

# A fotografia e as representações do tempo

Ronaldo Entler

**Resumo:** Buscamos compreender o modo como o corte fotográfico codifica o “espaço”, mas menosprezamos o “tempo” considerando-o uma variável que é simplesmente aniquilada nesse processo. Podemos, no entanto, resgatar estratégias que ainda permitem à fotografia construir uma referência ao tempo e ao movimento, mesmo que resulte numa imagem fixa. Chegamos então a três possibilidades de representação do tempo na fotografia: a) um “tempo inscrito” na imagem sob a forma de um borrão, uma tradução espacial contínua deixada pela exposição de um objeto ao longo de uma duração de tempo; b) um “tempo denegado”, a percepção do tempo denunciada pelo modo forçoso como o movimento é paralisado no instantâneo; c) um “tempo decomposto”, o fracionamento de suas etapas num conjunto de imagens distintas que podem compor uma obra fotográfica.

**Palavras-chave:** fotografia; arte; representação; tempo; movimento

**Abstract:** *Photography and time representations* — We strive to understand how a photographic slice encodes “space”, while neglecting to consider “time”, a variable that is simply obliterated in this process. However, we can rediscover strategies that enable a photograph to build a reference to time and movement, albeit resulting in a still image. Thus, we come up with three possible ways of representing time in a photograph, namely: a) a time “inscribed” on the image in the form of a blur, a spatial trail left by the exposure of a moving object over a period of time; b) “refuted” time, the perception of time revealed by the forced way in which movement is paralyzed in a snapshot; and c) “decayed” time, the fragmentation of the stages of time in a group of several images that make up a photographic work.

**Keywords:** photography; art, representation; time; movement

A fotografia é um recorte de tempo e espaço. Assim usualmente a definimos, mas tempo e espaço são variáveis que têm merecido níveis desiguais de atenção em nossas reflexões. Como todas as artes visuais, a fotografia suscita muitas questões sobre o espaço, porque diz respeito àquilo que é efetivamente visível: a imagem fotográfica é ela própria

um espaço, uma superfície que oferece a representação de um outro espaço, aquele que faz parte do que chamamos de realidade. É, em geral, a relação entre esses espaços — a passagem de um ao outro — que nos esforçamos para compreender, pois duvidamos da simples coincidência entre eles.

Quanto ao tempo, sua consideração é um tanto mais rara e difícil. Para começar, vale destacar uma conclusão recorrente: a de que o lugar do referente fotográfico é sempre o passado. Em *A câmara clara*, Barthes (1984, p. 14) retoma essa idéia quando busca compreender as especificidades do signo fotográfico. Inicialmente, sugere que tudo o que uma fotografia é capaz de dizer é “Isso é isso”, mas corrige o tempo verbal e recoloca: “Isso foi” (BARTHES, 1984, p. 115). Poderíamos dizer, então, que o tempo da fotografia é o pretérito, porque é nessa direção que vai o olhar que busca reencontrar o referente, o objeto fotografado.

Tal remissão ao passado não é, porém, suficiente para dar à fotografia a capacidade de representar o tempo. Ela aponta para um determinado momento, mas o faz, como também sugere Barthes (1984, p. 28-29 e 53-54), mortificando-o, como um ídolo que se oferece à contemplação, estático, para fazer lembrar daquilo que não está presente. Compreendida dessa maneira, a fotografia não está animada como as coisas vivas, não se transforma e não se move, apenas fixa o instante a ser lembrado. Essa observação pode assumir um tom pejorativo que precisa ser ponderado. A fotografia não é um objeto morto. Percebemos já em Barthes que essa relação com a morte é, acima de tudo, algo que confere força e vitalidade à imagem, fazendo com que ela componha e participe de rituais bastante intensos no presente. A fotografia é estática, mas se insere na dinâmica de um olhar que segue na direção não apenas do passado, mas de uma transcendência. Barthes (1984, p. 37) acrescenta: “Nesse deserto lúgubre, me surge, de repente, tal foto; ela me anima e eu a animo. Portanto, é assim que devo nomear a atração que a faz existir: uma animação”.

Comparando a fotografia e o cinema, chegamos a outra ponderação. Não é apenas por questões técnicas que essas duas artes se relacionam de modo distinto com o tempo, mas também pelo uso que foi dado a cada uma. Enquanto a fotografia assumiu um caráter preponderantemente documental, o cinema tomou a direção da narrativa ficcional. Em princípio, uma suscita questões sobre o que aconteceu no passado, outro nos convida a pensar numa virtualidade construída pelo próprio enredo. Vale dizer, entretanto, que essa condição tem sido questionada tanto pelas teorias quanto pela produção fotográfica contemporânea.

Toda fotografia reconstrói seus lugares e personagens com base em códigos estabelecidos por alguma tradição. Ser fotografado é, portanto, ser apreendido por categorias estéticas e epistemológicas. Não obstante podermos lembrar que há ali uma história singular, a interpretação efetiva da imagem não nos conduz a alguém, mas a um papel: um aniversariante, uma noiva, um criminoso; ou uma família, um quadro de funcionários, uma

multidão; ou um modelo de comportamento, de sensualidade, de poder, de subversão... A imagem parte de um lugar sempre situado no passado, mas aponta também na direção de uma virtualidade, isto é, constitui uma encenação quase atemporal dentro da qual um vasto universo de atores pode ser inserido.

Dada a ênfase que se coloca no "instantâneo", a imagem fotográfica é, porém, mais facilmente entendida como uma fração de espaço a ser percorrida pelo olhar, que não remete por si mesma a nenhuma fração de tempo. O "recorte" parece agir de modo diferenciado quando fragmenta o espaço e quando faz o mesmo com o tempo. Enquanto o recorte espacial é claramente uma operação de seleção e transformação da realidade, o recorte temporal parece resultar num ato de anulação. Em outras palavras, enquanto as formas de representação do espaço precisam ser desvendadas, o tempo é esquecido, pois é supostamente aquilo que se perde na fotografia (e que o cinema vem resgatar). Aparentemente, trata-se de uma apropriação de um efeito espacial da realidade, eliminando-se o efeito temporal.

Essa idéia traz consigo os mesmos problemas da velha questão da analogia fotográfica. Se a fotografia não coincide simplesmente com a realidade em seu espaço, ela também não é simplesmente avessa a ela em seu tempo. E é tão ingênuo pensar numa identidade espacial como seria pensar numa oposição temporal, como se uma coisa se preservasse e outra se perdesse totalmente. Devemos, portanto, recolocar a questão, perguntando de que modo esse recorte temporal ainda é capaz de permitir a referência ao tempo.

Cotidianamente, já é difícil pensar e situar o que chamamos de tempo, ao passo que é suficiente olhar em volta para perceber concretamente o espaço. O tempo, impalpável, só parece existir quando medido, ou melhor, como medida. A imagem estática ainda permite medir o espaço em termos de escala (redução e ampliação), de projeção de volumes sobre o plano (perspectiva), de distorção (anamorfoses) etc. É difícil perceber, entretanto, qualquer referência ao tempo fora de um fluxo. E o instante (aquilo que a fotografia efetivamente parece captar) é, por definição, o antônimo desse fluxo. Ao contrário do cinema, não há quanto ao tempo um apelo de analogia, porque a imagem fotográfica não se transforma ao longo de uma duração, ou seja, o tempo não age nela como age no mundo. Na definição de Jacques Aumont (1993, p. 160), as fotografias são imagens "não-temporalizadas", porque, ao contrário do que ocorre no cinema, "permanecem idênticas a si próprias no tempo".

Há aqui uma questão histórica: as pesquisas que levaram à descoberta da fotografia constituíram invariavelmente uma busca pela estabilização e fixação da imagem. A sensibilidade da prata à luz já havia sido comprovada no século XVIII, mas a fixação da imagem foi um dos maiores obstáculos nessa história, pois a imagem continuava a se alterar de maneira descontrolada ao longo do tempo, quando permanecia exposta à luz. A fotografia só pôde ser declarada "inventada", e só se constituiu como linguagem,

quando a transformação do material sensível foi controlada e interrompida. Jan Baetens (1998, p. 232) destaca mais uma razão histórica que afastou a fotografia das questões ligadas ao tempo: as dificuldades criadas pelas longas exposições exigidas pelos materiais sensíveis, que levaram muitas das pesquisas técnicas do século XIX à busca do chamado “instantâneo”. Percebemos, assim, que a história da fotografia está ligada a sucessivas tentativas de anulação dos efeitos do tempo sobre a imagem.

À parte tais questões sobre a “presença” do tempo na imagem, permanecem suas possibilidades de “representação”. Aumont, trilhando um caminho proposto por Jean-Marie Shcaeffler, diz que o espectador, quando aborda qualquer artefato social, sempre carrega consigo um saber (*arché*) sobre sua gênese. Conclui que, mesmo que a fotografia seja uma imagem não-temporalizada, permanece atuante o conhecimento do espectador sobre o tempo, que pode então ser resgatado no processo de leitura da imagem (AUMONT, 1993, p. 163-164). Partindo desse princípio, discutiremos, a seguir, três formas distintas de representação do tempo pela fotografia.

## O tempo inscrito na imagem

Sabemos que a mesma exposição de um filme pode ser obtida com diferentes combinações de abertura do diafragma e velocidade do obturador. Se a quantidade de luz que atinge a película permanece inalterada, o que muda é a maneira como essa luz será codificada e, conseqüentemente, como o mundo tridimensional e dinâmico será traduzido para a imagem bidimensional e estática. Todo estudante de fotografia desenvolve exercícios com diferentes combinações de abertura e velocidade, comparando a variação da profundidade de campo e do modo como objetos em movimento são registrados. As diferentes possibilidades de codificação não estão, porém, isentas de valores: em geral, o que se busca é uma imagem totalmente focada e totalmente congelada, o que garante sua “boa definição”.

Mesmo que pouco explorada, há na fotografia a possibilidade de inscrição do movimento na imagem sob a forma de um “borrão”, conforme o objeto se desloque no espaço selecionado. Não temos aqui, como no cinema, uma inscrição do tempo no tempo, aquilo que permite um efeito de analogia temporal, mas uma inscrição do tempo no espaço, na superfície da fotografia. Exemplificando, dois segundos do movimento de um objeto podem ser percebidos no cinema como dois segundos de projeção. Na fotografia, esse mesmo movimento poderá aparecer como dois centímetros sobre os quais um ponto do objeto se espalha. Por isso, Arlindo Machado (1984, p. 44) considera precipitada uma definição que observa na fotografia uma correspondência “ponto a ponto” com relação à realidade. Podemos dizer que aqui o tempo se faz representar pelo acréscimo de uma dimensão espacial: um ponto dessa realidade se arrasta formando uma linha; uma linha, por sua vez, resulta num plano. No limite, podemos chegar à total desapareição: numa

exposição mais longa, a luz refletida por um objeto pode se diluir de tal forma sobre o quadro que ele sequer poderá ser percebido.

Esse tipo de inscrição do tempo é o que Machado (1993) chamou de *anamorfose cronotópica*. O termo anamorfose remonta também às experiências do Renascimento, quando os pintores descobriram na própria fórmula da perspectiva central estratégias para chegar a um resultado diferente daquele que era considerado realista. Igualmente, a anamorfose cronotópica ameaça o realismo da chamada “boa fotografia”, por meio das próprias possibilidades codificadoras da câmera fotográfica.

O borrão demorou muito tempo para ser assimilado à linguagem fotográfica. Se excluirmos o vasto universo das fotografias malsucedidas que desde os primórdios tiveram a lata do lixo como destino, veremos que foi preciso esperar até o início do século XX para que esse tipo de inscrição do tempo aparecesse sistematicamente nos trabalhos de um fotógrafo. Foi Jacques-Henri Lartigue, na ingenuidade de alguém que inicia sua carreira aos sete anos de idade, o primeiro a assumir o encanto por um mundo que nem sempre podia congelar. Seu trabalho tem algo de evidentemente moderno, pelo modo como capta o ritmo do ambiente burguês em que vive, nas cenas familiares de lazer, nas corridas de carro, no ócio dos modelos que realizam movimentos gratuitos para sua câmera. Ainda pode recair, entretanto, sobre clássicos como Robert Frank ou William Klein — que exploravam os recursos da câmera com bastante flexibilidade, incluindo borrões de movimento — a acusação de uma atitude relapsa com relação à técnica.



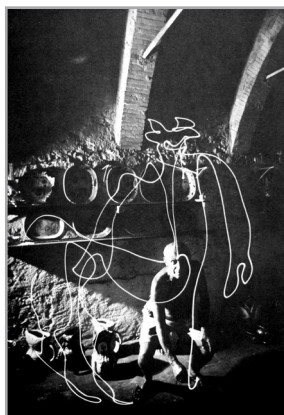
William Klein. Metrô, Tokio, 1961.

Mesmo assim, o “borrão” resultou numa convenção para representação do movimento e da duração que foi assimilada pelos quadrinhos. É provável ainda que a exploração do traço indefinido como forma de representar o movimento na pintura da segunda metade do século XIX tenha recebido o respaldo semântico da fotografia.

É fácil de entender que esse tipo de inscrição pode ser obtido não apenas pelo movimento do objeto mas também pelo movimento da própria câmera. Com suas fotografias de corridas de automóvel, Lartigue tornou célebre um tipo ainda mais inusitado de inscrição do tempo na imagem, que combina movimento do objeto, da câmera e de alguns de seus mecanismos internos.<sup>1</sup>



Jacques-Henri Lartigue. Grande Prêmio do Automóvel Clube da França, 1912.



Pablo Picasso. Desenho com luz, 1949.

Vale mencionar também a experiência pioneira de Picasso: com uma lanterna, o artista desenha no ar, deixando registrada na fotografia a trajetória da luz. O resultado é bastante inusitado porque sobrepõe à representação organizada pela câmera uma outra, criada pelo artista e invisível, a não ser como rastro captado pela fotografia. Processo semelhante é explorado pelo fotógrafo esloveno Evgen Bavcar (1992), cego desde a infância, quando esculpe com a luz formas que capta por meio do tato: são *carícias da luz*, como sugere no título de algumas de suas obras.

<sup>1</sup> Para entender esse resultado, é preciso observar o funcionamento de certas câmeras: para obter uma exposição muito curta, alguns obturadores abrem apenas uma fresta que varre o fotograma num determinado sentido. Isso significa que a fração de segundo vista por uma extremidade do fotograma não é a mesma vista pela extremidade oposta. No caso da foto de Lartigue, a exposição parcial do fotograma faz com que o carro se projete para a frente na medida em que essa fresta avança para uma parte superior da película, pois a posição do carro não é a mesma. Em contrapartida, o público se projeta na direção oposta, pois o fotógrafo moveu a câmera na direção do carro, no momento da tomada. Isso nos mostra que uma imagem a qual já tem as qualidades do chamado instantâneo pode, contraditoriamente, revelar diferentes instantes de um objeto, em seu modo particular de lidar com o tempo.

## O tempo denegado pela imagem

Com a chamada “fotografia instantânea” ou, antes dela, com a utilização da pose para simular a interrupção de um movimento, a fotografia se afirmou como um instrumento de “corte temporal”. Historicamente, o instantâneo representou exatamente a possibilidade de romper com a pose para construir a linguagem do “flagrante”, conquistada graças às películas mais sensíveis e de fácil manuseio, e às câmeras mais leves, discretas e acessíveis ao grande público. Dos pontos de vista físico e matemático, *instantâneo* permanece um conceito discutível: qual seria essa unidade mínima e indivisível do tempo que nos permitiria dizer que, chegando-se a ela, não haveria mais duração? A fotografia fala, porém, ao olho e, no final das contas, é ele quem decide se há ou não a manifestação de uma duração. Perceptivamente, o instantâneo refere-se, portanto, ao fato de que o olho não é efetivamente capaz de perceber o deslocamento do objeto dentro das frações de segundo com as quais a fotografia é capaz de operar.

Segundo Dubois, essa operação de corte tem algumas implicações: a) determina um modo sincrônico de construção da imagem. Enquanto o pintor constrói sua obra no decorrer do tempo, o fotógrafo capta “tudo de uma vez”; um “compõe”, o outro “corta”; b) perpetua o instante, mas o faz condenando-o à morte, porque o retira do tempo real e evolutivo para situá-lo num “além a-crônico” e simbólico; c) apesar de tudo, faz desdobrar-se “um espaço que autoriza e até suscita um movimento interno”, como se a revelação da imagem não resolvesse toda a “latência” da imagem, porque a própria “decalagem” sugere um deslocamento do sujeito (DUBOIS, 1994, p. 166-177). Numa perspectiva semelhante à desse último tópico, pensaremos mais adiante sobre o modo como o corte temporal é incapaz de anular por completo a sugestão do movimento. Antes disso, entretanto, analisaremos o papel simbólico dessa imobilização.

O instantâneo foi uma conquista técnica alcançada ao final do século XIX. O que está, porém, por trás de sua busca? O respeito a um modelo que garante certo tipo de legibilidade à imagem, que tem uma longa tradição dentro da pintura e que prioriza a delimitação precisa do espaço ocupado por cada objeto representado. Sabemos que uma conseqüência da habilidade do traço renascentista teve como efeito colateral uma perturbadora imobilidade da representação. Como diz Gombrich (1993, p. 228):

[...] quanto mais escrupulosamente copiamos uma figura linha por linha, detalhe por detalhe, menos podemos imaginar que ela se movesse ou respirasse. É como se o pintor subitamente a tivesse enfeitado e a forçasse a manter-se imóvel para sempre [...]

Essa tradição sugere que a busca por uma “representação perfeita” do espaço passa inevitavelmente pela imobilização, tanto da cena quanto do olho. A perspectiva depende de um alinhamento dos objetos, uma hierarquização que só pode ser conseguida com a demarcação de suas relações topográficas. Isso exige a anulação do movimento e, assim, do tempo. O que o instantâneo fotográfico busca conquistar é, em outras palavras, aquela correspondência ponto a ponto, linha a linha, que o borrão ameaçaria. Apenas o cinema reconciliará satisfatoriamente a perspectiva espacial com o deslocamento da cena ou do olho, por meio da projeção seqüencial de imagens fixas. Não podemos, todavia, ignorar outras soluções oferecidas muito antes pela própria pintura.

A pintura renascentista é quase sempre um olhar estático sobre uma cena estática. Mesmo que imaginemos a existência de muitos outros instantes possíveis para a cena, nenhuma acomodação se faz necessária, graças à rigidez da composição. Uma ordem geométrica simples, equilibrada e bem-acabada não exige de nosso olho a consideração de qualquer tipo de deslocamento. O barroco, por sua vez, sem descartar as conquistas do renascimento, retoma algo já esboçado pela arte grega: o movimento interrompido, agora enriquecido com composições diagonais e arranjos sinuosos que exigem a consideração de um fluxo, mesmo que a imagem não possa trazê-lo por si mesma. É nessa tradição que se apóia o instantâneo, a tal ponto que ficamos tentados a qualificar anacronicamente obras como as de Caravaggio como *fotográficas*.

Nem a pintura nem a fotografia tem duração. Nem uma nem outra traz em suas imagens analogia com o fluxo temporal da realidade. Sabemos bem, contudo, que a analogia não é a única estratégia possível para a representação. Como sugeriu Aumont, carregamos o conhecimento sobre a natureza da fotografia, mas também daquilo que é fotografado. Isso basta para permitir o resgate de uma noção do tempo.

Imaginemos um salto congelado... Bem, se chamamos aquilo de “salto” é porque já deciframos o movimento. O que vemos é apenas alguém parado no ar, mas não entendemos que aquele homem esteja efetivamente parado. Compreendemos o salto, um movimento que inclui aquela etapa registrada, mas também outras anteriores e posteriores. O modo abrupto e forçoso como o tempo é retirado de cena é uma ação que se trai, pois tal denegação acaba por constituir, ela mesma, uma forma de representação daquilo que foi ocultado. Se alguém diz que “tal coisa não existe”, o ato de dizer já garante a referência e torna essa “tal coisa” existente, ainda que no âmbito do discurso. Além disso, a ênfase negativa pode resultar numa afirmação, como quando, sem ser perguntado, alguém exclama: “eu não fiz tal coisa!”. É assim que a imagem representa o tempo ao interrompê-lo, uma forma de afirmação semelhante àquela que a psicanálise chama de *denegação*. As teorias sobre a fotografia discutem com freqüência o espaço representado no *extra-quadro*, aquilo que se faz presente na interpretação da imagem, ainda que tenha



sido excluído pelo corte do enquadramento (MACHADO, 1984, p. 76-90). De modo semelhante, referimo-nos aqui a uma representação pelo *extra-instante*, a reconstituição dos tempos excluídos da imagem.



Philippe Halsman. Halsman e Marilyn Monroe (*Jump Book*), 1959.

Antes do instantâneo, e dentro de sua herança pictórica, a fotografia adotou estratégias idealizadoras para passar do mundo em movimento à imagem estática: a seleção de momentos exemplares e simbólicos para cada objeto e personagem que juntos davam à imagem certo efeito retórico, evidenciando o papel desempenhado por cada um desses elementos. O instantâneo parece então livrar a imagem dessa carga simbólica trazida pela pose e pelos arranjos cenográficos, buscando trocar a capacidade discursiva da imagem pela espontaneidade da captação. Arlindo Machado (1984, p. 45-47) já sugeriu, entretanto, que o uso do aparato fotográfico representa, por si mesmo, a inserção de um outro elemento codificador e não a abolição do código. De fato, o instantâneo se desenvolveu dentro de uma linguagem própria: admiramos um movimento congelado porque ele nos permite ver em detalhes a posição do sujeito, sua anatomia, sua relação com outros objetos e com o espaço, mas também porque faz tudo isso sem destruir o sentido do movimento. Lembremo-nos da célebre fotografia de Robert Capa, de 1936, a qual mostra o momento em que um soldado republicano espanhol é derrubado por um tiro. Se, por um lado, a imagem é impactante porque prolonga diante do nosso olhar o doloroso momento da morte, por outro, não deixa de nos informar sua ação: a de um soldado que corre num ambiente tenso, e que logo em seguida desabará sobre o solo. O instante continua, portanto, sendo um instante

exemplar, expressivo, um instante-síntese do movimento que não poderá esconder totalmente, mesmo que não o contenha.



Robert Capa. Guerra civil espanhola, 1936.

Por mais subjetivos que sejam os parâmetros, há uma escala de valores entre os instantes. Há um instante mais denso que Aumont (1993, p. 231, retomando a análise que G. E. Lessing fez do *Laocoonte*) chamou de instante pregnante. Vemos isso também em Cartier-Bresson quando busca o que chamou de “momento decisivo”, aquele que é bem resolvido do ponto de vista plástico (como no salto *Atrás da Estação St. Lazare*, de 1932) ou semântico (como no expressivo andar do menino com as garrafas de vinho, na *Rua Mouffetard*, de 1954), ou ambos.

É certo que há também o instante casual, pouco explorado na compreensão de Machado (1984, p. 49); o instante dos gestos e movimentos que não se explicam, que não são exemplares, tampouco são belos ou bem-acabados, mas já podemos reconhecer também uma linguagem que se volta para esse instante banal, que simplesmente nos lembra de quantos outros instantes é feito um movimento, todos eles recalcados num inconsciente ótico que a fotografia vem então revelar (BENJAMIN, 1994, p. 94). Diferentemente da pintura barroca, em que as ações são sempre expressivas, nada gratuitas, a fotografia aprendeu a aceitar o gesto cotidiano e pouco eloqüente como seu tema privilegiado. É interessante perceber, no entanto, como é difícil escapar à codificação. Nas últimas décadas, entrou em voga uma fotografia de moda baseada em situações corriqueiras, a pose sensual deu lugar a trejeitos desengonçados, a maquiagem passou a ser propositalmente borrada, e o olhar sedutor se transformou num forçoso *blasé*. O espontâneo passou, assim, a ser simulado por meio da pose. O paradoxo dessa “naturalidade artificial” está bem denunciado na obra do canadense Jeff Wall, que mostra em suas fotografias pessoas em situações comuns, mas dá a todas elas uma expressão exemplarmente banal, que se esforça demasiadamente para comunicar uma espontaneidade. De fato, muitas vezes os fotógrafos nos pedem isso: que façamos uma expressão natural, e percebemos que o

*realismo* é, nesse sentido, sempre uma construção, um diálogo com alguma tradição da arte mais do que com o real: é a reprodução de uma realidade que parece uma pintura, que parece um cenário, que parece uma fotografia etc.



Jeff Wall. A encrenca, 1989.

## O tempo decomposto pela imagem

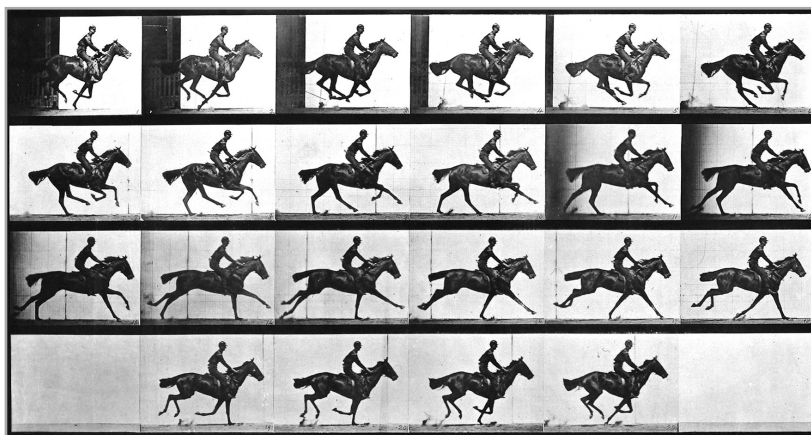
A fotografia absorveu também da tradição pictórica um modelo de apresentação constituído por imagens isoladas. Temos assim a tendência de ver cada fotografia como um universo autônomo, ainda que faça parte de uma série, de um livro, de uma exposição. Como sugeriu Dubois, entretanto, enquanto uma pintura é construída por meio de uma sucessão de gestos que se somam e se corrigem, a fotografia deve se resolver numa única ação: o *clique*. É claro que, assim como o pintor realiza estudos e esboços para chegar à sua obra acabada, o fotógrafo também tem a chance de realizar várias tomadas de uma cena para, posteriormente, escolher aquela que julgará bem-sucedida. A origem técnica da fotografia tende, porém, a caracterizar seu processo de criação como um exercício de precisão. E não é rara a comparação entre o trabalho do fotógrafo e o do atirador: a eficiência dessas artes está claramente associada à capacidade de acertar o alvo com uma economia de recursos, de preferência, em um único disparo. A fotografia tende a anular o fluxo do tempo em suas representações, mas também no próprio ato de criação da imagem.

Isso é, acima de tudo, uma mitologia construída em torno dos grandes mestres. Na prática, não há muitas razões para que um fotógrafo evite cercar um universo de possibilidades, como se os estudos e esboços de um artista diminuíssem o valor de seus resultados. Temos aprendido mais lentamente do que deveríamos a pensar a criação fotográfica não como um *golpe*, mas como um processo que se constrói em etapas, e que envolve uma série de escolhas, equipamentos e materiais, enquadramentos e instantes e, finalmente, imagens que serão editadas, ampliadas e exibidas ao público. Dubois diz que, quando a fotografia se reconhece como discurso, ela aprende também a explorar a relação entre imagens:

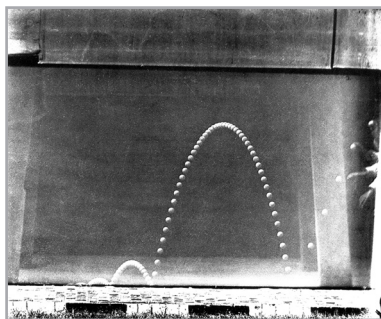
Sabemos que mesmo uma imagem de Cartier-Bresson não é única, existem dez imagens antes e dez depois, com pequenas diferenças. Mas escolhia-se apenas uma. Hoje, alguns fotógrafos expõem suas folhas de contato. Mesmo os jornais, constantemente, exibem quatro ou cinco imagens em seqüência de um mesmo acontecimento. Esse é um dado importante. Deixando de ser única, a fotografia revela-se como um discurso, uma construção que articula um significado (BORDAS; ENTLEER, 1996, p. 10-11).

Com isso, ganha força a noção de ensaio, que pode às vezes ser entendida literalmente como revelação de um processo de pesquisa. O resultado é uma obra que explicita um percurso, portanto, a duração de um olhar, e aqui o tempo se faz representar por meio de sua decomposição numa série de imagens.

Tal possibilidade remonta às experiências cronofotográficas de Eadweard Muybridge e Etienne-Jules Marey, realizadas a partir dos anos 1880. Muybridge detém cada etapa da locomoção de um homem ou animal numa imagem distinta, alinhando um conjunto de câmeras ao longo do trecho a ser percorrido e disparando-as seqüencialmente, com pequena defasagem de tempo. Por sua vez, Marey registra diversas frações do movimento numa mesma chapa fotográfica, trabalhando com um obturador que abre e fecha a passagem de luz sucessivamente. Diante de algumas imagens de Marey, seria necessário admitir os limites da tipologia proposta neste artigo: com uma quase sobreposição de cada etapa do movimento, o resultado se aproxima muito dos borrões apresentados anteriormente como “inscrições do tempo na imagem”. Guarda-se, no entanto, uma distinção, porque o borrão se refere a um intervalo contínuo de tempo representado por meio de um intervalo contínuo de espaço, enquanto temos em Marey um tempo descontínuo registrado em espaços também descontínuos, apenas parcial e aparentemente sobrepostos.



Eadweard Muybridge. Galope, 1887.



Étienne-Jules Marey. Estudo de movimento, 1886.

Podem-se reconhecer influências dos processos cronofotográficos em diversos artistas, como Degas, com sua série *Bailarinas* e alguns esboços de cavalos, realizados por volta dos anos 1880; também em Marcel Duchamp, com o *Nu descendo a escada*, de 1912, e, de modo evidente, em quase todos os futuristas, ainda que o tenham negado. Dentre eles, vale destacar Anton Giulio Bragaglia e seu irmão Arturo, responsáveis por experiências chamadas de fotodinamismo, em que exploram tanto os efeitos cronofotográficos quanto borrões captados em longas exposições. Giulio Bragaglia recusa veementemente, no entanto, qualquer aproximação entre seus objetivos e os de Marey, para valorizar o caráter interpretativo da imagem, sem confundi-la com um mero registro científico e mecânico do movimento. Mesmo assim, a validade dessas experiências foi explicitamente recusada pelos pintores futuristas, pelo peso da tradição que nega à fotografia tal valor de interpretação.<sup>2</sup>

A estruturação seqüencial de imagens está também na base de quase todas as experiências com narrativas visuais, incluindo aí o cinema e os quadrinhos. Aparece também numa longa tradição da pintura: as inscrições nas pirâmides que mostram a passagem dos faraós para uma vida após a morte, as cerâmicas gregas que contam feitos heróicos, as iluminuras medievais que relatam passagens bíblicas, além de dípticos e trípticos que podem também assumir uma forma narrativa.

A fotografia soube também explorar a decomposição do tempo em seqüências de imagens para constituir narrativas. Jan Baetens (1998, p. 238), que busca pensar as implicações desse tipo de criação, localiza hoje três tendências:

[...] a aproximação minimalista (Michael Snow, Duane Michals), herdeira das experiências do século XIX sobre a fotografia seqüencial do movimento; o novo fotojornalismo (Raymond Depardon, Milan Chlumsky), encarnação subjetiva e, em certos momentos, autobiográfica do "photographic essay" inventado por um magazine como *Life* nos anos trinta; e, enfim, o foto-romance moderno (Marie-François Plissart, Gonzague Deladerrière), que rompe tanto com o foto-romance sentimental que não se preocupa sequer em reajustar-lhe os códigos.

<sup>2</sup> Boccioni (STELZER, 1981, p. 115) diz, num artigo publicado na revista *Lacerba*, em 1913: "sempre rechaçamos com indignação e ironia o parentesco, por distante que fosse, com a fotografia, porque além de tudo esta se encontra fora da arte".





Duane Michals. Encontro Fortuito, 1970.

Segundo o autor, o foto-romance representa uma nova forma de exploração de um espaço tradicional, o livro, mas agora não apenas como mero receptáculo de uma obra cujo valor está dissociado desse suporte. Como implicação mais importante, o autor destaca a ruptura com a tradição teórica que relaciona invariavelmente o signo fotográfico ao passado, como sugerimos no início deste artigo. Por sua forma de estruturação e, talvez, por sua veia ficcional, o foto-romance liberta a fotografia de seu elo com o momento inaugural do registro e destaca o presente do deslocamento do olhar sobre as páginas do livro, por meio do qual o sentido da narrativa vai se construindo (BAETENS, 1998, p. 239-240).

Vale destacar ainda outro tipo de experiência que não toca propriamente nas intenções narrativas, mas que também sugere a passagem de tempo por meio da fragmentação de um percurso num conjunto de imagens: os mosaicos fotográficos realizados por David Hockney. Desde os anos 1980, esse artista exibe cenas “metralhadas” por uma câmera e recompostas posteriormente num quebra-cabeça de imagens, sem qualquer tentativa de esconder as deficiências do encaixe que realiza. A passagem de tempo se revela em pequenos deslocamentos dos personagens fotografados e do próprio fotógrafo, resultando numa perspectiva “multiocular” (em contraponto à vocação unilocular da fotografia). Assim como no caso das narrativas fotográficas e ensaios, Hockney rompe também com a noção de criação fotográfica como “golpe”. Poderíamos, é certo, dizer que essa é uma característica de qualquer fotomontagem ou colagem, mas há diferenças. Numa fotomontagem convencional, busca-se um encaixe entre os elementos que compõem a imagem, minimizando-se a percepção da origem fragmentária de cada fotografia utilizada. No caso de colagens, como vemos nas experiências dadaístas, ocorre o inverso: não havendo qualquer tentativa de encaixe, não há por que se considerar a passagem de um elemento a outro. Em ambos os casos, a imagem permanece compreendida de modo sincrônico, sem a necessidade de consideração da mudança temporal. Em contrapartida, quando Hockney decompõe o espaço e o tempo numa série de imagens deixando transparecer as falhas em seus encaixes, ele faz alusão àqueles “extra-instantes” que sempre escapam a cada fotografia, quando considerada isoladamente.



David Hockney. Retrato da mãe do artista, 1985.



Interessante lembrar que o mesmo David Hockney demonstrará que a perspectiva renascentista muitas vezes não foi tão linear quanto se pensava. Em seu polêmico livro *O conhecimento secreto*, hockney (2001, p. 60-100) tenta demonstrar que os pintores utilizam, a partir do renascimento, aparatos óticos para auxiliar a construção do desenho, com muito mais frequência do que se imagina. Projetando separadamente sobre a tela o reflexo dos vários objetos que desejavam representar e, ainda, tendo que ajustar os aparatos para correção do foco, esses artistas não puderam esconder totalmente as mudanças de ponto de fuga resultantes dessa construção fragmentária da imagem. Na demonstração de sua tese, Hockney compara esses resultados com seus trabalhos em que, além de varrer a cena na sua extensão, ele se aproxima e se afasta de alguns objetos criando estranhas alterações da relação esperada entre a proporção desses objetos e suas posições na cena.

## Os tempos do olhar

Na relação da imagem com aquele que a contempla, haveria outros tempos a considerar: sendo ela um discurso que não impõe uma velocidade própria, a fotografia permite condensar sobre sua superfície imóvel a duração dedicada pelo olhar. Vale assim para a fotografia algo que Hockney (1991, p. 198) observou com relação à pintura: “o filme e o vídeo trazem seu tempo a nós; nós levamos nosso tempo à pintura — é uma profunda diferença que não se perderá”.

Benjamin, buscando compreender a força (aurática) que sobrevive em certas fotografias, cita um comentário feito pelo pintor Emil Orlik (BENJAMIN, 1994, p. 96) a respeito das longas exposições exigidas pelos primeiros retratos: “a síntese da expressão, obtida à força pela longa imobilidade do modelo, é a principal razão pela qual essas imagens [...] evocam no observador uma observação mais persistente e mais durável que as produzidas pelas fotografias modernas”. Poderíamos adaptar a explicação poética que Orlik dá à expressividade dessas primeiras imagens: num mundo marcado pela constante aceleração de todas as coisas, e por relações sempre efêmeras, a possibilidade de deter o olhar representa a chance de imprimir sobre a imagem certa dose de desejos e questionamentos, construindo vínculos um tanto raros em nossas experiências mediáticas. Trata-se de substituir a velocidade (uma porção de espaço percorrido numa porção de tempo) pela densidade (uma porção de tempo condensada naquela porção de espaço).

## Referências

- APERTURE. *Photography and time*. Nova York, n. 158, Aperture Foundation, inverno de 2000.
- AUMONT, Jacques (1993). *A imagem*. Campinas: Papirus.
- BAETENS, Jan (1998). A volta do tempo na fotografia moderna. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec.
- BARTHES, Roland (1984). *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BAVCAR, Evgen (1992). *Le voyeur absolu*. Paris: Seuil.

- BENJAMIN (1994). Pequena história da fotografia. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense. (Obras Completas, v. 1.)
- BERGSON, Henri (2006). *O pensamento e o movente*. São Paulo: Martins Fontes.
- BORDAS, Marie Ange; ENTLER, Ronaldo. Da gênese ao efeito (entrevista com Philippe Dubois). *Revista Facom*, São Paulo, n. 3, Faap, 1. sem.1996.
- BRAGAGLIA, Anton Giulio (1980). Fotodinamismo futurista (fragmento, 1911). In: BERNARDINI, Aurora Fornoni. *O futurismo italiano*. São Paulo: Perspectiva.
- DELEUZE, Gilles (1985). *Imagem-movimento*. São Paulo, Brasiliense.
- \_\_\_\_\_ (1990). *Imagem-tempo*. São Paulo, Brasiliense.
- DUBOIS, Philippe (1994). *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus.
- FREUD, S. (1974). A denegação (1925). In: *Obras completas*. São Paulo: Imago.
- GAUTHIER, Guy (1989). Nouvelles pratiques, revanche de l'instant. In: *Vingt + une leçons sur l'image et le sens*. Paris: Médiathèque.
- GOMBRICH, Ernest (1993). *A história da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan.
- HOCKNEY, David (2001). *O conhecimento secreto: redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres*. São Paulo: Cosac Naify.
- KEIM, Jean A. (1971). La photographie et la mort. In: *La photographie et l'homme: sociologie et psychologie de la photographie*. Paris: Casterman.
- KOSSOY, Boris (2007). *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- MACHADO, Arlindo (1984). *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense.
- \_\_\_\_\_ (1993). Anamorfozes cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- MANINI, Miriam (1998). Imagem, imagem, imagem...: o fotográfico no foto-romance. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1996). *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papirus.
- STELZER, Otto (1981). *Arte y fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

RONALDO ENTLER é fotógrafo, mestre em Múltiplos Meios pelo Instituto de Artes da Unicamp, doutor em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da USP e pós-doutor pelo Departamento de Cinema do IA-Unicamp. É professor titular das Faculdades de Artes e de Comunicação da Faap e professor visitante no Programa de Pós-Graduação em Múltiplos Meios do IA-Unicamp.

entler@gmail.com

Artigo recebido em 2 de abril de 2007 e  
aprovado em 3 de julho de 2007.