



## Fotojornalismo e contemplação: imagens absorptivas nos projetos de longo prazo do World Press Photo

Photojournalism and contemplation: absorptive images in World Press Photo's long-term projects

Fotoperiodismo y contemplación: imágenes absorptivas en los proyectos a largo plazo de World Press Photo

**Renata Benia** – Universidade Federal Fluminense | RJ | Brasil. E-mail: [renatabenia@gmail.com](mailto:renatabenia@gmail.com) | Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5840-0379>

**Greice Schneider** – Universidade Federal de Sergipe | SE | Brasil. E-mail: [greices@gmail.com](mailto:greices@gmail.com) | Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0751-2346>

**Resumo:** Neste artigo, buscamos discutir o regime absorptivo presente no fotojornalismo institucional publicado na categoria projetos de longo prazo do *World Press Photo*. Em um cenário de saturação de imagens, esse tipo de representação absorptiva recruta a atenção do observador, gerando consequências nos hábitos de leitura e no engajamento com as imagens jornalísticas. Tal deslocamento do aspecto extraordinário do evento convida à reflexão sobre como o relacionamento com o fotojornalismo pode abarcar outras abordagens referentes à temporalidade e à visibilidade do acontecimento. A discussão será conduzida a partir de questões sobre a dimensão temporal e referencial de tais imagens, a partir do espelhamento desse problema no trabalho fotográfico de Markus Jokela, premiado em 2017 pelo *World Press Photo*.

**Palavras-chave:** absorção; temporalidade; testemunho fotográfico; *World Press Photo*.

**Abstract:** In this article, we seek to discuss the absorptive regime present in institutional photojournalism published in the long-term projects of World Press Photo. In a scenario of saturation of images, this type of absorptive representation recruits the attention of the observer, generating consequences in reading habits and engagement with journalistic images. Such displacement of the extraordinary aspect of the event invites reflection on the relationship how photojournalism can embrace other approaches concerning the temporality and visibility of the event. The discussion will be conducted from questions about the temporal and referential dimension of such images, focusing on the photographic work of Markus Jokela, awarded in 2017 by the World Press Photo.

**Keywords:** absorption; temporality; photographic testimony; World Press Photo.

**Resumen:** En este artículo, buscamos discutir el régimen de absorción presente en el fotoperiodismo institucional en la categoría proyectos de larga duración del World Press Photo. En un escenario de saturación de imágenes, este tipo de representación absorptiva recluta la atención del observador, generando consecuencias en los hábitos de lectura y adhesión con las imágenes periodísticas. Tal desplazamiento del aspecto extraordinario del acontecimiento invita a reflexionar sobre la relación como fotoperiodismo puede abarcar otros enfoques relativos a la temporalidad y la visibilidad del acontecimiento. El debate se desarrollará a partir de cuestiones sobre la dimensión temporal y referencial de dichas imágenes, centrándose en el trabajo fotográfico de Markus Jokela, premiado en 2017 por el World Press Photo.

**Palabras clave:** absorción; temporalidade; testimonio fotográfico; *World Press Photo*.

Recebido em: 27/10/2022 | Revisado em: 19/04/2023 | Aprovado em: 17/05/2023.

DOI: <https://doi.org/10.22484/2318-5694.2023v11id5145>

Copyright © 2023. Conteúdo de acesso aberto, distribuído sob os termos da Licença Internaonal –

 [Creative Commons — Atribuição 4.0 Internacional — CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



## 1 Introdução

Este artigo pretende discutir sobre o olhar testemunhal de representações no fotojornalismo institucional inseridas em um regime no qual o observador é levado para além do factual em um ritmo de visualização mais atento e contemplativo. São imagens que não se ocupam em revelar o imediatismo de um acontecimento, mas que sugerem marcas a partir de aberturas subjetivas do observador. O cenário dessas imagens é marcado pelas representações canônicas firmadas em um tempo imediato da ação, na dramatização e representação de momentos caóticos.

Para falar destas imagens, nos situamos no contexto do fotojornalismo institucional de imprensa, em especial, no terreno do *World Press Photo - WPP*. Tais imagens estão atreladas ao contexto de uma premiação, que irá mover nossas expectativas a certos valores da representação do acontecimento, acionando uma programação de efeitos. A escolha das imagens - feita por júris selecionados - consolida valores jornalísticos a partir dos critérios escolhidos pela instituição para premiação, a saber: combinação de valores de notícias; padrões jornalísticos; criatividade e habilidade visual, edição do material (WPP, 2020). Neste solo do fotojornalismo, nos deparamos com representações esvaziadas de significados concretos que sinalizam a despreocupação de a imagem assumir o papel de síntese do evento. E por outro lado, esta tendência indica um espaço para a abertura para imaginação do observador, propondo uma leitura mais lenta do evento, a partir das cenas cujos referentes estão absorvidos em si mesmos.

Existem consequências que vão além dos protocolos de produção e usos, mas que implicam na leitura do observador e as suas relações estéticas, em especial, com as imagens presididas no fotojornalismo. Um exemplo disso é a categoria Projetos de Longo Prazo - da qual a imagem analisada neste artigo faz parte - em que se nota um movimento que coincide com certo distanciamento das imagens que trazem um presente imediato, a ação no seu momento de clímax, as figuras com alto teor dramático, recorrente no fotojornalismo. As imagens encontradas nessa categoria tendem a sugerir um movimento que propõe uma experiência de leitura afastada do impacto e choque, à medida que apontam para a incerteza do acontecimento, para a ação não-identificável de um referente e sua absorção.

Do momento pregnante da pintura (LESSING, 1998) (dos aspectos de gestos, organização das formas no Renascimento e dramatização no Barroco) ao instante decisivo *bressoniano*, há uma dimensão temporal atravessada por transformações em torno da fotografia, em torno dos seus usos e das discussões ontológicas. Mais atentos às imagens que não repetem os modelos de representações consagradas do fotojornalismo - imagens que paralisam o observador com os horrores da guerra, dos conflitos, das catástrofes, impedindo-o de pensar e buscar outros sentidos da representação do acontecimento - sugere-se uma abertura para um ato imaginativo,



um realce artístico que Poivert (2015) chama de “estetização” do fotojornalismo dominado pela busca de legitimidade artística de tais representações.

A remodelação referencial e temporal implicada no regime absortivo, portanto, é inerente à relação com a instantaneidade do testemunho fotográfico - orientado mais para um sentido poético do acontecimento. Tendo em vista esse contexto, este artigo objetiva discutir o regime absortivo no fotojornalismo, fornecendo um quadro sobre a problemática da absorção a partir de questões sobre a dimensão temporal e referencial de tais imagens. Para conduzir essas questões, apresentamos um exercício analítico de uma fotografia de Markus Jokela presente em seu projeto premiado em 2017, na categoria Projetos de Longo Prazo pelo *World Press Photo* (2020) - cujas imagens chamam atenção para o contexto do corriqueiro e da temporalidade alargada que não preza apenas o presente e ápice das ações.

A segmentação dessa discussão se dá em três partes. A primeira seção é dedicada à questão da reconfiguração do aspecto indicial no fotojornalismo, a fim de entender como tal remodelagem das matrizes visuais e da indexicalidade da representação abre espaço para outros modos de produção e agenciamento de leitura visual. Na segunda seção, discutimos sobre o regime absortivo, e, em seguida, na última seção, apresentamos o exame de uma fotografia de Jokela que apresenta a introspecção como veículo absortivo. Discorre-se nesse momento sobre a dimensão temporal das imagens (da maneira como o instante do acontecimento é representado), sobre a antiteatralidade e o regime absortivos destacados por Michael Fried (1988, 2008) - que ascendem a partir de uma representação afastada do princípio do flagra da ação, do ápice do momento extraordinário, da dramatização da cena, dentre outros aspectos oriundos na maneira como os registros visuais costumam ser produzidos no espaço do fotojornalismo institucional.

Sob essa ótica, esse exame pode oferecer insumos para compreender o regime absortivo dentro de um horizonte marcado pela estetização do fotojornalismo institucional, uma vez que o entendimento dessas questões acarreta também consequências importantes, não somente para o campo do fotojornalismo, mas como da cultura visual. Além disso, um dos impasses para pensar a absorção e as imagens absortivas no campo do jornalismo é a escassez de literatura sobre tais questões no campo da comunicação, sobretudo referente às matrizes teóricas e metodológicas, boa parte dos debates está localizada fora do campo do jornalismo, como por exemplo, no campo das artes. É por isso que uma reflexão sobre o regime absortivo é pertinente para entender os reflexos ocasionados no fotojornalismo. A partir dessas discussões aqui firmadas, espera-se que, dentro dos limites, seja possível abrir espaço para reflexões sobre o estatuto absortivo no fotojornalismo no que tange o próprio campo da produção e recepção destas imagens.



## 2 Reconfiguração do aspecto indicial no fotojornalismo de imprensa

Em um cenário no qual estamos acostumados às ofertas de imagens síntese do acontecimento, imagens que chocam, com representações do momento irreversível, do flagra de uma ação que é extraordinária, das cenas caóticas e, por outro lado, dessa mesma oferta feita de modo acelerado por meio de vias além do próprio fotojornalismo, muitas dessas imagens passam despercebidas. Diante do impacto da representação de sofrimento e de um bloqueio da significação (BARTHES, 1990), já se pressupõe sobre o que tais imagens querem nos provocar e exprimir, então o tempo dedicado ao olhar se torna breve e pouco atento, e as imagens produzidas acarretam aspectos clichês, como que num tom de automatismo.

Esse aspecto objetivo que surge a partir da configuração temporal do dispositivo fotográfico e a sua marca indicial, do traço, da contiguidade é um dos grandes motores envolvidos nos processos e discussões sobre a fotografia (num momento no qual o fascínio por “congelar” certos momentos com uma “fidelidade” era estabelecido na sociedade). Por outro lado, outros aspectos que ultrapassam a noção do dispositivo são evidenciados; determinados gestos, expressões e captura da ação em uma relação de dependência da leitura do observador, do espaço do sintoma (CASADEI, 2015), de escolhas de leitura governadas por convenções.

Existe uma tradição de associar o acontecimento jornalístico ao instante imediato do evento. A fotografia noticiosa vai sendo contornada por dinâmicas, desprendendo-se da instantaneidade, da singularidade do evento noticiado e da relação de contiguidade indicial. Tais dinâmicas transcendem o “estar-lá” do fotógrafo abrindo espaço para práticas que sugerem temporalidades mais alargadas do evento e referências para além do momento decisivo, enfatizando a experiência estética em lugar da experiência puramente informacional. Essa é experiência de suspensão temporal e referencial abre perspectiva para que preenchamos as lacunas existentes com nossos esquemas mentais e contextos mentais (GOMBRICH, 1995, 2012), relacionando os dados icônicos prévios presentes na memória e os encontrados na representação (AUMONT, 1993), acentuando o processo de identificação e interpretação do evento.

Poivert (2015) entende que tal transformação nasce nos anos 1990, a partir da revalorização do documental que diz respeito a uma tensão entre a fotografia de reportagem às instituições e ao campo da arte. Trata-se daquilo que Rancière (2003) entende como o ‘retorno do artista a um mundo próprio, o mundo da autocontemplação’ (RANCIÈRE, 2003). Por razão da aceleração e saturação das imagens, algumas já não atraem mais a atenção do espectador que, diante da dramatização do acontecimento visual, pode ser tornar anestesiado, como indica Sontag (1981, 2003), e o resultado disto é o bloqueio da significação (BARTHES, 1990). Em um cenário no qual estamos acostumados às ofertas de imagens abarcadas na



dramatização do referente, acopladas ao extraordinário, muitas dessas imagens passam despercebidas ou refletem uma crise na qual a relação do leitor com esse fotojornalismo se torna abalada.

Em vista disto, produções fotográficas têm sido impulsionadas para além do factual e da dramatização dos sofrimentos envoltos aos eventos. Neste horizonte, surgem narrativas que pretendem desacelerar os tropos visuais reconhecíveis, na medida em que se constituem como uma tentativa de “reoxigenar” o campo do fotojornalismo (SILVA JR., 2014), possibilitando aquilo que Souza e Silva (2019) analisa como sendo um “fotojornalismo que respira”; um fotojornalismo que pede do leitor uma experiência de olhar mais lenta e atenta. Práticas como essas se consolidam no terreno de um *new journalism* Ritchin (2013) - tratado como um cenário no qual estratégias fotográficas flertam com o campo artístico, por exemplo.

Na via dessa problemática, o jornalismo encontraria amparo a partir de uma abordagem narrativa (SCHNEIDER, 2015). O desdobramento se manifesta não apenas no espaço do observador e seus contratos de leituras, mas inclina-se aos usos pragmáticos da imagem fotográfica no fotojornalismo. Práticas essas que mais do que realçar uma possível experiência informativa do acontecimento, propõe uma experiência estética, convocando a contemplação a partir de uma natureza lacunar.

O trabalho de muitos fotógrafos independentes ou oriundos de agências cujas imagens são premiadas pelo *World Press Photo* firmam esse movimento. Se adicionarmos o foco para as fotografias exibidas na categoria projetos de longo-prazo, notamos narrativas visuais oriundas de fotógrafos do campo artístico ou documental, em um contexto no qual “artistas mais sancionados da história da arte moderna cortaram seus dentes no jornalismo” (HILL; SCHWARTZ, 2015, p. 4).

Volta-se, portanto, a uma função poética do discurso fotojornalístico, a partir do alinhamento entre arte e fotojornalismo, em um movimento estético da narrativa do acontecimento. E para, além disso, a celebração de pequenos eventos em um período temporal alargado, com aparente falta da referência imediata. Segundo Hill e Schwartz (2015) essa tendência de emular experiência de outros campos como a arte teria uma relação com a atribuição de valor e modelos da produção jornalística entre a comunidade de fotógrafos e surgimento de prêmios internacionais.

Outros jeitos de relatar visualmente o acontecimento e seus eventos emergem, e determinam impactos nas práticas fotográficas, ainda que de forma tímida em alguns espaços dentro desse fotojornalismo institucional e concursos (SCHNEIDER, 2020, RITCHIN, 2013) - no qual o objeto deste texto se localiza. Além disso, também são transportados para as galerias de arte. E essas imagens parecem estar tomando protagonismo no fotojornalismo internacional, não tomando seu espaço, mas dividindo espaço com imagens reconhecidas pelos cânones, como é o caso no *World Press Photo*. Configura-se aqui uma abertura na fotografia documental para usar



convencões da fotografia de imprensa como matriz, na medida em que se permite a migração das fotografias de imprensa para o meio artístico. Esse movimento também é marcado pela transferência para museus e exposições, como ocorre com as imagens premiadas pelo *World Press Photo* (desde o primeiro concurso, as fotos vencedoras foram reunidas em uma exposição) (WPP, 2020), em um exercício de disseminação e exibição das fotografias sob formato de livros e exposições itinerantes numa escala mundial, em mais de 20 países.

### 3 O Regime absortivo

A absorção é compreendida enquanto um tema da representação ou um estado de espírito e/ou ação de um sujeito em suspensão temporal, alienado do seu entorno. A absorção é relativa a um regime de atenção do sujeito. No dicionário, o termo absorto significa arrebatado, extasiado ou voos da alma (MICHAELIS, 1998, p. 22). No campo imagético, a absorção diz respeito ao tema exibido e ao tipo de experiência e leitura (absortiva) programada por essa representação.

A imagem absortiva pode ser considerada sob duas dimensões; imagens absortivas que nos conduzem à imersão nos pungem ao seu referente ou motivo visual; e sobre o estado de espírito ou atividade absorta de um sujeito representado imagetivamente. Há uma qualidade de exclusão do observador em dois sentidos: 1. A partir do grau lacunar - de não termos acesso ao conteúdo dos pensamentos que levaram o sujeito à absorção; 2. Não fazermos parte da atividade ou ação absorta do sujeito representado. Mas a absorção é causada em razão, primeiramente, do despertar de uma possível curiosidade a partir do grau lacunar da imagem (o acesso à referência do motivo ou o objeto do olhar do sujeito retratado - de quem não temos acesso aos pensamentos e olhar).

Para que uma imagem absortiva seja constituída como tal, pressupõe-se que o retratado esteja agenciado em uma relação descomprometida com o produtor da imagem. Portanto, a naturalidade deste tipo de imagem tem a ver com a falta de consciência do retratado sobre fazer parte de uma imagem ou de que está sendo observado. É sabido que a absorção no fotojornalismo é pouco tratada. Um dos grandes impasses para pensar a absorção e imagens absortivas no campo do jornalismo é a adição de reflexões do campo da arte como um alicerce para compreensão de um contexto histórico desse problema. O reconhecimento de uma linguagem fotográfica que deriva de convenções no modo de fazer e compreender presentes na história da arte e na representação pictórica auxilia na reflexão sobre os temas absortivos e a própria experiência absortiva no fotojornalismo

A absorção como temática e como leitura não é comumente mobilizada no campo da comunicação, e por isso, é crucial lembrar a historicidade desse tipo de representação que, primeiramente, foi observada nas pinturas de salões setecentistas



da França, e que tem em Michael Fried (1988, 2008) um precursor dessas reflexões – influenciado pelos escritos de Diderot. Tais influências auxiliam a entender as estratégias de dramatização ou desdramatização das cenas, a partir de conceitos como antiteatralidade (abolição do princípio do flagra, da dramatização e de outros aspectos próprios às matrizes visuais canônicas).

O estatuto da absorção no fotojornalismo, sobretudo o institucional - sobre o qual este texto se ancora - requer uma reflexão que congregue o olhar para práticas antecessoras (do regime pictórico às revistas ilustradas). A problematização que normalmente se levanta a respeito da absorção no fotojornalismo é relativa justamente à relação dessa prática no reconhecimento de valores e matrizes do jornalismo. Tais imagens não compõem uma tendência disruptiva ou inovadora, mas se constituem enquanto pertencentes a um campo de produção e recepção que dividem espaço com outras imagens, e que, por sua vez, contribuem para o alargamento de perspectivas e abordagens de um evento relatado.

No caso do *World Press Photo*, conforme discutimos anteriormente, para além da formatação e alargamento das matrizes visuais, há o reconhecimento desses tipos de imagens através de um prêmio institucional almejado e que contorna as transformações dos cânones. Em alguns ensaios premiados, não se tratava de uma produção originalmente direcionada para o fotojornalismo, mas de uma produção pensada para o meio artístico, por exemplo. Por acaso, houve a correspondência com o agendamento fotojornalístico, e se recoloca, então, como testemunha do acontecimento.

#### **4 O regime absortivo em Markus Jokela**

As imagens absortivas, dentro do cenário da estetização do fotojornalismo (POIVERT, 2015; PICADO, 2014; RAMOS, 2019), estão em correspondência com imagens que, ao invés de explicitamente indicar uma ação, entregam brechas de referência e fragmentos temporais. As imagens do finlandês Jokela se situam nesse contexto: apresentam uma lentidão temporal e uma sensação de falta de sentido concreto a partir da vetorialização do olhar orientada pela composição, relação entre imagem e texto e fisionomia e gestos dos retratados. Para além do abandono de um 'instante decisivo', há uma ruptura das expectativas do regime visual jornalístico, que solicitará uma leitura focalizada em busca do preenchimento de lacunas do acontecimento registrado. Essas imagens despertam estranhamento e 'desorientação' do olhar (DIDI-HUBERMAN, 2010) por razão de promoverem um realce subjetivo da representação, sensação de irrepresentabilidade do tempo do acontecimento, ou ainda, do próprio acontecimento e o protagonismo de uma ação.

Para prolongar essa reflexão, discutiremos nesta seção como uma imagem absortiva pode sugerir efeitos temporais e referenciais de um acontecimento (tendo



em vista a sua aparente ilegibilidade; em razão de não ser uma representação que se reporta a uma referência e temporalidade direta e imediata do acontecimento ou aos instantes decisivos). Para esse exame, adotamos o quadro analítico (BENIA, 2020) que contempla 8 propriedades que indicam consequências temporais e referenciais: olhar na cena; determinação do personagem; ação do personagem; dramaticidade; temporalidade; elementos informativos do acontecimento; apresentação do espaço e proporção no quadro (ver Quadro 1). Avaliamos também os elementos paratextuais (legenda e tema), posto que “as respostas dos espectadores podem ser influenciadas e manipuladas por meios textuais, das inscrições em medalhas às legendas em fotografias” (BURKE, 2017, p. 274).

Quadro 1 - Categorias, Critérios e Variáveis.

<b>Categorias</b>	<b>Critérios</b>
Olhar na cena	- olhar distante - olhar fixo em algo - olhar para câmera - não há olhar - olhares divergentes/não-olhar
Determinação do personagem	- indeterminação - determina o sujeito
Ação do sujeito representado	- fixidez, imobilidade - desempenha alguma ação - variadas / divergentes
Dramaticidade	- muito dramático - pouco dramático
Temporalidade do evento	- pontual - menos pontual
Elementos informativos sobre o acontecimento	- sim - não
Apresentação do espaço	- ambiente interno - ambiente externo - incerto
Proporção no quadro	- preponderância humana - preponderância ambiente

Fonte: Benia (2020).

A narrativa visual de Jokela, produzida nos anos 90 e estendida até 2015, retrata a vida cotidiana de uma pequena população rural americana. De acordo com o fotógrafo, a proposta de suas imagens é mostrar ao observador a vida mundana das pessoas de um local pouco povoado chamado *Table Rock*, nos EUA. As imagens foram registradas ao longo dos últimos 16 anos, com idas e vindas das visitas do fotógrafo. Com uma atmosfera familiar, o efeito despertado é próximo ao corriqueiro, atravessando as cenas domésticas comuns dos personagens. Diferentemente dos



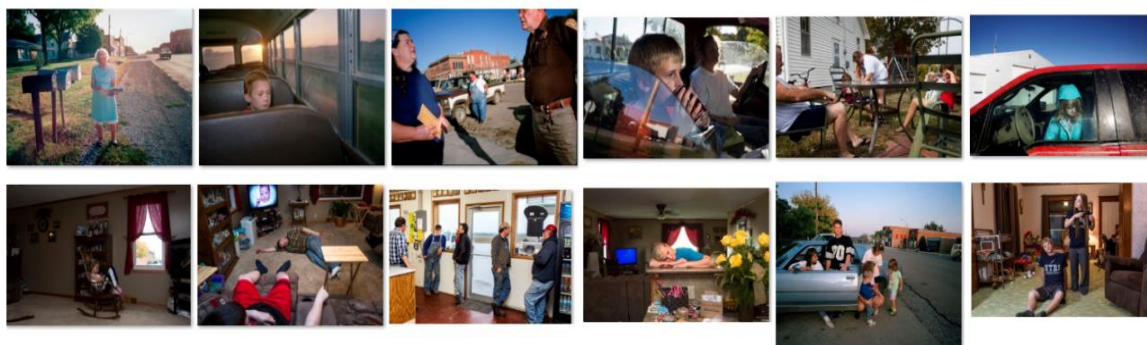


ensaios anteriores premiados, estas imagens se preocupam em documentar a vida das mesmas pessoas durante gerações, no espaço temporal de 16 anos.

Deste modo, nas imagens de Jokela conheceremos Kelly Freeman aos 3 meses, no colo de sua avó, e depois, nos depararemos com ela aos 21 anos, 3 dias antes de seu casamento. Outro exemplo apresentado é Peyton Schardt, retratado aos 4 meses antes da morte de sua mãe, e 4 anos depois, sentada, sozinha em uma sala, assistindo TV. Acompanhamos, neste sentido, o crescimento geracional destas famílias, sob a ótica de seus cotidianos banais e serenos. Além da representação do corriqueiro e dos momentos plácidos, os temas da espera e lentidão também são frequentes nas imagens de Jokela. É essa saliência do tema da espera que condiciona a possibilidade de um regime absortivo nestas imagens.

Markus Jokela é um fotógrafo finlandês que elabora séries documentais onde acompanha pessoas em seus dias ordinários. Nascido no ano de 1952 em Helsinki, Jokela é uma figura célebre pelas suas séries documentais - qualidade que lhe garantiu alto reconhecimento com premiações às suas fotografias, laureadas pelo *World Press Photo*, por exemplo. Sua atuação de fotógrafo sucede a sua trajetória como escritor (1982-1993) e editor fotográfico (1993-2002), tendo um exercício mais intenso na fotografia - como campo mais exclusivo de sua expressão profissional - a partir de 2002 no jornal finlandês *Helsingin Sanomat* até o momento vigente.

Figura 1 – Table Rock, 1992



Fonte: *World Press Photo* - Markus Jokela (2017)

O desenvolvimento dessas séries implica uma relação entre fotógrafo e actantes operadas numa lógica temporal mais alargada, e para isso, em um acompanhamento que dura dias, meses e até anos. É o próprio Jokela quem afirma, quando indagado sobre a confecção de imagens, sobre a importância do tempo de convivência entre ele e os retratados, e aliado a essa estratégia, “tempo e paciência” para que seja possível “trabalhar como uma mosca na parede, completamente despercebida”. (BETELHEM, 2021).



Markus Jokela nunca pediu às pessoas que ele fotografou para seus projetos fazerem algo que normalmente não fariam e se ele perdesse algo, ele poderia perguntar se eles iriam refazê-lo, mas esse era o seu limite. Você sempre influencia como fotógrafo, mas existem diferentes técnicas que você pode usar para reduzi-lo, tempo e paciência são duas delas. As pessoas precisam sentir que você está no mesmo nível que elas e que você não está vindo de cima de uma grande cobertura da mídia de algum tipo. Também depende da situação e varia de tempos em tempos. Às vezes funciona melhor com uma certa distância. [...] Quando Markus Jokela filmou seu projeto documental "Table Rock", ele passou muito tempo com as pessoas que fotografou e acredita que essa maneira de trabalhar dá a oportunidade de ser uma mosca na parede porque as pessoas esqueceram que ele estava lá. (BETELHEM, 2021, p. 39-40, et seq., tradução nossa<sup>1</sup>).

As imagens que integram o projeto de Jokela - se observadas numa visão macro na comparação com os projetos premiados pelo *World Press Photo* - são construídas em um período alargado no tempo e de forma serializada. Essa evidência de um tempo estendido de produção, em grande parte dos projetos, tem duração de três anos, alguns entre 6, 7, 8 anos. Esse tempo alargado de produção propicia um maior envolvimento do fotógrafo e fotografado, e suas implicações na condução dos registros elaborados.

Observemos a fotografia de Matt dentro do ônibus (Figura 2). Ela revela três incidências: incerteza sobre o acontecimento, ausência da ação e abolição da figura do observador e fotógrafo mediante a percepção daquele que está sendo registrado (o referente absorve-se em si mesmo e sugere ignorar qualquer ato de encenação). A proximidade entre o fotógrafo e a cena, nesse sentido, revela o nível de absorção ali presente, assim como as legendas que introduzem caminhos para a compreensão do evento e interpretação do evento. O contexto, a relação dialógica entre visual e verbal (manifestada pelas legendas e descrições do projeto de Markus Jokela) entrega a compreensão do acontecimento, e para além do campo da compreensão, possibilita experiências sensoriais durante o agenciamento de leitura.

---

<sup>1</sup> Markus Jokela frågade aldrig människorna han fotade för sina projekt att göra någonting de normalt inte skulle gjort och om han missade någonting kunde han fråga om de skulle göra om det men där gick hans gräns. Du påverkar alltid som fotograf men det finns olika tekniker man kan använda för att minska på det, tid och tålmod är två av dem. Människorna måste känna att du är på samma nivå som dem och att du inte kommer uppifrån från någon stor mediebevakning av något slag. Beror också på situation och varierar från gång till gång. Ibland går det bättre med ett visst avstånd. [...] När Markus Jokela fotade sitt dokumentärprojekt "Table Rock" kuluttaa han oerhört mycket tid med människorna han fotade och menar att det sättet att arbeta ger möjlighet att vara en fluga på väggen eftersom människorna glömde bort att han var där. (BETELHEM, 2021, p. 39-40, et seq.).



Figura 2 - Matt Schardt dentro do ônibus escolar de sua fazenda, em 1992



Fonte: *World Press Photo* - Markus Jokela (2017)

Quando tomamos contato visual com Matt Schardt sentado no ônibus, num momento introspectivo, notamos que a estratégia que desencadeia a absorção é, primordialmente, a temática da introspecção, de uma atenção concentrada ou devaneio, a partir da fisionomia contemplativa. Revela-se aqui não o desfecho, o momento extraordinário, atroz, intolerável ou a atividade em duração, mas a incerteza sobre o acontecimento e ausência da ação. O instante do tempo não é apresentado como pontual, oriundo da captação imediata do presente do evento, mas de tempo indeterminado. Dentro do aspecto enigmático e lacunar desta representação, a tendência do olhar é preencher as lacunas, redimensionando a duração e o tempo no ato imaginativo. A ênfase recai na possibilidade de durações elaboradas imaginativamente, de outros instantes (FONTCUBERTA, 2012) criados a partir da abertura do olhar.



Quando não sabemos para onde a atenção de Matt é dirigida e, sobretudo, qual acontecimento principal o envolve, adentramos no exercício da imaginação que exerce uma função de preenchimento, criando novas imagens, desdobrando o quadro. Ainda que pese o fato de Matt ser apresentado ao espectador como alguém identificável (a partir da inscrição de seus nomes nas legendas e na descrição do projeto, uma vez que, na maioria dos casos, os fotógrafos se dedicam aos registros de um mesmo grupo de pessoas durante vários anos), ainda reina uma ausência de determinação do tempo e do acontecimento sobre o qual o menino está imerso. Num primeiro momento, não é possível ter acesso aos contextos temporais e referenciais do acontecimento, e num segundo momento, não acessamos a emoção vinculada ao menino e o evento situado.

Desenrola-se um realce menos dramático da representação, sendo este operado sob 3 perspectivas: a) não há poses ou encenação explícita do personagem; b) o olhar distante do menino um não-olhar para o observador e fotógrafo, mas para o exterior, impede que o olhar do observador permaneça concentrado na face deste personagem; c) a provável irrepresentabilidade de informação sobre o estado de espírito do menino implica na quase ausência de uma dramaticidade, já que essa dramaticidade pode ser evocada sob outros aspectos para além do corpo e rosto humano. Neste caso, a baixa dramaticidade é despertada não somente pelo fato de o personagem não olhar para câmera, mas também pelo próprio contexto situado, a partir do cotidiano sereno e ameno dos indivíduos, e pela naturalidade proveniente da presença familiar do fotógrafo que garante intimidade e espontaneidade.

Tal presença implícita do fotógrafo, como ocorre no registro de Matt, sugere um regime de expectativa. O contexto de leitura do observador, o personagem da cena e a espera do fotógrafo conferem sentido à imagem, e são esses fatores responsáveis pelas diferenças de representações temporais da cena, e é "a partir dessas diferenças na expectativa, como devir do instante na duração, que a imagem ganha forma" (LISSOVSKY, 2008, p. 59). O instante em que vemos Matt introspectivo, olhando para o extraquadro, é proveniente de uma duração de espera do fotógrafo, de modo que a atitude ativa na duração do evento sugere uma latitude larga do tempo. Neste ato de registro, a espera de Jokela para captar o momento introspectivo do menino se contrapõe a um "amadurecimento" do instante, como lembra Lisovsky (2008). Este ato "implica certo movimento no âmbito da espera. A alteridade do instante - o não-instante - supõe um "pôr-se fora" do próprio fotógrafo" (op. cit., p. 187) que pretende captar o sentimento de introspecção de Matt está relacionado a uma temporalidade alargada e de duração lenta, ou seja, o domínio e registro da mudança temporal nesta imagem e em outras do ensaio de Jokela (2017) não equivalem a um instante decisivo, derivado de um acaso.

No processo de leitura, em meio à instância espectral, o observador se torna uma espécie de testemunha e espião do acontecimento. A presença de Matt convida



a participar da cena, na medida em que guia a uma direção e a um sentido do acontecimento representado. Há uma curiosidade, acompanhada de um desejo visual, pontuado por Didi-Huberman (2010) dentro do contexto que não é plenamente visível. Aquilo que é percebido, num primeiro momento, tem o seu foco para a figura humana na cena, ao passo em que o olhar tenta decifrar aspectos identitários do acontecimento. Aqui, entende-se não apenas da influência dos elementos composicionais ou internos da imagem, mas de um olhar que extrapola o quadro e busca ver além do quadro. O olhar se dirige para fora do plano, a partir do momento em que não se sabe qual seria o foco do olhar dos sujeitos registrados, ou se é um olhar de atenção ou distração.

Em um segundo momento, a própria composição em respeito ao plano mais aberto convida o observador a percorrer o cenário em um trajeto no qual se averigua os elementos constituintes do acontecimento, e também, do sujeito registrado que está envolvido. A sensação de vazio inscrita no cenário e o fato de a criança estar sozinha neste ambiente em uma posição estática (na qual o gesto não sugere uma temporalidade específica; não existe uma ação sendo manifesta, nem rastro de uma ação ou um indício desta em andamento), leva o observador a devotar atenção no exercício de olhar, a uma espécie de recolhimento dentro da cena, levando-a a uma sensação de participação.

Se por um lado, o olhar do sujeito registrado, o plano abrangente, o vazio, a imobilidade são vetores determinantes para inscrever o observador no acontecimento visual, por outro lado, a iluminação igualmente orienta o olhar, tendo em vista a ênfase em determinados pontos da cena. Os focos de luz são percebidos, na medida em que vemos os sujeitos na cena, de modo que, tal iluminação parece contornar estes sujeitos, garantindo um acento para eles. Implica em certo enaltecimento dos sujeitos em cena, e então, nas suas fisionomias ou expressões corporais em destaque.

No horizonte dessa imagem, demarca-se um afastamento da dramaticidade dos acontecimentos representados, bem como a incerteza das ações, de elementos (objetos pessoais) e da fisionomia que estão sendo representadas. A fixidez da representação reforça a indeterminabilidade da ação, "fazendo com que este desdobramento se suspenda na sua efetiva consumação, mantendo-se permanentemente posto num horizonte de possibilidades apenas considerável" (PICADO, 2014, p. 96). O caráter lacunar e enigmático se vale pela incerteza de qual sentimento estaria envolvido no personagem e de qual ou quais ações eles estariam desempenhando. O que sabemos é que não se trata de uma expressão que reage ou algo atroz, cruel ou intolerável.

A iluminação que perpassa as janelas, bem como as formas geométricas destas janelas, contribuiu, para a existência desse acento dramático da cena, embora estes elementos isoladamente não garantam o completo efeito de dramaticidade, já que



falamos aqui da representação e relação com todas as matrizes da composição visual. Ocorre também que pelo fato de não haver desfecho especificado ou descrições claras sobre o acontecimento que circunda o menino Matt, surge aqui o ar de mistério. E é esse ar de mistério, ligado a uma atmosfera silenciosa, a partir da abolição da figura do observador e fotógrafo mediante a percepção de que Matt não concentra a sua atenção ao fato de estar sendo registrado (a temporalidade alargada da produção do ensaio fotográfico permite uma aproximação mais habituada entre fotógrafo e fotografado).

Quando focamos a ação do personagem, não descobrimos detalhes iconográficos como gestos corporais, faciais e objetos que revelam que uma ação ocorreu ou que irá ocorrer, e qual seria essa ação; apenas sabemos que Matt está em um ônibus que o leva ao colégio. Neste caso, há a ausência de uma ação em razão do caráter imóvel do personagem. Não é demonstrada uma atividade em curso, mas um menino parado, introspectivo. Do mesmo modo que Matt se encontra numa posição tranquila - no campo da ação corporal quanto da gestualidade e fisionomia - que se distancia de uma dramaticidade, o observador tende a mirar sua leitura de modo mais plácido, tal qual a emoção do personagem sugere refletir.

A introspecção, o pensamento profundo e a expressão contemplativa são os pontos basilares para o efeito absortivo aqui. Fundamenta-se, a partir da posição, o rosto inclinado com o olhar distante, sugerindo estar alienado ao seu redor. Tal fixidez e imobilidade tendem a sugerir uma atmosfera silenciosa (ENTLER, 2006) que antagoniza uma suposta teatralidade. A composição e o próprio assunto da imagem (Matt sentado, parado, sozinho, pensativo, em um ônibus aparentemente vazio) sugere esse silêncio. Além disto, a ambientação do cenário que privilegia um espaço interno, pouco ocupado, com predominância do elemento humano, atraindo o vetor do olhar para as janelas permeadas pela luz e com o acento das formas geométricas, conduz o observador a um olhar pouco escapatório, pela ausência de elementos informativos (a exemplo de objetos) na cena. Reitera-se, então, a sensação de silêncio, propondo ao leitor um ritmo de leitura mais ameno, atento e contemplativo.

Em torno deste efeito, a absorção do personagem reflete-se no estado de espírito do observador; ao mesmo tempo em que nos tornamos observadores invisíveis, podemos ser absorvidos na cena, sendo recíprocos à emoção representada. O apagamento da 'teatralidade', portanto, deriva do estado absortivo sugerido na cena, na medida em que a absorção da personagem "tem o efeito de deixá-la inconsciente da presença do espectador, como se a cortina de prosclênio desse teatro nunca tivesse sido levantada" (ELDERFIELD, 1992, p. 40 *apud* SARTUZI, 2019, p. 262).



## 5 Considerações finais

Por sua natureza, as imagens absortivas abarcam a problemática da temporalidade do imediatismo presenteísta do discurso jornalístico. Além de os eventos não serem captados em tempo imediato, a imagem sugere o acontecimento de forma lacônica, dando a entender que a imagem e o acontecimento não são coincidentes. Não é tanto a referência imediata e explícita, mas uma suspensão temporal e aparente indeterminabilidade. A partir do nosso repertório de experiência prévia (tradição) e das pistas oferecidas pelo texto visual sobre a iminência, transcendência e desfecho de um evento, configuramos o mundo da representação e entendemos a narrativa.

Quando lidamos com as imagens absortivas no fotojornalismo, estaríamos em contato com imagens cuja significação dramática é lacônica ou átona. São imagens que, de alguma maneira, problematizam a temporalidade, sobretudo, a presentidade, uma vez que elas dificilmente reportam o presente imediato ou o ápice de um acontecimento. É nesse sentido que as imagens absortivas no fotojornalismo problematizam a questão temporal firmada ao tempo imediato do evento e referencial (sobretudo dramática) do discurso fotojornalístico. Assim, a absorção pode favorecer leituras contemplativas (embora nem sempre afastadas do drama) e, principalmente, vai nos favorecer ritmos de leituras mais atentos através da intrigante falta de referência imediata causada pelo aspecto lacunar e enigmático destas imagens (embora este mesmo caráter lacunar e enigmático possa acelerar a leitura, a depender da natureza das lacunas, do grau de aproximação sensível e de percepção que o observador tem com a imagem).

As imagens absortivas do fotojornalismo enfatizam um caráter incerto, permeado de lacunas que pedem para ser preenchidas. O ato de recolhimento a partir da atmosfera contemplativa é endereçado justamente pelo caráter lacuna da imagem, daquilo que nos falta em termos referenciais e temporais do acontecimento. Ao vermos o estado de espírito representado por Matt, ao procurarmos os aspectos identitários do acontecimento, destravamos uma abertura imaginativa que deseja preencher a falta de elementos na imagem, criando novas imagens e outros tempos. Essa pausa e a quietude com fins de reconfiguração visual daquilo que falta, das lacunas, tendem a favorecer essa sensação de indeterminação, de lentidão da duração, e de nos absorver nesta imagem.

Lidar com essas imagens pressupõe a espectralidade dentro de um regime mais estético e menos informativo. Trata-se de um agenciamento com a imagem através de uma leitura mais lenta e mais atenta, mais contemplativa, menos apressada (que estaria contornada por referência e instantes pré-estabelecidos); a experiência estética é ligada à imaginação dentro de um regime de imagens que são absortivas e inseridas em um tempo sucessor ao acontecimento principal. A significação não fica



por conta do aspecto indicial da representação, mas a cargo de um tempo de leitura mais lento que preencherá as lacunas a partir da contemplação da imagem e da capacidade sígnica do observado - redimensionado as durações dos acontecimentos visualmente representados.

## Referências

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 1993.

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 9-44.

BETLEHEM, Anna. **Dokumentär**: och pressfotografens makt och ansvar. Hur tar man autentiska och etiska bilder i konfliktsituationer. 2021. Dissertação (Mestrado em Cultura da Mídia) - Universidade Arcada de Ciências Aplicadas, Helsinque, Finlândia, 2021.

BENIA, Renata. **Regime abortivo no World Press Photo**: o testemunho fotográfico para além do instante decisivo. 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, Sergipe, 2020.

BURKE, Peter. **Eyewitnessing**: the uses of images as historical evidence. (Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica). São Paulo: UNESP, 2017.

CASADEI, Eliza. Podem as imagens estáticas contar histórias? Sintoma e temporalidade das teorias da narrativa do jornalismo. **Brazilian Journalism Research**, Brasília, v. 1, n. 1, p. 28-43, 2015.

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

ENTLER, Ronaldo. Testemunhos silenciosos: uma nova concepção de realismo na fotografia contemporânea. **ARS**, São Paulo, v. 4, n. 8, São Paulo, 2006.

FONTCUBERTA, Joan. **El instante indeciso. Entrevista con Joan Fontcuberta**. [Entrevista cedida a] Javier Arnaldo. Alcalá, Madrid: Casa Europa, Círculo de Bellas Artes, 2012. Disponível em: <https://www.circulobellasartes.com/mediateca/el-instante-indeciso-entrevista-con-joan-fontcuberta/>. Acesso em: 10 set. 2018.

FRIED, Michael. **Absorption and theatricality**: painting and beholder in the age of diderot. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

FRIED, Michael. **Why photography matters as art as never before**. New Haven: Yale University Press, 2008.





GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Gombrich essencial**: textos selecionados sobre arte e cultura. Porto Alegre: Bookman, 2012.

HILL, Jason; SCHWARTZ, Vanessa. **Getting the picture**: the visual culture of the news. London: Bloomsbury Publishing, 2015.

JOKELA, Markus. **2017 photo contest, long-term projects, 3rd prize. Photographer Markus Jokela. Helsingin Sanomat**. World Press Photo, 2017. Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2017/markus-jokela/26>. Acesso em: 19 abr. 2020.

LESSING, Gotthold. **Laocoonte ou das fronteiras da pintura e da poesia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

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

MICHAELIS: moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.

PICADO, Benjamim. **O olho suspenso do noventa**: plasticidade e discursividade visual no fotojornalismo moderno. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

POIVERT, Michel. Does contemporary photography have a history? (A fotografia contemporânea tem uma história?). Traduzido por Andrea Eichenberger. **Revista Palíndromo**, Santa Catarina, v. 1, n. 13, jan./jun. 2015.

RAMOS, Júlia. Testemunho tardio: o desastre em Mariana (MG) no fotojornalismo de *Zero Hora*. In: PICADO, Benjamin (org.). **Escritos sobre comunicação e experiência estética**: sedimentos, regimes, modalidades. Belo Horizonte, MG: PPGCOM/UFMG, 2019. p. 150-174.

RANCIÈRE, Jacques. **O instante decisivo forjado**. Folha de S. Paulo, São Paulo, ano 27, jul. 2003. Caderno Mais, 2003.

RITCHIN, Fred. **Bending the frame**: photojournalism, documentary, and the citizen. New York: Aperture, 2013.

SARTUZI, Ilê. Absorção, teatralidade e a tradição da pintura francesa na obra de Henri Matisse. **ARS**, São Paulo, v. 17, n. 16, p. 253-269, jun. 2019.

SCHNEIDER, Greice. Por uma abordagem narrativa do fotojornalismo contemporâneo. In: FRANCISCATO, Carlos Eduardo; GUERRA, Josenildo; FRANÇA, Lilian (orgs.). **Jornalismo e tecnologias digitais**: produção, qualidade e participação. São Cristóvão: Editora UFS, 2015. v. 1, n. 1, p. 49-66.



SCHNEIDER, Greice. O instante indeciso na fotografia: dilatando as temporalidades do acontecimento visual. **Revista Líbero**, São Paulo, v. 23, n. 46, p. 43-57, 2020.

SILVA JR., José Afonso. Da foto à fotografia: os jornais precisam de fotógrafos? **Revista Contemporânea**, Bahia, v. 12, n. 1, p. 55-72, jan-abr. 2014.

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

SONTAG, Susan. **On photography** (Sobre Fotografia). Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

SOUZA e SILVA, Wagner. Fotojornalismo que respira. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 42., 2019, Belém. **Anais [...]**. Belém: Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação; UFPA, 2019.

WPP. **2020 World Press Photo** Contest. World Press Photo, 2020. Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/programs/contests/photo-contest/28569>. Acesso em: 19 abr. 2020.

### **Contribuição dos(as) autores(as)**

Renata Benia – Coleta de dados, análise dos dados e escrita do texto.

Greice Schneider – Coordenadora do projeto, participação ativa na análise dos dados e revisão da escrita final.