



Sobre a Fotografia como Inscrição: a Presença do Estático no Audiovisual¹

Cybeli MORAES²

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Unisinos, São Leopoldo, RS

RESUMO

A partir das discussões do filósofo Henri Bergson sobre a potência, e de Jacques Derrida sobre a desconstrução, o artigo aborda a imagem fotográfica atualizada nos dispositivos audiovisuais. Após uma cartografia realizada entre dois sites de compartilhamento de vídeo – YouTube e Vimeo –, observamos a presença de arquivos que partem do movimento a parada, ou trafegam no trajeto inverso servindo-se da mesma potencialidade do que chamamos de inscrição fotográfica: frame que instaura linhas de fuga no fluxo audiovisual. Tal deslocamento me parece valioso para a reflexão sobre nossa maneira de compreender a fotografia na atualidade, ou para nosso pensamento em torno da maneira de ser das superfícies que produzimos.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia; audiovisual; desconstrução; cartografia; câmera lenta.

Introdução

O presente artigo é parte de uma tese em construção, portanto, sujeita a alterações de percurso. Mas apresento aqui um elemento que tem se mostrado sólido até então - que estou chamando de inscrição fotográfica -, entre os desencontros de uma proposta inicial e o encontro de materiais empíricos e teóricos que me levaram a questão chave da pesquisa: o que a presença constante de pausas revela sobre o estado do audiovisual contemporâneo e, conseqüentemente, de nossas relações atuais de comunicação (e esta pausa que tento conceituar, via observação de audiovisuais em câmera lenta, aqui será apenas mencionada a título de entendimento deste recorte).

Anteriormente guiada por duas questões - a saber, que novas marcas seriam aparentes, na fotografia, do ambiente tecnológico no qual estamos imersos; e, no campo do acontecimento, que diferentes configurações poderiam ser percebidas na fotografia de hoje - percebi, em determinado momento do processo, que meu interesse estava por trás das perguntas o que é, afinal, uma fotografia? Ou, como está a foto hoje? - e passei a apreender e expressar isso depois do meu contato com o que Wagner Souza e Silva

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia do X Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda no curso de Comunicação da Unisinos. Docente na mesma instituição, email: cybelim@unisinos.br.



chamou de fotografias audiovisuais do fotofilme *Juvenília*, de Paulo Sacramento³. No entanto, na questão o que é vinha embutida minha certeza do que a fotografia não era: lá não poderia haver fotos porque o suporte era outro. Inicia-se então um embate em busca de novas perguntas. E peço ao leitor paciência para percorrer os encontros que descreverei a seguir, até as inscrições fotográficas.

O encontro do rizoma

Para Walter Benjamin (1986) toda forma de arte amadurecida está no ponto de intersecção de três linhas evolutivas: a técnica, a produção de efeitos e a mudança na estrutura da recepção. E ao reler três textos clássicos de Roland Barthes, Susan Sontag e Vilém Flusser⁴, me perguntei se, em tempos de hipermídia, a velha fotografia não contribuiria para o surgimento de algo diferente dela mesma e do audiovisual.

A julgar pelos grifos que inseri em minha releitura dos textos - que davam conta do juízo intuitivo sobre a imagem (SONTAG, 2004), da consciência afetiva (BARTHES, 1984) e do processo de *scanning* (FLUSSER, 2002) - já estava convencida de que o método apontado por Canevacci (1997) como benjaminiano (aquele no qual o próprio objeto destrói o velho aparelho conceitual para requerer dele a produção de um novo) seria o mais indicado para auxiliar minha busca. Além disso, sentia a necessidade de me desligar do sistema cartesiano de conhecimento, que constrói uma razão controladora e autocontroladora. Como refere Matos (In: NOVAES, 1990, p. 285-291):

(...) A separação corpo e alma é o pré-requisito cartesiano para alcançar a evidência no conhecimento. (...) Nascemos no coração da floresta, em meio a um labirinto. A metafísica cartesiana será o itinerário (...) determinado na direção de uma verdade existente *fora da floresta*.

Como eu sentia a necessidade de pensar a fotografia *a partir do interior da floresta*, sem abrir mão de minhas afecções para gerar conhecimento, o encontro de processos como a cartografia, a desconstrução e o método intuitivo - que serão

³ SOUZA E SILVA, Wagner. Fotografias Audiovisuais em *Juvenília*. **Revista Studium**, Unicamp, v. 19, 2005. Disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/19/03.html?studium=index.html>. Fotos fixas, imagens estáticas em movimento e uma edição de som diferenciada são as principais características dos fotofilmes, trabalhos realizados a partir de imagens *still* em set, sem o sistema tradicional de registro fílmico contínuo. *Juvenília* (1994) é uma montagem em preto branco na qual jovens de classe média mineira matam e vandalizam um cachorro em um ritual, utilizando pás e picaretas. Definição e seleção de filmes nacionais do estilo disponível em: <http://www.programadorabrasil.org.br/programa/32/>. Acesso em: 20 jul. 2009.

⁴ BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984; SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004; FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.



abordados na seqüência - veio a calhar em minhas aspirações. E é no modo rizomático de conhecer, proposto por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs* (2004), que encontro reunidos tais processos, por girarem em torno da construção de conceitos capazes de pensar a contemporaneidade. Se um sistema é um conjunto de conceitos, como ensina o filósofo, um sistema aberto é quando os conceitos são relacionados a circunstâncias e não mais a essências. Eles não são dados prontos: é preciso inventar.

Os autores se propõem a pensar sob a forma de “platôs” para justamente constituir uma teoria das multiplicidades na qual cada indivíduo é definido por um grau de potência singular. Pelbart (2008) cita de Deleuze o exemplo do carrapato: ele busca o lugar mais alto da árvore, se deixa cair quando passa algum mamífero, e se enfia debaixo da pele dele, chupando seu sangue. A luz, o cheiro, o sangue – eis os elementos que definem o carrapato: seus afectos, sua experimentação.

Daí o que interessa investigar acaba sendo a criação e produção subjetiva dos territórios, sendo o subjetivo não “outra camada” dos sentimentos ou oposição binária ao material, mas sim matéria-prima de toda e qualquer produção (GUATTARI, 2005).

O primeiro conceito criado por Deleuze e Guattari para propor a teoria das multiplicidades é o rizoma. Vindo da botânica, o termo designa um tipo de caule que cresce horizontalmente, subterrâneo ou com porções aéreas, servindo como órgão de reserva de energia. Mas o conjunto com a terra, o ar, os animais, a idéia humana de solo, a árvore, e etc. é que formariam o rizoma. Ou seja, ele se conecta a um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza, sendo definido por uma circulação de estados.

Se afirmo então que as audiovisualidades - certa qualidade do audiovisual - são o rizoma a ser observado, e que meus platôs são aquelas regiões do audiovisual que param (mas continuam em fluxo, dando uma impressão de fotografia); é possível perceber aqui um primeiro deslocamento: opero com um encaixe em partes - a intuição como método, a cartografia como horizonte e a desconstrução como ensaio de hospitalidade para dizer “sim ao estrangeiro”, como postularia Derrida. Sim a experiência enigmática de acolhimento do outro e de sua língua, e as necessárias invenções e transações que tal prática nos obriga (BERNARDO In: NASCIMENTO, 2005). Passo a comentar cada uma destas partes.

O encontro do método intuitivo



Para abordar o tema da criação associada à imprevisibilidade, Bergson criou uma modalidade do saber que não se separa da experiência efetiva. Para tanto, estabeleceu sua filosofia da duração, de um tempo-movimento contínuo que traz o passado e gera o futuro no presente, percebendo diferenças de grau ou de natureza via método intuitivo.

Ao analisar as teses mecanicista e finalista, Bergson percebeu que ambas coincidiam num ponto: o futuro é previsível, porque está sempre contido no presente, sob a forma de um possível que antecede o real. O filósofo nota na ciência positiva a eliminação da duração, enquanto na verdade,

(...) melhor que a busca pelo estabelecimento de condições a priori e limites do conhecimento e razão, assumindo que “a coisa como tal” é eternamente não cognoscível por nós, Bergson chama a uma tarefa diferente (...) precisamos substituir nossas ferramentas cognitivas no contexto evolutivo da vida no sentido de compreendermos como nossos esquemas conceituais foram formados. (MARRATI, 2007, p.15)

A partir da *duração*, Bergson tenta liberar-nos da falsa idéia de que a experiência do tempo é uma sucessão de instantes autônomos e ensina que existem duas maneiras diferentes de conhecer uma coisa (o misto): a primeira implica que a rodeemos; a segunda, que entremos nela. A primeira é a inteligência; a segunda, a intuição; uma é conhecimento exterior; conceito; a outra é interior, inexprimível. Uma surge moldada à matéria e é por ela limitada; a outra é conhecimento do espírito, não tem fronteiras e pode ver a totalidade.

A inteligência constrói mundos, produz sistemas. Mas captar a vida implica, para Bergson, retomar aquele sentido íntimo, ao qual, por não dispor de outro termo na época, deu o nome de intuição: algo que não serve para fabricar ou agir, mas sim para compreender. Se por um lado é justificável e desejável, em virtude das necessidades práticas, conceber o tempo em termos espaciais, por outro, isso não significa que seja essa sua realidade. Se o que se busca é um conhecimento acerca do que é, será preciso reconhecer a verdadeira natureza do que se investiga.

A intuição passa a ser abordada então como um completo método filosófico, essencialmente problematizante (criticando falsos problemas e inventando verdadeiros), diferenciante (inserindo cortes e intersecções) e temporalizante (pensando em termos de duração). Em Bergsonismo, Deleuze (2008, p. 8-26) sistematiza suas regras:



- Primeira: Aplicar a prova do verdadeiro e do falso aos problemas. Eles podem ser “inexistentes” (que implicam uma confusão entre “mais” e “menos”) ou “mal colocados”, porque se referem a mistos mal analisados.

[E aqui faço um parêntese para situar minha pesquisa: no início ela era rondada por falsidade, uma vez que conjugava tanto um problema inexistente quanto um mal colocado, ao olhar para a fotografia com o *a priori* do não-ser, e tomá-la como misto].

- Segunda: Reencontrar as verdadeiras diferenças de natureza. Bergson não ignora que as coisas se misturem; mas o erro está em não sabermos distinguir os dois elementos que diferem por natureza.

[Aqui outra contribuição: a fotografia - seja digital, analógica, recortada ou capturada por outra via que não a da câmera, não é outra coisa, mas só outro grau dela].

- Terceira: Resolver o problema mais em função do tempo do que do espaço. Do lado espaço, a coisa difere em grau (aumento, diminuição); do lado duração, difere por natureza de todas as outras e de si mesma (alteração).

[E aqui é reforçada a idéia de que a fotografia, atualizada, não deve ser o misto].

Ou seja, o método intuitivo trabalha de modo analítico, dando ênfase para uma separação entre real e virtual – “o virtual é como um complexo problemático, um nó de tendências das forças que acompanham uma situação, um acontecimento, e que espera um processo de resolução: a atualização” (CANGI, 2007, p.32).

O encontro da cartografia

Proposta por Deluze e Guattari enquanto caminho errante e um dos princípios do rizoma, a cartografia se oferece como trilha para acessar aquilo que força a pensar e possibilidade de acompanhamento daquilo que não se curva facilmente à representação. É procedimento ético, estético e político de intervenção não podendo ser classificada como método - até porque não pretende sê-lo - mas sim como procedimento de pesquisa que exige do pesquisador postura específica.

É possível afirmar que tal processo encontra eco nas reflexões de Bergson quando ele se pergunta a respeito da ciência: o tempo, enquanto duração, é eliminado da cena por uma imobilização que “encrava as unhas” na matéria que, ao contrário, poderia se acomodar nas mãos, mesmo estando em fluxo. Como diz Bergson (2006, p. 103)

Nossa ação apenas se exerce comodamente sobre pontos fixos; é, então, a fixidez que nossa inteligência busca; ela se pergunta onde o móvel está, onde o



móvel passa. Mesmo se ela nota o momento da passagem, mesmo se ela parece então interessar-se pela duração, limita-se a constatar a simultaneidade de duas paradas virtuais: parada do móvel que ela considera e parada de um outro móvel cujo curso, supõe-se, seja o do tempo.

Posso afirmar então que a intuição é via de acesso a um transpasse, operando como caminho para uma zona de transição, que pretende traçar um campo problemático de resolução inventiva. Entra aí o processo cartográfico como operação mais ou menos delimitada para garantir tal feito, com estratégias que não são independentes de princípios: para cartografar é preciso evitar a tentação do fixar e ordenar as dimensões não fixas e não ordenáveis do campo. Não é possível formular uma espécie de protocolo normalizado - até porque cada coisa é uma só coisa, e sua explicação deve encaixar-se somente a ela (BERGSON, 1964). No entanto, são valiosos os esforços para estabelecer princípios e materiais que o cartógrafo pode utilizar em sua busca.

Kastrup (2007) aponta oito pistas sobre a cartografia: ela acompanha processos; envolve-se com um coletivo de forças; traça um campo problemático; visa um território existencial; requer a dissolução do ponto de vista do observador; exige atenção ao presente; requer dispositivos para funcionar e é método de intervenção.

O cartógrafo então produz o material de pesquisa no momento mesmo em que problematiza o campo. Dá-se aí a dissolução do ponto de vista do observador: tanto o campo quanto o pesquisador deixam, de certo modo, de ser o que são (saída da dicotomia sujeito-objeto). É necessária uma abertura para o toque do fragmentário. Durante tal percurso ocorreriam três momentos que se agenciam e conservam: a suspensão, a redireção e o deixar vir.

A suspensão desdobra em dois sentidos a atenção: um para o interior do cartógrafo e seus saberes acumulados; e outro que implica mudança da qualidade da atenção, que se torna aberta ao gesto de deixar vir (*letting go*). Para que a atenção não se disperse, há a redireção. E a partir dessa concentração sem focalização, é possível definir quatro variedades de atenção do cartógrafo: o rastreio, o toque, o pouso e o reconhecimento atento (KASTRUP, 2007).

O rastreio é um gesto de varredura de um campo do qual não se conhece o alvo. Rastrear é também acompanhar mudanças de posição e velocidade. A atenção do cartógrafo realiza uma exploração de movimentos mais ou menos aleatórios, até que é tocado por algo: uma rápida sensação que aciona a seleção. É através do toque que a imprevisibilidade vai pousar, indicando que a percepção realizou uma espécie de *zoom*. Daí a atenção muda de escala. Dá-se o reconhecimento atento e a pergunta “vamos ver o



que está acontecendo”. Assim, o conhecimento torna-se um trabalho de invenção. Vi-me empreendendo esta tarefa, que revelou “minhas” fotografias como várias atualizações de um fotográfico, e mais precisamente, de inscrições fotográficas.

O encontro das inscrições fotográficas

Foi via procedimento cartográfico que consegui enxergar o rizoma - o audiovisual desconstruído (DERRIDA, 1973) como audiovisualidade -, para tentar inventar o que eu considerava a “minha” fotografia, imersa nos processos contemporâneos. Vagueando por diferentes mídias - TV, cinema, internet, vídeo - e coletando “impressões” de fotografia, encontrei-as (as mídias) todas na Web, e passei a arquivar⁵ aquelas peças que me faziam lembrar em algum momento de uma qualidade do estático - que descobri ser aquilo que quantificava como fotografia. Assim, colocando como chaves de busca “fotografia”, “*photograph*” e “*pause*”, coletei arquivos que traziam “fotos” nos *frames* audiovisuais que a mostravam em suporte papel; nos cliques anunciados por paradas ou *flashes* e nos sons que lembram o aparelho fotográfico; em tutoriais e em álbuns de compartilhamento. Capturei decomposições ou composições de peças artísticas, montagens de videoclipes, de narrativas cinematográficas, de matérias telejornalísticas, *webportfólios* e *powerpoints*. Vou explicitar como se deu este processo.

Durante o rastreo do campo, os momentos de suspensão, redireção e deixar vir foram ocorrendo diversas vezes. Primeiramente, meu repertório sobre a fotografia foi sendo desensibilizado⁶; mobilizando-me a deixar de lado momentaneamente a fotografia em papel ou mesmo uma concepção rígida do que seria “fotografia digital” para me tornar aberta as vibrações diversas do campo. Parti então para o audiovisual, e para que a atenção não se dispersasse, estabeleci um recorte: concentrei-me no aparecimento de fotos no cinema, na web, nos livros de fotografia (adentrando as molduras da imagem⁷), nos portais como o Image bank, YouTube, Itaú Cultural, e em Núcleos experimentais como Studium, da Universidade de Campinas (Unicamp), selecionando diferentes materiais.

⁵ Por meio de *download* dos sites You Tube (<<http://www.youtube.com>>) e Vimeo (<<http://www.vimeo.com>>).

⁶ Conforme as regras de método intuitivo de Bergson, que me fizeram evitar olhar a fotografia como misto, pelo viés do que ela *não era* ou, ainda, em função de seu suporte.

⁷ Molduras nos termos de KILPP, Suzana. **Ethnicidades televisivas**. São Leopoldo: Unisinos, 2003.



Até que certo dia, em um exercício em sala de aula, uma colega apresentou um trecho de um programa de TV sobre a “alta sociedade”, no qual diversas pessoas posavam para a câmera. E assim ela referiu-se às cenas: “as personagens agiam como se estivessem sendo fotografadas na TV”. Algo me tocou naquele momento, e me fez perceber outras “fotografias” em minha própria coleção que eu ainda não havia percebido.

Mesmo sem querer - pois tentava me colocar na duração de Bergson (1964) - até então eu ainda possuía o hábito de converter tempo em espaço, não vendo que as formas e as figuras que colecionava eram pra mim os modos de agir da fotografia, sua atualidade; enquanto que precisava atentar para os modos de ser da foto e sua virtualidade - que sim, é inapreensível, mas via cartografia pode ser intuída. Então, o modo de agir da fotografia é congelar figuras do tempo. Mas e seu modo de ser?

A partir daí então se renova para mim o “objeto” de pesquisa, que se livrou de sua anterioridade discursiva. Tal atividade ajudou-me a compreender que minha pesquisa já não investigava a fotografia no audiovisual, mas sim uma espécie de inscrição fotográfica: traços ou *frames* que instauravam linhas de fuga no fluxo audiovisual fazendo-o parar de maneira não associada a uma posição retrógrada pejorativa. Ou seja, fazia parar sem, propriamente, parar o fluxo, matá-lo.

A maioria dos arquivos que recolhi - e assim os chamo, pois resultam de uma junção de técnicas e suportes diversos - consiste em manipulação de vídeo e fotos utilizando-se *screen recorders*⁸ e outros programas como Movie Maker, Final Cut ou PowerPoint. Frequentemente é dada a ver a ação do Photoshop, sobre as fotografias-*frames*, cuja atitude em cena segue o ritmo de um áudio (ou vice-versa). A velocidade da montagem é variada; ora colorida, ora suprimindo a cor; ora direcionada para frente ou pra trás. Ocorrem inserções de margens - que demarcam o que seria foto -, movimentos de câmera ou entradas e saídas de deslizamento lateral e horizontal.

A fotografia aparece às vezes de maneira óbvia, outras, de forma sorrateira: na simulação de uma sessão fotográfica (com poses, *flashes* e o corpo de um fotógrafo direcionador); nas fotos postas na tela (como objeto de um *software*, tela de vídeo, quadro-objeto); no descarte da luz; num close estático. Em fotos de fotos - imagens postas em seqüência separadas com cliques (*frames* negros). Na colocação de um recorte circular na tela simulando o obturador de uma lente.

⁸ Aqueles que gravam as ações das telas de computador, registrando manifestações visuais e sonoras dos usuários.

Os arquivos me afetaram quando minha atenção foi acionada por traços que realizam ou não a “minha” fotografia. Ou seja, as inúmeras vezes que a modelo do vídeo posa para ser fotografada. Quando o áudio/música diz insistentemente “contato” a cada *flash*. Quando são utilizadas “vetorizações”, “*speed drawings*” e “*speed paintings*”⁹. Toda a infinidade de operações realizadas sobre a imagem, e a falsa rapidez de sua decomposição. Pelo contraste que dramatiza, pela textura do papel rasgado. Quando o estático ganha movimento pela sobreposição de fotografias dispostas com velocidade umas sobre as outras. E quando algo passa sobre a imagem parada deixando restos que resultam numa impressão de névoa. A seguir, colo o recorte de alguns destes *frames*¹⁰ (FIG. 1) que apresentam as inscrições:

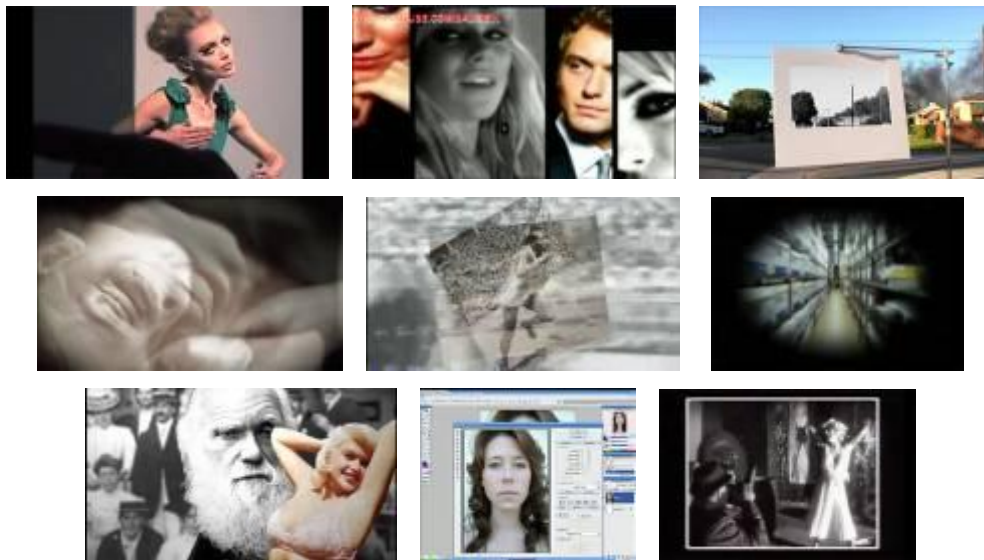


FIGURA 1 - Frames Exploratório cartográfico

FONTE: <http://www.youtube.com.br>

Sobre a função das inscrições fotográficas, elas enfatizam detalhes ou certo ponto da narrativa; mostram a habilidade do usuário e celebram sua autoria; decompõem e reproduzem manualmente os efeitos realizados pelo aparelho (e vice-

⁹ Referente a arquivos que desconstruem ou constroem fotos e vídeos utilizando como base programas como Coreldraw e Photoshop. As vetorizações transformam a fotografia em linhas moldáveis; os *speed drawings* são desenhos rápidos sobre fotografias utilizando *softwares* de retoque, e as *speed paintings* são as pinturas rápidas que podem usar os mesmos processos dos *drawings* dando mais relevo aos filtros de aquarela ou, de outra maneira, é o processo de cópia manual de uma fotografia registrado em vídeo acelerado.

¹⁰ Os quadros fazem parte dos seguintes arquivos: ZING X LANE CRAWFORD BEAUTY REVEALED PART 2 TATIANA. Hong Kong: Lane Crawford, ago. 2006; SIENA MILLER & JUDE LAW ALFIE BEST SCENE. ALFIE. Estados Unidos: Charles Shyer, 2004; PAUSE. Los Angeles: Aaron Sjogren, 2007; GENEVIEVE. Veneza: Saam Gabbay, jan. 2009; LONG JUMP. Londres: Ian Mackinnon, Dominic Parker in association with the Getty Images Short & Sweet Film Challenge, set. 2008; PHOTOGRAPH OF JESUS. Londres: Laurie Hill in association with the Getty Images Short & Sweet Film Challenge, nov. 2008; THE PERFECT LIE - A PHOTOSHOP TRANSFORMATION. Irlanda: Youssef, abr. 2007; DEF LEPPARD – PHOTOGRAPH. Estados Unidos: David Mallet, 1983.



versa). Servem para desconstruir planos seqüência; movimentar sem a imagem em movimento; criar e misturar fronteiras. Funcionam na economia do tempo; atentam para o quanto já existe de arquivos de nossos arquivos e para as diversas camadas do audiovisual. Mostram que o tempo não é somente cronológico. Fazem-me visualizar, mesmo que momentaneamente, as presenças do vídeo, da fotografia, do cinema e da pintura. O que me leva as entre-imagens: aproximar, distanciar, cortar, interromper, continuar, acelerar, desacelerar, fundir... São todos espaçamentos que permitem tornar visível o invisível¹¹.

Foi seguindo tal trajeto que parei de me perguntar o que é uma foto, ou o que acontece na foto hoje, para sim, produzir acontecimento - uma ruptura sobre minhas bases, conceitos e práticas instituídas. Assim foram inventadas as inscrições fotográficas que, mais tarde, vão me fazer perceber a pausa no audiovisual - algo em vias de análise, que intercepta aquilo que acostumamos chamar de “movimento”¹² no audiovisual.

Algo então se torna premente problematizar: a questão do instante. Até o momento, posso referir ao menos dois caminhos para pensar a questão: via espera e via anamorfose cronotópica, a primeira partindo de Maurício Lissovsky (2003a,b), e a segunda, de Arlindo Machado (1996).

A experiência do tempo, conforme percebemos em suas atualizações, comporta um paradoxo: uma aceleração crescente no seu passar e um encurtamento das distâncias. Como refere Lissovsky (2003a), o ícone supremo deste tempo acelerado é o instante instantâneo, herdado de Descartes e Newton, que fia toda uma sincronicidade – a qual Bergson combate, via sua metafísica da duração. Tal aceleração rumo ao instantâneo também faria com que o presente moderno passasse a ser percebido como que possuindo uma inclinação para o futuro. Como refere Lissovsky (idem, p.3),

(...) é somente a partir das décadas de 1920 e 1930 do século passado, quando uma nova geração de fotógrafos viu o instantâneo como naturalmente intrínseco ao seu meio, que o ato fotográfico transformou-se em um modo peculiar de

¹¹ De acordo com Derrida (1973, p.84), o espaçamento “afirma a articulação do espaço e do tempo, o vir-a-ser-espaço do tempo e o vir-a-ser-tempo do espaço”. Já as entre-imagens (BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens: foto, cinema, vídeo**. Campinas: Papirus, 1997) seriam aquelas que exibem dobras que se decompõem em movimentos curvos, com um acréscimo de matéria: foto, cinema, vídeo, pintura e arquitetura que produzem uma multiplicidade de sobreposições e configurações, ao mesmo tempo visíveis e imersas entre duas dobras, dois fotogramas, duas velocidades constituídas não em um espaço, mas em um espaçamento.

¹² A temporalidade instantânea combatida por Bergson (2006) teria encontrado sua realização suprema na ilusão cinematográfica: um mecanismo que deixava escapar o verdadeiro sentido de mudança (tempo, duração), oferecendo em troca uma reconstituição artificial do movimento das coisas, a partir de imagens fixas postas em seqüência. Se o que o cinema faz é congelar instantes, o movimento é o que se dá entre esses instantes congelados, diz o filósofo. Em função do compartilhamento desta idéia, sempre que me referir ao termo movimento com tal acepção, o colocarei entre aspas.

instalação no ambiente técnico. Daí em diante, a espera, mais que a interrupção, tornou-se o cinzel dos fotógrafos modernos.

Nas palavras de Bergson (2006, p.9), eis o que ocorre durante a espera: “Passo em revista minhas diversas afecções - parece-me que cada uma delas contém, à sua maneira, um convite a agir, ao mesmo tempo com autorização de esperar ou mesmo nada a fazer.” Tal “espera pura”, Deleuze (in PELBART, 1998, p.22) descreveu como “desdobramento em dois fluxos simultâneos, um que representa o que se espera, e que tarda por essência, sempre atrasado e sempre repostado, e o outro que representa algo de que se espera, o único a poder precipitar a vinda do esperado”. E é baseado nestes pensamentos que Lissovsky (2003b, p.7) afirma: “a fotografia moderna adquire uma duração que lhe é própria, que toma corpo neste lugar [a espera] onde o refluir do tempo tem curso, onde o instante ainda não está dado e onde ele se realiza”. Para o autor,

Pensando desta maneira, as posições invertem-se: o instante deixa de ser a interrupção artificial da duração, e passa a ser produzido por ela, gestado em seu interior. E o instantâneo fotográfico deixa de ser uma imagem desprovida de tempo (como o fotograma), mas uma forma particular em que o tempo se manifesta (...) pelo seu modo de refluir.

Ou seja, baseando-se na observação da fotografia moderna, o autor firma uma concepção que procura reconhecer o devir do instante como uma modulação no âmbito da duração - o que conferiria certo poder de mudança as inscrições fotográficas, especialmente via câmera lenta: quando situadas no instante formulado por Lissovsky, elas retiram-se do tempo (se ausentam dele) para instaurar uma linha de fuga que dura – não congelam, enfim, a continuidade, mas realizam um recorte da mesma e instauram outras continuidades.

Também observando a fotografia moderna (com passagem pelo cinema e pelo vídeo), Arlindo Machado (1996, p. 100) propõe a expressão *anamorfoses cronotópicas* para abordar um tipo de distorção do modelo renascentista de representação figurativa, que se refere especificamente aquelas resultantes de uma inscrição do tempo na imagem, ou seja, o que faz do tempo “um elemento transformador, capaz de abalar a própria estrutura da matéria e comprimi-la, dilatá-la, multiplicá-la, torcê-la, até o limite da transfiguração”.

Como refere o autor, a representação do tempo na imagem é um problema semiótico cuja resolução tem demandado diversas formulações ao longo dos séculos, passando pela estatuária grega e pela pintura oriental. No entanto, as anamorfoses

cronotópicas propriamente ditas só teriam iniciado sua ocorrência histórica após o surgimento da cronofotografia, desenvolvida pelo fisiologista francês Étienne-Jules Marey. É ele o criador do fuzil fotográfico, em 1882, aparelho de decomposição do movimento (que mais tarde seria a base tecnológica da câmera cinematográfica), que permitia superpor imagens sucessivas numa única placa sensível, gerando um encavalamento proposital das imagens.

Mas até então o cinema não costumava desintegrar suas figuras, como diz Machado (1996), ou reconstituir gestos com a conservação dos estágios intermediários ocupados pelos corpos. Seguindo este raciocínio, o autor conclui que em toda imagem fotográfica há inscrição no tempo - pois o intervalo de exposição do filme à luz sempre resulta suficientemente longo para registrar uma duração, portanto, uma evolução do objeto no tempo. A imagem eletrônica também é, necessariamente, uma anamorfose cronotópica, pois é constituída de linhas que representam, cada uma delas, um diferente intervalo de tempo. Já no cinema não ocorre, propriamente, tempo: algo se interpõe entre um fotograma e outro, mas falta aquilo que se inscreve na superposição do quadro.

Na conclusão de Machado, as poucas experiências do cinema que trazem anamorfozes cronotópicas só se fazem possíveis graças a um casamento de sofisticadas tecnologias da eletrônica com as da informática – mas será que quando deslocamos nossa atenção dos suportes para os efeitos, tal afirmação não é questionável? Ao abordar o instante, tanto Lissovsky (2003a,b) quanto Machado (1996) partem de qualidades do fixo, enquanto o procedimento inverso talvez seja o necessário para discutir a questão. Pois não me parece ser do tempo como duração que ambos os autores tratam, mas sim de uma outra duração, que esperada ou espacializada, ainda assim é outra. Por exemplo, nas cenas a seguir (FIG.2), não repousam o mesmo efeito visual?

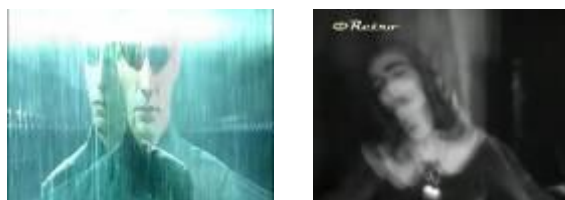


FIGURA 2 - Frames *The Matrix* e *La chute de la maison Usher*
FONTE – <http://www.youtube.com>

Tratam-se ou não, tais imagens, de figuras elásticas, etéreas, que deixam aparentes seus “rastros”? E foram recortadas, respectivamente, da trilogia do filme *The Matrix* (1999-2003, de Andy e Larry Wachowski, EUA), um marco do cinema de

efeitos especiais, e do “cinemão 35mm”, o vanguardista *La chute de la maison Usher* (1927, Jean Epstein, França).

O encontro da desconstrução: outras construções?

Os deslocamentos citados para pensar a linguagem da fotografia - que se instaura, cada vez mais, como audiovisual¹³ -, de pensar não mais o instante, mas a espera; e de atentar para os efeitos de superfície independentemente dos suportes, foram inspirados na problemática desconstrutora de Jacques Derrida, que em *Gramatologia* reflete sobre a dupla necessidade de pensar a filosofia como texto e de desconstruir a teoria da linguagem que informou nossa ocidentalidade.

Nessa técnica¹⁴ de leitura que objetiva revelar as ambigüidades de um texto, para demonstrar que é o próprio texto que as dissimula, Derrida usa a genealogia das palavras para questionar termos-chave utilizados por grandes filósofos. Para Lima (s/data, p. 1), “o próprio termo desconstrução é um neologismo criado por Derrida para significar, diferentemente da palavra destruição, a desmontagem de um sistema, de modo a se poder reaproveitar as suas peças, sob uma nova ordem construtiva”.

Longe de propor um sistema substituto, a desconstrução ensina apenas um modo crítico de abordar o pensamento ocidental - justamente o que me parece produtivo para o estudo da imagem: fala-se constantemente num interesse dos estudos da área centrarem-se na “linguagem”, um termo não muito bom devido ao pouco flexível sistema que cerca a palavra. Por isso Derrida (1973, p. 10-11), pensando sobre o termo “escritura” me parece fundamental:

Já há algum tempo (...) diz-se “linguagem” por ação, movimento, pensamento, reflexão, consciência, inconsciente, experiência, afetividade, etc. Há, agora, a tendência a designar por “escritura” tudo isso e mais alguma coisa: não apenas os gestos físicos da inscrição literal, pictográfica ou ideográfica, mas também a totalidade do que a possibilita; e a seguir, além da face significante, até mesmo a face significada; e, a partir daí, tudo o que pode dar lugar a uma inscrição em geral, literal ou não, e mesmo que o que ela distribui no espaço não pertença à ordem da voz: cinematografia, coreografia, sem dúvida, mas também “escritura” pictural, musical, escultural, etc.

¹³ De acordo com o *Manifesto Audiovisualidades* (In: SILVA, Alexandre Rocha; ROSSINI, Miriam de Souza (orgs.). **Do audiovisual às audiovisualidades: convergência e dispersão nas mídias**. Porto Alegre: Asterisco, 2009), uma das três dimensões de pesquisa estaria focada em reconhecer as audiovisualidades - certa qualidade do audiovisual - em meios não reconhecidamente audiovisuais (via observação da fotografia, por exemplo).

¹⁴ Uma vez que a técnica inclui as dimensões de regramento de um ofício, sua materialização e criatividade empreendida para tal fim. É nesta terceira ponta que indico a localização da desconstrução como técnica.



Lembrando que a escritura, no pensamento de Derrida, é associada à ausência, ao vazio, ao silêncio e à crise, a meu ver aqueles constituem movimentos que fazem andar, acarretam “progresso” para a estipulação de outro rizoma conceitual, bem como para o estabelecimento de uma escrita com base no conceito de rastro (que apaga a cronologia clássica colocando no lugar uma idéia de simultaneidade).

A adoção de uma arquiescrita como sistema aberto e diferencial de traços, torna difícil cair na oposição entre fala e escrita, entre foto e cinema, entre foto e vídeo, entre fotografia analógica ou digital. Permite-nos questionar o que significam estas superfícies, que já na visão de Flusser - em um texto escrito em 1973 - chamava atenção para a necessidade de outros focos na pesquisa sobre a imagem. Dizia o filósofo (2007, p.102-111):

Com certeza elas [as superfícies] representam o mundo tanto quanto as linhas o fazem. Mas como elas o representam? (...) As superfícies adquirem cada vez mais importância no nosso dia-a-dia. Estão nas telas de televisão, nas telas de cinema, nos cartazes e nas páginas de revistas ilustradas. As superfícies eram raras no passado. Fotografias, pinturas, tapetes, vitrais e inscrições rupestres são exemplos de superfícies que rodeavam o homem. Mas elas não equivaliam em quantidade nem em importância às superfícies que agora nos circundam.

Então, a fotografia não está na TV, na Internet, no cinema, no vídeo, e talvez, nem na própria fotografia... Mas suas inscrições estão – suas pausas, poderíamos afirmar? Tal deslocamento me parece valioso para a reflexão sobre nossa maneira de compreender e produzir este tipo de linguagem, ou para nosso pensamento em torno da maneira de ser das superfícies que produzimos.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BERGSON, Henri. **A Evolução Criadora**. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1964.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERNARDO, Fernanda. Mal de hospitalidade. In NASCIMENTO, Evando (org.). **Jacques Derrida: pensar a desconstrução**. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.
- CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica**. São Paulo: Estúdio Nobel, 1997.
- CANGI, Adrián. A crítica bergsoniana ao cinema. **IHU online**, São Leopoldo, Ed. 237, 24 set. 2007. Disponível em: <<http://www.ihuonline.unisinos.br/>>. Acesso em: 10 ago. 2009.



DELEUZE G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Ed. 34, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Ed. 34, 2008.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GUATTARI, F.; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 2005.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. **Revista Psicologia e Sociedade**, UFRJ, jan/abr. 2007.

LIMA, Luciano Rodrigues. **Desconstruindo a Linguística Estruturalista**. Disponível em: <www2.docentes.uneb.br/.../desconstruindoalinguisticaestruturalista.doc>. Acesso em: 14 jun. 2009.

LISSOVSKY, Maurício. A máquina de esperar. In: GONDAR, Jô; BARRENECHEA, Miguel Angel. (Org.). **Memória e Espaço: trilhas do contemporâneo**. Rio de Janeiro, 2003a.

LISSOVSKY, Maurício. O tempo e a originalidade da fotografia moderna. In: DOCTORS, Márcio. (Org.) **Tempo dos Tempos**. Rio de Janeiro, 2003b.

MACHADO, Arlindo. Anamorfozes cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Ed.34, 1996.

MARRATI, Paola. Uma teoria do conhecimento é inseparável de uma teoria da vida: o antikantismo de Bergson. **IHU online**, São Leopoldo, Ed. 237, 24 set. 2007. Disponível em: <<http://www.ihuonline.unisinos.br/>>. Acesso em: 10 ago. 2009.

NOVAES, Adauto (org.). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PELBART, Peter Pál. Elementos para uma cartografia da grupalidade. In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (Org.). **Próximo ato: Questões da Teatralidade Contemporânea**. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. Disponível em <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=189&secao=mutacao>>. Acesso em: 22 set. 2009.

PELBART, Peter Pál. **O Tempo não-reconciliado**. São Paulo: Perspectiva, 1998.