



FOTOGRAFIA E TEMPO: VERTIGEM E PARADOXO¹

CLÁUDIA LINHARES SANZ²

Universidade Federal Fluminense - Programa de Pós-Graduação em Comunicação
Doutoranda

Resumo

A atualidade está, cada vez mais, saturada de fotografias e esvaziada de duração. Nesse sentido, a experiência temporal parece ser o elemento central pelo qual se efetuam as transformações da subjetividade contemporânea e essa alteração é acompanhada de uma alteração também significativa na produção imagética, sobretudo fotográfica. A fotografia que, pelo menos desde o final do século XIX, faz parte de um patrimônio coletivo, narrado e transmitido através de gerações, se transforma de modo significativo nesse novo contexto. Para pensar as inéditas dimensões dessa experiência é necessário, portanto, tratar a fotografia não como simples representação do tempo, ou síntese espacial, mas como, ela própria, experiência de cunho temporal, reunindo tanto uma dimensão epistemológica e cronológica, quanto uma dimensão existencial e anacrônica.

Palavras-chave: paradoxo – fotografia – tempo

1- APRESENTAÇÃO: DA CONTIGÜIDADE VIRTUAL ENTRE FOTOGRAFIA E TEMPO

Sempre, diante de uma imagem,
estamos diante do tempo.
Didi-Huberman

Em geral pensa-se a fotografia como uma representação espacial do tempo, no máximo uma representação espacial de uma temporalidade exterior a ela (o tempo nunca estaria nela, mas fora dela). Haveria fotografias no tempo e não tempos na fotografia. Talvez as imagens borradas, apenas nessas, o tempo compareceria, mas nas imagens instantâneas.... imobilidade sem tempo. O instantâneo fotográfico seria somente a captura bidimensional, no máximo uma síntese espacial. Assim, a relação entre fotografia e tempo, é normalmente colocada não a partir de uma relação paradoxal – entre elementos contíguos, mas como um modo de solução e reconciliação de elementos autônomos,

¹ Trabalho apresentado ao DT4 – Fotografia, IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Jornalista e fotógrafa, doutoranda do Programa de Pós-Graduação de Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Mestre em Comunicação também pela UFF, pós-graduada em *Fotografia como Instrumento de Pesquisa nas Ciências Sociais*, Universidade Cândido Mendes. Já lecionou na graduação em Comunicação Social na UERJ; na Pós-graduação Fotografia, linguagem e expressão da UCAM, na escola de fotografia Ateliê da Imagem e no curso de graduação tecnológica em Fotografia da Universidade Estácio de Sá. E.mail: claudiasanz@terra.com.br



externos um ao outro. Permanecemos jovens numa fotografia, idênticos ao momento do ato fotográfico, e, por isso, não haveria comunhão entre tempo e fotografia: ao contrário, a fotografia se insurgiria, opondo-se à duração. Ela seria descontinuidade, mas de um tempo contínuo, sem miolo e densidade, apenas cronológico. Ela nunca poderia ser uma experiência, mas sempre seu fruto, sempre resultado espacial de uma espera, de uma projeção, de um estar no tempo – mas ela própria não poderia jamais produzir/ser temporalidades. O que dura seria o olhar, e não a foto. Como poderia ela durar? Ela seria a anulação do tempo. Não haveria sonho em pretérito, somente um olhar que sonha os sonhos um dia sonhados. E, se houvesse, jamais poderíamos realmente percebê-lo, apenas inventá-lo.

Mas é diante do tempo que estamos quando nos colocamos diante de uma fotografia. Apesar da sua invisibilidade, o que se realiza é, fundamentalmente, uma experiência de cunho temporal, no seu modo complexo e paradoxal. O que a fotografia congela, como afirma Mauricio Lisovsky, é o espaço e não o tempo: ele ali continua latejando, pulsando e produzindo experiências.³ Mesmo que a percepção da densidade temporal fotográfica não seja algo imediato, ela é absolutamente presente na maneira como fazemos, vemos e guardamos fotografias. Trata-se de pensar a fotografia a partir do tempo, não do espaço – como estamos acostumados a fazer, cometendo o que Hannah Arendt identificou como aquela redução dos fenômenos temporais à aparente espacialidade, “erro causado pelas metáforas que usamos habitualmente na terminologia que trata do fenômeno do Tempo.”⁴ De acordo com Arendt, a razão da preferência pela metáfora espacial é óbvia, posto que, para nossas atividades cotidianas, precisamos de medidas de tempo, e só poderíamos medir o tempo a partir de medidas espaciais. Mesmo a idéia de sucessão temporal pressuporia um espaço estendido no qual a sucessão deveria se dar. Tomando de empréstimos as afirmações de Bergson, a autora nos diz que, geralmente, quando falamos sobre o tempo usamos “termos ‘tomados de empréstimo à linguagem espacial’. 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 à nossa frente.”⁵ Tal modo de

³ Lisovsky, Mauricio. *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Maud X, 2008: 60.

⁴ Arendt, Hannah. *A vida do espírito*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009: 273.

⁵ Idem.



investigar a experiência temporal, em bases espaciais, é, segundo Arandt, estar sempre diante de uma resposta negativa, de uma resposta imprópria.

Para fazer visível a presença do paradoxo temporal na fotografia é preciso, no entanto, fazer liberar o invisível, perceber nela uma espécie de potência temporal: ver juntos o instante e a duração, o sonho e a impossibilidade, o incorpóreo e o corpóreo, o mecânico e o ondular, o fardo e a esperança, a coexistência e a identidade – como opostos não excludentes. Não se trata de falar numa fotografia em realização, na fotografia do ato. Também não me refiro às leituras fotográficas, a sua recepção, mas à simples fotografia, ao “estado fotografia”, em sua autonomia. Numa fotografia como experiência que supõe fazer e ver, ver e fazer; numa experiência que vincula o ato à leitura, o presente ao futuro, indiscerníveis – embora não indistintos. Uma experiência que não poderia separar um modo de fazer de uma visão já inscrita nesse próprio modo; num gesto que já inscreve em si o repouso e também o desdobramento eminente. Numa fotografia que carrega com ela seu ato de constituição e que também não é separada do olhar que a vê. Ao ressurgir no presente, se mostra como sendo, ao mesmo tempo, irremediavelmente a presença do passado, mas também transformada por este seu ressurgir no presente. Como disserta Didi-Huberman: “ante una imagen – tan antigua como sea – el presente no cesa jamás de reconfigurarse (...) Ante una imagen – tan reciente, tan contemporánea como sea – no pasado no cesa nunca de reconfigurarse.”⁶ Tal fotografia absorve como parte integrante da sua própria realidade a duração que a constituiu em sua origem, mas que também, simultaneamente, não pára de mudar, atualizar-se, entranhar-se no agora, transformando tal origem. Fotografia que viu no ato fotográfico apenas uma parte de sua realidade. Fotografia que vê o que a vê, resistindo, adequando-se, insistindo. Fotografia comum, cotidiana, que desde a Modernidade preencheu os poros de nossas relações temporais.

Tal questão torna-se ainda mais relevante na atualidade quando a experiência temporal parece ser o elemento central pelo qual se efetuam as transformações da subjetividade contemporânea. A fotografia, possivelmente a imagem mais apropriada pelo homem comum, a que mais se moldou e se prestou às vicissitudes do cotidiano,

⁶ Didi-Huberman. *Ante el tiempo*. Historia de arte y anacronismo de las imagens. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008: 32.



revela uma trama indissociável com o tempo, com suas reconfigurações e novas modalidades perceptivas. A atualidade, saturada de fotografias e esvaziada de duração, transforma de modo significativo a experiência fotográfica que, pelo menos desde o final do século XIX, faz parte de um patrimônio coletivo, narrado e transmitido através de gerações.

2- FOTOGRAFIA: EXPERIÊNCIA DE VERTIGEM

Uma foto é um segredo sobre um segredo.
Quanto mais ela fala, menos você sabe.
Diane Arbus

Pensemos numa fotografia de 1955, anônima. Hoje, apenas uma imagem legendada de arquivo: “César de calção em cima da árvore, com uma faca na boca, debaixo da coqueira, com a camisa pendurada, no sítio.” A cuidadosa caligrafia, provavelmente de sua mãe – a mesma que identifica outras fotografias, quando César fazia outras coisas como “dominar a bola em frente de casa com a camisa rubro-negra” ou estar “sentado num tronco da mangueira quando chegava de Pádua” – não descreve apenas seu afeto pelos acontecimentos da vida em família. Trata também de um sonho e de uma alegria; de uma surpresa e de uma declaração. César era um menino pequeno ainda, e era já um menino grande. Já era capaz de subir em árvores e ainda subia em árvores. Grande para o que tinha sido, pequeno para o que se tornou. 28 de janeiro, 6 anos. Éramos outros – que a fotografia não nos deixe esquecer. Éramos aqueles – que a identidade também apareça na imagem. Seremos outros: ele, um homem, um pai, uma profissão. Não nos lembraremos mais e nos lembraremos sempre. Existimos – nós dois: mãe e filho. E desaparecemos: ele, na imagem; eu, na legenda. Existimos e sonhamos. Para quem escreve essa mãe? Não era ela, mas seu desejo de futuro, seu futuro passado; o passado do presente e, também, seu presente passado que se inscreviam.

A trama de uma fotografia poderia ser explorada infinitamente. Fiada entre o silêncio daquela imagem e as infinitas vozes sobrepostas; entre o espanto, no dia em que escreveu a legenda tautológica ao ver o quão sabido tinha se tornado seu filho, e a memória saudosa daquela mãe que, mais tarde, relembrou-se da infância de César. Entre a presença do traço de vitalidade da mãe que criava seus filhos e sua velhice paulatina. Entre o desejo de futuro e a manhã morna daquele verão na fazenda. Entre os anos todos



que a imagem descansou sem ser vista por ninguém e as vezes em que a mãe voltou a olhar o tempo naquelas fotografias pequenas – impressas num laboratório de Leopoldina. Entre todo o tempo em que a fotografia ficou guardada numa pasta de papelão escura e os sonhos com a fazenda que aquela mulher teve quando seus filhos já não estavam com ela. Entre as vezes que o próprio César reencontrou o menino César e, as vezes, em que sentiu que nunca mais veria a infância. Entre o sempre mesmo menino e aquele que não parou de mudar; entre o tempo cronológico que distancia e o tempo da infância que aproxima; entre ausência e presença. Entre a infinitude de possibilidades dos dias que esperavam aquele menino e o homem que ele foi. Entre a latência e o estático. Entre a mesma fotografia desde que foi impressa e a sempre diferente. Entre a fotografia que restou de duas pessoas que já não existem mais; entre o que eu vejo e o que eu não vejo nelas. Entre o silêncio e a voz: a trama.

No entanto, a fotografia parece estar sempre prometendo um modo de coincidir com o presente, de dissolver a trama, de alisar a textura. Como se o tempo fosse um ciclone inevitável, e a fotografia, a baliza capaz de permanecer sem ser absorvida pelo turbilhão, intocável, inviolável. Como se pudesse ultrapassar a tempestade, viajar através do tempo e sem ele, ser vista intacta pelas próximas gerações; como se fosse capaz de guardar o tempo e, simultaneamente, aniquilá-lo. Como se (pelo menos ela) garantisse a ressurreição daquele que um dia foi. De uma fotografia, porém, nunca ressurge aquele que fomos exatamente. O presente é sempre uma tempestade que transforma tudo, até mesmo os retratos dos mortos. Uma fotografia é, muitas vezes, a presença estridente daquilo que não foi ou o que queria ser. Não recupera o passado, não paralisa a passagem. Nunca saberei por uma fotografia como eu era aos quatro anos: há sempre uma sensação de impotência diante da imagem em que me vejo. Há sempre um aspecto de invisibilidade convivendo também com o de visibilidade. A cada ano, aquela imagem toma novas feições. No entanto, sempre saberei como era aos quatro anos. A infância, irremediavelmente perdida enquanto passado, aparece como lembrança que emerge na presença daquela menina (outra e mesma).

Seria possível, portanto, chamar a fotografia de uma “imagem-tempo”, em rápida apropriação das idéias de Deleuze, como se, mesmo diferente do cinema, ela apresentasse não uma imagem-movimento mas uma imagem-tempo, não uma



representação indireta, mas uma apresentação direta do tempo?⁷ Talvez ambos os regimes estejam presentes na fotografia, paradoxalmente, a partir de uma coexistente virtualidade em que a ausência do movimento – ou o instante fotográfico – presente, de modo simultâneo, um tempo ligado ao movimento e desvinculado dele: um tempo empírico e transcendental, concomitantemente. Um instante tomado como “unidade mínima do tempo como intervalo do movimento”⁸ (tempo subordinado, portanto, ao movimento) e um instante tomado como porta de virtualidade (tempo, assim, livre do movimento). Nesse sentido, nela se apresentam a marca epistemológica de determinada concepção de tempo, homogêneo e espacializado, e um desejo de tempo que extrapola essa concepção – desejo de restituir a presença, mergulhando na simultaneidade do tempo. Trata-se de pensar a fotografia a partir do desejo simultâneo de repouso e de devir, de frear e intensificar presença no tempo. Não que fotografia seja uma representação temporal. É como se ela fosse a própria apresentação do paradoxo de dois sentidos da experiência no tempo: uma dobradura. Ela se aproxima do tempo como experiência, distanciando-se, portanto, de seu domínio; ela se aproxima do domínio e da medida, e se distancia da experiência, ao mesmo tempo, paradoxalmente. Afirma o tempo da intensidade e se distancia do tempo dos relógios; aproxima-se do instante como fração e se distancia da virtualidade. Não se trata de dois tempos de naturezas distintas – um sensível à duração, outro inteligível no espaço homogêneo – mas de dois sentidos de uma mesma experiência temporal, um tendendo a se congelar, cristalizando-se e tornando-se estanque na interrupção; o outro durando infinitamente. Um sempre à sombra do outro, e vice-versa. Coexistentes. Uma identidade em variação; um instante que dura e que pára, uno e múltiplo. A fotografia do menino é como a imagem de Alice de *Do outro lado do espelho*:

quando digo Alice cresce, quero dizer que ela se torna maior do que era. Mas por isso mesmo ela também se torna menor do que é agora. Sem dúvida, não é

⁷ Deleuze realiza uma distinção importante entre a imagem-tempo, que realizaria uma apresentação direta do tempo em seu estado puro, e a imagem-movimento, que realizaria uma representação indireta em que o curso do tempo aparece sob sua forma empírica, ou metafísica: “Tudo o que se pode dizer é que a imagem-movimento não nos dá uma imagem-tempo (...) A imagem-movimento constitui o tempo sob sua forma empírica, o curso do tempo: um presente sucessivo conforme uma relação extrínseca do antes e do depois, tal que o passado é um antigo presente, e o futuro, um presente por vir (...) A imagem-tempo não indica a ausência do movimento (embora comporte, com frequência sua rarefação), mas implica a reversão da subordinação; já não é o tempo que está subordinado ao movimento, é o movimento que se subordina ao tempo. Já não é o tempo que resulta do movimento, de sua norma, de suas aberrações corrigidas, é o movimento como movimento em falso, como movimento aberrante, que depende agora do tempo”. Deleuze, Giles. *Imagem-tempo*. Cinema 2. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005: 322.

⁸ Idem.



ao mesmo tempo que ela é maior e menor. Mas é ao mesmo tempo que ela se *torna* um e outro. Ela é maior agora e era menor antes. Mas é ao mesmo tempo, no mesmo lance, que nos tornamos maiores do que éramos e que nos fazemos menores do que nos tornamos. Tal é a simultaneidade de um devir cuja propriedade é furtar-se ao presente. Na medida em que se furta ao presente, o devir não suporta a separação nem a distinção do antes e do depois, do passado e do futuro. Pertence à essência do devir avançar, puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo: Alice não cresce sem ficar menor e inversamente (...) ⁹

Alice questionava seu crescimento: “em que sentido, em que sentido?” porque pressentia que não se fica maior sem ficar também menor, como também não é possível ser Alice sem deixar de ser. Do mesmo modo, a fotografia está parada no tempo, mas está em variação: nada pára no tempo. É sempre o mesmo menino que não pára de mudar. A figura do repouso é a outra face do movimento. As duas faces não estão em oposição, mas numa relação de contração e expansão, dobra e desdobramento. É memória sendo esquecimento; esquecimento sendo memória. É presença sendo ausência; ausência estando presente. É emaranhado virtual e planície atual; atual em virtualidade; atualidade do virtual. E mesmo essas faces não param de multiplicar, gerar heterogeneidades. Qual é o presente que a aparece numa fotografia? O que é presente e o que é passado na imagem do menino em cima da árvore? Nela não se encontram só o futuro daquela mulher passada (aninhado como latência) e o passado desse presente (intervindo como faísca), mas também o presente daquele César quando subia na árvore; o presente do verso, da cuidadosa escritura da legenda; o presente em que vejo essa pequena fotografia e escrevo; os presentes do interstício: quando essa fotografia foi vista, revista, guardada, trancada e iluminada novamente. Ali, naquela imagem, o futuro que foi não coincide com o presente que passa, pois o passado é capitulado também *em futuro*.

Não se trata de um simples encontrar de tempos verbais, mas de presentes que formigam, paralelos e simultâneos. Não é o presente de ver essas fotografias que ilumina um passado já realizado, terminado, quando essa fotografia foi feita. Mas de pensar, como o faz Walter Benjamin, a imagem como “aquilo em que o pretérito encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade”¹⁰ ou em suspensão. Na suposta estabilidade de uma imagem fotográfica convive uma constelação de futuros passados, presentes

⁹ Deleuze, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2000: 1.

¹⁰ Benjamin, Walter. *As passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006: 505.



passados, passados presentes, futuros presentes, presentes já indo embora, pretéritos ainda futuros... não em estrutura hierárquica, estável, mas como vetores de maior ou menor intensidade, em constante movimento, numa pretensa suspensão. Tendemos a achar que uma fotografia é ausência do tempo ou, no máximo, a contração radical da duração. O cinema seria a duração, e a fotografia, o instantâneo. No entanto, a fotografia carrega um turbilhão de durações simultâneas sempre em alteração. Na aparente calma de uma superfície fotográfica há uma pele estriada, múltipla, verdadeiro emaranhado de tempos superpostos – variação temporal fantástica. No instante, supostamente paralisado, é que os sopros de tempo latejam, pelos poros.

Trata-se de pensar a “imobilidade” do instante fotográfico como uma suspensão virtual, pensando também uma noção de tempo indivisível, porque, na realidade, trata-se de movimentos que se supõem mutuamente. 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. É pensar o tempo como processo denso, prenhe de descontinuidades saltitantes; tempo conformado por unidades “bem-sucedidas”, únicas e irrepetíveis, que se desenlaçam da seqüência temporal. Instante como “mônada” – capaz de concentrar significações diversas, tempos diversos, forças concorrentes, na intensidade de uma forma única; passível de agregar as tensões originais das relações temporais, entre o eterno e o efêmero, o contínuo e o descontínuo; instante saturado das pulsões da história. 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 invisibilidade e silêncio. Assim, percebê-lo como condensado de extratos temporais, estridente como um relâmpago que logo se dissipa, assumindo novamente sua potência disjuntiva e silenciosa. Trata-se de conciliar, de maneira oposta ao que normalmente se supõe, o instante fotográfico e a experiência de duração. Fazer do instante uma pele fina, o reconhecimento de outros tempos, simultâneos. Mais do que isso: atrelar um ao outro; sendo o instante heterogêneo a própria possibilidade de duração, o agora de recognoscibilidade, a



condição que faz o tempo se aninhar em futuro e também se fazer na diferença. Como afirma Mauricio Lissovsky:

pensando dessa 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) e passa a ser uma forma particular em que o tempo se manifesta pelo vestígio do seu ausentar-se, pelo seu modo de refluir-se.¹¹

Fazer ver, portanto, o tempo independente do movimento. Fazer ver o tempo em sua ausência, não para superá-la, mas para manter a oscilação entre presença e ausência, entre vidência de um corpo e o vazio dele, entre a potência desse passado e sua impotência; entre a materialidade dessa temporalidade entrecruzada e o esvaziamento da vida, da fala, do movimento e, por fim, do tempo. Fazer ver o instante fotográfico como uma fenda mas também como uma âncora – capaz de interceptar e, simultaneamente, gerar o fluxo. É como se o instante fotográfico fosse uma greta por onde a simultaneidade dos laços temporais se infiltrasse e se aconchegasse, ora dormisse, ora despertasse. Mesmo em níveis subliminares, mínimos, muitas vezes não visíveis, a fotografia movimenta uma relação subjetiva com o tempo, e nesse movimento surge uma brecha em que fermentam o próprio conceito de tempo, histórico e social, e, concomitantemente, uma perspectiva existencial, uma possibilidade de experiência temporal. É como se a imagem fosse não a superfície, mas a modulação da vivência atual e paradoxal do tempo, conectando, de modo variável, uma topologia temporal – homogênea e histórica – aos laços temporais heterogêneos e desviantes. Massa temporal moldável na fotografia, mas, ao mesmo tempo, já engessada. Uma vontade e um fracasso ou, melhor, um fracasso e uma vontade (porque a vontade parece sempre abrir possibilidades). Trata-se de pensar a fotografia como desejo de presença no tempo através da estratégia de captura do instante, do acontecendo agora. Nessa tentativa de fixar o fluxo, o instante fotográfico aparece como partícula mínima da duração – idéia que supõe uma conformação de identidades homogêneas e equidistantes, uma concepção histórica e científica de tempo divisível. Mas, ao mesmo tempo (e entendemos “ao mesmo tempo”, como realmente ao mesmo tempo, na *mesma* fotografia, na *mesma* inscrição), o desejo de presença faz cintilar um mergulho – mesmo que mínimo – na duração temporal real, na simultaneidade de espera e

¹¹ Lissovsky. Op. cit.: 60.



projeção, num aninhar de futuros, num arquivar de presentes, num liberar de passados: na única forma em que a presença pode ser *experienciada* – não como puro presente, mas como instante denso, que salta porque não é homogêneo. É como se ela afirmasse uma certa concepção moderna de tempo espacializado e, também, simultaneamente, delatasse sua impossibilidade. Como se delatasse e afirmasse. Como se fosse materialidade da angústia diante do passar do tempo, mas também mensagens para o futuro, intensificação da vontade no tempo, de uma memória da vontade, que insiste em retornar, digerida pelo próprio tempo.

3 - METODOLOGIA DE ENTRELAÇAMENTO

Com efeito, para pensar a fotografia como experiência fundamentalmente temporal, é preciso, portanto, realizar alguns procedimentos metodológicos de entrelaçamento entre: a experiência temporal anacrônica e a experiência histórica – epistemológica e científica; a possível estabilidade do objeto e um caráter permanente de transformação; a fotografia como gesto do homem comum com objeto de debate teórico e filosófico; entre a fotografia que carrega com ela seu ato de constituição e a que também não é separada do olhar que a vê. Tal método se constitui na operação densa de articular avessos complementares do paradoxo. Nesse sentido, não estaríamos tratando apenas de um objeto que reverbera as linhas de uma temporalidade hegemônica – social e histórica. Não estaríamos pensando apenas nas imagens fotográficas como exemplares de um certo modelo temporal social. Mas também (e ao mesmo tempo) como uma experiência existencial, o que sugere tempos, às vezes, descompassados, extemporâneos e anacrônicos. Nessa coexistência, ela é uma agressão ao tempo, como intenção de captura, e também azeitamento e elogio. Pára e movimenta o tempo, em várias direções. Ela se insurge contra ele e, com ele, se reconcilia permanentemente. Tenta coincidir com o presente e, ao mesmo tempo, dele se desvia invariavelmente. Deseja ultrapassar o tempo – e a força de seu desejo permanece. Contudo, sempre temporalizada, transformada através das atualizações variáveis que germinam novas possíveis durações e distintos sentidos. Trata-se de pensar o entrelaçar da constituição de uma *experiência* de tempo, existencial e filosófica, com suas conformações históricas e seus domínios de imagem, pensando também, necessariamente, própria possibilidade mesma de entrelaçar esses campos.



Não que a fotografia só possa ser pensada a partir de sua paradoxal temporalidade. Outras oposições aparentes também a ela se referem; outros pares: realidade-ficção; atual-virtual; espaço-tempo, cultura-natureza, técnica-arte, evento-história... No entanto, é como se todas essas perspectivas estivessem de algum modo relacionadas a um aspecto fundamental, cujo vértice fosse a própria origem da fotografia em seu entrelaçamento com a experiência temporal. Nesse entrelaçamento, não uma representação, não uma identidade, mas apresentação de uma “mutualidade” constituinte – um estado mútuo e recíproco, de permutação entre essas oposições. Talvez não estejamos falando especialmente da fotografia realizada pelo artista, pelo repórter, pelo profissional (embora essa comunhão compareça em todas essas “modalidades”), mas da fotografia que se lança à vida comum, da fotografia que todos nós fazemos ou vemos fazer. Essa fotografia parece trazer consigo não só seu ato de fundação, mas também o de todas as fotografias, a irrupção do processo fotográfico. Uma fotografia que, ao modo de mônada, como acreditava Walter Benjamin, é capaz de contrair as forças do tempo e da história. Uma origem fotográfica que em sua intensidade cristaliza o próprio vento de sua fundação – que está sempre em perder-se e encontrar-se, em tessitura temporal ora mais frouxa, ora mais tensa. De acordo com Giorgio Agamben,

sabe-se que Proust tinha obsessão pela fotografia e procurava por todos os meios ter as fotos das pessoas que amava e admirava. Um dos rapazes por quem estava apaixonado quando tinha 22 anos, Edgar Auber, deu-lhe de presente, a partir de seu insistente pedido, o próprio retrato. No verso da fotografia, escreveu à guisa da dedicatória: *look at my face: my name is Might Have Been; I am also called No More, to late, farewell.* A dedicatória é certamente pretensiosa, mas expressa perfeitamente a exigência que anima todas as fotos e capta o real que está sempre no ato de se perder para torná-lo novamente possível.¹²

Trata-se de uma origem carregada consigo, permanente, em todas as fotografias. Não uma origem como ponto de partida, ontológica, mas uma origem-fundação que segue junto com ela, tanto em atualidade quanto em virtualidade, em níveis mais ou menos intensos. Não como causa, mas como irrupção. Trata-se, para usar um termo benjaminiano, da formação de uma constelação; de uma configuração de afecções mútuas em que a fotografia é efeito da experiência, mas também, ela mesma, agente de intensificação, desdobramento e alteração de tal experiência. Significa dizer, portanto,

¹² Agamben, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo. 2007: 30.



que a origem do advento fotográfico faz parte de um “estado de forças” em meio ao qual florescem novos problemas que antes não estavam no cenário. Como afirma Foucault, tal “emergência é portanto a entrada em cena das forças; é a sua interrupção, o salto pelo qual elas passam dos bastidores para o teatro, cada uma com seu vigor e sua própria juventude (...) ninguém é responsável por sua emergência; ninguém pode se autoglorificar por ela; ela sempre se produz no interstício”.¹³ Isso significa que as condições de possibilidades criam fertilidades mas não determinam as emergências, através de uma relação simples de causa e efeito. Elas acontecem por um resultado de lutas e pulsões, por uma combinação constelar. Em algum momento da história, sobretudo entre o final do século XVIII e as primeiras décadas do XIX, a regularidade das afirmações clássicas entra em declínio, e a *assemblage* constituída pela câmera escura é quebrada. Mas, como pensava Benjamin, cada presente abre uma multiplicidade de futuros possíveis.¹⁴ A fotografia triunfou, ocupou alguns dos papéis que a pintura desempenhava, desbancou, por fim, até as imagens estereoscópicas. Ela não é uma fatalidade, mas o resultado de interesses e perspectivas vitais. Mas poderia não ter triunfado, ou poderia ter-se configurado de outro modo, uma outra fotografia pois “em cada conjuntura histórica existiam alternativas que a priori não eram destinadas a fracassar”.¹⁵ O advento fotográfico, nesse sentido, é origem da fotografia não como gênese, mas como uma emergência que só se pode realizar historicamente. Ele não estava em latência desde os primórdios da história da visualidade, como germes não manifestos; surge antes de um “vazio”, de uma fissura, e também cria vazios, novos olhares sobre o presente e também sobre o passado.

A singularidade dessa emergência parece atravessar a história da fotografia, mas não como permanência mas como transformação. Uma origem que aparece como intensificação da vontade no tempo, que insiste em retornar, maturada pelo próprio tempo. Uma substância de alteração. Algo vital do olhar da mãe de César quando fez aquela fotografia, algo que comunica, mas invisível, transmutado em outros olhares. Algo das fotografias de seus inventores, um impulso, que está também ali na fotografia do menino. Mesmice e vertigem. Uma promessa, força que persiste em relâmpago,

¹³ Foucault, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2001: 24.

¹⁴ Ver Löwy, Michel. Abertura da História In *Walter Benjamin: aviso de incêndio* – uma leitura das teses sobre o conceito de história. São Paulo: Boitempo, 2005: 158.

¹⁵ Idem.



quase miragem. Tal semelhança – entre o nosso olhar e o da mãe que fotografou, entre o olhar do menino e dos que o observavam, entre aquele acontecimento e os futuros – só pode ser percebida no âmbito do tempo, mas de um tempo desvinculado do movimento, tempo virtual, que se desdobra e faz presente, passado e futuro se reconhecerem num olhar recíproco, mesmo que fugazmente.¹⁶ Trata-se de pensar naquele instante fotográfico procurando correspondências, imateriais, incorpóreas, mas que tornam possível perceber alguma intenção do passado, alguma inclinação que faz essa fotografia ser capaz de comunicar até hoje. Algo que não é meramente produzido pelo presente, pelo observador. Algo que só “pode vir à luz sobre um fundamento que lhe é estranho”,¹⁷ próprio de sua fundação, que faz o tempo se entrecruzar, num estado de semelhança em que passado, presente e futuro não se organizam por cronologia, mas por semelhanças e correspondências em todas as direções.¹⁸

Trata-se de tentar encontrar na imagem “a pequena centelha do acaso, do aqui e do agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muitos extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando pra trás”.¹⁹ Perceber a faísca de um passado que não pode mais agir, que agirá, no entanto, ao se inserir numa sensação presente da qual toma emprestada sua vitalidade. Uma origem permanente que se vitaliza, em diferença e incompletude, num devir que não é linear, em seqüência, mas coexistente, atual, presente. Na possibilidade de semelhança, entendemos algo de todas as fotografias, mesmo em todos os mistérios de uma fotografia anônima. Porque nela está preservado, como Benjamin identificou nas fotografias da vendedora de peixes de *New Haven*, algo que não se reduz ao gênio do fotógrafo, “algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na ‘arte’”.²⁰ Tensões iniciais que moveram a constituição do advento fotográfico, mas que também fundaram aquela fotografia

¹⁶ Segundo Benjamin, a percepção da semelhança ocorre num relampejar: “ela perpassa, veloz, e, embora talvez possa ser recuperada, não pode ser fixada, ao contrário de outras percepções. Ela se oferece ao olhar de modo tão efêmero e transitório como uma constelação dos astros. A percepção das semelhanças, portanto, parece estar vinculada a uma dimensão temporal”. Benjamin, Walter. *A Doutrina das semelhanças*. In *Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987: 110.

¹⁷ Idem, *ibidem*: 112.

¹⁸ Benjamin, Walter. *A imagem de Proust*. In *Obras Escolhidas*. Op. cit.: 45.

¹⁹ Benjamin, Walter. *A pequena história da fotografia*. In *Obras Escolhidas*. Op. cit.: 94.

²⁰ Idem, *ibidem*: 93.



materna, ou qualquer outra. Reminiscências. Se a fotografia comunica algo é porque ela é propagadora de uma fundação “andante”. A origem,

embora, sendo uma categoria inteiramente histórica, nada tem a ver com a gênese das coisas. A origem não designa o devir do que nasceu, mas sim o que está em via de nascer no devir e no declínio. A origem é um turbilhão no rio do devir, e ela arrasta em seu ritmo a matéria do que está em via de aparecer. A origem jamais se dá a conhecer na existência nua, evidente, factual, e sua rítmica não pode ser percebida senão numa dupla ótica. Ela pede para ser reconhecida, de um lado, como uma restauração, uma restituição, de outro lado como algo que por isso mesmo é inacabado, sempre aberto.²¹

Nessa perspectiva, a relação fundadora entre fotografia e tempo está sempre a se alterar, ora mais evidente, ora mais obscura, numa relação sempre aberta. Na emergência do advento fotográfico, por exemplo, quando a fotografia ainda não era, de fato, instantânea e, ainda não podia realizar o intento de expulsar totalmente o tempo, “a névoa” que encobre atualmente a temporalidade fotográfica era menos espessa. Sua densidade temporal (e paradoxal) era mais evidente. A fotografia era capaz de fazer – quase como uma *performance* – seus inventores enfrentarem o tempo como condição, como instituição da diferença. Tratava-se de um ambiente de intensas experimentações com o tempo, no qual o tempo era vivido como uma matéria plástica, condição constituinte da imagem. Era possível perceber mais claramente as tensões que a constituem como experiência temporal, paradoxal e vertiginosa. Como Walter Benjamin trata em *Pequena história da fotografia*, era possível perceber mais claramente a duração interna do instante fotográfico como dobra do tempo capaz de durar mais intensamente:

O próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele; durante a longa duração da pose, eles por assim dizer cresciam dentro da imagem (...) tudo nessas primeiras imagens era organizado para durar; não só os grupos incomparáveis formados quando as pessoas se reuniam, e cujo desaparecimento talvez seja um dos sintomas mais precisos do que ocorreu na segunda metade do século, mas as próprias dobras de um vestuário, nessas imagens duram mais tempo.²²

É aqui que podemos ver o advento do instante fotográfico como duração, como síntese temporal e não ausência, como objeto capaz de contrair as forças de sua constituição. Quando a corrida pelo aniquilamento está em ebulição, parece que o tempo

²¹ Benjamin, Walter. *Origem do Drama barroco alemão*. Apud Didi-Huberman, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998: 170.

²² Benjamin, Walter. *Obras Escolhidas I*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1985: 96.



(em fuga) escapa para dentro do instante, como alguém que se esconde numa brecha e ali se acomoda, travestido de ausência.

4 - BIBLIOGRAFIA

ARENDDT, Hannah. **A vida do espírito**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo. 2007.

BENJAMIN, Walter. **As passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. **Obras Escolhidas I**, São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

_____. **Obras Escolhidas II**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

DELEUZE, Giles. **Imagem-tempo**. Cinema 2. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

_____. Primeira série dos paradoxos: do puro devir. In **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. **Ante el tiempo**. Historia de arte y anacronismo de las imagens. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

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

LÖWY, Michel. Abertura da História In **Walter Benjamin: aviso de incêndio** – uma leitura das teses sobre o conceito de história. São Paulo: Boitempo, 2005.