



REVISTAVISUAIS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA UNICAMP

TEMPO EXPANDIDO

Reflexões sobre o tempo na fotografia
a partir dos conceitos de pose,
expectação, vertigem e denegação.

Eliane Coster

Brasil. Professora do Curso de Audiovisual
da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)
lica.coster@gmail.com

Introdução

O deslocamento de abordagem do tempo para o espaço seria tributário de duas considerações gerais. Uma delas a de que o tempo em muitos outros âmbitos da vida contemporânea é pensado a partir do espaço, como medida, como extensão¹ e, portanto, de que não seria próprio do racionalismo ocidental pensar o tempo por ele mesmo. Por outro lado, o tempo é inscrito espacialmente na fotografia de forma muito evidente – por meio de borrões, instantaneidade, justaposição e outros recursos de impressão - ou ao menos seria possível falar de “um certo” tempo que corresponde a uma representação do tempo no plano da fotografia. Essa evidência do tempo 'espacializado' teria retardado a entrada do domínio do tempo na reflexão sobre os sentidos da fotografia. Neste sentido é que este conjunto de textos foi produzido, em estreito diálogo uns com os outros.

Os artigos que carregam estas reflexões foram publicados entre o final de 1999 e 2012, sendo todos eles, praticamente, na primeira década do novo século. É paradigmático que esse retorno filosófico da fotografia ao seus sentidos ônticos tenha ocorrido no momento em que suas bases estiveram (e estão) sob intensa revolução existencial, sob o domínio do mundo digital. Esse retorno dá fé, igualmente, da ainda inesgotável inquietude que a fotografia instaurou com seu surgimento e que permanece motivando até os dias atuais.

Assim, as questões levantadas pelos articulistas sobre o tempo na fotografia são pertinentes e atuais e possibilitam ampliar os horizontes dos sentidos da fotografia em alguns dos seus pertencimentos.

1 “Se desejamos refletir sobre o tempo, é o espaço que responde. Assim a duração é sempre expressa como extensão, e o passado é entendido como algo que fica para trás, o futuro fica algum lugar a nossa frente.” Arendt, Hanna. *A vida do espírito*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009:273 citado por SANZ, *Fotografia e Tempo – Vertigem e Paradoxo*, 2004.

Expectação e Pose²

A fotografia surge no começo do século XIX do enfrentamento de duas condições técnicas irredutíveis: a fixação e o controle do tempo de exposição. É comum considerar como condição para a existência da fotografia somente a fixação da imagem no suporte sensível, uma vez que mesmo com variados tempos a imagem era impressa pela luz. Se a fotografia for considerada uma invenção tecnocientífica³, desconectada dos desejos imaginários de sua época, podemos considerar a fixação seu ponto culminante, correndo o risco de uma ingenuidade histórica. No entanto, se a fotografia for entendida como “o espelho da realidade em que os espectadores contemporâneos desejaram contemplar-se”⁴, um sistema sócio cultural historicamente constituído, então será preciso considerar, desde o início, o domínio do tempo.

Não basta dizer que a <<fotografia é pura contingência>> e que ela só pode representar o que é dado no mundo.⁵ No nosso olhar o mundo também não é pura contingência, mas, como Susan Sontag afirmou acerca da fotografia, é representado por imagens, incluindo as nossas⁶ (BELTING, 267).

Nesta perspectiva a fotografia não é uma imagem fixada sobre o suporte, mas 'determinada' imagem fixada. Enquanto meio, o dispositivo fotográfico é um

-
- 2 LISSOVSKY, Mauricio. “O Refúgio do tempo no tempo do instantâneo”. Lugar Comum, maio-ago. 1999 (n. 9), p. 89-109. O autor também aborda os mesmos conceitos em “A Máquina de Esperar” in Gondar, Jô; Barrenechea, Miguel Angel. (Org.) Memória e Espaço: trilhas do contemporâneo. Rio de Janeiro, 2003, p. 15-23.
 - 3 “Sin embargo lo que conocemos comúnmente como fotografía sólo cristaza a principios del siglo XIX porque es justamente em esse momento cuando la cultura tecnocientífica del positivismo requerirá un procedimiento que certifique la observación empírica de la naturaleza. La cámara aparece pues ligada a las nociones de objetividad, de verdad, de identidad, de memoria, de documento, de archivo, etc”. Yo Conocí a las Spice Girls in FONTCUBERTA, *La Cámara de Pandora*, 2010 p. 62.
 - 4 “A evolução interna que a fotografia sofreu desde a sua invenção não foi de modo algum inevitável, antes denota o livre jogo que sobrevém da interação entre meio e imagem, os quais têm origens [e dinâmicas] muito próprias: o meio como invenção técnica e a imagem como significado simbólico do meio. Com a fotografia alterou-se radicalmente a mundividência da modernidade. No decurso da sua história, deixamos para atrás de nós as modas do realismo, do naturalismo e só simbolismo. A sociedade industrial, no sentido clássico, veio e desapareceu. A fotografia acompanhou esta evolução, ao oferecer, em cada época, o espelho da realidade em que os espectadores contemporâneos desejaram contemplar-se.” (BELTING, 2014, p. 267).
 - 5 Citado em BARTHES. *A Câmara Clara*, 1994, p. 49.
 - 6 S. Sontag. On Photography, p 153 ss (<<The image World>>) citado em BELTING, *Antropologia da Imagem*, 2014, p. 267.

experimento, enquanto imagem, o dispositivo é sentido. O controle do tempo se inscreve neste desejo da imagem de ser fotográfica e reverberar a nitidez, a urgência e a eficiência do século que a criou. O instantâneo respondeu brilhantemente a essa demanda afastando o tempo do domínio fotográfico a um espaço subjacente e, com isso, fez crer que o havia contido em suas desordenadas e perturbadoras aparições.

Dá testemunho dessa mudança as transformações por que passaram os estúdios fotográficos de retratistas de fins do século XIX:

Mas se nas primeiras décadas de prática fotográfica, no entanto, ser fotografado era entregar-se à duração, a instantaneidade – e o correspondente exílio do tempo – será comemorada por fotógrafos e modelos como um ato de liberdade. O estúdio retratista em fins do século XIX reflete este desaparecimento da duração, colocando à disposição de ambos um arsenal de elementos (peças de mobiliário e decoração, fundos pintados etc.), que devem ser arranjados segundo um acordo prévio. O tempo que se dispende entre eles, agora, é o de uma negociação em torno da imagem. Não é mais o intervalo por onde uma experiência se infiltra, mas o transcurso necessário à conformação de um contrato (LISSOVSKY, 1999, p. 90).

Também Benjamin considerou a asserção do tempo na fotografia, “O próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele.” (BENJAMIN, 1987: 96). O tempo era uma experiência compartilhada entre o fotógrafo o modelo e o meio. O tempo penetrava no meio, pulsando no ritmo de uma lenta respiração, adicionando camada sobre camada na estratificação da imagem. Assim como na geologia, a condição de acúmulo era a imobilidade. Para além da *pose* era necessário uma performance específica, era preciso petrificar, condição para que a imagem se tornasse nítida. Neste momento em que o instantâneo ainda não estava estabelecido como linguagem normatizada, não era o tempo que se almejava na captura da imagem, mas a nitidez. Em nome da nitidez o modelo se submetia às mais duras condições. A naturalidade estava em segundo plano, pois é impossível uma naturalidade de duas horas consecutivas. Parece que a busca pela diminuição do tempo de exposição tem menos relação com o desconforto do modelo do que com a eficiência da nitidez. O que faz pensar que o problema do tempo nestes primórdios da fotografia era de segunda ordem. Tanto é que o sucesso do Daguerreótipo vem, justamente, de sua incrível nitidez e acuidade de detalhes, a despeito mesmo do

tempo das exposições. Assim, a fotografia conviveu com o tempo expandido por ao menos 60 anos antes do estabelecimento definitivo do instantâneo.

Quando o instantâneo se estabelece definitivamente na prática fotográfica, o domínio do tempo passa a ser exercido pelo cinema. Mas já em 1907, Bergson percebe que nas formas de conciliação entre a duração e o instantâneo, “em vez de nos ligar no devir interior das coisas, nós nos colocamos fora delas para recompor seu devir artificialmente.”⁷ Ele propõe, então, que, segundo Lissovsky,

[...] o tempo não poderia ser integrado à imagem como parte acessória, fosse como sucessão infinitamente divisível ou como afecção do espaço, mas como aquilo que a constitui, desde o momento em que o fotógrafo se dispõe a produzi-la:⁸ *'Não é um intervalo que se possa alongar ou encolher sem lhe modificar o conteúdo. A duração de seu trabalho, faz parte de seu trabalho* (LISSOVSKY, 1999, p. 93).

Tal intervalo, para Lissovsky é o da expectativa: “É na forma de esperar que a duração veio, finalmente integrar-se ao instantâneo. Indissociável da visão, reúne-se na *expectação*, tanto um simples pôr-se à espera quanto um dar-se a ver no aspecto⁹”. *Pose* e *espera* seriam o que instaura a diferença para o expectante. Destas diferenças, como devir do instante na duração, é que a imagem ganharia formas.

A *pose* e a *espera* são para este autor, os principais agentes do tempo na imagem fotográfica. A relação dialética que estabelecem, baliza o trabalho dos fotógrafos. A partir destes dois conceitos, o autor analisa a obra de quatro fotógrafos – August Sanders, Diane Arbus, Henri Cartier-Bresson e Sebastião Salgado - e faz uma comparação nos seus modos de *expectação* em relação aos seus processos de trabalho, aos estilos e aos resultados.

Em relação à *pose*, Lissovsky afirma que Sanders explora a *pose larga* enquanto Arbus explora a *pose estreita*. A *pose* não teria nenhuma relação com o tempo despendido pelos modelos, muito menos com as pesquisas dos fotógrafos, seria uma consideração do expectante no momento do ato fotográfico. Nas fotografias escolhidas pelo autor, os retratos de Sanders e Arbus apresentam, cada

7 Bergson in LISSOVSKY, *O Refúgio do tempo no tempo do instantâneo*, 1999, p. 92.

8 Ibid., p. 93.

9 Ibid., p. 93.

qual, duas mulheres, vestidas com figurino idêntico; em Sanders, camponesas de vestido e em Arbus, banhistas em uma praia. Diz:

Os modelos de Sanders estão confortáveis porque a pose que este lhe oferece – pose que o ato fotográfico instala – é suficientemente ampla. É possível acomodar-se nela por inteiro. No centro de gravidade da pose, repousa o instante. Melhor dizendo, é sob a ação desta gravidade que o instante decanta. A duração da pose em Sanders tem a duração desta decantação, por mais breve que seja. Nos retratos de Arbus, passa-se exatamente o contrário. A pose é quase sempre curta demais, por mais que dure. O instante é átono, descentrado. Seu tempo é um pouco antes, ou um pouco depois (LISSOVSKY, 1999, p. 95).



Fig. 1 - Jovens Camponesas, August Sanders, 1928



Fig. 2 - Banhistas de Conney island, Diane Arbus, 1967

A *pose* seria, desta forma, um movimento do fotógrafo em direção ao modelo, um espaço ofertado por ele, um lugar para “estar”. Mais do que isso, é um 'lugar' oferecido pelo ato fotográfico, promovido desta forma pela agência do fotógrafo. É nesse espaço aberto pela performance/ato do fotógrafo que repousaria o instante, a duração. Entre a expectativa do fotógrafo e a colocação do modelo em situação. Seria,

pois, a *pose*, a responsável – e majoritariamente ela - pela conformação distinta entre os instantes dos retratos de Arbus e Sanders.

Mas a *pose* é também um discurso ativo do modelo e codificado culturalmente em uma prática coletiva. O modo de *pose* ao qual Lisovsky atribui autoria à Sanders pode ser parte estilo e parte convenção. E onde entraria esta parte convencional, cultural, historicamente datada no devir do tempo? O autor considera uma agência do fotógrafo na captação fotográfica de maior intensidade que a do modelo. No caso de Sanders e sua tipologia alemã isto pode ser verdade, pois a fotografia em 1928 era muito menos acessível que em 1967 e um fotógrafo poderia ter um lugar na sociedade de maior prestígio do que alguns anos mais adiante. No caso de Arbus os modelos é que a devoram. Ela está à mercê, são eles os 'fotógrafos' enquanto ela é a 'fotografada'. Todo o fotógrafo sabe que apontar a câmera para alguém (ou algo) e disparar seu mecanismo não necessariamente é fotografar; o tiro, as vezes, sai pela culatra e talvez por isso Arbus tenha dito que nunca tirou a fotografia que queria. De certa forma as fotografias de Arbus podem ser consideradas também como autorretratos. Não somente pela identificação entre os modelos e seu próprio corpo no ato fotográfico - modelos que, como um espelho, a refletem -, mas como um ato as avessas, no qual esse enfrentamento dos modelos a captura em seus olhares para ela, em suas poses distópicas.

Por outro lado pode-se dizer que existe também uma pose do fotógrafo na equação temporal da fotografia. Essa performance do olhar é parte da problemática do tempo.

A fotografia reproduz o olhar que lançamos sobre o mundo. Mas esta impressão impõe-se independentemente de ter sido uma câmera, desprovida de olhar, que captou a imagem que vemos. Sabemos decerto que a câmera foi manejada por um fotógrafo que a guiava com o seu olhar. Contudo, não hesitaremos em identificar um olhar na fotografia – mesmo se a câmera tivesse sido dirigida às cegas e ao acaso para o mundo... A percepção simbólica diante de uma fotografia procede de uma troca de dois olhares. Recordamos o olhar que a fotografia constitui a recordação... Vemos o mundo com olhar de outro, mas confiamos que ele poderia ser também o nosso” (BELTING 2014, p. 279).

Com relação à *expectação*, a atividade não decorre de maior ou menor intervenção, e sim da “aceitação ou não da potência de advir que constitui o devir próprio de cada instante”.

Lisovsky assume uma “concepção imanente” do instante na perspectiva do expectante. Para ele: “o instante não é uma exterioridade imposta à duração, mas algo que a própria duração configura.”. Dessa forma também há um aspecto na fotografia de cada autor que seria “o modo pelo qual o tempo insiste quando se ausenta: o modo como a *expectação* – onde o tempo vai refugiar-se - o surpreende e se apresenta”.

Para abordar a *expectação* Lisovsky escolhe outros dois fotógrafos que, para ele, possuem métodos de trabalho opostos em relação ao procedimento de espera. Cartier-Bresson trabalha com o conceito de *Instante Decisivo* e Salgado com um processo que chama de *Curva de Abordagem*. “Enquanto em Cartier-Bresson o instante advém como *kairós* – ocasião e oportunidade – para Salgado ele emerge como *Akme*, a culminância, o ponto mais alto e mais visível de uma trajetória.” (Lisovsky: 1999: 98)

Em Cartier-Bresson cabe ao fotógrafo registrar o átimo em que uma janela de claridade se abre sobre a realidade evanescente¹⁰. Já para Salgado a evolução da forma amadurece e a fotografia é o momento de maior desenvolvimento desta trajetória, uma epifania. As diferenças entre as *expectações* estabelecem diferenças no devir do instante, uma vez que o tempo é imanente.

De mesma maneira que no caso da *pose*, no entanto, o tipo de *expectação* é associado a uma certa generalização do procedimento fotográfico. O exemplar fotográfico é visto como modelo de um conjunto e não como unidade. Porém, nada supõe que deva ser assim com todos os fotógrafos. É certo que os fotógrafos escolhidos pelo autor possuem uma obra bastante homogênea em termos de processo e estilo. Ainda que os discursos sejam ligeiramente defasados da prática, como se pode perceber pelo foto documentário *Contacts Vol1*¹¹, que apresenta uma série de fotografias e contatos de trabalho de Cartier-Bresson com comentários sobre

10 “Nosotros, los fotógrafos, tenemos que enfrentarnos a cosas que están en continuo trance de esfumarse, y cuando ya se han esfumado no hay nada en este mundo que las haga volver” CARTIER-BRESSON, La fotografia em la encrucijada (1951) in FONTCUBERTA, (ed.). *Estética Fotográfica*, 2003, p. 225.

11 <https://vimeo.com/22155830>

seu processo e nos quais é possível observar que o instante fotográfico não é um único click e, sim, uma série de 4, 5, 6 e até mais fotogramas da mesma cena.

Vertigem e Paradoxo¹²

A *expectação* e a *pose* não consideram na inscrição do tempo na fotografia o tempo do observador e o tempo “da” fotografia (a data em que ela foi feita). O devir do instante é função exclusivamente da *expectação* e da *pose*. O *aspecto* é o fruto da operação dialética das duas formas anteriores. Essa proposição leva em conta tão somente a ontologia da imagem fotográfica e, sobretudo alude a seu componente indicial, fortemente referenciado no realismo.

Uma segunda concepção, ainda no registro realista, porém matizada pela temporalidade do observador e pelo tempo “da” fotografia propõe que ela seja pensada como um tecido complexo de temporalidades que concorrem na construção do seu sentido.

Claudia Linhares Sanz parte do mesmo lugar de Lissovsky, de uma constatação de que, em geral, o tempo na fotografia é pensado do ponto de vista espacial, uma inscrição no corpus da imagem. O tempo desta forma nunca estaria na fotografia, mas fora dela. “Haveria fotografias no tempo, mas não tempos na fotografia”, ou ele é pensado em termos de representação: o instantâneo, e as anamorfozes cronotópicas¹³.

Assim a relação entre fotografia e tempo é normalmente colocada não a partir de uma relação paradoxal – entre elementos contíguos, mas com um modo de solução e conciliação de elementos autônomos,

12 SANZ, Claudia Linhares. FOTOGRAFIA E TEMPO -VERTIGEM E PARADOXO, trabalho apresentado ao DT4 – Fotografia, IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.

13 A anamorfose cronotópica é um termo cunhado por Arlindo Machado para designar inscrições de tempo na fotografia que alterem a percepção realista da imagem. As inscrições às quais ele alude são espaciais. “O cronótopo fotográfico prevê que o tempo é visto como um desenrolar de eventos no qual a fotografia surge para fixar um intervalo. Por menor que seja sempre há uma quantidade, uma duração neste intervalo...portanto sempre há necessariamente na fotografia a inscrição do tempo. (...) Anomalia Cronotópica surge quanto esse intervalo faz vislumbrar uma “anotação de movimento”. MACHADO, Anamorfozes cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem. 1993, p. 103-104.

externos uns aos outros. Permanecemos jovens na fotografia, idênticos ao momento do ato fotográfico, e, por isso, não haveria comunhão entre o tempo e a fotografia: ao contrário a fotografia se insurgiria, opondo-se à duração...ela nunca poderia ser uma experiência, mas sempre seu fruto...sempre resultado espacial de um estar no tempo. O que dura é o olhar, não a foto. Como poderia ela durar? Ela seria a anulação do tempo (SANZ, 2004, p. 2-3).

Sanz toma de Lissovsky a proposição de que a fotografia congela o espaço e não o tempo. O tempo da fotografia seria existencial, dialético e inapreensível em um modo de objetificação. O tempo da fotografia seria o mesmo tempo da vida e da memória. Um tempo sentido, vivido e não registrado, que converge o passado, no futuro e no presente.

A autora toma uma fotografia de álbum de família e analisa o registro de um rosto no passado. Essa fotografia de álbum – uma modalidade de fotografia que ela elege como paradigmática para a análise, articularia uma temporalidade complexa:

- a) Registro de ação no passado “entre o sempre menino...”
- b) Inexistência desse passado uma vez que o rosto envelheceu - “...e o que não parou de mudar.”
- c) Futuro apontado no momento do disparo - “entre a infinitude de possibilidades que esperavam aquele menino...”
- d) Futuro que ainda se desenha para o rosto no presente - “...e o homem que ele foi.
- e) Passado do fotógrafo que captou a imagem - “entre a mesma fotografia que restou de duas pessoas que já não existem mais”
- f) Futuro do fotógrafo que captou a imagem - “entre o que eu vejo...”
- g) Presente do olhar do fotógrafo/observador sobre a imagem, presente que **coloca em situação** o deslocamento de visualização da imagem em relação à captura e que redimensiona a história - “... e o que não vejo nelas.”

Envolvida por esta temporalidade complexa, a fotografia estaria sempre “prometendo um modo de coincidir com o presente (...) Como se o tempo fosse um ciclone inevitável, e a fotografia, a baliza capaz de permanecer sem ser absorvida pelo turbilhão, intocável.. como se fosse capaz de guardar o tempo e, simultaneamente, aniquilá-lo (...) uma fotografia é muitas vezes, a presença estridente daquilo que não foi ou que queria ser. Não recupera o passado, não paralisa a passagem.”

A fotografia é vista pela autora como um paradoxo do tempo “uma dobradura” que articula um tempo diacrônico (o instante, espacializado, presentificado, empírico) e sincrônico (simultâneo, virtual, transcendental).

Pensar o instante fotográfico como ausência de tempo ou, na melhor das hipóteses, como representação espacializada do instante homogêneo, é também supor um tempo espacializado, constituído de instantes homogêneos e equidistantes. Por outro lado, entender o instante fotográfico como salto e cristalização, é supor uma presença densa no presente, necessariamente imbricada entre tempos, necessariamente complexa e composta... Tornar visível o conjunto de durações e intensidades em que a imagem esteve mergulhada, em que o instante fotográfico esteve imerso, mas que se tornaram soterrados em invisibilidades e silêncio (SANZ, 2004, p. 8).

Sanz não situa a premência do tempo na fotografia em um lugar no próprio tempo, no passado, como faz Lisovsky. Ainda que a *expectação* seja um decorrer impreciso, ela está situada em um passado da fotografia, em um momento anterior à formação da imagem e que viaja ao presente por meio do diapositivo, trazendo a configuração específica da qual ela foi de certa forma “testemunho”. Para Sanz o diapositivo é agente, uma presença que imbrica passado, presente e futuro.

Pensar a fotografia como experiência existencial é considerar a anacronia nesta presença. Nesta coexistência de múltiplas temporalidades a fotografia “é uma agressão ao tempo, como intenção de captura, e também azeitamento e elogio.”

Ao levar em conta no cálculo do tempo na fotografia, o diapositivo, o exemplar e sua agência nas subjetividades, Sanz amplia os sentidos implicados na fotografia. Para os autores, porém, todas as fotografias, são de mesma natureza existencial e ontológica. Sendo fotografia, está implicada, necessariamente, nestes processos

Tempo Denegado¹⁴

Sem discordar das abordagens anteriores, mas desviando ligeiramente os parâmetros que concorrem para uma interpretação sobre o tempo na fotografia,

14 ENTLER, Ronaldo. A fotografia e as representações do tempo. Revista Galáxia, São Paulo, n. 14, p. 29-46, dez. 2007.

encontra-se a proposta de Ronaldo Entler. O autor situa três diferentes temporalidades na fotografia: um tempo inscrito, um tempo “denegado” e um tempo decomposto.

O tempo inscrito pode ser entendido como o mesmo tempo espacializado de Sanz e Lissovsky. Um tempo que se “vê” plasticamente inscrito, tempo que borra a imagem, por oposição a um tempo congelado e supostamente “limpo”, transparente e virtualmente inexistente, dado que não pode ser apreendido pelos sentidos humanos. O tempo decomposto é proposto pelo autor para situar trabalhos como os de Duane Michals e David Hockney cujas obras são composições de vários diapositivos inter-relacionados. Estas justaposições ou interações entre diapositivos alteraria a temporalidade da fotografia, mas de um ponto de vista simbólico e não ontológico. Já a categoria de tempo denegado problematiza o tempo na fotografia de seu lugar existencial.

O tempo denegado seria uma identificação entre o tempo pressentido na fotografia e o tempo da experiência corpórea dos indivíduos no mundo.

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 esta pessoa esteja efetivamente parada. 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 (ENTLER, 2007, p. 36).

O que é negado no congelamento do instantâneo retorna sobre a forma de uma experiência do tempo (e do movimento) na imaginação do observador. Supondo que o mesmo salto tivesse sido produzido com uma simulação idêntica – o saltador suspenso no ar por um guindaste –, a impressão de “salto” permaneceria a mesma. Não é, portanto, o registro real que produz os sentidos da imagem, mas o conjunto de experiências relacionadas ao dispositivo e ao registro visual.

Neste mesmo sentido de um (re)conhecimento do tempo na imagem pela experiência de enfrentamento do mundo, postula Belting:

Se vemos duas imagens tão diferentes não foi porque foram fotografadas a velocidades diferentes [o autor refere-se à Grand prix, de Jacques-Henri Lartigue e Mulher a ler no hospício de Beaume, de André Kertész], mas porque possuem na nossa memória e imaginação uma distinta qualidade temporal, ou seja, numa a permanência e na outra, seu oposto. A duração exagerada e a brevidade excessiva de tempo constituem imagens da nossa reserva mental antes mesmo de as reencontrarmos na fotografia, como <<imagens mnésicas>> fáceis de decifrar¹⁵ (BELTING, 2014, p. 280).

Nesse percurso de reflexão o tempo na fotografia é partilhado com a experiência humana, tanto coletiva quanto individual. Já não seria possível afirmar que o tempo da fotografia para um observador é o mesmo do que para outro. O próprio tempo é uma experiência mental e a fotografia um meio ao qual a experiência do mundo reverbera. Nesta proposta de entendimento sobre o tempo na fotografia a ontologia perde seu privilégio em detrimento da percepção humana, da memória e da experiência individual e coletiva. Uma fotografia pode se aproximar de um objeto de culto, se *destemporalizar* e viver em um eterno presente de adoração.

Tempo Efêmero

A mudança do sistema fotográfico de meio analógico para meio digital implica em uma série de transformações em diversos âmbitos de relação dos indivíduos com a fotografia, tais como, os arquivos e suas respectivas negociações da memória (álbuns, armazenamento de dados, acesso à informação e etc.); o realismo e a consciência crítica da manipulação das imagens favorecida pelo massivo acesso aos programas de tratamento de imagens; e os usos sociais da fotografia que a trasladam de objeto para sujeito: a fotografia é cada vez mais uma performance.

15 Belting argumenta que “as imagens são presença de uma ausência e que só são percebidas na relação entre nossos corpos e um dispositivo, que seria um meio específico que as produz e veicula. Argumenta também que nossos próprios corpos “atuam como um meio vivo, processando, recebendo e transmitindo imagens. É devido a essa capacidade inata dos nossos corpos (das nossas mentes como parte dos nossos corpos) que conseguimos distinguir os meios das imagens, pelo que entendemos que uma imagem não é um simples objeto (uma cópia fotográfica, por exemplo), nem um corpo real (o corpo do amado na fotografia) (BELTING, 2014, p. 14).

... la fotografía ha estado tautologicamente ligada a la memoria y en la actualidad se empieza a quebrar ese vínculo. [e mais adiante] Hace unos años hacer una foto era todavía un acto solemne reservado a unas ocasiones privilegiadas; hoy disparar la cámara es un gesto tan banal como rascarse la oreja (...) la imagen establece nuevas reglas con lo real. Hoy tomar una foto ya no implica tanto un registro de un acontecimiento como una parte sustancial del mismo acontecimiento. Acontecimiento y registro fotográfico se funden (FONTCUBERTA, 2010, p. 27-28).

Na fotografia como ato, como sujeito da ação também o tempo fotográfico sofre uma alteração significativa. O antes na fotografia é, agora, imediato. Determinar o passado é virtualmente impossível, pois ele está sempre sendo renovado. O passado pode ser atualizado no próprio presente com uma nova fotografia do acontecimento.

O que determina o antigo é sempre um tempo vago, da memória, estabelecido justamente na negociação entre o observador e a experiência. Para uns pode significar dez anos, para outros dez dias. A marca do passado é uma transformação em relação à percepção do presente. No sistema digital esse tempo de reação se desconfigura, pois o antigo pode ser dez minutos antes, ou dez segundos. Na comparação, um passado de dez anos é uma era geológica remota soterrada em uma pasta no HD.

Não existe mais praticamente cópias físicas de fotografias de âmbito familiar. O antigo, antes à vista, como uma baliza do decorrer do tempo, agora é uma operação de resgate dentro de uma seleção de milhares de camadas sem referência à solenidade do acontecimento, ou melhor, com referência excessiva, o que, de certa forma, anula (em parte) a vivência. Por outro lado, a performance fotográfica é uma forma de interação social. Deste ponto de vista a agência do tempo é inexistente.

En definitiva, las fotos ya no sirven tanto para almacenar recuerdos, ni se hacen para ser guardadas. Sirven como exclamaciones de vitalidad, somos extensiones de unas vivencias, que se transmiten, se comparten y desaparecen mentalmente y/o físicamente. (...) Transmitir e compartir fotos funciona así como un nuevo sistema de comunicación social, como un ritual que queda igualmente sujeto a particulares normas de etiqueta y cortesía (FONTCUBERTA, 2010, p. 45).

Nestas bases, os termos ontológicos da fotografia, seu apelo *indicial*, perde significado. O sentido se transmuta para o presente, para o ato. A *pose* já não se

distingue do ato fotográfico; a *expectação* possui a duração infinita da quantidade de click que cabem no cartão de memória. Nessa fotografia a temporalidade é *supra temporal*. Os sentidos não advém mais do “isto foi” e “isto é” de Barthes, mas do “isto esta sendo”, da simultaneidade.

Um dos fotógrafos mais paradigmáticos da plasmação do tempo na fotografia é Michel Wisely que trabalha com fotografias de longa duração (até três anos de exposição). Uma de suas séries mais famosas é a produzida entre 1997 e 1999 na reconstrução da Potsdamer Platz em Berlin e que foi exibida na 25a Bienal de Arte de São Paulo, realizada em 2002.



Fig.3 - Postdamer Platz, Michael Wisely, 1997-99

Nesta série as fotografias são uma amalgama de camadas registradas ao longo do tempo. Um depósito geo-luminoso dando a ver que o acúmulo humano não se realiza somente na esfera do espaço, mas também na esfera do tempo e da imaterialidade. Em comparação com fotografias de exposição não instantânea, tais como as fotografias pinhole, ou mesmo a célebre foto de 1826 dos telhados da janela de Nièpce, que durou cerca de oito horas, o registro de Wisely contém ele próprio um passado, um presente e um futuro, internos simultâneos, imprecisos em sua duração e no momento em que ocorreram na escala sucessiva do tempo. As fotografias da Potsdamer Platz problematizam a lógica deste tempo linear que postula a diacronia.

A sincronicidade é o que essas imagens referem, uma sincronicidade que justapõe no próprio diapositivo, tempos de diferentes idades.

O tempo da fotografia é um tempo complexo como postula Sanz, mas ele só é complexo porque objetificado. Sua complexidade é agenciada pela relação espaço-temporal entre passado, presente e futuro. O tempo sentido, vivido, é diferente do tempo fotográfico e é essa diferença que aponta para a constatação de que o tempo não pode ser dominado pelo homem. A fotografia apela à interrupção do fluxo de tempo; apela ao registro do tempo no tempo; apela ao registro do espaço no tempo, apela à duração eterna do tempo no presente. De certo modo, vence e ao mesmo tempo fracassa e em suas tentativas dominar o tempo.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. A Câmara Clara. Notas sobre a fotografia, Editora Nova fronteira, Rio de Janeiro, RJ, 1994.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia in Magia e Técnica. Arte e Política. Ensaio sobre a literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Vol. 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 91-107.
- CARTIER-BRESSON, La fotografia em la encrucijada (1951) in FONTCUBERTA, Joán, Estética Fotográfica, Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili, SL, 2003.
- ENTLER, Ronaldo. A fotografia e as representações do tempo. Revista Galáxia, São Paulo, n. 14, p. 29-46, dez. 2007.
- FONTCUBERTA, Joán, La Câmara de Pandora. La fotografi@ despues de la fotografia. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili, SL, 2010.
- BELTING, Hans. Antropologia da Imagem, KKTU+EAUM, Lisboa, 2014.
- LISSOVSKY, Maurício. "O Refúgio do tempo no tempo do instantâneo". Lugar Comum, maio-ago. 1999 (n. 9), p. 89-109.
- MACHADO, ARLINDO. Anamorfozes cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem. In PARENTE, ANDRÉ. (org). Imagem-máquina: a era das tecnologias do visual. Rio de Janeiro: Editora 34. 1993.
- SANZ, Claudia Linhares. FOTOGRAFIA E TEMPO -VERTIGEM E PARADOXO, trabalho apresentado ao DT4 – Fotografia, IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2004
- TAVARES, Paulo. A cidade inacabada: as fotografias de longa exposição de Michael Wesely. In: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/07.025/3308>.