

O olhar fotográfico sobre o tempo e a experiência¹

Luiza Martin da Rosa²

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC

RESUMO

Neste artigo, problematizam-se as ideias de tempo e experiência a partir da fotografia. Defende-se que o olhar fotográfico apresenta à consciência do sujeito o descontínuo do tempo, o qual temos a tendência de perceber como duração. Observando o tempo de fora do fluxo, o sujeito se torna contemporâneo. Na mesma medida em que a fotografia revela sua resistência ao tempo, ela se coloca entre o fotógrafo e o acontecimento, promovendo o afastamento de ambos. Portanto, a experiência mediada do fotógrafo e a experiência do observador da imagem fotográfica precisam ser refletidas, diante de um mundo soterrado dessas imagens. Reconhecendo os momentos em que a fotografia pode ser antídoto e doença, acredita-se que olhar antes de fotografar seja a melhor forma de resistência ao vício fotográfico.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia; tempo; experiência; acontecimento.

Introdução

No livro “A sobrevivência dos vaga-lumes”, escrito por Georges Didi-Huberman, a metáfora desses insetos luminescentes consiste em um caminho que o autor encontrou para se referir à ideia de resistência à opressão. Os vaga-lumes se tornaram raros. Tanto a cidade quanto o campo tornaram a vida inóspita a esses insetos luminescentes. Pelo excesso de luz, de claridade, os lampejos dos vaga-lumes se tornaram difíceis de perceber. Eis que a ideia do livro e a própria palavra “vaga-lume” atualizaram duas lembranças que atestam a impressão da raridade desses insetos. Da raridade reiterada na lembrança, nasceu o desejo de fotografar o vaga-lume e a dúvida sobre se fotografá-lo implicaria em conhecê-lo melhor ou atestar sua resistência.

Das lembranças surgiu a ideia de problematizar a visão fotográfica sobre tempo e experiência. Este artigo inicia pelo intercâmbio da experiência, em que as lembranças dão sentido à imagem dos vaga-lumes e permitem questionar a e formular questões a partir da

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

² Mestranda da Pós-graduação em Jornalismo da UFSC, e-mail: luiza.martin.jornal@gmail.com

fotografia. Num segundo momento, o foco recai sobre o tempo descontínuo que a fotografia apresenta ao sujeito consciente. Somente após discutido o tempo a questão da experiência se coloca como ressalva.

Tempo e experiência a partir de lembranças

Vaga-lume. Basta uma palavra para instigar a imaginação. Latente na memória, a imagem se apresenta para dar sentido à ideia.

Volto à infância. Não consigo lembrar a idade que tinha na época. Anoitecia num sítio que eu visitava pela primeira vez. Estava com minha família. Um dos tios do meu pai caiu de cavalo e fraturou várias costelas. Era dolorido ver aqueles ferros entrando no peito dele. O coitado pouco podia se mexer deitado na cama. Eu quis sair dali. Atravessei a porta da sala. Vi o céu acima de mato mais alto que eu. Um céu com brilhos esverdeados esvoaçantes. Sabia que não eram estrelas. Eu já sabia como as estrelas se pareciam e elas não se moviam, se entrelaçando em linhas de luz fugidias de pisca-pisca de natal. A voz da minha mãe soprou no meu ouvido: “São vaga-lumes”.

Eis a primeira lembrança que surge do contato com a palavra vaga-lume. Desde então, vaga-lumes ganham a imagem do pisca-pisca de sinuosidades dançantes e evanescentes. Para se reconstruir o trajeto da rememoração, o parágrafo anterior deve ser lido ao contrário: primeiro a palavra (referência primeira ao objeto nesse caso), depois sua imagem, seguida do contexto. Um vocábulo, dito no presente mobiliza o passado descontínuo e caótico para dar sentido ao agora. E, no momento atual da escrita desse texto, o que era caos se torna linear, palatável, porque a lembrança dos vaga-lumes é imaginada no atual.

Imaginar não é lembrar. Uma lembrança, à medida que se atualiza, sem dúvida tende a viver numa imagem; mas a recíproca não é verdadeira, e a imagem pura e simples não me remeterá ao passado a menos que tenha sido de fato no passado que eu a tenha ido buscar (...) (BERGSON, 2011, 49)

No terreno das lembranças de um passado vivido, procurei mais vaga-lumes. Deparei-me com a minha imagem, já adulta, de joelhos no chão, observando um pequeno inseto. Ele se debatia no piso branco reluzente da sala da minha avó. Eu que já fotografava estava só com meus olhos em mãos e eles testemunharam, com certa vaguidão, um cintilar

no bicho. Não poderia ser uma mosca varejeira com seu brilho verde cintilante na luz incandescente. Era outra coisa. Se eu tivesse a câmera fotográfica nos olhos tentaria capturar aquele brilho único que evanesceu no instante — e “tocaria” o instante. No entanto, o tempo se deu em progresso. Continuei na cisma. Mas minha mãe novamente soprou: “É um vaga-lume”.

A imagem do vaga-lume sozinho tratou de ofuscar a do pisca-pisca. Como poderia um vaga-lume sem luz, sem giros luminosos no ar? Se aquele inseto sozinho poderia ser um vaga-lume, não é interessante provar. Cabe fazer notar que as duas lembranças reconstruídas colocam em contato duas concepções opostas de tempo: o contínuo e o descontínuo. Isso se dá na medida em que reconhecer o passado é admitir a descontinuidade temporal; e estar na duração (contração de passado e futuro) é ser no tempo que continua, na linearidade do progresso. Parece que nosso ímpeto na ação presente consistiria em estabelecer sentidos os quais nos permitam lidar com o caótico que nos precede e sucede. Ao aproximar duas formas de compreensão do tempo antagônicas, dúvidas remanescem. Poderíamos encontrar no agora vivido, no imediato da consciência, o lugar do tempo contínuo? Passado e futuro seriam berços do caos? Seria possível repensar o tempo, buscando a síntese entre as concepções temporais contínuas e descontínuas?

No livro “Sobrevivência dos vaga-lumes”, Georges Didi-Huberman identifica esses insetos luminescentes como metáfora da esperança intermitente de resistência à “máquina totalitária”:

“(…) uma coisa é designar a máquina totalitária, outra coisa é lhe atribuir uma vitória definitiva e sem partilha. (...) É agir como vencidos: é estarmos convencidos de que a máquina cumpre seu trabalho sem resto nem resistência. É não ver mais nada. É, portanto não ver o espaço — seja ele intersticial, intermitente, nômade, situado no improvável — das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, dos *apesar de tudo*” (DIDI-HUBERMAN, 2011, 42)

O acesso à experiência (na medida em que podemos considerá-la possível) é concebido, neste artigo, pela imagem cristalizada em narrativa não visual. Os fragmentos de lembrança sobre os vaga-lumes, caso capturados pela câmera fotográfica, seriam compartilháveis enquanto aspecto daquilo que aconteceu. A experiência comunicável passaria pela imagem fotográfica enquanto construção visual do acontecimento. Através de um aparelho que generaliza o modo de ver, operado por um sujeito singular, torna-se possível olhar para as coisas singulares do mundo. Ao mesmo tempo em que o instante

singular é retirado do tempo contínuo, a apreensão do objeto se torna mediada pelo equipamento. Nesse sentido, o sujeito se transformaria em refém da mediação estabelecida pela máquina fotográfica — um dispositivo dotado de formas pré-programadas de captura e apresentação do objeto. Eis que a fotografia nos solicita **visadas próprias** sobre o tempo e a experiência.

Fotografia como intermitência no tempo contínuo

Além de lembranças evocadas pela palavra dita, aqui, os vaga-lumes apontam para uma forma de resistência ao tempo contínuo, um elogio à intermitência, à descontinuidade temporal, que conseguimos tocar no instante fotográfico. O intento deste breve artigo consiste em perceber que há duas formas contrárias de ver o tempo, que se completam: ao tentarem se refutar umas às outras, ambas provam-se válidas. Isso porque, nossa consciência no presente vivido não consegue distinguir o instante e se percebe no fluxo, na duração. No entanto, não percebê-lo não significa que não existem instantes naquilo que dura. “A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida em que avança” (BERGSON, 2011, 47). No tempo presente o porvir é “roído” pelo que passou. Na medida em que não podemos determinar quando começa e inicia o presente, percebemo-lo não como um instante pontual. Para a consciência na ação presente da vida, o tempo dura e o instante crucial só pode ser capturado externamente a essa vivência. No entanto, encontramos na fotografia um modo de distinguir o instante.

Quando o instantâneo assimila-se à experiência fotográfica como parte de sua “natureza”, lega aos fotógrafos uma vertiginosa distância, a distância de um tempo que antes habitava o ato fotográfico. (...) quando a técnica do instantâneo se naturaliza, o ato de fotografar torna-se prática de um ausentar-se do tempo, de um refluir do tempo para fora da imagem. (LISSOVSKY, 2008, 40)

Na fotografia o instante não é fragmento de tempo. Dessa maneira, a imagem fotográfica apresenta o descontínuo à consciência, por nos colocar diante de um tempo tão curto que *foge à nossa acuidade perceptiva* (LISSOVSKY, 2008). Do contrário, não conseguiríamos, somente com nossa consciência, perceber os instantes: “(...) o instante que acaba de soar, não poderemos conservar com sua individualidade, como um ser completo. É necessária a memória de muitos instantes para fazer uma lembrança completa”

(BACHELARD, 2012, 17). Não gozamos naturalmente do instante, mas de um conjunto de instantes. Mesmo que concebamos aquilo que dura como justaposição de fragmentos instantâneos quando aceitarmos o tempo descontínuo, para a consciência ele dura e flui em progressão. Essa impressão de fluxo Gaston Bachelard denomina hábito.

Como ocasiões são meras sombras de condições, toda a força permanece no seio dos instantes que fazem renascer o ser e retomam a tarefa encetada. Uma novidade essencial que passa por liberdade manifesta-se nesses recomeços, é assim que o hábito, pela renovação do tempo descontínuo pode tornar-se um progresso em toda a acepção do termo. (BACHELARD, 2012, 76)

O hábito é o amálgama dos instantes, aquilo que os une, dando a perceber um fluxo temporal. Assim, Bachelard resolve conceitualmente o problema do progresso temporal em sua crítica ao bergsonismo, sendo a ideia de progresso algo teoricamente aceitável apenas enquanto hábito do ser. Para Bergson, a possibilidade do espaço entre instantes, ligados pelo hábito para Bachelard, remete à ausência de tempo.

Haverá que se considerar um momento do desenrolar do universo, isto é, um instantâneo que existiria independentemente de qualquer consciência, e, em seguida, tentar evocar conjuntamente um outro momento tão próximo quanto possível daquele e fazer entrar assim um mínimo de tempo no mundo, sem deixar passar com ele o mais leve lampejo de memória. Verão que isso é impossível. Sem memória elementar que ligue os dois instantes entre si, haverá tão-somente um outro dos dois, um instante único por conseguinte, nada de antes e depois, nada de sucessão, nada de tempo. (BERGSON, 2006, 57)

É possível constatar que memória e hábito — para as concepções de tempo contínuo e descontínuo, respectivamente — são responsáveis por estabelecer o tempo como progresso. Por mais convincente que seja o argumento teórico da descontinuidade, o tempo aparece contínuo quando não nos esforçamos para percebê-lo com certo distanciamento. Um distanciamento que a fotografia inaugurou no momento em que tornou possível a captura do instante, um instante ínfimo, que escapa a consciência e jaz no aspecto apresentado pela imagem fotográfica, não mais no tempo. Walter Benjamin identificou esse inconsciente ótico: “A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente” (BENJAMIN, 1993c, 94).

Olhando através da câmera fotográfica o instante se torna tangível. A fotografia revela o que está latente no tempo. “Os fotógrafos são, primeiro, viajantes, explica Denis Roche: como insetos em deslocamento com seus grandes olhos sensíveis à luz. Eles formam uma [...] “tropa de vaga-lumes avisados”” (DIDI-HUBERMAN, 2011, 48). Eles olham o tempo, do lado de fora do tempo. Estão à procura do instante desconhecido, para desprendê-lo e vê-lo *refluir* (LISSOVSKY, 2008). Cada imagem fotográfica é um lampejo na trajetória intermitente do sujeito que fotografa. Fotógrafos, quando possuem uma proximidade distanciada do tempo presente, são sujeitos contemporâneos.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. (AGAMBEM, 2009, 59)

Por mais que o fotógrafo arrebate o instante, no momento em que o contempla na imagem fotográfica, o instantâneo é percebido como algo do outrora. O passado é repleto de instantes, por isso, aquele que enxerga seu próprio tempo, se vê afastado da sensação de fluxo temporal. “Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual” (AGAMBEM, 2009, 58). O contemporâneo constata os limites da experiência temporal: somos prisioneiros cativos de nossos corpos, não que sejamos seus escravos, mas tal fato condiciona nossa percepção do tempo. Portanto, enquanto vivemos o atual, percebemos um tempo em progresso, contínuo. No entanto, ao contemplarmos o passado nos deparamos com o caos, que ganha sentido enquanto imagens atualizadas no presente, no agora, no atual.

Contemplar o passado consiste em um modo de perceber o descontínuo do tempo, o que também é possível ao observarmos os resultados do trabalho de um fotógrafo. Ele realiza saltos temporais rumo ao futuro. O discurso que faz dos objetos é descontínuo, na mesma medida em que mobiliza a vitalidade temporal do observador da imagem fotográfica. Ao mesmo tempo em que a fotografia revela a descontinuidade no progresso, ela aponta para o contínuo na observação do produto da intermitência que é a imagem fotográfica.

Esse motivo da intermitência (...) ele é fundamental. Como não pensar, nesse sentido, no caráter intermitente (*saccadé*) da imagem dialética, de

acordo com Walter Benjamin, essa noção precisamente destinada a compreender de que maneira os tempos se tornam visíveis, assim como a própria história nos aparece em um relâmpago passageiro que convém chamar de imagem? A intermitência da imagem (image-saccade) nos leva de volta aos vaga-lumes certamente: luz pulsante, passageira, frágil. (DIDI-HUBERMAN, 2011, 45-46)

Imaginar os vaga-lumes foi possível somente graças à imagem. Caso contrário, a ideia seria inacessível e a palavra nada mobilizaria quando dita. Não seria possível contar a breve história de como fui apresentada aos vaga-lumes se a experiência de observá-los não provocasse a formação de uma imagem. Assim, reconstruí a lembrança e a descrevi para ser compartilhada. Tal reconstrução jamais seria o passado, mas uma forma de apresentá-lo. “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja (...)” (BENJAMIN, 1993b, 224).

E se, na segunda oportunidade em que o vaga-lume se apresentou, a câmera estivesse alinhada aos olhos, seria outra experiência, ou seja, outra imagem evocada. O distanciamento provocado pela câmera fotográfica em relação ao tempo é benéfico quando permite conceber o instante no interior de um progresso. No entanto, a distância também pode se tornar vilã na medida em que afasta sujeito e objeto, a ponto de a câmera fotográfica ser considerada um “escudo” do fotógrafo, conforme o senso comum. Seríamos recolocados não somente na experiência do instante, mas na escassez de experiências vividas quando a percepção é mediada por um equipamento. “Uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem” (BENJAMIN, 1993a, 115).

Se a câmera fotográfica é capaz de mediar a experiência do tempo e do objeto, ela também é dispositivo. Entende-se por “(...) dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (AGAMBEM, 2009, 40). Aqui reencontramos a “máquina opressora” para a qual Didi-huberman reconhece a resistência como metáfora nos lampejos e brilhos passageiros dos vaga-lumes.

Quando algo artificial — nesse caso a fotografia — se coloca entre o sujeito e a sua percepção do tempo enquanto agora vivido, podemos vislumbrar uma concepção temporal descontínua. O descontínuo não se entrega à percepção imediata e consciente. Vimos que

ele se desnuda num olhar ao passado e que a lembrança, na concepção do descontínuo temporal, é formada por instantes em conjunto, não fazendo sentido como instante singular. Já no tempo presente, a fotografia é intermitência na duração, sendo como os vaga-lumes que evocam a resistência intermitente “à máquina opressora”. Portanto, pensar o tempo em continuidade se torna válido, caso consideremos a experiência não-mediada, o contato não mediado entre sujeito consciente e tempo; assim como também é plausível conceber a descontinuidade temporal, possível quando o sujeito se vale de artifícios em busca do instante, que ele somente contempla como passado. Nesse sentido, as concepções de tempo contínuo e de descontínuo parecem conciliáveis.

A câmera fotográfica permite ao fotógrafo o distanciamento do contínuo, enquanto representa uma proximidade mediada, uma experiência que não é do objeto em si, mas experiência híbrida, permeada do dispositivo que usa para capturar o objeto. Se o sujeito consiste no que “(...) resulta da relação (...) do corpo a corpo entre os viventes e os dispositivos” (AGAMBEM, 2009, 41), resta-nos saber o que dele remanesce quando se vale de equipamentos para se colocar fora do tempo contínuo. Com a fotografia conseguimos questionar o tempo, mas devemos também nos indagar sobre possíveis perdas, tais como tornar secundária a experiência não-mediada pelo equipamento fotográfico. Quando fotografar se torna mais importante do que olhar “**cruamente**” as coisas do mundo, vemos o vaga-lume solitário, que deixa seu último lampejo dentre as luzes incandescentes refletidas na vastidão do branco.

A experiência nos acontecimentos capturados pela fotografia

O que resta do instante ao fotógrafo que o captura é o aspecto de algo que aconteceu. A decisão de elevar a câmera ao olho e pinçar o instante do fluxo contínuo condena o sujeito a conhecer o momento escolhido por meio da imagem fotográfica. Enquanto a máquina gesta o instantâneo, o fotógrafo vê apenas o breu do interior do equipamento. Quanto mais rápido o disparo, mais imperceptível se torna o escuro que corresponde à gestação do instante. No momento do disparo, cria-se o distanciamento do fotógrafo em relação ao tempo em fluxo e à experiência não mediada do acontecimento.

A escuridão é metáfora do ato fotográfico, que pressupõe a operação em simbiose de um sujeito singular e de um mecanismo (a princípio) inanimado. O equipamento promoveria uma assepsia do olhar, destituído de humanidade. A imagem fotográfica pode

ser requisitada pela narrativa para conferir às palavras características desse ideal asséptico de um modo de olhar não comprometido pela subjetividade daquele que vê. Dessa maneira George Brassai reconhece a presença da fotografia nas narrativas de Marcel Proust:

O olhar frio da objetiva dotada de uma precisão científica que suprime todo o poder de imaginação e de sentimento da visão humana não pode intervir — como o próprio Proust assinala — senão nos raros momentos em que nossos olhos, abandonados a si mesmos, reduzidos a seu papel de vigilante dos perigos que nos espreitam, operam mecanicamente, segundo as leis ópticas, no estado de vacuidade total de nossa consciência. A visão humana, portanto, somente poderia atingir a objetividade no estado de inconsciência total, quando todo controle, até mesmo dos sentidos, foi abolido. (BRASSAI, 2005, 138-139)

Tal perspectiva proustiana sobre a fotografia deve ser reconsiderada. “Não há na atividade fotográfica somente uma reprodução da atividade simples e unitária chamada visão (registrada e proporcionada pela câmera), mas uma “visão fotográfica”, resultado da junção entre a operação técnica e objetiva com a ação pessoal e subjetiva do olhar. (TAVARES, 2006, 154)”. O olhar fotográfico não pressupõe a pureza e a objetividade esperada por Proust, quando se considera que o ânimo do equipamento se encontra na vitalidade do sujeito. Contudo, a câmera proporciona um modo de ver fotograficamente. A fotografia coloca outras perspectivas de tempo e experiência ao sujeito consciente, na medida em que o ato de fotografar implica em um afastamento do objeto. O conhecimento, para ser válido, pressupõe uma certa distância em relação ao sujeito. Um dos sintomas desse movimento reside na incomunicabilidade das experiências, apontada por Benjamin. Esse afastamento entre sujeito e objeto — na medida em que a ação é observar distanciadamente —, está no centro da crise que leva ao problema no compartilhamento de experiências.

Uma experiência quase cotidiana nos impõe a exigência dessa distância e desse ângulo de observação. É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. (BENJAMIN, 2003, 197-198)

Considerando o que Benjamin nos elucida, foi tomada a liberdade de compartilhar experiências neste artigo, a partir de lembranças narradas na primeira pessoa do singular.

São imagens, metáforas que preenchem um vazio da ideia de (des)esperança, de um modo dialético de abordagem da fotografia: “As câmeras são o antídoto e a doença, um meio de apropriar-se da realidade e um meio de torná-la obsoleta (SONTAG, 2004, 196)”. O equipamento fotográfico, enquanto instrumento de um sujeito, permite problematizar a experiência. Afinal o fotógrafo é testemunha de acontecimentos, mas seu testemunho é mediado, sobretudo, pela tecnologia da câmera. E isso implica em terceirizar o olhar dedicado aquilo que acontece.

“O acontecimento é um fenômeno de ordem hermenêutica: por um lado, ele pede para ser compreendido e não apenas explicado, por causas; por outro, ele faz compreender as coisas” (QUÉRÉ, 2005, 60). A fotografia preserva a hermenêutica do acontecimento. Mesmo sendo incapaz de abarcar a totalidade do que acontece, a imagem fotográfica o apresenta, preservando ao observador a possibilidade da interpretação. No entanto, a imagem fotográfica pode vir acompanhada de explicações. Nesse sentido, não há compreensão a partir da fotografia, mas explicação do acontecimento apresentado.

A imagem fotográfica existe independentemente de um conjunto de palavras a ela vinculados. A autenticidade da fotografia consiste em sua existência como objeto visual, construído em referência a um acontecimento ou a um objeto. Os complementos que a acompanham e a atribuem sentidos

(...) são as injunções implícitas na autenticidade da fotografia. Nem sempre será possível contorná-las com uma reportagem, cujos clichês somente produzem o feito de provocar no espectador associações lingüísticas. A câmera se torna cada vez menor, cada vez mais apta a fixar imagens efêmeras e secretas, cujo efeito de choque paralisa o mecanismo associativo do espectador. Aqui deve intervir a legenda, introduzida pela fotografia para favorecer a literalização de todas as relações da vida e sem a qual qualquer construção fotográfica corre o risco de permanecer vaga e aproximativa. (BENJAMIN, 2003, 107)

A fala da foto é instantânea, a *priori*, assim como o ato que lhe deu sentido. Quando a fotografia é explicada e não compreendida, o acontecimento fotografado não se torna experiência para o observador, mas informação. Para Benjamin, citado por Louis Quéré, o leitor não incorpora a sua experiência as informações veiculadas pela imprensa, cujo “(...) propósito é apresentar os acontecimentos de maneira a que estes não possam penetrar no domínio onde se relacionam com a experiência do leitor” (2005, 73). Essa ideia permite questionar o que seria possível à fotografia: enquanto ação, a experiência se dá mediada; no

momento de sua contemplação, somente passa a haver experiência quando a foto é compreendida, não explicada.

Por si só, a foto não explica a ação capturada. Existe para ser olhada e permite (conforme já dito) perceber o descontínuo temporal. Fotografia e acontecimento possuem afinidade por meio da relação que estabelecem com o tempo.

O acontecimento introduz uma descontinuidade, só perceptível num fundo de continuidade. No entanto (...) nem tudo é descontínuo. Certos acontecimentos são esperados ou precisos, e quando se produzem são o resultado daquilo que os precedeu. A sua ocorrência faz, apesar disso, emergir algo novo. (QUÉRÉ, 2005, 61)

Por sua afinidade com o descontínuo e pela hermenêutica que preserva, a fotografia é uma das formas adequadas de captura e reconstrução do acontecimento. O que acontece “(...) se caracteriza pela sua descontinuidade, e pelo novo que faz emergir (...)” (QUÉRÉ, 2005,63). Podemos falar da afinidade entre fotografia e acontecimento, pois ele é objeto do ato fotográfico. O ato fotográfico faz surgir novos tempos, enquanto realça o descontínuo do fluxo temporal. Assim como aquilo que acontece, a foto não mantém uma relação de causa com seu passado, mas se lança para o futuro no olhar do observador. Ela deve ser tomada como objeto singular, embora se refira ao passado, à memória. Nesse sentido, “(...) memória e fotografia se (con)fundem, são uníssonas, uma está contida na outra, estão intrinsecamente ligadas, fundamentalmente “enamoradas”” (FELIZARDO e SAMAIN, 2007, 210). Ao se tentar o resgate do acontecimento, somente pela imagem fotográfica, uma esforço de recriação é desempenhado: “Toda memória é fundamentalmente “(re)criação do passado” (...)” (FELIZARDO e SAMAIN, 2007, 214). Embora possamos olhar a fotografia para sentirmos o passado no presente, aquilo que se passou tem seu alcance no território da reconstrução operada na memória e na imaginação. O passado do acontecimento fotografado pode ser sugerido por meio de rastros a serem encontrados pelo espectador, que busca relações entre eles. Eis o empenho em dar sentido ao caótico,

(...) fazemos tudo quanto está ao nosso alcance para reproduzir as descontinuidades e para socializar as surpresas provocadas pelos acontecimentos: reconstruímos, através do pensamento, as condições que permitiram ao acontecimento produzir-se com as particularidades que apresenta; restauramos a continuidade no momento em que a ruptura se manifestou (QUÉRÉ, 2005, 60)

A fotografia é uma das formas de reprodução do descontínuo, descontínua por si só. Em certa medida, ela alimenta a sina dos sujeitos, que é dar sentido ao caos que os precede e sucede. A imagem fotográfica proporciona olhar para o caótico que, mantido fixo, é abarcado pela fluidez de sentidos de quem a observa.

Fotografar significa congelar no tempo a nossa memória, atestar e perpetuar a nossa existência. Este é o mais popular e talvez o mais antigo uso da fotografia: parar no tempo e no espaço algo que, para nós, tenha sido provavelmente importante ou simplesmente agradável, familiar, bonito, atraente. Fotografamos a vida, a arte, a morte, o acabado e o inacabado. Fotografamos para ver depois, para sentir o que sentimos no instante da captura, sentir o próprio momento passado no presente. (FELIZARDO e SAMAIN, 2007, 217)

O acontecimento não é revivido, mas retomado pela memória e a fotografia é um meio de retomada. Quando a foto se torna prisioneira de um passado datado; quando é mais importante que esteja veiculando fatos, a experiência se torna escassa. Tem-se, novamente, a bi-dimensionalidade explicada, ao invés de compreendida: “(...) se uma experiência pode conservar-se na memória, esta é diferente da recordação de um facto que se pode reter por referência ao se contexto. Uma das características da experiência é, justamente, a de colocar o passado à distância, (...) esquecer detalhes dos fatos” (QUÉRÉ, 2005, 69). A experiência guarda o essencial; é atual, da mesma forma como a fotografia só pode ser compreendida (não explicada) quando atualizada na *duração* (BERGSON, 2011) do observador. No entanto, a fotografia também pode se “reter por referência ao contexto” — um exemplo abordado brevemente consiste na imagem fotográfica apropriada pelo jornalismo —, sendo a informação, proporcionada na explicação, mais importante do que a experiência, a qual pressupõe a compreensão do objeto.

Tendo pensado sobre o acontecimento na fotografia, que para o fotógrafo é experiência mediada pela câmera e para o observador da fotografia pode ser experiência ou informação — dependendo de como o sujeito é “tocado” pela imagem fotográfica e de como ela é veiculada —, resta-nos considerar que fotografar se tornou um vício. Não basta ter experiência: é preciso mostrá-la.

A necessidade de confirmar a realidade de realçar a experiência por meio de fotos é um consumismo estético em que todos, hoje, estamos viciados. As sociedades industriais transformam seus cidadãos em dependentes de imagens; é a mais irresistível forma de poluição mental. (...) Não seria errado falar de pessoas que têm uma compulsão por fotografar:

transformar a experiência em si num modo de ver. Por fim, ter uma experiência se torna idêntico a tirar uma foto, e participar de um evento público tende, cada vez mais, a equivaler a olhar para ele, em forma fotografada. (SONTAG, 2004, 35)

Esse vício fotográfico não tem nos proporcionado o intercâmbio de experiências, no sentido benjaminiano (1993). “É como se os fotógrafos, em reação a um sentido da realidade cada vez mais esvaziado, procurassem uma transfusão — viajar para novas experiências, revigorar as antigas” (SONTAG, 2004, 178). O sentido de realidade se esvazia, quando a experiência permanece contida no sujeito, intraduzível. Quando a visão fotográfica se torna mais importante do que a humana (sem o subterfúgio a câmera), a experiência entra em cheque. É preciso saber que a escolha do disparo implica em virtualizar o contato entre o sujeito e o acontecimento, pois o instante visto através da câmera equivale ao breu. Fotografar, de certa forma, significa tocar o futuro no momento fugaz em que o devir se virtualiza no passado e interromper a experiência crua dos acontecimentos. Pressionar o botão corresponde à captura de um momento posterior ao disparo, como se fosse possível adivinhar que o instante que se deseja capturar acontecerá. Quando o olhar humano comanda o fotográfico, a fotografia se aproxima da experiência. Nessas circunstâncias, *volto à lembrança infantil, para a imagem onde os vaga-lumes e sua intermitência desenham um pisca-pisca de natal no céu de algum lugar bucólico.*

Considerações finais

Parafraseando Susan Sontag (2004), a fotografia é “veneno” e “doença”. Torna-se venenosa para a experiência quando o ato fotográfico se banaliza. O desejo viciante de transformar os acontecimentos em imagens fotográficas compromete o contato do sujeito com o mundo. Nesse sentido, o aparelho causa um afastamento do objeto fotografado e complexifica a experiência. No entanto a fotografia também é capaz de aproximar, de gerar compreensão. Com a fotografia, estamos diante de uma forma peculiar de experiência do mundo, promotora de intermitências. Experiência e tempo descontínuos, neste artigo, são frutos da visão fotográfica.

Há na forma como a fotografia introduz a descontinuidade temporal ao sujeito consciente algo que ele só poderia conceber se vivesse, morresse e renascesse num instante. Não há como fragmentar o tempo percebido pela consciência, sem que se usem

subterfúgios. Existe um mundo que a fotografia contribui para que conheçamos. Um mundo imperceptível à consciência a olho nu.

A fotografia não cede ao tempo — introduz outra concepção temporal —, mas o mundo está soterrado pelas imagens fotográficas. E o prejuízo desse soterramento é pago com a moeda da experiência. Porém, mesmo num mundo inundado por fotografias, lampejos de esperança ofuscados resistem e aparecem quando a visão fotográfica é secundária à humana; quando vemos antes de fotografar.

Referências bibliográficas

AGAMBEM, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BACHELARD, Gaston. **A intuição do instante.** Campinas/SP: Versus Editora, 2010.

BRASSAÏ, George. **Proust e a fotografia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2005

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre a literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BERGSON, Henri. **Duração e simultaneidade:** a propósito da teoria da relatividade. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Memória e Vida:** textos escolhidos por Gilles Deleuze. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes.** Belo Horizonte/MG: Editora UFMG, 2011.

FELIZARDO, Adair; SAMAIN, Etienne. A fotografia como objeto e recurso da memória. **Discursos fotográficos**, Londrina, v.3, n.3, p.205-220, 2007.

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

QUERÉ, Louis. Entre o facto e o sentido: a dualidade do acontecimento. **Trajectos**, Lisboa, N.6, ISCTE (Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa), p.59-75, 2005.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

TAVARES, Frederico de Mello Brandão. Fotografia e linguagem: para pensar a comunicação. **MEDIAÇÃO**, Belo Horizonte, nº 5, 142-159, novembro, 2006.