços” (1994, p. 171).

A comunicação humana cria possibilidades de compartilhamento das experiências individuais sobre o espaço urbano, antes “estéril” e agora ressignificado com a ajuda da internet e das redes sociais. Ao apresentarem o registro e o compartilhamento de interações, opiniões e imagens dos sujeitos pelos locais que frequentam, as redes sociais dinamizam as relações do sujeito com o ambiente que ele ocupa, mesmo que seja um dito não-lugar. Comentários e fotos sobre um shopping, por exemplo, podem conferir àquele não-lugar uma lembrança tão sentimental quanto a de um lar. O fato dessas experiências serem compartilhadas torna essa ressignificação compreensível para um número ilimitado de pessoas, que podem ou não ser afetadas por essa subjetividade. Vejamos as seguintes imagens:

¹⁶ Em 2006, Augé apresenta o termo “sobremodernidade”, em vez de “supermodernidade”, como defendeu em publicações anteriores. Usamos a expressão mais recente proposta pelo autor, uma vez que representa as suas reflexões mais atuais. Augé relaciona sobremodernidade à pós-modernidade, umas vezes considerando-as duas faces da mesma moeda, outras colocando-as em oposição.

Figura 16 – Díptico de Nick Waplington



Fonte: Nick Waplington (1998). Ao lado da fotografia, vemos a frase "*Driving myself in circles of lumpen emotion*" ("Dirigindo a mim mesmo em círculos de emoção esfarrapada", tradução nossa).

Nas páginas acima, temos um ambiente escuro, com apenas algumas luzes de tons frios, que nos remetem a prédios ou shoppings. No centro da imagem, uma placa com o nome "Diana". Esse lugar não tem nenhum indicativo de especificidade dos lugares, nada que evoque familiaridade no observador. O fotógrafo certamente deixou a imagem subexposta para que apenas a placa se sobressaísse na interpretação do observador. Na legenda, a frase "dirigindo a mim mesmo em círculos de emoção esfarrapada" nos lembra algo efêmero, sentimentos estilhaçados.

O livro de Waplington como um todo apresenta lugares que poderiam ser quaisquer outros, espaços que não detêm singularidades. Cada imagem nos transmite essa ideia de sentimentos perdidos e fragmentados. O próprio enquadramento, superexposição, subexposição e borrões na imagem nos oferecem a sensação de que algo não se apresenta completamente ao observador.

Sua câmera opera como uma intervenção provocativa ao olho, algo que chateia nossas ideias recebidas e mais teimosamente cumpridas. Suas imagens transformam a si mesmas em um álbum deturpado de turista, capturando a magia naquilo que é mundano. O maior momento indeciso de Nick afirma o inverso da definição de Cartier-Bresson, o conceito de que só existe um momento perfeito e absoluto para o fotógrafo capturar e destilar. Contra esse ideal – pelo qual toda

fotografia é medida – nós recebemos pedaços de uma realidade estilhaçada e deixada em desorganização. Em tempos onde todos têm câmera, tudo é arte, e o passado e o presente são imediatamente recuperados para a posteridade de um futuro hipotético, nós descobrimos que tudo tem significado (McCORMICK, 2014, tradução nossa¹⁷).

Evidentemente, não desejamos traçar aqui uma análise completa sobre as possíveis subjetividades do não lugar em tempos de redes sociais, mas buscamos apontar algum indício sobre o “lugar praticado” de que fala Certeau (1994), sabendo que a apropriação de lugares “assépticos” e inserção de subjetividade nesse contexto é uma prática realizada por Nick Waplington em seu livro.

Nick captura esses não-lugares e oferece a eles um holofote: a página do livro. Insere, ainda, significado através de palavras, insinuações de movimento e diferentes moldes do tempo nas imagens. O que seria uma escada cinza já foi marcada pelos pensamentos de um homem vestido de vermelho, uma placa com o nome “Diana” sai do lugar estéril e pode significar a lembrança de alguém que tem o mesmo nome. Temos, assim, uma possível relativização do conceito de não-lugar na contemporaneidade.

Já sabemos que o conceito de “Indecisive Memento” dá destaque aos instantes ditos “banais” – chegando a transmutar-se em uma espécie de “não-instante” – e questiona diretamente o zelo pela mística do momento decisivo. O método de Waplington parece quebrar alguns parâmetros já sedimentados na tradição documental, cortando enquadramentos, trocando legendas por poesia escrita em cima da imagem, desfigurando o instante com borrões e esticando o tempo com imagens que parecem nunca mudar com o correr dos relógios. Mesmo com essas alternativas à proposta documental tradicional, o trabalho não perde completamente o vínculo com a realidade, alçando certo teor documental, pois transmite ao observador alguns detalhes e sentimentos da sociedade em determinada época. “Indecisive Memento” não é o seu livro de maior destaque, ele foi concebido como um experimento para pensar a relação

¹⁷ O depoimento de Carlo McCormick está presente nas edições do livro de Waplington. Do original em inglês: “*His camera operates as a provocative intervention or roving eye, that upsets our most stubbornly adhered-to and received ideas [...] his images transform themselves into a twisted tourist's photo album, capturing the magic in mundanity [...] Nick's most indecisive memento asserts the inverse of Cartier-Bresson's defining contention that there is but one perfect and absolute moment for the photographer to capture and distil. Against this ideal - by which all of photography is measured - we receive shards of a shattered reality left in shambles. At a time when everyone's got a camera, everything's art, and the past and present are immediately recovered for the posterity of an increasingly hypothetical future, we discover that everything has meaning*”. (Disponível em: <http://www.photopedagogy.com/the-indecisive-moment.html>)

dos instantes com a fotografia. O próprio Nick afirma: “Minha posição como fotógrafo e artista sempre foi tentar produzir imagens que façam questionamentos ao invés de imagens que desenham conclusões. Eu não acho que consiga fazer algo além disso” (WAPLINGTON, 2014, tradução nossa)¹⁸.

O trabalho propõe outro caminho para pensar a fotografia, uma estética que exalta quaisquer instantes e acaba por promover uma anulação do tempo na imagem, deixando-a fluida, borrada e sentimentalmente fragmentada, uma estética que harmoniza com o contexto de uma sociedade consumista. Mesmo questionando vários paradigmas tidos como elementares na fotografia documental clássica, Nick ainda mantém aspectos que se relacionam à factualidade, pois evoca uma rede de referências visuais de um modo de vida que é familiar a um grupo social específico de uma época determinada. Waplington parece ter sido motivado por uma necessidade de propor alternativas ao eixo temporal da fotografia documental, a essa estética do instante que o próprio Nick considerava datada, tendo em vista que o fluxo contínuo de informações e de imagens permite que tenhamos uma relação intensa tanto com momentos de clímax quanto com banalidades. “Indecisive Memento”, assim, não atua como uma negação completa do que conhecemos por “modelo paradigmático dos anos 30”, mas aponta caminhos diferentes na relação entre imagem e tempo, entre observador e fotografia.

¹⁸ Do original: “*My position as photographer and artist has always been about trying to make pictures that ask questions as opposed to pictures that draw conclusions. I don't see that I can do any more beyond that.*” (Disponível em: <http://www.photopedagogy.com/the-indecisive-moment.html>)

4.2 O instante e o foco em Claudio Edinger

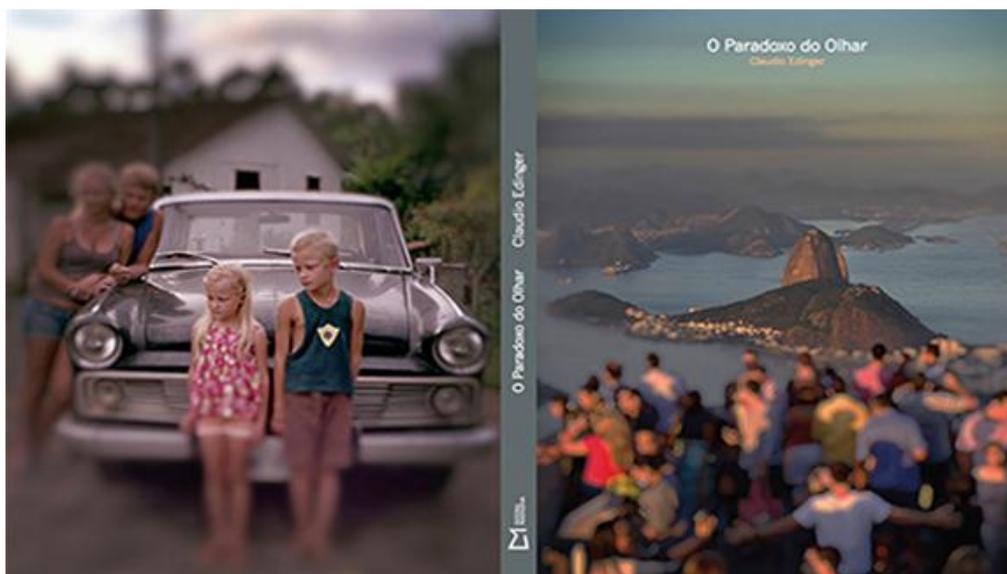
Quando perguntado se é fotógrafo ou artista, Claudio Edinger não recusa nenhum dos termos. Para ele, artista é quem pesquisa através de suas criações e tenta entender o que nós somos, o que fazemos aqui¹⁹. Começou aprendendo com um primo as técnicas de revelação e ampliação de fotos, até que foi à Nova Iorque e estudou com o fotógrafo Philippe Halsman. Durante os 20 anos em que morou fora do Brasil, Claudio desenvolveu alguns projetos pessoais em diversos países, além de trabalhar nos EUA como fotojornalista nas revistas Time, Life, Vanity Fair, entre outras. Em 1996 retornou ao Brasil e, desde então, segue com o projeto de “mapeamento nacional”, buscando a identidade brasileira através de seus cliques. Em 2000, começou a trabalhar com foco seletivo usando uma câmera Sinar 4x5, de grande formato.

Para Edinger, “o fotógrafo é esse cara que faz uma viagem pelo tempo, e as fotografias são espelhos de quem a gente é²⁰”. Claudio é judeu, mas também é hindu. Seu pai é alemão, sua mãe russa. Nasceu no Rio de Janeiro, viveu em Nova Iorque e em São Paulo, procurou o brasileiro da Bahia, de Santa Catarina, deparou-se com vários brasileiros diferentes. Em sua travessia ao longo da vida, Claudio teve em mente as perguntas “quem sou?”, “quem somos?”, “quem eles são?” a cada cidade que fotografava. Tendo recebido vários prêmios ao longo da carreira, Edinger ultrapassou fronteiras e conquistou reconhecimento em diferentes partes do mundo. Na comemoração de seus 40 anos de carreira, lançou “O Paradoxo do Olhar”, exposição e livro contendo seus melhores trabalhos.

¹⁹ Ver entrevista completa no site: http://conversaartes.blogspot.com.br/2012/07/marcio-fonseca-entrevista-claudio_21.html

²⁰ Entrevista em vídeo disponível em: <http://arte1.band.uol.com.br/foco-seletivo/>

Figura 17 – Capa e contracapa do livro “O Paradoxo do Olhar”



Fonte: Claudio Edinger (2014).

Já na capa do livro saltam dois aspectos marcantes do trabalho de Edinger: o foco seletivo e as cores. Se a parte nítida da foto serve como guia para o nosso olhar, percebemos que nem sempre aquilo que é mais importante fica nítido na imagem. Para Claudio, o jogo entre foco e desfoque remete à nossa própria experiência:

Vemos as coisas focadas e desfocadas ao mesmo tempo. É com este paradoxo do olhar que convivemos no dia-a-dia, metáfora para nossas inúmeras contradições. Às vezes o desfocado tem mais peso e importância do que o que está em foco. A beleza do mundo é esta mistura de imperfeições, a dualidade, a riqueza de contrastes – luz e sombra – que tornam todas as imagens possíveis (EDINGER, 2015).

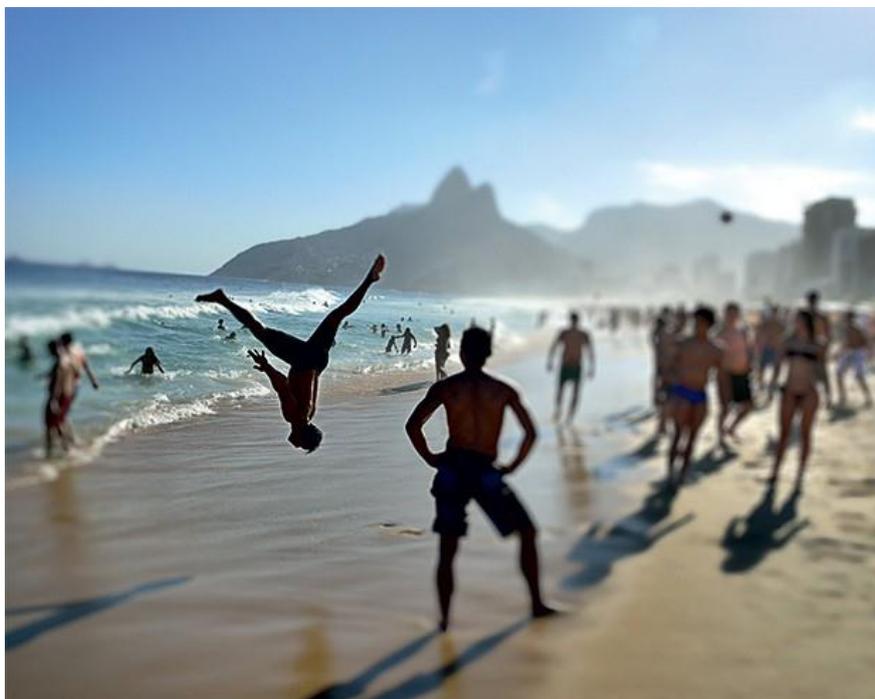
No *press release* de seu trabalho “De Bom Jesus a Milagres”, Claudio volta a explicar a questão do foco sob outra perspectiva. Segundo ele, “o foco e o desfoque representam uma dualidade, o paradoxo que é o grande mistério. Ponto e contraponto, luz e sombra, destrincham e enriquecem o que vemos. O foco seletivo é a síntese dentro da imagem fotográfica” (EDINGER *apud* VELOSO, 2012, p. 01)²¹. O desfoque que nos priva de uma nitidez completa – ao mesmo tempo em que conduz nosso olhar para o elemento mais importante – é um dos artifícios que marca algumas narrativas fotográficas de Edinger. O elemento puramente documental, que buscaria mostrar a

²¹ Veja o *press release* completo em: <http://bei.com.br/bei/wp-content/uploads/2013/01/release-De-Bom-jesus-a-Milagres.pdf>. Acesso em 29/05/2015.

plena verdade, dá lugar a uma perspectiva mais fluida: ao passear com nosso olhar pela foto, podemos nos desviar da nitidez central e imaginar os detalhes das bordas em meio à névoa do desfoque.

Falando do aspecto técnico do processo, o foco relaciona-se à profundidade de campo. O uso de aberturas maiores do diafragma da lente resulta em um plano de fundo desfocado. A combinação disso com diferentes distâncias focais (o que conhecemos por *zoom*) ou distâncias entre câmera e objeto cria um foco selecionado, um efeito que trás “para frente” o objeto que se deseja destacar. Entretanto, não é exatamente esse tipo de desfoque trazido por Edinger. Sua câmera, analógica, possui um fole que permite o movimento de *tilt*²², através do qual o fotógrafo seleciona a área que deseja manter em foco. Esse mesmo efeito *tilt* popularizou-se nos últimos anos, sendo reproduzido como um filtro de edição em aplicativos como o *Instagram*, um dos mais populares do mundo em compartilhamento de imagens. Essa área “destacada” pode ser horizontal ou vertical, conforme vemos nas imagens abaixo:

Figura 18 – Claudio Edinger fotografa uma cambalhota em pleno ápice



Fonte: Claudio Edinger (2014).

²² *Tilt* é um movimento de câmera. A técnica consiste de uma rotação vertical ou horizontal de uma lente em determinado ângulo, relacionado ao sensor ou película da câmera. Usado para controlar o plano de foco, o *tilt* deixa uma parte da imagem definida enquanto o restante do cenário se desfoca. A palavra “*tilt*” vem do inglês “entortar”, que é o movimento feito pela lente *tilt* para inclinar o plano de foco.

Diante da imagem, é impossível não nos lembrarmos de Cartier-Bresson. O instante da foto de Claudio captura o salto em seu momento máximo, percebemos aí a postura de flâneur, de “caçador de um tiro só”. Lissovsky se refere a Cartier-Bresson como “arqueiro zen”, atuando na espera que busca um lance de sorte, de alinhamento. O autor explica:

A mística em torno de sua obra, que se confunde com a própria mística em torno da fotografia, fez dele [Cartier-Bresson] o arqueiro zen: “em razão de seu sentido superior, visa, de olhos fechados, o instante onde o fortuito encontra seu alvo” (CLAIR, 1982). Mas que espécie de caçador é o arqueiro zen? Não segue trilhas, não tocaia sua presa, não lança redes. De certo modo, tanto caça quanto é caçado. Não há outra explicação para que acerte o alvo, a não ser que um enlace primordial tenha sido fortuitamente estabelecido entre o arco e a meta. São ambos apreendidos numa mesma descontinuidade – tão precisa e aleatória quanto um raio ou uma faísca que salta entre dois eletrodos. As descontinuidades percebidas “entre os atos” são necessariamente “entre-vistas” e “entre-visadas”: são a cintilação de uma polaridade, um curto-circuito. No curto-circuito dessa entre-visão, a configuração dá-se a ver como suspensão temporal entre dois equilíbrios que imediatamente antes distinguem aquele que visa e o que é visado – e que voltarão, logo após, a restabelecer-se e diluir-se no fluir indiferenciado da perpétua mudança das formas. (LISSOVSKY, 2008, p. 88)

A mudança das formas não é a única que acontece no processo fotográfico. Para Didi-Huberman (2008), as imagens são constituídas por uma montagem de tempos heterogêneos. Esse conjunto formaria anacronismos, que formam o objeto da história e que, portanto, não podem ser desvinculados do processo de se fazer história. Entretanto, a linearidade não seria o único caminho. Em *Diante do Tempo* (2008, p.169), Didi-Huberman fala de como a imagem permite que se quebre a linearidade do fazer histórico, interrompendo o caminho normal dos fatos com sua força explosiva. Todavia, nosso ponto de interesse reside no seguinte fato: pensar uma imagem é pensar no tempo que a constitui. Estudar o estatuto da imagem sob essa perspectiva é buscar reconhecer formas diferentes de apresentar o tempo. Como o próprio Didi-Huberman afirma, em suas leituras de Benjamin, as imagens surgem de uma dialética temporal, um “intervalo feito visível”. O jogo entre presença e ausência é o “devir que muda e a imobilidade plena do que permanece”. A imagem, assim, seria a superfície de encontro de dois

tempos, um “passado anacrônico” e um “presente reminiscente”²³. Para Didi-Huberman, seria o encontro da origem com a novidade, sendo a origem algo que “não é o já pensado como sempre fonte do futuro e a novidade não é o já pensado como simples esquecimento do passado”²⁴. Em um clique como o da fotografia acima, somos perfeitamente capazes de pensar no salto completo, visualizando como seria o giro no ar e certamente chegando bem próximo à realidade que esteve na frente da câmera. Origem e novidade, portanto, se encontram na imagem e seu aspecto temporal ressoa como permanência.

Figura 19 – Fotografia de Edinger em Paris



Fonte: Claudio Edinger (2014).

Na foto acima, vemos outro exemplo do instante decisivo aplicado em sua essência. Sabemos que os carrosséis giram, portanto, entendemos que o fotógrafo escolheu cuidadosamente o lugar da câmera, fez as configurações de foco e aguardou o

²³ A expressão “Passado anacrônico e presente reminiscente” foi dita por Pierre Fédida. In. *Passé anachronique et présent reminiscent*. Revista L'Écrit du temps, n° 10, 1986, pp. 23-45. Apud: DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 115.

²⁴ *Id.*, O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 257.

momento exato em que o cavalo ocupasse o lugar central entre as patas, com os giros coincidindo com o ângulo desejado. Nas figuras 19 e 20, a própria escolha da área em foco parece ressaltar ainda mais o instante, quase o sublinhando, dando ainda mais destaque ao momento único. Temos, assim, a ferramenta do foco como um suporte que direciona espacialmente o aspecto temporal, sinalizando-o, guiando o olhar do espectador e fazendo com que o instante marque ainda mais a imagem.

A foto de Claudio segue a estética do instante em seus princípios, mas acrescenta outros elementos. As imagens deixam em evidência apenas determinadas partes de um mesmo plano, direcionando o olhar para um ponto que pode ou não ser o de maior impacto na cena. A área de desfoque abre outras possibilidades de interpretação, nos fazendo lembrar um *spot* de luz em um palco de teatro, por exemplo, mas apenas em certo aspecto. No caso das fotografias, o sujeito não se encontra isolado e envolto em escuridão, mas permite que o olhar defina formas e cores em meio ao desfoque.

A questão do foco é a primeira que distancia as fotos do modelo paradigmático dos anos 30 – e mesmo da estética dominante nos anos 60 e 70 –, mas não é suficiente para tirar das imagens o vínculo com a ideia de verdade. Não existe nada na foto que nos faça admitir que aquilo não pertence ao mundo como conhecemos. O trabalho de Edinger não nega o aspecto documental, mas também não se curva totalmente a ele, tangenciando-o e apresentando o mundo de forma diferente, mas não por isso menos verdadeira.

Ao contrário do desenho e da pintura, a fotografia documental tem como objetivo tratar de uma realidade palpável, ou seja, captura-se algo que necessariamente esteve na frente da lente no momento específico do clique. Com esse intuito de registrar determinado regime de verdade, essa relação de representação se baseia tanto no funcionamento do dispositivo fotográfico quanto na própria imagem, que se “destacaria” da realidade. Essa estética da transparência é muito conveniente à reportagem e tem sido reproduzida por inúmeros fotógrafos durante muitos anos, portanto, é interessante compreender os mecanismos de produção dessa “verdade fotográfica” para pensarmos as aproximações de Edinger com a estética documental.

A ideia de imagem que funciona como cópia da realidade leva em conta dois fatores importantes: a constituição técnica do aparelho e a especificidade do sentido da visão humana. Por essa lógica, a imagem é colocada como sendo aquilo que se pode ver. Assim, a fotografia seria um suporte ideal para veicular uma mensagem

“transparente”, como categoriza Barthes. Considerando os conceitos semióticos peirceanos²⁵, essa visão de Barthes faz todo o sentido, mas alguns estudos já apontam que os modos de interpretação das imagens podem levar em conta outros fatores além do suporte, do aparelho, do índice. Na semiótica plástica²⁶, por exemplo, a fotografia é colocada em um plano de análise que aborda as lógicas do sensível que estão presentes ali, atravessando o processo e aparecendo no resultado final da imagem. Essa perspectiva abre caminho para outros critérios, como a característica tátil de certas imagens.

Na fotografia a seguir, feita por Claudio Edinger, a paisagem do Rio de Janeiro parece ter sido construída por outras ferramentas que não o aparelho fotográfico. O desfoque nos faz pensar em pinceladas e o conjunto dos elementos da imagem pode remeter a uma colcha de retalhos. A cena, fotografada em ângulo aéreo, possui um diálogo de texturas: os contornos bem desenhados do Corcovado, a suavidade das nuvens borradas, a camada de verde no canto inferior direito e o reflexo de pontos brilhantes integram uma associação de formas cujos sentidos se sobrepõem em camadas plásticas. O sentido político também aflora aqui: os pontos brilhantes são a favela da Rocinha, a maior do Brasil. Fica o sentimento de que a beleza não pertence apenas aos pontos turísticos: a desigualdade social existe e pode ser mostrada em uma foto. Mas o conjunto da cena, a área mais pobre, também possui brilho próprio.

²⁵ Charles Sanders Peirce foi um dos fundadores da doutrina semiótica. Ofereceu contribuições valiosas a muitos campos da ciência, incluindo química, matemática, física, astronomia, lógica, linguística e filosofia. Na semiótica, Peirce vê o signo como um complexo de tríades. As categorias definidas por ele representam as três formas pelas quais os fenômenos surgem na consciência, são os modos de processamento sógnico que o pensamento desempenha na mente. A partir da maneira como esses signos se relacionam com seus objetos, Peirce classificou-os em ícone, índice e símbolo, que estão ligados à primeiridade, segunda e terceira, respectivamente.

²⁶ Embora as nomenclaturas “semiótica plástica” e “semiótica visual” sejam usadas de forma indistinta em alguns estudos, Ana Cláudia de Oliveira (2004, p. 12), explica que a palavra “plástica” pode abranger o estudo da expressão de manifestações visuais variadas (artísticas, políticas, midiáticas, etc). Assim, a autora defende o uso da denominação “semiótica plástica”, entendendo-a como uma semiótica “que se ocupa da descrição do arranjo da expressão de todo e qualquer texto visual”.

Figura 20 – Rio de Janeiro clicado por Claudio Edinger



Fonte: Claudio Edinger (2014).

Ao abordar fotografias aéreas em seus estudos, Rosalind Krauss interessou-se pelas informações transformadas na realidade modificada pela altitude. Mesmo optando pelo pensamento peirciano da fotografia indicial, a pesquisadora fala da ambiguidade interpretativa desse tipo de imagem:

A vista aérea, ao contrário da maioria das outras fotografias, faz surgir a questão da interpretação, da leitura... Não se trata simplesmente do fato de que, vistos de muito alto, os objetos são dificilmente reconhecíveis – o que de fato é verdade – mas, em particular, de que as dimensões esculturais da realidade tornam-se muito ambíguas: a diferença entre saliências e ocos – o côncavo e o convexo – se apaga. A fotografia aérea nos coloca diante de uma “realidade” transformada em texto, algo que precisa de uma leitura ou de uma decodificação. Existe uma censura entre o ângulo de visão sob o qual foi tirada a fotografia e este outro ângulo de visão necessário para compreendê-la (KRAUSS, 2002, p. 101-102).

Nessa foto, temos a sensação de que aquilo que vemos sempre estará lá, como uma paisagem-prêmio após uma escalada, por exemplo. Talvez, no movimento de semicerrar os olhos, até conseguiríamos desfocar uma parte da paisagem, deixando o

Cristo em evidência. Parte do deslumbramento causado pela imagem vem do pensamento de que a paisagem não está assim, mas é assim. E tende a continuar com essa beleza, que nunca será instantânea, tangenciando um tempo maior do que temos em proporções humanas. A espera do fotógrafo pelo momento do clique não acontece como quem caça o ápice de um movimento. Se ele “não espera mais” e clica, a imagem ainda permanece, evocando algo contínuo. Aqui, temos uma espera de outra ordem, uma duração que permanece e pode ser ajustada. Temos em Lissovsky:

O campo do ato fotográfico também é tensionado aqui pelas negações desses dois polos, chamados de não-duração e não-instante. O jogo que aí se estabelece é bem menos abstrato do que parece. Entre duração e não-duração, o fotógrafo expectante hesita: “espera” ou “não espera mais”. Entre instante e não-instante, ele quase se precipita: é “agora” ou “não é agora”. O jogo involutivo da estrutura, do qual se alimenta o refluir do tempo para fora da imagem como expectativa do instante, é que se ele “não espera mais”, então deve ser “agora”; e se “não é agora”, então ele ainda “espera” mais. E é nesse jogo que o cone se movimenta. Assim, o cone torna-se uma máquina de expectar. (LISSOVSKY, 2008, p. 109)

O diálogo com o tempo contínuo é somado às cores saturadas (essas, pertencentes apenas à imagem). Assim como o ponto, a linha, a forma, o plano, a cor e a escala, um elemento constituinte das artes plásticas que também aparece na fotografia é a textura, como vimos no exemplo acima. Segundo os fundamentos do design, as diferentes formas de textura podem ser concretas (efetivamente empregadas na confecção das peças palpáveis e/ou impressas) ou virtuais (efeitos óticos que interferem na imagem). Ao nos depararmos com essa cena enquadrada, percebemos que a imagem não parece ser plana, mas na verdade possui várias camadas, tanto de textura (neste caso, virtual) quanto de sentido.

Na fotografia, por exemplo, a textura pode estar na gramatura do papel fotográfico, nas interferências da luz na impressão ou na própria granulação da imagem digital. As complexidades da textura podem ser pensadas segundo sua natureza, dimensão, contraste, justaposição ou padronização. Lupton e Phillips (2008, p. 53) afirmam que o uso de texturas pode “estabelecer uma atmosfera, reforçar um ponto de vista ou expressar uma sensação de presença física”.

Um campo de marcas individuais torna-se uma textura quando a padronagem da superfície total fica mais importante que qualquer marca individual. Uma textura serve geralmente como fundo, não como figura, agindo como coadjuvante para a imagem ou forma

principais. Este papel, porém, não é passivo. Bem empregada, a textura de fundo dá suporte à imagem principal e reforça o conceito visual. Mal empregada, a textura distrai e confunde o olho, adicionando um ruído indesejável à composição (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 68).

Segundo Floch (1987, p. 11), as imagens devem ser analisadas através de sua composição plástica. O autor propõe que elas sejam pensadas como objetos construídos, uma articulação entre o plano de expressão e o plano de conteúdo. Sobre essa diferenciação entre duas instâncias na mesma imagem, o pesquisador explica:

O plano da expressão é o plano onde as qualidades sensíveis que possui uma linguagem para se manifestar são selecionadas e articuladas entre elas por variações diferenciais. O plano de conteúdo é o plano onde a significação nasce das variações diferenciais graças às quais cada cultura, para pensar o mundo, ordena e encadeia ideias e discurso (FLOCH, 2001, p. 9).

Assim, os elementos como as cores, texturas, escala e organização do espaço constituem formas reconhecíveis, que são criadoras de sentido. Ao analisar as composições plásticas da imagem, percebemos a dimensão poética e fugimos do entendimento generalizante da fotografia, compreendendo que esses elementos podem potencializar, confirmar ou ressignificar os sentidos presentes na cena. Entretanto, não devemos considerar apenas os elementos plásticos como determinantes, é preciso haver um diálogo com o plano de conteúdo. Segundo Floch (2001, p. 11), “só há expressão se houver conteúdo, e não há conteúdo se não houver expressão entre as duas formas, pois são elas que produzem essas diferenças sem as quais não haveria sentido”. Desse modo, entendemos a fotografia em um contexto mais amplo: enxergando-a como um objeto cultural de capacidade enunciativa, a fotografia não é tratada apenas como um conjunto de formas em uma cena, mas uma ferramenta de construção de valores sociais que une estética e política. Segundo Entler (2009),

Entre os anos 60 e 80, vários teóricos de peso lançaram mão do repertório da semiologia e da semiótica para pensar a fotografia numa perspectiva ontológica, isto é, para buscar aquilo que lhe é específico, que lhe é exclusivo, que a diferencia da pintura, do cinema, do vídeo. Teorias muito consistentes nos ofereceram, no entanto, respostas antagônicas, e nos colocaram num beco sem saída que se revelou bastante produtivo: demarcar a especificidade da fotografia exigia tantas ponderações que, mais cedo ou mais tarde, éramos obrigados a reconhecer a complexidade e a porosidade desse signo. Esse debate ocorreu num âmbito internacional e teve o mérito de expor os códigos

– peculiares ou não – que fazem de toda imagem um artefato da cultura (ENTLER, 2009, p. 02).

Outra questão presente nas fotos de Edinger é a territorialidade. Na busca de conhecer a si próprio e entender o outro, Claudio fotografou muitos países ao longo da vida. Em várias dessas imagens, Edinger fotografa pontos turísticos, dando a eles novos ângulos e novas perspectivas. Diferentemente de Nick Waplinton, que fotografou sem indicação específica de lugares (no caso, como vimos no tópico anterior, não-lugares), Claudio ressalta o lugar fotografado, fazendo questão de identificá-lo e destacá-lo, como quem busca uma conexão entre as cidades e os indivíduos. Esse vínculo entre lugares e pessoas é mais um dos aspectos construídos em suas imagens. Vejamos a seguinte:

Figura 21 – Foto de Edinger no Taj Mahal, Índia



Fonte: Claudio Edinger (2014).

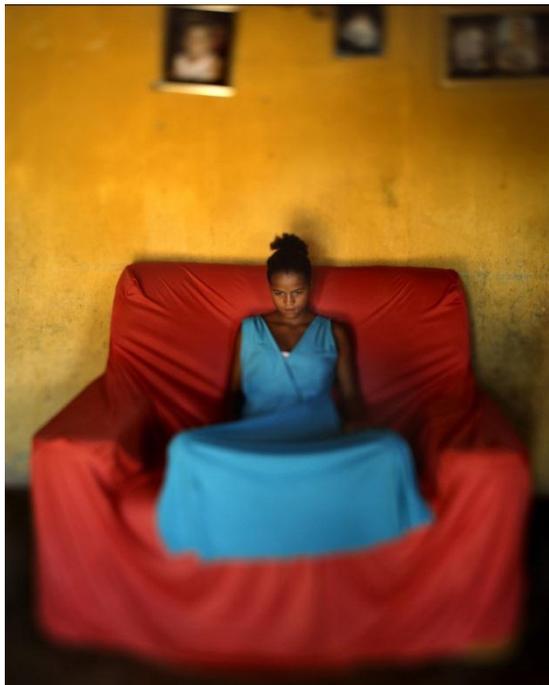
O desfoque desta imagem tem uma potencialidade que vai além da dimensão puramente estética. O homem que está em foco, apenas ele, está em uma posição de isolamento, tanto da paisagem quanto das outras pessoas do cenário. Uma das interpretações é a de solidão ou prisão dentro de um espaço. Outro ponto de vista possível é o de ser alguém escolhido, especial, posto em evidência. Mais camadas

interpretativas estão presentes na imagem, como a contraposição entre luz do sol e sombra do homem dentro da área de foco, por exemplo, algo que pode sugerir uma convivência entre contrários. Assim como as fotos no Rio de Janeiro, o lugar é destacado na imagem, sendo facilmente reconhecível. O tempo aqui também pertence à ordem do instante, porém se apresenta como um momento que se pode desdobrar, passando devagar, descolando-se do cenário. Não vemos um enquadramento geométrico nos moldes de Cartier-Bresson, mas o foco seletivo faz um outro tipo de trabalho, selecionando cuidadosamente determinada área da imagem, dando a ela outras possibilidades de significado. As cores e texturas, que constroem um resultado multifacetado, relacionam-se com o tempo em uma perspectiva de contemplação, que não é necessariamente urgente e passageira como o instante decisivo.

Arlindo Machado também trabalha com o caráter construído da fotografia. Ele afirma que o enquadramento utilizado na fotografia é uma ferramenta para hierarquizar valores dentro de uma cena. Segundo o autor, “fotografar significa, antes de qualquer outra coisa, construir um enunciado a partir dos meios oferecidos pelo sistema expressivo invocado – e isso não tem nada a ver com reprodução do real” (MACHADO, 1993, p.15). É interessante observar, também, o papel das lacunas da imagem. O enquadramento que oculta elementos, a dúvida se uma imagem mostra o passado ou projeta o futuro, a ausência de foco (proposital ou não), a granulação e os borrões de movimento são alguns recursos que nos lembram de duas coisas importantes: da potência dos recursos estéticos na criação de sentidos, e de que a fotografia passa por uma seleção e reorganização do mundo, assim como outros tipos de imagem e outras formas de arte.

Os projetos de Edinger envolvem pesquisa aprofundada, tendo muitos deles duração de alguns anos. Para o trabalho “De Bom Jesus a Milagres”, por exemplo, foram necessários sete anos, cinco viagens, 2 mil chapas de filmes 4x5, 400 polaroides e 20 mil km percorridos. Na busca pela identidade nacional, Claudio Edinger diz ter encontrado o coração do Brasil no sertão baiano. De 2005 a 2012, peregrinou entre a cidade de Bom Jesus da Lapa, à margem do rio São Francisco, até Milagres, situada a 200km da capital baiana.

Figura 22 – Foto do projeto “De Bom Jesus a Milagres”



Fonte: Claudio Edinger (2014).

Na imagem acima, as cores saltam imediatamente aos olhos. O vestido azul da mulher forma um expressivo contraste com as cores quentes do cenário. A área que está em foco nos permite ver o rosto dela, mas seu olhar nos direciona para fora do quadro, criando certa tensão. A foto pode ou não ter sido posada, não fica claro para o observador se o clique foi instantâneo, resultado de uma “caça”, ou se o fotógrafo dirigiu a pose. Depois de capturada, a imagem transmite um instante de contemplação, uma ideia de continuidade temporal, longe dos momentos de ação que vimos nas figuras 18 e 19.

A obra de Edinger estabelece uma nova forma de visão ao desestabilizar aquilo que entendemos como norma pré-estabelecida. Somos, assim, incentivados pela imagem a olhar para ela de forma diferente. A estabilidade oferecida pela nitidez e pelo foco é posta em cheque, forçando o espectador a compreender outro movimento, a ensaiar outra leitura das cenas. Claudio nos leva aos mesmos passos que ele traçou, oferecendo-nos o resultado de sua liberdade de escolha, que o levou a definir o que colocar em foco e o que deixar em segundo plano.

Uma possibilidade interessante de análise é pensar o observador e o fotógrafo como elementos de relação com o aparelho fotográfico. Os efeitos de sentido também

podem ser acionados pelo próprio corpo do fotógrafo, que pode estar correndo e fotografar uma cena tremida, por exemplo. Assim, é possível pensar em uma corporeidade em conjunto com elementos plásticos e temporais, uma relação em que o corpo do fotógrafo também faz parte dos elementos de construção de sentidos. A colocação desta imagem em um rótulo, a classificação como material fotojornalístico, imprime na imagem uma relação com a realidade, mesmo que a técnica não siga os preceitos tradicionais.

A imagem em si pode ser pensada como um corpo que impõe sua presença. Jacques Fontanille e outros semioticistas trabalham com esse pensamento, que tem influências da fenomenologia. Segundo BRACCHI (2014, p. 51), esse ponto de vista “reflete a passagem de uma semiótica da ação, que lida com sujeitos de papel, para uma semiótica sensível, na qual o corpo e as paixões (com suas características tensões) possibilitam o entendimento da relação de presença envolvida na apreensão das fotografias”.

A transgressão do papel da fotografia como ilustração informativa, sendo gradualmente levada a outras significações e contextos, indica que existe um nível mais avançado de análise. A preocupação com estabilizações e rupturas de práticas leva a um nível analítico de estratégias. Aquelas que permanecem estáveis ao longo da história formam estatutos – e aqui temos o instante decisivo, que influencia o fotojornalismo até hoje. A postura dos fotógrafos, os tipos de imagem e a expectativa de interpretação das fotos podem ser subvertidos por artistas em trabalhos isolados, ou formando correntes estéticas de questionamento.

Edinger não questiona nem nega esse estatuto do instante, mas oferece outra perspectiva, outro caminho possível. A fotografia documental admite o uso de certos elementos visuais – textura, cores, volumetria, borrões –, mesmo que estes sejam ressaltados na imagem. Entretanto, esses elementos precisam estar subordinados a um determinado regime de verdade necessário para que a imagem alcance seu objetivo. Segundo Lissovsky (2009, p. 189), nas técnicas do que hoje se chama “pós-imagem”, esses elementos táteis eram exacerbados pela “supressão do olho da câmera”. Não nos cabe entrar na discussão sobre pós-imagem, entretanto, vale a pena ressaltar que essa “negação do olho” não acontece no trabalho de Edinger. Suas fotografias buscam, sim, certo descobrimento identitário, inclusive pessoal, mas isso não significa que o fotógrafo suprima a própria câmera ou negue seu olhar. Sua posição junto ao aparelho

fotográfico é clara, assim como o regime de verdade, que se mantém presente, mesmo com as modificações dos elementos visuais. Vejamos as próximas imagens:

Figura 23 – Fotografias de Edinger mostram o cotidiano do Sertão em cores vivas



Fonte: Claudio Edinger (2014).

Como parte do processo de criação da narrativa fotográfica, é interessante pensar em determinados elementos marcantes nas imagens, que nos auxiliam a identificar o local ou a atmosfera presenciada pelo fotógrafo. A escolha de pontos turísticos como cenários é algo recorrente, e entendemos que faz parte da relação das pessoas com o lugar onde vivem. As pessoas fotografadas não são retratadas em um contexto asséptico, neutro, isolado. Claudio nos oferece uma ambiência, na tentativa de não apenas descobrir quem aquela pessoa é, mas qual o seu espaço de pertencimento no mundo. Godoy (2015), fala sobre isso:

Quem é esse sujeito-objeto representado nas fotografias de Edinger? Refletindo sobre seu trabalho, o artista revela que persegue a compreensão da sua identidade e do seu lugar no mundo e que, concorde com Aristóteles, vê como objetivo da arte não aquele de mostrar as aparências das coisas, mas, sim, o de descobrir seu significado e, por conseguinte, o nosso, como sujeitos. (GODOY, 2015, p. 04)

Nas figuras acima, temos cenas com cores fortes, onde o foco nem sempre mostra o centro da imagem ou o rosto dos fotografados. Temos, na primeira imagem, o foco abrigoando a área de uma linha na parede, como se demarcasse aquele espaço azul que se encontra um pouco acima das pessoas na cena. As figuras do sertanejo e do jumento, tão populares no imaginário nordestino, aparecem borradas, mas inconfundíveis. Na

segunda imagem, uma criança posa para o fotógrafo usando um óculos espelhado. A expressão do garoto, a área de foco nos olhos e o reflexo do fotógrafo formam um quadro de cores e formas harmoniosas no frame. Já na terceira foto, o rosto de uma boneca ocupa o lugar de foco. Passeando os olhos pela imagem, vemos a imagem de Cristo em algo que lembra um estandarte, além de dois cavalos e dois outros bonecos vestidos em tecidos coloridos. A imagem de Jesus nos faz pensar em um altar, o que de fato parece ser, mas sentimos certo estranhamento ao ver outros bonecos nesse contexto. O tempo, aqui, flerta com o passado (alguém arrumando a mesa) e com o futuro (algum evento que acontecerá em volta do altar). Vejamos o que Lissovsky fala sobre essa dualidade:

O futuro só se dá a ver pela duplicação do instante. É, antes, como antecipação, ou melhor, como pressentimento, que ele se imiscui no presente. E o faz, apenas, porque o passado ainda está presente, como retenção daquilo que outrora foi futuro e já se faz presente uma vez. Passado e futuro aproximam-se, não por uma sinalização recíproca, por uma correspondência, e sim em virtude de sua semelhança (LISSOVSKY, 2008, p. 127).

Claudio mostra, através dessas imagens, o caráter cotidiano e religioso do sertão, ao mesmo tempo em que apresenta essas questões de forma diferente do usual. O tempo, aqui, nem sempre aparece como demonstrativo de um processo com início e fim (excetuando-se a primeira imagem do trio, não vemos um movimento acontecendo nas outras duas fotos), mas é um tempo contínuo, de permanência. A ausência de pessoas na terceira foto, por exemplo, é relativa. Nenhuma pessoa aparece na imagem, mas conseguimos identificar traços de pessoas ali. Percebemos a identidade de alguém, uma crença, um sentimento. A captura do tempo em suas variadas formas nos oferece o conhecimento detalhado de aspectos rotineiros da vida, permitindo que nosso olhar percorra foco, desfoque, cores e reflexos.

Ao fotografar, Edward Weston dizia que desejava expressar seu sentimento para a vida com beleza fotográfica, mostrando de forma objetiva a textura, o ritmo e a forma presentes na natureza sem pretextos ou escapismos técnicos, “para fixar a quintessência do objeto (...) diante da minha lente, e não apenas a interpretação, uma fase superficial ou uma disposição passageira” (WESTON apud Lissovsky, 2009, p. 179). Esse posicionamento se encaixa em uma proposta documental que dá margem às subjetividades do fotógrafo. Edinger pincela esse horizonte de instantaneização com

elementos estéticos que flertam com o imaginário, criando um cenário de encantamento através de cores e de foco.

Mesmo tendo proposta documental, percebemos que o fotógrafo teve a preocupação de dispor os elementos na cena seguindo certa lógica, com os objetos principais colocados no centro do enquadramento, evidenciando a presença daquilo a que se deve prestar atenção logo nos primeiros segundos de contato com a imagem. A ausência também se manifesta na própria fotografia, não apenas pela limitação do quadro, mas também através do desfoque, que nos priva dos detalhes das bordas da imagem. Para Godoy (2015),

Ao observar uma fotografia de Edinger, nosso olhar naturalmente pousa sobre o corte de foco, pois aí está a evidência, aquilo que nos é naturalmente dado. O foco, afinal, é a mira da intenção. No entanto, o desfoque – que também é parte constituinte do enquadramento da imagem – suscita a curiosidade, provoca um estranhamento, uma certa dose de angústia e o desejo de um deslocamento do olhar para o que está um tanto velado, dissimulado, descomposto, escondido, para uma área de mistérios que convida à revelação. Tem-se, nesse jogo da imagem, a tensão entre o que pode e o que não pode ser visto. (GODOY, 2015, p. 02)

Figura 24 – Mulheres do sertão fotografadas por Edinger em 2005, na Bahia



Fonte: Claudio Edinger (2014).

A questão da pose é marcante no trabalho de Edinger. A tensão que se cria ao deixar os rostos fora de foco é complementada pela atenção aos gestos, aos detalhes que guiam nosso olhar. Para Lombardi, seria mais um indicativo que aponta para o documentário imaginário:

Chegamos a pensar que, se no modelo paradigmático dos anos 1930 era comum mostrar o rosto dos personagens, torná-los conhecidos ao mundo, a tendência no Documentário Imaginário é de retratá-los, mas evitando mostrar os detalhes de suas faces (LOMBARDI, 2007, p. 148).

O não-visto na obra de Claudio se faz presente em dois aspectos: aquilo que ficou fora do enquadramento e aquilo que ficou na área de desfoque, embora este seja identificável. As imagens recriam uma realidade semelhante ao funcionamento do olho, afinal, nós enxergamos foco e desfoque ao mesmo tempo, alternando entre eles em frações de segundo. Para Edinger, esse é o Paradoxo do Olhar, uma metáfora visual para as nossas contradições rotineiras. Godoy (2015, pág. 05) afirma que “esse ponto de tensão e distensão do olhar, pulsátil e paradoxal por excelência, pode ser entendido como ponto nevrálgico entre a clausura e a liberação, pois se o foco prende nossa atenção, o desfoque libera”.

Nas imagens acima, as cores parecem sobressair-se à própria figura apresentada na foto. A saturação e o contraste não apenas direcionam o olhar, mas criam um sertão vivo, intenso. Se nossos olhos nos mostram uma realidade de opacidade e pobreza, a lente de Claudio evoca certa magia colorida, onde o contraste social parece menos significativo que a brancura de um sorriso que rompe um rosto bronzeado. Os tons fortes emocionam, são eles que homenageiam o povo brasileiro. Enxergar essas cores em uma realidade opaca transmite otimismo, força, admiração. Não pensamos em uma terra estéril, seca, violenta ou cheia de problemas sociais quando vemos um mundo colorido. Encontramos, assim, uma interpretação delicada da identidade nacional. O tempo da pose é elástico, modulável, mas aqui não encontra o aspecto de algo falso, inverossímil.

O jogo de imagens no processo discursivo cuja materialidade é a fotografia com foco seletivo não é somente uma metáfora sobre as relações de força e de sentido e sobre a antecipação, ele é, de fato, o jogo imagético e simbólico da relação entre sujeitos, dos lugares que eles ocupam na formação social e dos discursos que já foram ditos e que estão a ser produzidos. Talvez não diga o bastante sobre aquilo que vemos, mas muito sobre aquilo que somos (GODOY, 2015, p. 05).

As figuras posadas, a dimensão dada às escalas na composição, as cores vibrantes e o foco seletivo nos remetem às cenas teatralizadas, como se as cores fossem figurinos. As fotos não trazem para si uma vestimenta fantasiosa, pelo contrário, a realidade não é

negada em nenhum momento. Claudio fotografa pessoas reais, histórias verídicas, cenas rotineiras. Entretanto, o fotógrafo veste a realidade com um olhar poético: é no resultado final que vemos a delicadeza do lugar e das pessoas sendo traduzida pela intensidade de gestos, olhares, sorrisos e detalhes que estão em foco.

A narrativa de Edinger não é linear: a vida no Rio de Janeiro, em Paris ou em Bom Jesus da Lapa é sempre vista através de fragmentos, não acompanhamos uma história sequenciada de personagens específicos. Entretanto, elementos marcantes da vida em cada lugar unem as imagens, como uma linha que costura uma colcha de retalhos. As fotos destacam o que não mais se costuma perceber, chamam atenção à beleza do cotidiano. Ao retratar o outro, ele põe em evidência figuras que muitas vezes passam despercebidas pelo costume apressado da vida urbana e tecnológica. Não é apenas o ato de reportar histórias: no fotojornalismo clássico, teríamos acesso aos dramas e sorrisos de personagens bem descritos, vistos em todos os detalhes. Claudio optou por transmitir, através de um jogo entre o palpável e o subjetivo, um pedaço da alma do sertão, do Rio de Janeiro, da Índia, de cada lugar por onde passou.

Edinger captura instantes e não-instantes, movimentos em clímax, poses e cenas que evocam continuidade, pincelando cada um desses tempos com o guia do foco e a marca das cores. Cada um desses eixos visuais e temporais da fotografia se cruza, complementando-se e construindo imagens singulares da identidade brasileira, plural e colorida, em um retrato que sabemos ser real.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso caminho até aqui buscou sedimentar o início de uma procura pelo tempo em imagens. Digo início porque pesquisas são processos que, assim como o fluir das imagens, precisam ser interrompidos – pelo clique, pelos prazos – para que possam efetivamente nascer, para que sejam vistos pelo outro. No percurso de nossos passos, tivemos a preocupação de esclarecer outros fatores importantes na construção de sentidos de uma imagem, sem no entanto tirar o foco dos aspectos temporais.

Se esta pesquisa tiver feito com que o leitor *enxergue* as diferentes formas do tempo presentes nessas imagens, seu propósito já estará cumprido. Este estudo debruçou-se sobre a questão do instante ou da continuidade, mas isso não significa que tenhamos descoberto as inúmeras formas como o tempo se apresenta ou se oculta em uma fotografia. Como afirmou Lissovsky (2008, p. 212), sua própria pesquisa não procurou desvendar a natureza do tempo, mas se aproximar daquilo que compõe a nossa espera no jogo fotográfico. Para o autor,

O instantâneo tomou a espera indeterminada, entrega subjetiva a um tempo do outro, à eventualidade de um ajuste, virtualmente interminável, seja daquele que posa, daquele que clica, ou de ambos. Uma espera indeterminada e, ao mesmo tempo, finalista, teleológica, redentora. A fotografia instantânea não foi apenas uma forma laicizada da morte, como sugere Barthes, mas, em virtude da espera que inaugura, a expressão minimalista e secular do juízo final (LISSOVSKY, 2008, p. 212).

Entendemos que o aspecto temporal das imagens não deve ser posto em segundo plano, em detrimento daquilo que está no espaço e que efetivamente podemos ver. Mesmo que não apareça tão claramente na foto, o tempo atua em conjunto aos elementos visuais – texturas, cores, foco, palavras escritas na foto, enquadramento, nitidez – na construção de sentidos. Mesmo disposta em camadas, essa construção pode nos atingir em segundos, em uma potência que pode desencadear não apenas sentimentos, mas ações. Daí a necessidade de pensarmos a fotografia como uma ferramenta de importância social, enxergando o processo fotográfico como uma teia de conexões que envolvem uma série de fatores, dentre os quais estão: herança imagética que todos nós carregamos, possíveis demandas editoriais (ou curatoriais, no caso de

fotografias que saem do fotojornalismo para o meio artístico), anseios por mudanças políticas, transformação da nossa relação com as imagens através de novas tecnologias. As perspectivas são múltiplas e optamos por abordá-las, na medida do possível, sem tirar de foco as questões temporais que nos interessavam. Como afirma Benjamin,

Mais do que passar o tempo, deve-se convidá-lo. Passar o tempo (matar o tempo, expeli-lo): o jogador. O tempo se esvai por todos os poros – Armazenar o tempo como uma bateria armazena energia: o *flâneur*. Finalmente, o terceiro tipo: aquele que espera. Ele toma o tempo e o restitui numa forma alterada – aquela da expectativa (BENJAMIN apud Lissovsky, 2008, p. 212).

Com a explicação do “estatuto de verdade” conferido à fotografia, vimos que a imagem não capta o real em sua totalidade, mas acaba produzindo uma condição de verdade na qual decidimos acreditar. Por mais cruas e objetivas que sejam as intenções do fotógrafo, qualquer escolha no momento do clique já faz um recorte no espaço-tempo e, portanto, pressupõe algum nível de interpretação da realidade. O tempo acrescenta mais um eixo interpretativo à imagem, mesmo que não seja o instante decisivo em sua essência. O intuito deste trabalho foi nos fazer pensar na espera do fotógrafo, no tempo sugerido por aquela cena, no movimento que se completa na nossa mente, no fluxo interrompido pelo instantâneo em diferentes formas de esperar.

Durante cada percurso da pesquisa, também buscamos evitar qualquer concordância com determinismos tecnológicos. Assim como Lissovsky, partimos da ideia de que a técnica é um instrumento para a construção de subjetividades que constituem a imagem, mas isso não significa que câmeras de pequeno ou grande formato são as peças centrais do processo fotográfico. Waplington e Edinger utilizavam câmeras diferentes em maneiras distintas de fotografar, e entendemos que isso não é fator determinante na narrativa que eles constroem em cada imagem.

A parte teórica foi desenvolvida de modo a fazer o leitor enxergar e compreender esses diferentes “modos de espera” dos quais fala Lissovsky (2008), buscando construir um debate entre autores que pensaram essas questões. Mesmo abordando um tema denso como os aspectos temporais da imagem, a complexidade do assunto precisava ser apresentada de forma palpável para o leitor, tendo em vista que os estudos da imagem debatem prioritariamente seu aspecto visual – ao qual estamos acostumados a pensar no momento em que vemos qualquer imagem pela primeira vez –, sendo o tempo costumeiramente vinculado ao instante decisivo. Tendo as questões temporais como

foco desta dissertação, uma parte considerável da bibliografia encontrada abordava o aspecto temporal do clique como uma “fatia” da ação, um momento de clímax. Lissovsky, Didi-Huberman e Bergson foram fundamentais desde o primeiro contato com este tema, possibilitando que eu mesma enxergasse essas diferentes formas do tempo antes que pudesse começar a falar delas. Daí a importância de ressaltar a relevância do tema, ainda pouco explorado no campo acadêmico em virtude do que pode apresentar.

Os passos dados até aqui podem servir de início para uma investigação mais específica de cada uma dessas formas do tempo na imagem. Em futuras pesquisas, os desdobramentos de “instantes indecisivos” poderiam ser estudados com um olhar ainda mais aproximado, buscando compreender as especificidades dos tempos que evocam continuidade, que estão presentes em fotos posadas, que pressupõem movimento ou que condensam a ação fotografada em um clique anterior ou posterior ao momento decisivo.

Um dos nossos objetivos aqui, como já explicitamos, foi o de evidenciar a importância de novos estudos do tempo em relação à imagem. Mesmo pensando em termos de tecnologia, conseguimos enxergar mudanças relacionadas ao tempo nas relações entre observadores e imagens. Não apenas a repetição temporal e temática – um salto no ar que repete o mesmo “tipo” de instante em fotos de amigos, por exemplo –, mas o surgimento de outras plataformas de produção e compartilhamento de imagens remetem ao desaparecimento do tempo ou a um instante “esticado”. Aplicativos como o *Snapchat* fazem a imagem desaparecer em 24 horas sem deixar vestígios, extensões como o *Boomerang* tiram várias fotos em alguns segundos de sequência e produzem um pequeno clipe em movimento de “vai e volta”, óculos de realidade virtual multiplicam-se nas prateleiras de *gadgets*, câmeras que fotografam em 360° captam todos os instantes de uma vez e permitem que o observador escolha o momento que deseja ver. Entendemos que a técnica não deve ser o eixo central de um estudo como esse, mas os aspectos tecnológicos podem despertar questões interessantes em análises futuras, funcionando como um indicativo dessas novas relações entre observador, imagem e tempo. Seja em relação ao tempo de compartilhamento ou ao tempo que se apresenta na própria captação da imagem, os estudos sobre o aparecimento ou desaparecimento dessas diferentes formas de apresentação temporal contribuem para a compreensão das novas visualidades que surgem a cada dia.

É importante ressaltar que não existe uma fórmula única para se analisar fotografias. Ao selecionarmos um *corpus* e relacioná-lo a um conjunto de teorias, estamos propondo uma interpretação possível, dentre várias outras. Assim como a postura fotográfica de Claudio Edinger, Nick Waplington, Cartier-Bresson ou Robert Doisneau, o olhar do pesquisador – por mais que priorize a neutralidade acadêmica – também chega ao objeto carregado de experiências e pode levar em conta alguns aspectos subjetivos no texto. A importância deste tipo de análise está em contextualizar, buscar critérios de investigação e entender as potencialidades de significação da obra fotográfica.

O trabalho de Edinger e Waplington nos mostra, cada um de sua forma, um novo tipo de fotografia documental, permeada por subjetividades. Explorar outros caminhos na representação de um objeto pode afastá-lo de seu referente, abrindo precedentes para interpretações diversas. Os elementos visuais (cores, foco, textura, poemas, borrões) que são destacados no trabalho pressupõem uma preocupação estética elaborada, que se aproxima do fazer artístico, desprendendo-se do modelo que fundamentou o documental como gênero, mas sem negá-lo totalmente. Ao analisar essa pluralidade de elementos, entendemos melhor como o tempo aparece (ou desaparece) nas imagens, passando a enxergá-lo não como um mero recorte por meio do clique, mas como uma polaridade entre duração e instante. Assim, temos uma possibilidade de expressão que consegue transmitir uma cena cuja realidade aparece, sendo afetada por diferentes formas do tempo, enquanto conduz uma experiência estética pautada pela delicadeza.

BIBLIOGRAFIA

- ARAÚJO, Denise Corrêa. **Imagens documentais: subjetividades est(éticas) e (a)políticas.** Revista Discursos Fotográficos, Londrina, v.10, n.17, 2014, p. 88-116. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/viewFile/19793/15722>>. Acesso em: 16/03/2016.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- AUGÉ, Marc. **Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade.** Campinas: Papirus, 1994.
- AUMONT, Jacques. **A imagem.** São Paulo: Papirus, 1993.
- AVELLAR, José Carlos. **As folhas de contato e o fotojornalismo.** Matéria online publicada pela Revista Zum, 2015. Disponível em <<http://revistazum.com.br/radar/contatos-e-o-fotojornalismo/>>. Acesso em: 05/04/2016
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal.** 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. **Rhétorique de L'image.** Communications magazin, Paris, v. 4, 1964. Recherches sémiologiques. Disponível em <http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027>. Acesso em 01/06/2016.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação.** Lisboa: Relógio d'água, 1981.
- BELLOUR, Raymond. **Entre imagens.** Campinas: Papirus, 1997.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Obras Escolhidas v. 1. São Paulo: Brasiliense, 2012. Pp 179 a 212.
- _____. **Passagens.** Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- _____. Pequena história da fotografia. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Obras Escolhidas v. 1. São Paulo: Brasiliense, 2012. Pp 97 a 115.
- BENVENISTE, Émile. **Problèmes de linguistique générale.** Paris: Gallimard, 1966.
- BERGER, John. **Sobre o olhar.** São Paulo: Editora G. Gilli, 2003.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BRACCHI, Daniela. **Fotografia Brasileira Contemporânea a partir de Miguel Rio Branco**. 2014. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2014. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-18052015-144956/publico/2014_DanielaNeryBracchi_VOrig.pdf>. Acesso em: 28/05/2016

REIS, Breno Maciel Souza. **Pensando o espaço, o lugar e o não lugar em Certeau e Augé: perspectivas de análise a partir da interação simbólica no Foursquare**. Revista Contemporânea, Rio de Janeiro, v. 01, n. 21, 2013, p. 136-148. Disponível em <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/view/6969>> Acesso em: 10/04/2017

CANELAS, Wanessa. **Instantes descontínuos**. Resenha crítica com publicação online, 2007. Disponível em <http://uninomade.net/wp-content/files_mf/110810120841A%20intuicao%20do%20instante%20-%20Wanessa%20Canellas.pdf> Acesso em: 08/11/2016

CARTIER-BRESSON, Henri. **O imaginário segundo a natureza**. São Paulo: Editora G. Gilli, 2004.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis (RJ): Vozes, 1994.

CLAIR, Jean. Introduction a une petite metaphysique de la photo a propos de l'ouvre d'Henri Cartier Bresson. In: **Henri Cartier-Bresson (Photo Poche)**. Paris: Centre National de la Photographie, 1982.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **Ante el tiempo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo-Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUBOIS, Phillippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. São Paulo: Papirus, 1993.

DURAND, Régis. How to see (photographically). In: PETRO, Patrice. **Fugitive Images**. Indianápolis: Indiana University Press, 1995.

DYER, Geoff. **O Instante Descontínuo**: uma história particular da fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

EDINGER, Claudio. **O Paradoxo do Olhar**. São Paulo: Terceiro Nome, 2014.

EDINGER, Claudio. **Entrevista cedida ao canal Arte1**. 2015. Disponível em <<https://tvuol.uol.com.br/video/foco-seletivo-04020E1B3266DCA15326>> Acesso em: 29/06/2017

ENTLER, Ronaldo. **A fotografia e as representações do tempo**. Revista Galáxia, São Paulo, n. 14, p. 29-46, 2007. Disponível em <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/1485/956>>. Acesso em: 16/10/2016.

_____. **Um lugar chamado Fotografia, uma postura chamada Contemporânea**. 2009. Disponível em <http://olhave.com.br/blog/wp-content/uploads/2011/01/Um-lugar-chamado-fotografia-uma-postura-chamada-contempor%C3%A2nea_Ronaldo-Entler.pdf>. Acesso em: 01/06/2016

FLOCH, Jean-Marie. Alguns conceitos fundamentais em semiótica geral. In: **Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociossemióticas**. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociossemióticas, 2001.

_____. **Petites mythologies de l'œil et de l'esprit**. Paris-Amsterdam: Hadès-Benjamins, 1985.

_____. **Les Formes de L'empreinte**. Périgueux: Pierre Fanlac, 1987.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.

_____. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

FONSECA, Marcio. **Conversando sobre artes**: Marcio Fonseca entrevista Claudio Edinger. 2012. Disponível em: <http://conversaartes.blogspot.com.br/2012/07/marcio-fonseca-entrevista-claudio_21.html> Acesso em: 24/05/2017

Fotojornalismo em Crise? Revista Zum, n. 6, matéria publicada online em 11/06/2014. Disponível em: <http://revistazum.com.br/revista-zum_6/fotojornalismo-em-crise/>

FRIZOT, Michel. Unpredictable glances: photography lessons from a scrapbook. In: **Henri Cartier-Bresson: scrapbook**. Londres: Thames & Hudson, 2006.

GODOY, Ana Boff de. **O foco seletivo na arte fotográfica: estranhamento, formação imaginária e deslocamento de olhares na produção de sentidos.** Recife, 2015. Disponível em <
<http://anaisdosead.com.br/7SEAD/SIMPOSIO01/AnaBoffdeGodoy.pdf> > Acesso em:
 05/06/2017

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica.** São Paulo: Contexto, 2008 (original francês de 1979).

HACKING, Juliet. **Tudo Sobre Fotografia.** Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

KRAUSS, Rosalind. **O Fotográfico.** Barcelona: Editora G. Gili, 2012.

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** 2ª ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 1992.

LEMAGNY, Jean Claude. Photography unsure of itself. In: LEMAGNY, Jean Claude; ROUILLÉ, André. **A History of Photography.** Nova York: Cambridge, 1987.

LISOVSKY, Maurício. **A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

LOMBARDI, Kátia Hallak. **Documentário Imaginário: novas potencialidades na fotografia documental contemporânea.** 2007. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, 2007. Disponível em:
 <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/lombardi-katia-documentario-imaginario.pdf>>. Acesso em
 06/04/2015.

LUBBEN, Kristen. **Magnum Contatos.** Editado por Kristen Lubben. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer Cole. **Novos fundamentos do design.** São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MACHADO, Arlindo. **Fotografia em Mutação.** Jornal Nicolau, Curitiba, n. 49, 1993.

METZ, Christian. **Le signifiant imaginaire.** Revista Communications, Paris, n. 23, 1975. Disponível em < http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1347 > Acesso em: 20/04/2016.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** 2. ed. Campinas, São Paulo: Papirus, 2008.

_____. **La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental.** Barcelona: Paidós, 1997. Disponível em: <
<http://www.elpaseodigital.cl/larepresentacioncompleto.pdf> >. Acesso em: 20/04/2016.

O'BYRNE, Raphael. **L'amour tout court**. Paris: Henri Cartier-Bresson Foundation, 2001. Documentário (70 min).

OLIVEIRA, Ana Cláudia de. Semiótica plástica ou semiótica visual? In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de. (org.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Photopedagogy. **The (In)decisive Moment**. Disponível em <<http://www.photopedagogy.com/the-indecisive-moment.html>>. Acesso em: 03/12/2015

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. **O Instante Decisivo forjado**. Texto publicado no jornal Folha de São Paulo, Caderno +mais!, Seção Autores, julho de 2003. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2707200307.htm>> Acesso em: 16/09/2016

RITCHIN, Fred. **Bending the frame: Photojournalism, Documentary, and the Citizen**. New York: Aperture, 2013.

_____. **O futuro do fotojornalismo**. Disponível em <<http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downloads-uteis-o-futuro-do-fotojornalismo.pdf>> Acesso em: 05/01/2016

RIVERA, Tania. Vertigens da imagem: sujeito, cinema e arte. In. RIVERA, Tania; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). **Sobre arte e psicanálise**. São Paulo: Escuta, 2006. 224p. p.137-162.

ROUILLÉ, André. **A Fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas**. São Paulo: Pioneira, 2000.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHAEFFER, Jean Marie. A noção de obra de arte. IN: OLIVEIRA, Ana Claudia de. (Org.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker Editora, 2004.

SILVA, Vital. **O paradoxo do olhar de Claudio Edinger**. 2015. Disponível em: <http://lounge.obviousmag.org/distopia_nossa_de_cada_dia/2015/01/o-paradoxo-do-olhar-de-claudio-edinger.html> Acesso em 03/06/2015.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Ensaio sobre fotografia**. Coleção Arte e Sociedade, n.5. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.

- _____. **Sobre fotografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência.** São Paulo: Senac, 2010.
- SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental.** Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.
- SOUSA, Ruth. **A fotografia como paradoxo da superfície.** Revista Valise, Porto Alegre, v. 2, n. 3, 2012. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/23298>>. Acesso em: 29/05/2015.
- SOZANSKI, Edward. **Documenting Life Meet Nick Waplington, 26, An English Photographer Whose Work Is At The Art Museum.** Philadelphia Media Network, Philadelphia, 1992. Disponível em <http://articles.philly.com/1992-05-01/news/26012035_1_art-museum-pictures-public-housing>. Acesso em: 12/07/2015
- SUSUDA, Miwa. **Art and artist: An interview with Nick Waplington.** Disponível em <<https://letspanic.tv/art-and-artist-an-interview-with-nick-waplington/>>. Acesso em: 15/03/2017
- TAVARES, Marcela. **Os tempos da imagem: uma investigação sobre o estatuto temporal da imagem a partir da obra de Didi-Huberman.** 2012. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Ouro Preto, Instituto de Filosofia Arte e Cultura, Ouro Preto, 2012. Disponível em: <http://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/2418/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O_TempoImagemInvestiga%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 05/07/2017
- WAPLINGTON, Nick. **Indecisive Memento.** London: Booth-Clibborn Editions, 1999.