



O gesto contínuo: a fotografia nos limites ambivalentes do tempo e do espaço

The continuous gesture: photography in the ambivalent limits of time and space

El gesto continuo: la fotografía en los límites ambivalentes del tiempo y el espacio

Kati Caetano – Universidade Tuiuti do Paraná | Paraná | Brasil. E-mail: katicaetano@hotmail.com |
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8385-1390>

Márcia Boroski – Centro Universitário Internacional UNINTER | Curitiba | Brasil. E-mail:
boroskmarcia@gmail.com | Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6624-6132>

Fernando Artur de Souza – Universidade Tuiuti do Paraná | Paraná | Brasil. E-mail:
fernando.souza2@utp.br | Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1750-6273>

Resumo: Este trabalho discute a permanência das fotos em preto e branco em espaços de mediação recentes e as experiências de espacialidade e temporalidade como grandezas que dão espessura a um fato transformando-o na narrativização da dor, por meio do jornalismo visual. Partimos da ideia do fotográfico dentro da ambiência digital e o tomamos como um modo de constituir simbolicamente uma discursividade visual, suscetível de provocar nas interações dos sujeitos com as imagens e entre si. Para tanto, analisa-se uma série chamada *Mothers of Patience*, de Fatemeh Behboudi, visando compreender as implicações da figuração da dor por meio das perspectivas teóricas de Didi-Huberman, Flusser e Agamben, entre outros.

Palavras-chave: jornalismo visual; semiótica discursiva; World Press Photo.

Abstract: This work discusses the permanence of black and white photos in recent mediatization spaces and the experiences of spatiality and temporality as magnitudes that give thickness to a fact, transforming it into the narrativization of pain, through visual journalism. We start from the idea of photography within the digital environment, and we take it as a way of symbolically constituting a visual discursivity, capable of provoking the interactions of subjects with the images and with each other. Therefore, a series called *Mothers of Patience*, by Fatemeh Behboudi, is analyzed, aiming to understand the implications of the figuration of pain through the theoretical perspectives of Didi-Huberman, Flusser and Agamben, among others.

Keywords: visual journalism; discursive semiotics; World Press Photo.



<https://doi.org/10.22484/2318-5694.2023v11id5107>



Resumen: Este trabajo discute la permanencia de las fotografías en blanco y negro en los espacios de mediatización reciente y las vivencias de la espacialidad y la temporalidad como magnitudes que dan espesor a un hecho, transformándolo en la narrativización del dolor, a través del periodismo visual. Partimos de la idea de la fotografía dentro del entorno digital y la tomamos como una forma de constituir simbólicamente una discursividad visual, capaz de provocar las interacciones de los sujetos con las imágenes y entre ellos. Por lo tanto, se analiza una serie denominada *Mothers of Patience*, de Fatemeh Behboudi, con el objetivo de comprender las implicaciones de la figuración del dolor a través de las perspectivas teóricas de Didi-Huberman, Flusser y Agamben, entre otros.

Palabras clave: periodismo visual; semiótica discursiva; World Press Photo.

Recebido em: 28/09/2022

Revisado em: 26/12/2022

Aprovado em: 15/05/2023



1 Introdução

Quando pensamos na fotografia no contexto midiático contemporâneo vem-nos à mente, de partida, a situação prevalecente dos processos de produção, edição e circulação de imagens técnicas fixas pelos dispositivos digitais. Está na base dessa condição o pressuposto de que às tradicionais fotografias se impõem formatos cada vez mais pré-definidos pelas programações dos aparelhos. Nesse cenário, *selfies*, *stories*, imagens de abertura de páginas no *Facebook*, imagens que circulam no *WhatsApp*, fotos individuais ou em grupo, celebrando viagens, encontros, momentos festivos ou mesmo o sofrimento, o luto, as perdas e a solidão, sobretudo nos últimos tempos, parecem preencher as materialidades de nossa cultura visual. Tais imagens contam com vários recursos de intervenção, para além daquelas previstas pelo aparelho e já problematizadas por Flusser (2018). Podemos escolher filtros cromáticos, recortes de enquadramento, anamorfoses morfológicas, interfaces com “memes”, desenhos, escrita, expressões orais, trilha sonora, composição com outras fotografias, montagens, todas disponibilizadas em *smartphones* que sincretizam várias funções de comunicabilidade/exposição hoje, mas também seus contextos de midiatização e circulação, pelo menos em um primeiro momento. Uma vez integradas à rede digital, as criações tomam vida própria, entregam-se aos circuitos aleatórios ou mesmo a programações e estratégias perversamente deliberadas.

A imediatividade com que podem ser produzidas e consumidas revela um ambiente social de vertiginosa interação, que põe em causa, paradoxalmente, nossa tradicional, e apaixonada, concepção do gesto fotográfico e do valor da fotografia. Forma de interação com fragmentos de experiência vivida, autoafeição pelo elo especular de se ver e de ver outrem na impressão (naquilo que foi imprimido enquanto rastro, e não do impresso necessariamente), rememoração de rostos e situações, compartilhamento de emoções, são alguns dos efeitos patêmicos dados pela fotografia e sobredeterminados, deve-se enfatizar, pela ideia de que houve uma escolha do quê e do como fotografar. Obviamente, uma objeção pode ser imediatamente feita a essa afirmação: continuamos a manter todas essas disponibilidades no contexto da criação digital e com mais recursos. De fato, ainda apreciamos fotografar, receber e fazer circular fotos, mas devemos admitir que cada vez mais o gesto cuidadoso, desacelerado, interagindo olho, mão e objeto fotografado, ou o instantâneo não calculado, assim como a tentativa de apreender na imagem o ato mantendo aquela ideia, mesmo que estereotipada e passível de problematização, do fotográfico, vai cada vez mais recuando para nichos muito particulares de ação, entre a atividade autoral ou documental, visando a exposições ou premiações. Pretendemos nos deter em parte desse movimento, visando a compreender o que resta de alguns aspectos dessa concepção do ato fotográfico, talvez naquilo que se resguarde nos modos de exposição, conseqüentemente, de circulação e originados. com maior ou menor intenção, nos modos de produção. Sem afirmar que andamos na contramão do caminho tomado pela avassaladora maioria, o intento é indagar



justamente o que resta de certos tipos de produções e o modo como (se é que o fazem) se reinventam nos novos tempos.

Para tanto, partimos do conceito de contemporâneo como a construção de um eixo imaginativo tensionado entre nossas experiências de temporalidade de passado e presente. Incorporamos a fala do pensador italiano Giorgio Agamben (2009), para quem a contemporaneidade presentifica constantemente o vestígio do passado e o atualiza sob a forma de um duplo processo que renova e ao mesmo tempo inova, por isso ser contemporâneo implica o desafio de identificar na obscuridade as luzes do presente, ainda que essas sempre se distanciem de nossa percepção: “Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo”. (p. 64) Com essa perspectiva, assumimos a permanência de um gesto “contínuo”¹, invisível ou indizível, constantemente reatualizado ao longo da existência da fotografia. Para recorte, fazemos uma delimitação: i) buscamos por fotografias contempladas pela premiação do *World Press Photo*; ii) de um período histórico recente, compreendendo 10 anos desse evento; iii) de uma escolha de interação espaço-temporal com o fotografado, ancorada na percepção, vivência e apreensão de longa duração, e iv) de uma opção estilística, a de reafirmar o emprego do recurso cromático em preto e branco.

2 *World Press Photo* e recortes propostos

O *World Press Photo* (WPP), uma das maiores premiações de fotojornalismo do mundo já acumula mais de seis décadas de existência. Ao longo desse tempo, o WPP passou por uma série de modificações nas categorias, nos critérios, no júri, nos modos de fazer circular, bem como nas premiações em si. Atualmente, tem como categorias *Contemporary issues, Environment, General News, Long-Term Projects, Nature, Portraits, Sports, Spot News*, e, como Premiações, *World Press Photo of the Year, Nominees for World Press Photo of the Year, World Press Photo Story of the Year, Nominees for World Press Story of the Year* e, eventualmente, *Honorable mention*. O prêmio compôs alguns poucos objetos empíricos para o desenvolvimento de pesquisas no campo da comunicação (SOUZA; BOROSKI, 2020), o que aponta para algumas possibilidades de abordagem já colocadas, mas muitas ainda em aberto; um desses caminhos é justamente o traçado por esse trabalho.

Concebemos o fotojornalismo como um elemento integrante de um contexto no qual, nos termos de Braga (2017), os processos comunicacionais são compreendidos como episódios interacionais tentativos, imprecisos e onde a

¹ Tomamos emprestado o termo de Geoff Dyer e Donaldson Garschagen (2008) quando propõe a ideia de um instante contínuo. Falamos em gesto pressupondo que nele estão contidos a impressão (o vinco) do instante, a relação do corpo com aspectos do mundo que se repetem em simbolizações recorrentes e as marcas de um enunciador que se anuncia por trás dos discursos pelas escolhas que faz.



contribuição dos participantes desses processos são aproximativas, o que impede que se assegure o sucesso de um dada tentativa comunicacional. Prêmios como o *World Press Photo* nos apontam, de alguma forma, processos comunicacionais que alcançaram algum grau de sucesso em sua tentativa e “para ponderar esse sucesso, é preciso apreender os próprios critérios internos, práticos, referentes aos resultados pretendidos no episódio” (BRAGA, 2017, p. 22). Neste sentido, podemos apontar o sucesso de um episódio dentro de um contexto específico (neste caso, o de uma premiação) e buscar reconhecer não apenas os critérios internos que o permitiram, mas também seu contexto mais abrangente. Considerando, portanto, a condição de autonomia midiática, espaço expositivo e de circulação próprios, as imagens reconhecidas pelo WPP justificam a sua legitimidade no campo fotográfico, fotojornalístico e na pesquisa em comunicação.

Além disso, buscamos nos debruçar sobre uma produção mais contemporânea e nativamente digital. Portanto, localizamos nosso recorte temporal nos últimos 10 anos, período no qual, acredita-se ser possível uma percepção dos efeitos da *web 2.0*, anunciada em 2004 (PRIMO, 2007). A possibilidade de novos fluxos de produção comunicativa proporcionam um cenário que permite aflorar as práticas fotográficas que nos interessam; as produções realizadas que compõem o WPP desde 2010 foram constituídas nessa ambiência digital, fruto de um ecossistema midiático dentro do qual ganham recontextualizações e ressignificações, portanto refletem a relação dinâmica entre o olhar institucional sobre o jornalismo visual e o movimento próprio do fazer autoral e jornalístico, que também exerce injunções sobre as novas modalidades de sanções oficiais. A ambiência só pôde ter um efeito mais vigoroso neste espaço de premiação, ainda que seja espaço de tendências, a partir de 2010.

Ademais, nossa busca prioritária pelo estilo em preto e branco refere-se a, também, um uso contemporâneo, ou seja, em um cenário digital, com possibilidade de pós-produção e com o negativo digital² (REGINA, 2015) à mão. A fotografia analógica em p&b, por exemplo, foi única como possibilidade até o fim da Segunda Guerra Mundial, quando os filmes de 35 mm em cor (SMITH, 2018) começaram a se popularizar. Paulatinamente, o estilo vai perdendo frequência em todos as frentes, incluindo o fotojornalismo, e, paralelamente, aos processos de digitalização, fica reservado a uma escolha discursiva a ser efetuada – seja pelo fotógrafo, seja pelo editor e/ou *publisher*.

“Em termos de composição, a ausência de cor permite que você se concentre na forma, textura e padrão” (HEDGECOE, 2013, p. 118). No contexto digital, a fotografia

² O negativo digital é uma imagem cujo formato é conhecido como RAW (cru, em inglês) e tem como características ter sido feita por um aparelho e não ter sido processada, ou seja, mantém todas as informações captadas, inclusive as cromáticas, com maior qualidade. Uma fotografia em RAW permite que se mantenha no arquivo aquela informação em cores, direcionando à pós-produção a edição em p&b, por exemplo. O formato ainda pode ser utilizado como prova de que a fotografia não foi manipulada.



em p&b apresenta-se como uma escolha discursiva, que realça as variações da luz, os volumes, as fragmentações do espaço (AUGUSTO; TOUTAIN, 2016) constituindo-se como um enunciado que aciona a dimensão estética e que mobiliza a sensação da espacialidade, da propriocepção e efeitos interpretativos e subjetivos, ou, ainda, cuja luz adquire valorização tátil (CAETANO, 2005).

Todavia, não existem cenas em p&b no mundo lá fora, mas existem fotos em p&b, que são sabidas e aceitas, e mais: são plausíveis, consumíveis, escolhidas, preferidas, reproduzidas; para Flusser (2018), isso é possível pois as fotografias em p&b são conceituais, ou melhor, mais conceituais do que as em cores. O preto e o branco são vistos como situações-limite, pela ausência de cor no preto e a reunião das cores no branco e, mesmo que não haja cenas em p&b no mundo, as fotografias em p&b existem e “elas imaginam determinado conceito” (FLUSSER, 2018, p. 53). É justamente na sua localização como uma situação-limite que se encontra sua singularidade epistemológica e sua magia: “muitos fotógrafos preferem fotografar em preto e branco, porque tais fotografias mostram o verdadeiro significado dos símbolos fotográficos: o universo dos conceitos” (FLUSSER, 2018, p. 54).

A imagem fotográfica em p&b “parece direcionar a mente de forma mais ágil, para a produção de interpretantes mais conceituais” (AUGUSTO; TOUTAIN, 2016, p. 136), talvez justamente porque não tem compromisso mimético com a realidade. Nossa leitura aqui implicada não toma a fotografia como indicial, icônica ou simbólica, *a priori*, pois nossa visada semiótica é discursiva; ainda assim, nos chama atenção a ideia de que “são inevitáveis outros efeitos interpretativos, dado um maior espaço subjetivo/interpretativo gerado pela ausência de outras cores, se não, apenas o preto, o branco e as diversas tonalidades de cinza” (AUGUSTO; TOUTAIN, 2016, p. 140).

No recorte temporal, por exemplo, o WPP indicou 120 casos (entre fotografias únicas e séries) de fotografias em p&b como finalistas, dentro do total de 560 casos e quatro receberam prêmios. Um dos que recebeu um prêmio é justamente a série que selecionamentos para esse trabalho: *Mothers of patience*, de Fatemeh Behboudi, da qual falaremos mais adiante. Com relação às categorias, verificamos maior incidência de finalistas em *Sports*, *Contemporary Issues* e *General News*, respectivamente com 28, 19 e 10 casos.

Nessa empreitada pelo que resta da fotografia jornalística tradicional no contexto midiático contemporâneo, interessa-nos ainda rever a proeminência da foto única em face das inúmeras facilidades para a grande produção permitida pelos recursos atuais. Destacamos aqui uma nova modalidade de sanção, a do *Long-Term Project*, que inscreve claramente na academia das entidades premiadoras o olhar avaliador das séries e de seus efeitos tecno-estéticos. Mesmo sendo enfatizada a importância de uma foto do ano, a instituição de produções que compõem *stories*, séries e projetos de longo prazo, é reveladora de uma tendência do cenário contemporâneo no tocante à profícua compulsão a captar o vivido.



Em um ensaio publicado pela revista *Witness*, editada pela *World Press Photo Foundation*, o professor e pesquisador Frederick Ritchin aponta caminhos que entende serem formas de renovar o fotojornalismo em um contexto de crise da imagem e da confiança do público nos veículos de mídia no que ele chama de “era pós-factual”. Para o autor, é importante “revigorar o foto-ensaio, seja ele linear e constituído por fotografias e texto, ou utilizando múltiplas mídias ou, ainda, modelos não-lineares de ensaios interativos” (RITCHIN, 2016, tradução nossa)³.

Neste sentido, o WPP vem reconhecendo paulatinamente estas novas práticas que amplificam o papel da imagem no campo da informação e incorporando estas práticas ao seu acervo por meio da instituição de novas premiações ou de categorias que valorizem atividades ampliadas do jornalismo visual. Uma primeira ação ocorreu em 2011, quando a fundação estabeleceu uma premiação paralela intitulada *Digital Storytelling Contest*, que passou a reconhecer trabalhos no campo audiovisual, interativo e multimidiático. Anualmente, essa competição premia três documentários de longa-metragem, três documentários de curta-metragem e três obras interativas.

Uma segunda ação ocorre em 2015, quando se institui a já mencionada categoria *Long-Term Projects*. Esta categoria concentra-se em dar reconhecimento a narrativas fotográficas mais longas e costuma abrir espaços e dar visibilidade para a experimentação dentro da prática do foto-ensaio no campo da fotografia jornalística. Para ser considerado elegível como um projeto de longo prazo dentro dos termos dessa premiação, a organização define que o ensaio deva ser composto por um conjunto de no mínimo 24 e no máximo 30 fotografias, que tenham sido realizadas em, ao menos, 3 anos diferentes e, deste conjunto, 4 fotografias devem ter sido obrigatoriamente realizadas no ano anterior ao ano da premiação. Desde sua instauração em 2015 até a última edição do prêmio em 2020, a categoria premiou 18 ensaios que totalizam, aproximadamente 540 fotografias. Ainda que o WPP historicamente reconheça a importância do ensaio fotográfico, atribuindo prêmios às *photo stories* desde os anos 1960, o formato proposto aos projetos de longo prazo permite o desenvolvimento de trabalhos que lidam com a duratividade e com a prática processual do fazer fotográfico de uma forma distinta. A título de comparação, as *photo stories* premiadas nas categorias tradicionais do WPP são conjuntos que somam no máximo 10 imagens que tenham sido feitas no ano imediatamente anterior ao ano em que o prêmio é outorgado.

A terceira ação proposta pela premiação ocorre em 2019 quando, ao lado da já tradicional (e também já mencionada) categoria *World Press Photo of the Year*, que cristaliza uma única imagem como a representante do fotojornalismo para aquela

³ Do original, em inglês: “*Reinvigorating the photo essay, whether a linear one consisting of photographs and text, one using multiple media, or a non-linear, interactive essay*”.



edição do prêmio, a instituição propõe a categoria *World Press Photo Story of the Year*, que visa a cristalizar, por sua vez, o ensaio fotojornalístico mais relevante do ano.

Se a primeira ação apontada acima visa a abarcar práticas, tecnologias e visualidades distintas ao fotojornalismo e reconhecer nelas potencialidades específicas, a segunda e a terceira ações parecem concorrer para apresentar um novo modelo de agenciamento narrativo de imagens fotográficas, que não abole a fotografia única mas que acolhe e reconhece de forma mais veemente o papel do ensaio fotográfico, “a multiplicidade de imagens, a diversidade das fontes, e sua articulação com os meios de comunicação” (SCHNEIDER, 2015, p. 55).

A partir do exame desse acervo, é possível perceber a valorização da pluralidade de imagens, que reitera a perspectiva do fotojornalismo enquanto uma prática processual plural e complexa, passível de ser observável como “fotojornalismos”. É também possível observar ensaios nos quais os sujeitos fotógrafos discursam sobre os fatos que os cercam a partir de uma perspectiva pessoal, em detrimento de uma noção bastante difundida do fotógrafo “estrangeiro” que vem aos fatos a fim de fotografar “o outro” a partir de uma perspectiva que coloca de um lado “sujeito fotógrafo” e de outro o “sujeito-objeto a ser fotografado”. Vemos ensaios que reduzem o papel do texto no processo de significação da imagem fotográfica ao negarem a essas imagens as tradicionais legendas explicativas, ou imagens que lidam com registros pessoais em que não se percebe o registro de um acontecimento que outorgue à imagem o valor-notícia, mas que reconhece nela um valor da expressividade e da subjetividade, bem como a importância do caráter lacunar da imagem e a possibilidade de explorar o não-acontecimento como um recurso de comunicação sobre um fenômeno. A inserção do fotógrafo no ambiente fotografado permite sua imersão numa cotidianidade vivida não apenas de situações acontecimentais, surgidas pontual e explosivamente, como é o caso das mortes em imagens de violência. O acontecimento toma essa configuração justamente porque se inscreve numa linha de circunstâncias em que o habitual está sempre tomado pela potência de um devir impactante. Há algo no comum da vida das pessoas que expõe desalentos ou esperanças, apesar de tudo. O “apesar de tudo”⁴ é o que caracteriza o acontecimento. Por isso, a condição de pertencer a um ambiente não é a prerrogativa para a eficácia simbólica do fazer fotográfico, mas dessa experiência é que pode surgir a escolha de um agir na duração, que valoriza os pequenos aspectos,

⁴ Vistas nesse quadro compreensivo, as imagens podem expressar o invisível, “apesar de tudo”, porque rejeitam a ideia da falta, mediante o possível argumento de serem apenas imagens de alguém, e do excesso, como se fossem provas documentais de um fato. Em vários trechos de obras diferentes (2018), e especificamente em livro de mesmo título, Didi-Huberman (2020) retoma a expressão “apesar de tudo”, principalmente posicionando-se em relação às fotografias do campo de concentração Auschwitz-Birkenau, diante de uma polêmica que as valoriza em demasia, tendo como prova certas edições das fotos, ou que as criticam como testemunhas pelo fato de não serem suficientemente “oculares”. O autor põe em relevo, no entanto, os vestígios que as caracterizam em sua aparente insuficiência e o intervalo semântico-histórico que as associam às circunstâncias enunciativas (inclusive de como teriam sido apreendidas) de sua apreensão “suposta” insuficiência figurativa.



as figuras anônimas, os ambientes plenos de vestígios do que é o presente e o futuro das pessoas desses lugares. E ao fazer essas escolhas, o fotógrafo pode desconcertar porque não reproduz a imagem documental ou fotojornalística canônica, ao contrário, desestabiliza as expectativas em relação ao tipo de foto esperada para determinados temas, parecendo confundir-se com as imagens de costumes ou de temas livres como é o exemplo de alguns ensaios dessa modalidade como no caso dos ensaios *Side Effects*, do polonês Kacper Kowalski, que retrata a relação entre humanos e meio ambiente por meio da fotografias aéreas; *Ich bin Waldviertel* (Figura 1), da holandesa Carla Kogelman, que acompanha o crescimento de duas irmãs que moram em um vilarejo rural autossustentável no interior da Áustria; *Table Rock*, do finlandês Markus Jokela, que segue por mais de duas décadas a vida pacata de uma comunidade de 300 habitantes no meio-oeste americano; e *The House that Bleeds*, do mexicano Yael Martínez, que trata dos efeitos da violência dos cartéis mexicanos de tráfico de droga ao observar as cicatrizes de sua própria família (SOUZA; CAETANO, 2020).

Figura 1 – Fotografias da série *Ich Bin Waldviertel*, 2012-2017



Fonte: KOGELMAN, Carla. Concurso de fotografia 2018, projetos de longa duração, 1º prêmio. **World Press Photo**, Amsterdã, 15 ago. 2017. Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2018/carla-kogelman/6>. Acesso em: 5 out. 2020.

Obviamente, o que alinhava as leituras é o conjunto total das fotos e a sua articulação com os discursos verbais, principalmente pelo caráter sincrético das imagens jornalísticas, mas essas escrituras se colocam como relatos tão tocantes quanto o visual, e não simples ancoragens informativas.

3 O gesto contínuo

Deve-se ressaltar que o quadro delineado não circunscreve apenas a condição da fotografia no contexto das premiações, embora seja esse o foco deste artigo, mas os caminhos da fotografia na interlocução que mantém com os tempos atuais, com a esfera da midiatização, com a facilidade da prática fotográfica e decorrente prodigalidade do número de fotografias em circulação. Dentre as criações detectadas em nossa pesquisa, articulando os dois eixos – a resistência do p&b e a existência dos



Long-term Projects o termo como novidade -, na dimensão temporal de 10 anos (para o p&b) e de 05 anos (para o *Long-term Projects*) -, vemos um gesto contínuo, que é o da permanência do antigo no novo e o desdobramento de um processo já valorizado anteriormente na fotografia – como mostrar o sofrimento sem apresentar o quadro direto da ação violenta? Esse gesto contínuo revela-se na formalização expressiva dos motivos pelo recurso aos seus constituintes plásticos e matéricos, como a cor/ausência de colorido, e as experiências de espacialidade e temporalidade como grandezas que dão espessura a um fato transformando-o na narrativização da dor. Selecionamos para fundamentar nosso raciocínio o trabalho da fotógrafa iraniana Fatemeh Behboudi. *Mothers of patience* (Figura 2, 3 e 4), uma série que retrata os efeitos violentos de uma guerra de oito anos entre Irã e Iraque (1980-1988), com saldo de muitas mortes e desaparecidos, dando ênfase ao sofrimento da espera das mães em busca de seus filhos, seja para recuperá-los, seja para enterrá-los. As imagens foram feitas de julho de 2013 a abril de 2014.

Figura 2 – Fotografias da série *Mothers of Patience*, 2013-2014



Fonte: BEHBOUDI, Fatemeh. Concurso de fotografia 2015, temas contemporâneos, menção honrosa.

World Press Photo, Amsterdã, 25 jul. 2013a. Disponível em:

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2015/fatemeh-behboudi/3>. Acesso em: 5 out. 2020.

O vazio das presenças dos filhos está encarnado nos traços de constituição das imagens, pelo olhar perdido, pelo corpo arqueado na busca atenta, pelo ambiente de ruínas, enfatizados pela discreção do preto e branco que deixa as figuras e os contrastes de luz e sombra falarem mais alto, e pela soma de várias imagens (espacialidades), cada uma dando a todas as outras a sequencialidade de um lento e penoso processo (temporalidade).

Após o final da guerra, mais de 10 mil soldados iranianos ainda estavam desaparecidos; os registros foram feitos quase 25 anos após os desaparecimentos desses filhos e a fotógrafa mostrou, na série, cenas de dor, amor, expectativa e esperança dessas mulheres. A fotógrafa, iraniana, foi a única a ganhar o prêmio de *Honorable Mention* (premiação não regular, conferida eventualmente) de 2010 a 2020, tendo recebido o reconhecimento no concurso do WPP de 2015, na categoria *Contemporary issues*, no tipo série. Esse foi o único trabalho fotográfico em preto e



branco, feito por uma fotógrafa e que ganhou prêmio durante o período analisado e em todas as categorias.

Figura 3 – Fotografias da série *Mothers of Patience*, com a personagem Anbar Jaberi



Fonte: BEHBOUDI, Fatemeh. Concurso de fotografia 2015, temas contemporâneos, menção honrosa. **World Press Photo**, Amsterdã, 25 jul. 2013b. Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2015/fatemeh-behboudi/1>. Acesso em: 5 out. 2020.

O conjunto das imagens apresenta uma clara compleição documental, no sentido de enunciar temas e motivos por meio de recursos iconizantes. São modos de figuração inseridos na tradição de uma estética fotojornalística destinada a captar e representar o sofrimento humano.



Figura 4 – Anbar Jaber, da série *Mothers of Patience*



Fonte: BEHBOUDI, Fatemeh. Concurso de fotografia 2015, temas contemporâneos, menção honrosa. **World Press Photo**, Amsterdã, 25 jul. 2013c. Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2015/fatemeh-behboudi/4>. Acesso em: 5 out. 2020.

Desse conjunto, destacamos uma foto em especial, a que mostra Anbar Jaber (Figura 4), personagem que também aparece nas duas últimas fotografias da Figura 3, e que aguarda há 23 anos o retorno de seu filho, soldado iraniano que lutou na guerra Irã-Iraque – pelo fato de que mesmo integrada a tal opção estética, gera a impressão de um paradoxo visual materializado em certo desfoque do motivo figurativizado. A ele agrega-se a escolha de um enquadramento fechado em primeiro plano da face e das mãos da mulher. Desfoque e close parecem contraditórios enquanto resultados de fotos profissionais, e por isso mesmo apelam para uma forma de estranhamento diante da imagem, que não deve ser visto, porém, sob a forma de um defeito e sim de uma desfiguração.

Na proposição que faz das anamorfoses cronotópicas como a inscrição da dimensão do tempo no espaço bidimensional, Arlindo Machado (2014) ressalta os sentidos evocados pelo borrão, pela imagem tremida, pelo desfoque de parte da foto, para esse efeito de experiência da temporalidade nas imagens técnicas. Na fotografia, o procedimento tornou-se recorrente pela impressão (marca) de velocidade (carro ou qualquer meio de transporte em movimento), agitações do corpo (como a primeira fotografia tirada ocultamente de uma condenada à cadeira elétrica), movimentos e gestos, trepidações formalizados na materialidade visual. Nesses casos, transparece a



ideia de representatividade da fotografia como meio de captação de um “real”, ainda que para isso precise se utilizar de artifícios que denunciem exatamente o inverso, ou seja a não-representatividade do real. Nos termos de Vilém Flusser (2018), mesmo quando o aparato parece profanar sua programação, enquadra-se numa lógica conceitual pré-estabelecida na qual se embutem possibilidades voltadas, em última instância, a outorgar ao dispositivo fotográfico o efeito de sentido de verdade.

A impressão de desfiguração da imagem resulta de um processo de desconstrução e reconstrução de formas insólitas, desestabilizando sua percepção no quadro das imagens tradicionais e recorrentes do fotodocumentarismo. Torna-a diferente e por isso mesmo destacada no conjunto de outras produções. Como preconiza Didi-Huberman,

[...] toda forma autenticamente construída – pensemos de novo no cubo de Tony Smith – apresenta sua construção mesma como um ‘fenômeno de obscurecimento’, um ‘ritmo prosaico violado’, uma visibilidade perceptual – a que esperamos de um cubo, por exemplo – ‘estranhamente’ e singularmente transformada. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 218).

Embora o autor esteja se referindo ao cubo negro de Tony Smith, que contempla uma forma de regeneração do olhar em face de um objeto em sua evidência figurativa, e por isso também, estranhamente assimilado, a linha de raciocínio que desenvolve para falar da presença de uma forma é essencial ao aprofundamento de nossa argumentação. Primeiro porque trata o diferente como “différance”, conceito criado por Jacques Derrida (1972) para exprimir a presença por meio do tensionamento entre um processo de espaçamento e de temporalização que a constitui. Em presença, a forma procede ao apagamento de sua positividade, sem, no entanto, negar seu reconhecimento (um cubo é um cubo), e se efetiva como um efeito de natureza dialética, que supera, portanto, a definição em termos de ausência vs presença. Ao mesmo tempo que é pervasiva, parece distanciar-se de nossa com-preensão. Na leitura que Didi-Huberman faz de Derrida, ela se realiza como um “rastros” (p. 204) que a difere conflitualmente da alteridade, daí o emprego do neologismo “différant” (p. 203). De acordo com esse ponto de vista, a presença apresenta o duplo caráter de “não parecer ser real”, o que não a distingue ao fim e ao cabo da ausência, mas atualiza sua ambivalência como “um momento rítmico que chama sua negatividade no batimento estrutural que a subsumi, o batimento do processo de *traço*” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 205).

Merece destaque na foto de Behboudi o papel do traço que se imprime na forma sob um andamento rítmico, porque é esse o efeito do tremido que concretiza em sua materialidade a agitação da carne e da alma. A duração do processo também se evidencia, como impressão do tempo no espaço, tal como discutido por Arlindo Machado, mas sobressai, principalmente nas linhas circunscritas pelo desfocado das mãos, a tangibilidade da intensidade de um sentimento manifesto na extensividade



rítmica do rastro visual formalizado na imagem. Materializa-se, em suma, na forma, o rastro de constituição da figura no momento mesmo de sua processualidade. Resulta daí o efeito “deformado”, sem boa resolução do ponto de vista técnico, mas eficaz para a desestabilização do “automatismo perceptivo” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 217).

Como efeito da técnica em p&b, o maior destaque de texturas e padrões, ao olhar do espectador, é evidente. Sendo em p&b, desvia-se da cor que pode parasitar o olhar, ao mesmo tempo que direciona para uma leitura mais global, simbólica e menos individualizada e pontual (AUGUSTO; TOUTAIN, 2016) e com potencialidades táteis (CAETANO, 2005).

Emerge na reflexão de Didi-Huberman a ideia, e retomada sob nova leitura, da noção de singularidade tão cara aos formalistas russos do início do século XX, provocada por “uma visibilidade perceptual” “estranhamente” e ‘singularmente’ *transformada*.” (2010, p. 218). Merece destacar que os processos de figuração constituem formas de representar simbolicamente figuras do mundo em figuras do discurso. Por serem culturais, remetem a concepções variadas que se manifestam em cada sistema sógnico, verbal e não-verbal, como construções estabilizadas (FONTANILLE, 2005, p. 99-122), em geral imediatamente reconhecidas no processo receptivo. Distintos processos criativos podem, no entanto, desestabilizar as organizações figurativas levando a reações de estranhamento, experiências atencionais mais demoradas (SCHAEFFER, 2015) e, por conseguinte, maior interesse e competência cognitiva dos leitores, espectadores, usuários. Na tradição pictórica, não artística por exemplo, desenhos e outras figuras construídos de acordo com o esquema desses processos estabilizados propiciam leituras imediatas de mero reconhecimento.

Ao fugir de tal lógica, requerem paradas atencionais, seja no sentido de se questionar o que é a imagem, seja para se indagar o porquê de se delinear um conteúdo por tal imagem ou mesmo por colocar outra no lugar da que seria esperada ou prevista. Não há um repertório definido para essas criações, até porque dependem de atos originais, de circunstâncias pragmáticas específicas, de momentos históricos, entre múltiplos outros fatores.

No caso específico do fotojornalismo relacionado a cenas de sofrimento humano, a estética já cristalizada é a de explicitar gestos, movimentos, quadros e práticas violentos, que manifestam de imediato a expressão da dor ou da morte. Na análise que empreendemos de algumas fotos premiadas, chama a atenção o fato de que tais cenas estão suspensas no conjunto figurativo, remetendo ao extra-quadro enunciado na temática da reportagem/notícia. Ou seja, os sentidos são apreendidos não pelo que está figurativizado mas, justamente, pelas associações a cenas ausentes, o que requer uma parada do olhar, ativação da memória cultural, uma percepção mais alargada e apreendida no quadro de certas condições de vida em que as práticas de violência são comuns. Pode-se dizer que esse agenciamento provoca a presença de uma ausência, sentida na relação da totalidade do sentido dada pelas relações verbais



e não-verbais. O primeiro conjunto de fotos ilustram tal tipo de agenciamento, que, nessa ocorrência, pode despertar o estranhamento em face do representado.

Ao se referir à intensidade da forma, ou a “formas dotadas de *presença*”, em sequência à discussão da dupla distância, Didi-Huberman (2010, p. 201-230) refere-se à importância da processualidade detectável na imagem dialética, caso da última foto examinada na figura 4. Ou seja, mesmo construída segundo os cânones da iconicidade reconhecida em uma dada cultura, certas imagens rejeitam a percepção da figura acabada e fixa. Propõe, por isso, o conceito de formação em vez de forma, na qual a ideia do gesto inscrito na imagem está de algum modo enunciado como marca enunciativa de um sujeito que capta a dor alheia. Entendemos que o desfocado na fotografia de Fatemeh Behboudi permite depreender a presença desse gesto contínuo que homologa a agitação interna expressa pela dor. Há, portanto, um efeito de sentido de “desfiguração” no tocante a processos canônicos de construção imagética em prol de uma desestabilização figurativa. Se a imagem compreende igualmente a formalização de processos figurativos, esses aparecem no processo receptivo como desfigurações, desmontes da apreensão icônica habitual, que recuperam o intervalo da dupla distância temporal: da guerra, do filho perdido, do luto.

Antecipemos a qualquer objeção a não-pertinência de um questionamento sobre o trabalho intencional para a obtenção do efeito ou o resultado de um lance do acaso, que acaba sendo bem-sucedido para a expressividade. Vale lembrar que a fotografia carrega em seu “arché” (SCHAEFFER, 1996) o pressuposto da intervenção espontânea do dispositivo, capaz mesmo, em seu ato automático, de registrar formalmente a experiência de um instante vivido, como diria Cartier-Bresson. Preferimos evocar antes a metáfora de Didi-Huberman para quem uma “*coerção estrutural*” teria sido dialetizada com o lance de dados ‘estranho’ de cada *singularidade sintomática*. E do choque desses dois paradigmas nasce a forma ela mesma, a produção formal que nos faz compreender – por ser uma dinâmica que é a única a poder explicá-los – que ela trabalha numa ordem de *intensidade* quanto de extensão tópica” (2010, p. 218).

Pretendemos enfatizar o caráter tensivo (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001) dessas duas ordens – de intensidade e extensidade – ambas presentes na série de fotos, mas nessa imagem em particular entendemos que todas as outras estão contidas sob a forma de um gesto contínuo a expressar a intensificação da dor: “toda forma é *formadora* na medida mesmo em que é capaz de *deformar* organicamente, dialeticamente, outras formas já ‘formadas’” (2010, p. 217).

3 Considerações finais

Quisemos evidenciar a permanência do “fotográfico” mesmo na era do digital e da grande produção de imagens que os dispositivos permitem. Pelo fotográfico entendemos aqui um modo de constituir simbolicamente o mundo que se baseia



menos na referencialidade icônica e mais nos efeitos de sentido que qualquer configuração discursiva visual é suscetível de provocar nas interações dos sujeitos com as imagens e entre si, incluindo fotógrafos, fotografados, “espectadores”.

A fotografia, ainda que discurso (FLOCH, 1986) tal qual a pintura que lhe parece supostamente contrária, gera expectativas de apreensão dos fatos e sentimentos como se fossem traços indiciais do real. Essa indicialidade é ilusória enquanto representação, pois o próprio caráter de imagem já implica a negação do real, mas é potente como efeito de proximidade e presença.

Percebemos nas fotografias de Fatemeh implicações que ilustram bem tal caráter não indicial, mas provocativo para possibilidades de ambiência e de expressões da dor das mães, ao longo do tempo; a espera que tem efeitos subjetivos, exprimidos pelos enquadramentos, pelas temáticas, pelos modos de expressar o tempo em uma imagem estática, como é a fotografia. Parece que a espera da volta do filho e dos efeitos disso na subjetividade daquele que espera, na medida em que ele não volta, é expressada por uma imagem que diz, em si, de uma temporalidade estendida e por meio de uma deformação da figuração.

Em outro sentido, ser parte integrante de uma série fotográfica permite, ao mesmo tempo reconhecer de outra forma a extensão dessa temporalidade por meio das outras imagens que também apresentam a personagem da fotografia aqui analisada, pois a fotógrafa adota uma prática discursiva que contorna a mitologia do instante decisivo em prol de um agenciamento narrativo que congrega múltiplas imagens na apresentação de sua personagem.

Dar a sensação da presença não depende apenas dos modos de figurar algo, mas de aspectos sensíveis que criam as experiências de espacialidades, de temporalidades, de duratividade, de aceleração ou desaceleração do ritmo, de esperas, pregnâncias ou faltas, de sentimentos e afetos, enfim daquilo que parece invisível e indizível de forma evidente. Para tanto conta com o que dota a fotografia desse algo mais que a permite ser também a “imagem que queima” (DIDI-HUBERMAN, 2018), dando presença à forma, em qualquer formato, modalidade, em qualquer cultura e tempo.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

AUGUSTO, Gilucci; TOUTAIN, Lídia Brandão. A semiótica da imagem fotográfica digital em preto e branco. **Ponto de Acesso**, Salvador, v. 10, n. 3, p. 136-146, dez. 2016.

BEHBOUDI, Fatemeh. Concurso de fotografia 2015, temas contemporâneos, menção honrosa. **World Press Photo**, Amsterdã, 25 jul. 2013a. Disponível em:



<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2015/fatemeh-behboudi/3>.

Acesso em: 5 out. 2020.

BEHBOUDI, Fatemeh. Concurso de fotografia 2015, temas contemporâneos, menção honrosa. **World Press Photo**, Amsterdã, 25 jul. 2013b. Disponível em:

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2015/fatemeh-behboudi/1>.

Acesso em: 5 out. 2020.

BEHBOUDI, Fatemeh. Concurso de fotografia 2015, temas contemporâneos, menção honrosa. **World Press Photo**, Amsterdã, 25 jul. 2013c. Disponível em:

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2015/fatemeh-behboudi/4>.

Acesso em: 5 out. 2020.

BRAGA, José Luiz. Dispositivos Interacionais. In: BRAGA, José Luiz *et al.* **Matrizes interacionais**: a comunicação constrói a sociedade [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2017. p. 16-41. Disponível em: <https://doi.org/10.7476/9788578795726.0002>. Acesso em: 5 de out. 2020.

CAETANO, Kati. Bavcar: impressões fotográficas. **Galáxia**, São Paulo, n. 9, 2005.

DERRIDA, Jacques. La différance. **Marges. De la philosophie**. Paris: Minuit, 1972.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem queima**. Curitiba: Medusa, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020.

FLOCH, Jean-Marie. **Les forms de l'empreinte**. Périgueux: Pierre Fanlac, 1986.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: É Realizações, 2018.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. **Tensão e significação**. São Paulo: Discurso Editorial; Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

FONTANILLE, Jacques. **Significação e visualidade**: exercícios práticos. Porto Alegre: Sulina, 2005.

HEDGECOE, John. **O novo manual de fotografia**. 4. ed. São Paulo: Senac, 2013.

KOGELMAN, Carla. Concurso de fotografia 2018, projetos de longa duração, 1º prêmio. **World Press Photo**, Amsterdã, 15 ago., 2017. Disponível em:

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2018/carla-kogelman/6>. Acesso em: 5 out. 2020.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 2014.



PRIMO, Alex. O aspecto relacional das interações na Web 2.0. **E- Compós**, Brasília, v. 9, p. 1-21, 2007. Disponível em: <http://www6.ufrgs.br/limc/PDFs/web2.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2020.

REGINA, Claudia. **Dicas de fotografia**. Rio de Janeiro: Dicas de Fotografia, 2015. Disponível em: https://www.academia.edu/34576266/Dicas_de_Fotografia_por_Claudia_Regina. Acesso em: 5 out. 2020.

RITCHIN, Fred. Where do we go from here? A wake-up call for visual journalism in the “post-factual” era. *In*: WITNESS: World Press Photo, 2016.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária**. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **L'expérience esthétique**. Paris: Gallimard, 2015.

SCHNEIDER, Greice. Por uma abordagem narrativa do fotojornalismo contemporâneo. *In*: FRANCISCATO, C. E.; GUERRA, J. L.; FRANÇA, L. C. M (org.). **Jornalismo e tecnologias digitais**: produção, qualidade e participação. São Cristóvão: UFS, 2015. p. 49-66

SMITH, Ian Haydn. **Breve história da fotografia**: um guia de bolso dos principais gêneros e técnicas. São Paulo: Gustavo Gili, 2018.

SOUZA, Fernando; BOROSKI, Marcia. World Press Photo: possibilidades de objeto em comunicação. *In*: SEMINÁRIO DE COMUNICAÇÃO UNINTER, 5., 2020. Curitiba. **Anais** [...]. Curitiba: UNINTER, 2020. Tema: Ajustamentos comunicativos em tempos incomuns. Disponível em: https://9ef0c2cf-e11a-4e68-8c5a-7d3c5cf9b3e2.filesusr.com/ugd/1f9a00_a1a4cd71456c42df94d93456e981c268.pdf. Acesso em: 20 out. 2020.

SOUZA, Fernando; CAETANO, Kati. A Casa que sangra: expressão e subjetividade no fotojornalismo. ENCONTRO DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE PESQUISADORES EM JORNALISMO, 18., 2020, Brasília. **Anais** [...]. Brasília: SBPJor, 2020. Disponível em: <https://proceedings.science/sbpjor-2020/trabalhos/a-casa-que-sangra-expressao-e-subjetivacao-no-fotojornalismo?lang=pt-br>. Acesso em: 5 out. 2020.