

O CORTE FOTOGRÁFICO E A REPRESENTAÇÃO DO TEMPO PELA IMAGEM FIXA

Ronaldo Entler *

Definimos com frequência a fotografia como um recorte de tempo e espaço, mas essas variáveis têm merecido níveis desiguais de atenção em nossas reflexões. 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.

De fato, é difícil perceber qualquer referência ao tempo fora de um fluxo e o instante é, por definição, aquilo que se opõe a esse fluxo. Jan Baetens (1998:232) vê no modo como o século XIX perseguiu a viabilização do instantâneo uma razão histórica para que o tempo tenha sido excluído do campo referencial da fotografia. Podemos retroceder um pouco mais e lembrar que as pesquisas que levaram à descoberta da fotografia constituíram, invariavelmente, uma busca pela estabilização e fixação da imagem. Se a sensibilidade da prata à luz já havia sido comprovada no século XVIII, a fotografia só pôde ser declarada "inventada" quando a transformação do material sensível foi controlada e interrompida. Percebemos, assim, que a linguagem da fotografia está ligada a sucessivas tentativas de anulação dos efeitos do tempo sobre a imagem.

Mas, além de tais questões sobre a "presença" do tempo na imagem, permanecem suas possibilidades de "representação". Aumont nos lembra que o espectador sempre carrega consigo um saber sobre a gênese de uma imagem. 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 sua interpretação (Aumont, 1993:163-4).

* Jornalista, Professor da Faculdade de Comunicação da FAAP e pós-doutorando no Departamento de Multimeios do IA-Unicamp.

Partindo desse princípio, discutiremos a seguir três formas distintas de representação do tempo pela fotografia, que definiremos como *tempo inscrito*, *tempo denegado* e *tempo decomposto*.

O tempo inscrito na imagem

Existe na fotografia a possibilidade pouco explorada de uma inscrição do movimento na imagem sob a forma de um "borrão", conforme o objeto se desloque com relação ao enquadramento selecionado durante a exposição. Esse tipo de inscrição do tempo, decorrente da transposição de uma duração sobre um espaço, resulta no que Arlindo Machado (1993) chamou de *anamorfose cronotópica*. Não temos aqui, como no cinema, uma inscrição do tempo no tempo, mas uma inscrição do tempo no espaço: dois segundos do movimento de um objeto podem ser percebidos no cinema como dois segundos de projeção; já na fotografia, esse mesmo movimento poderá aparecer, por exemplo, como dois centímetros sobre os quais um mesmo ponto do objeto se espalha. Por isso, Arlindo Machado considera precipitada a definição que observa na fotografia uma correspondência "ponto a ponto" com relação à realidade (Machado, 1984:44).



William Klein. Metrô de Tokio, 1961

O borrão demorou muito tempo para ser assimilado à linguagem fotográfica. Foi preciso esperar até o início do século XX para que esse tipo de inscrição do tempo aparecesse sistematicamente nos trabalhos de um autor. Foi Jacques-Henri Lartigue, talvez pela ingenuidade de alguém cuja carreira se inicia aos sete anos de idade, o primeiro a assumir e revelar o encanto por um mundo que nem sempre podia "congelar". Mas, ainda hoje, pode recair sobre fotógrafos de tendência documental como Robert Frank ou William Klein – que exploram os recursos da câmera com bastante flexibilidade, incluindo borrões de movimento – a acusação de uma atitude relapsa com relação à técnica.

Mesmo assim, o "efeito-borrão" resultou numa convenção para a representação do movimento que foi assimilada pela pintura e pelos quadrinhos. Muito se tem discutido também sobre o quanto algumas soluções impressionistas teriam sido emprestadas da fotografia e, de fato, é provável que a crescente exploração do traço indefinido como forma de representar o movimento na pintura da segunda metade do século XIX tenha recebido, no mínimo, o respaldo semântico da fotografia.



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

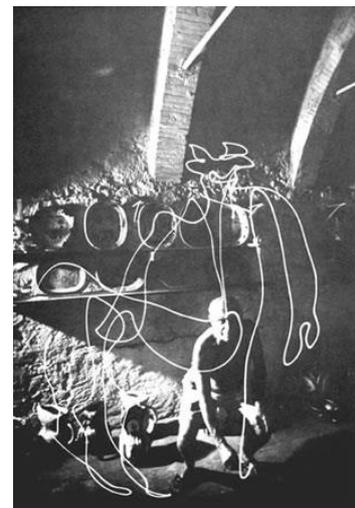
É fácil de entender que esse tipo de inscrição pode ser obtido não apenas pelo movimento do objeto, mas também da própria câmera. Com suas fotografias de corridas de automóvel, Lartigue tornou célebre uma possibilidade ainda mais

inusitada de inscrição do tempo na imagem, que combina esses dois movimentos. Para entender o resultado obtido por esse fotógrafo é preciso observar o funcionamento de certas câmeras: para garantir 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 mesma vista pela extremidade oposta. No caso da foto de Lartigue, a exposição parcial do fotograma fez com que o carro se projetasse para frente na medida em que esta fresta avançou para a parte superior da película, pois a posição do carro mudou. Em contrapartida, o público se projetou para a direção oposta, pois o fotógrafo moveu a câmera na direção do carro, no momento da tomada. Isso nos mostra que uma imagem que já tem qualidades do chamado "instantâneo" pode, contraditoriamente, revelar diferentes instantes de um objeto, em seu modo particular de lidar com o tempo.

Podemos incluir nessa mesma categoria de representação algumas experiências 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 por Evgen Bavcar, cego desde a infância, quando esculpe com a luz formas que capta através do tato: são *carícias da luz*, como sugere no título de algumas de suas obras.



Evgen Bavcar, Túmulo de Van Gogh, 2000.



Pablo Picasso. Desenho com luz, 1949.

O tempo denegado pela imagem

Com o instantâneo ou, antes dele, com a utilização da pose para simular a interrupção de um movimento, a fotografia se afirmou como um instrumento de "corte temporal". Segundo Dubois, esse corte tem algumas implicações: a) determina um modo sincrônico de construção da imagem: enquanto o pintor constrói sua obra ao longo de uma duração, o fotógrafo capta "tudo de uma vez", enquanto um "compõe" o outro efetivamente "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 imagem sugere a preparação (uma *decalagem*) anterior à tomada (Dubois, 1994:166-7). Analisaremos a seguir o papel simbólico dessa imobilização.

O instantâneo foi uma conquista técnica difundida ao final do século XIX. Por trás de sua busca há o respeito a um modelo que garante certo tipo de legibilidade à imagem, um modelo que tem uma longa tradição dentro da pintura e que prioriza a delimitação precisa do espaço ocupado pelos objetos representados. Já na pintura renascentista, percebemos que o realismo pretendido pelos artistas teve como efeito colateral uma perturbadora imobilidade da representação (cf. Gombrich, 1993:228). 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 uma clara 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 coloca em questão.

Nem a pintura e nem a fotografia trazem em suas imagens qualquer analogia direta com o fluxo temporal da realidade. Mas sabemos bem que a analogia não é a única estratégia possível de representação. Carregamos conosco o conhecimento sobre a natureza da fotografia e daquilo que é fotografado, e isso basta para permitir o resgate de uma noção do tempo.

Imaginemos um salto congelado. O que vemos é apenas alguém parado no ar, mas se chamamos aquilo de "salto" é porque já deciframos o movimento, isto é, intuímos as etapas anteriores e posteriores àquela que foi registrada pela imagem fixa.

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: permanece o sentido do movimento porque tal resultado está amparado por um conhecimento que nos leva invariavelmente a pensar no fluxo que foi ocultado. As teorias sobre a representação visual discutem com freqüência o espaço representado no *extra-quadro*, aquilo que se faz presente na interpretação da imagem, ainda que tenha sido excluído pelas bordas do enquadramento. De modo semelhante, referimo-nos aqui a uma representação através de um *extra-instante*, a reconstituição dos tempos excluídos da imagem.

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 dos objetos e personagens que, reunidos, davam à imagem um 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. Mas o instantâneo se desenvolveu a



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

partir de seus próprios códigos: 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. Lembremos da célebre fotografia de Robert Capa, de 1936,



Robert Capa. Guerra civil espanhola, 1936.

que 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 percorre o campo de batalha e que, logo em seguida, desabará sobre o solo. O instante continua, portanto, sendo um instante exemplar, expressivo, um instante-síntese de um movimento que não poderá esconder totalmente, mesmo que não o contenha.

Por mais subjetivos que sejam os parâmetros, há uma escala de valores entre os instantes. Há um instante mais denso que Aumont chamou de instante *pregnante* (1993:231). Vemos isso também em Cartier-Bresson quando busca aquilo que chamou de "momento decisivo", aquele que é bem resolvido do ponto de vista plástico, semântico ou ambos.

É certo que há também o instante casual, o instante dos gestos e movimentos que não se explicam, que não são exemplares, tampouco são belos ou bem acabados. 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 pôde revelar (Benjamin, 1994, p.94). De fato, a fotografia aprendeu a aceitar o gesto cotidiano e pouco eloqüente como seu tema privilegiado, mas é interessante perceber como é difícil escapar à codificação. Muitas vezes, os fotógrafos nos pedem que façamos uma expressão natural, e percebemos que o *realismo* pretendido por essa ação continua sendo uma construção, um diálogo com alguma tradição da arte mais do que com o real.

O tempo decomposto pela imagem

A fotografia absorveu também da tradição pictórica um modelo de exibição constituído por imagens isoladas. Temos tendência a ver cada fotografia como um universo autônomo, ainda que faça parte de uma série, de um livro, de uma exposição. Mas, enquanto uma pintura é construída a partir 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. Mas a origem técnica da fotografia tende 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 atividades está claramente associada à capacidade de acertar o alvo com uma economia de recursos, isto é, um único disparo. Vemos que a fotografia tende a anular o fluxo do tempo não só em suas representações, mas também no próprio ato de criação da imagem.

Isso é, sobretudo, 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 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, os equipamentos e materiais, os enquadramentos e instantes e, finalmente, as imagens que serão editadas, ampliadas e exibidas ao público. Com isso, ganha força a noção de ensaio, que pode às vezes ser entendida literalmente como revelação de um processo de pesquisa, ou seja, das questões levantadas em torno de um tema, e que já não precisam ser ocultadas. O resultado é uma obra que explicita um percurso e, portanto, a duração de um olhar, e aqui o tempo se faz representar através de sua decomposição numa série de imagens estáticas.

Tal possibilidade remonta às experiências cronofotográficas de Eadweard Muybridge e Etienne-Jules Marey, realizadas a partir dos anos 80 do século XIX. Mas a estruturação seqüencial de imagens está também na base de quase todas

experiências com narrativas visuais, incluindo aí a pintura, o cinema e os quadrinhos. A fotografia soube também explorar a decomposição do tempo em seqüências para constituir narrativas. Nesse campo, o autor mais consagrado é Duane Michals, com séries minimalistas que não necessariamente pretendem contar uma história mas, às vezes, apenas narrar uma ação corriqueira e acidental.



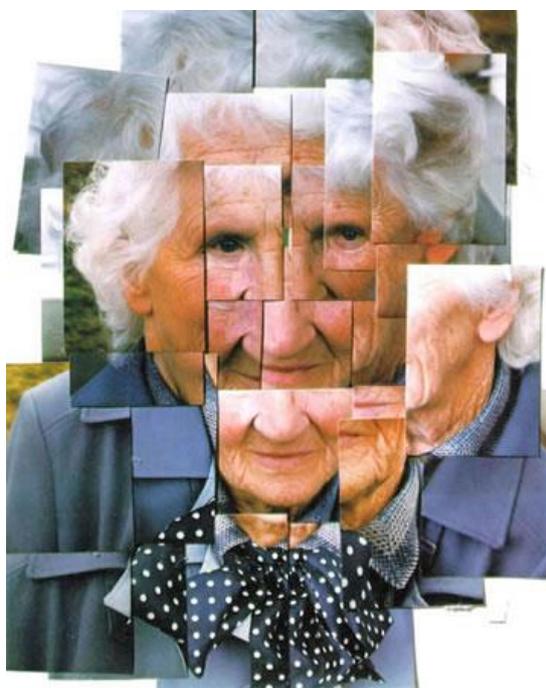
Duane Michals. Duane Michals. Encontro Fortuito, 1970.

Como aprofundamento das possibilidades da narrativa fotográfica, Jan Baetens destaca o gênero emergente do foto-romance como uma nova forma de exploração de um espaço tradicional, o livro, mas agora não apenas como mero receptáculo de obras cujo valor independe do seu modo de apresentação nesse

suporte. Como implicação mais importante, o autor destaca a ruptura com a tradição teórica que relaciona invariavelmente o signo fotográfico ao passado.

Em *A Câmara Clara*, Barthes sugere que tudo o que uma fotografia é capaz de dizer é que "Isso é isso" (Barthes, 1984:14). Mas corrige o tempo verbal e recoloca: "Isso foi" (Barthes, 1984:115). Já o foto-romance, por sua forma de estruturação e por sua veia ficcional, 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, através do qual o sentido da narrativa vai se construindo (Baetens, 1998:239-240).

Vale destacar ainda um outro tipo de experiência que não toca propriamente nas intenções narrativas, mas que também sugere a passagem de tempo através da fragmentação de um percurso num conjunto de imagens: os mosaicos fotográficos realizados por David Hockney. Desde os anos 80, esse artista exhibe cenas "metralhadas" por uma câmera e recompostas posteriormente num quebra-cabeça de imagens, sem qualquer tentativa de esconder as deficiências dos encaixes que realiza. A passagem de tempo se



David Hockney. Retrato da mãe do artista, 1985.

revela em pequenos deslocamentos dos personagens fotografados, mas também – e de forma um tanto mais perturbadora – no deslocamento do próprio fotógrafo, resultando numa perspectiva "multiocular" (em contraponto à vocação unioocular da fotografia). A transformação mais significativa que se percebe é, portanto, não a do objeto fotografado, mas o deslocamento do ponto de vista do fotógrafo ao longo de uma certa duração de tempo. Assim como no caso das narrativas fotográficas e ensaios, Hockney rompe também com a noção de criação fotográfica como "golpe".

Apontamento de outros tempos

Numa perspectiva muito diferente, podemos ainda considerar a relação entre o tempo e a fotografia a partir da duração do olhar que é dedicado à imagem. Certamente vale para a fotografia algo que Hockney observa 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" (Hockney, 2001:198). Como um discurso que não impõe sua própria duração, a fotografia se abre para um tempo que será ditado pelo olhar, condensando sobre a superfície imóvel toda sua duração.

Benjamin cita um comentário feito pelo pintor Emil Orlik, 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" (Benjamin, 1994:96). Poderíamos então adaptar o modo poético como Orlik explica a expressividade dessas primeiras imagens: num mundo marcado por uma constante aceleração de todas as coisas, e por relações sempre efêmeras, a possibilidade de deter o olhar sobre uma imagem representa a chance de imprimir sobre ela uma certa dose de desejos e sentimentos, que ligará o sujeito à imagem de uma forma intensa e, talvez, definitiva. 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 bibliográficas

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

BAETENS, Jan. A volta do tempo na fotografia moderna in SAMAIN, Etienne (Org.). **O Fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____ **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Completas v. 1.)

BAVCAR, Evgen. **Le voyeur absolu**. Paris: Seuil, 1992.

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

DELEUZE, Gilles. **Imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DUBOIS, Philippe. O golpe do corte. A questão do espaço e do tempo no ato fotográfico. In: **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1994.

GAUTHIER, Guy. Nouvelles pratiques, revanche de l'instant. In: _____. **Vingt + une leçons sur l'image et le sens**. Paris: Médiathèque, 1989.

GOMBRICH, Ernest. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.

HOCKNEY, David. **O conhecimento secreto**: redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. Anamorfoses cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem. In: PARENTE, André (Org.), **Imagem Máquina**: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

PHOTOGRAPHY and time. **Aperture**, Nova York, n. 158, Inverno de 2000.