

## Fotografia, a Imagem-Tempo

Filipe Salles

Qua, 20 de Maio de 2009 14:34

Fonte:

[http://www.mnemocine.art.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=170:fotografia-a-imagem-tempo&catid=61:fototexto&Itemid=68](http://www.mnemocine.art.br/index.php?option=com_content&view=article&id=170:fotografia-a-imagem-tempo&catid=61:fototexto&Itemid=68)

Sempre foi natural do homem procurar o registro puro e simples dos acontecimentos à sua volta. As pinturas rupestres das cavernas pré-históricas, os primeiros registros visuais e tentativas de escrita, bem como as inscrições hieroglíficas do antigo Egito e imediações, são testemunho desta necessidade, desde os mais remotos tempos. Mas, uma vez dominada a técnica do registro através do desenho, o homem passou então a desenvolver uma dimensão estética destes registros, que preocupava-se não apenas com a simples representação, mas uma representação que traduzisse a idéia do belo, do aprazível, da harmonia. A essa dimensão estética da representação denominou-se ARTE.

Portanto, pode-se considerar razoável que há muito tempo o homem busca imitar suas ações em simulacros, sendo tanto uma necessidade sócio-cultural como espiritual. E, por vezes, ambas, pois na antigüidade não havia dissociação entre a vida social e a vida espiritual em muitas sociedades. Esse foi o primeiro conceito de estética, pois a busca do belo e perfeito representava a busca pela própria divindade. Posteriormente, muitos ritos e símbolos deste conhecimento milenar foram se perdendo e a representação passou a ser, para a maioria das pessoas, apenas uma curiosidade histórica, um elo de uma corrente no desenvolvimento cronológico da arte, ou ainda a depositária de certas tradições, única forma de mantê-las vivas. Atualmente, só temos conhecimento da existência desses rituais e de uma simbologia antiga através de suas reproduções visuais.

Isso não se dá por mera coincidência. Diversos estudos recentes sobre psicologia, especialmente sua ramificação visual (gestalt) apontam de maneira contundente para o potencial sintético que encerram certas imagens, ou seja, modelos e símbolos visuais são capazes de armazenar uma grande quantidade de informação, em pouco espaço. Exemplo disso é a escrita ideográfica oriental, em especial a chinesa e a japonesa. Existem ideogramas básicos que encerram determinados significados, e um sem-número de outros ideogramas podem ser formados a partir da superposição de dois ou mais significados, depositando num único símbolo um determinado conhecimento. É uma escrita sensível, cuja inteligibilidade depende da sensibilidade em interpretar combinações simbólicas. A nós parece coisa de outro mundo, mas há milênios que a escrita oriental é praticada desta maneira. De mesma estrutura parece ser constituído o sonho, que, segundo Sigmund Freud, é a principal estrada para o conhecimento da vida psíquica de um indivíduo, e que, mais tarde, Carl Gustav Jung ampliou este sentido acrescentando a dimensão arquetípica, traduções simbólicas de imagens inconscientes, podendo uma única imagem traduzir toda a psiquê humana.

Portanto, um único símbolo visual é capaz de armazenar um conhecimento muito grande, que tomaria um enorme tempo e espaço se fosse guardado e transmitido por palavras (Poderia vir daí o dito popular 'uma imagem vale mil palavras'?).

De qualquer maneira, não há como negar o fascínio que a imagem exerce sobre nós, um maravilhamento que vai da simples constatação de verossimilhança

até a admiração estética mais profunda, um canal de transmissão de conhecimento, emoções e idéias. Onde reside esta magia?

Os gregos foram, sem dúvida, os primeiros a teorizarem sobre a natureza da representação artística, seu valor e sua utilidade. Pitágoras, por exemplo, via na música a manifestação artística da matemática, sendo a música uma ramificação da aritmética, e a própria matemática uma arte.

Mas um dos primeiros estudos registrados, sobre a qualidade dos simulacros, bem como sua função estética, política, social e religiosa, foi enunciado pelo filósofo grego Aristóteles (384aC – 322aC) em uma obra denominada Poética. Embora tenha como ponto de partida a análise da tragédia, é sabido que, para o homem grego, a arte poética não era limitada, como é hoje, à literatura. Pois poeta, do grego poietes, significa 'aquele que faz', e a poética, poiesis, capacidade criadora. Assim, todo o poeta era um artesão, que criava, fazia, e sua área de atuação abrangia diversas instâncias do conhecimento, desde o artesanato até a música, pintura, artes dramáticas e literárias. Mas, para adentrar na esfera estética, ser chamado 'artista' (tal como hoje conhecemos) era preciso mais: era preciso sentir. Daí o termo estética, que vem do grego aisthesis, sentir. Aristóteles via na poética (que para os gregos subentendia a manifestação dramática, literária e poética propriamente dita) a mimese da sociedade.

Mas quanto à imagem, Platão (428-7aC – 348-7aC) deu-nos os princípios básicos, válidos até hoje, do comportamento estético frente às artes visuais, e que atualmente inclui a fotografia e o cinema.

Para Platão, existem dois tipos de imagem: uma objetiva, detectada por nossos sentidos da consciência, e outra subjetiva, advinda de uma idéia, de um pensamento. A necessidade desta subdivisão entre o mundo real e o mundo das idéias partiu da premissa de que tudo o que existe no mundo real é fruto do mundo das idéias. Embora os atributos filosóficos desta concepção do mundo natural sejam deveras complexos e necessitariam de um estudo específico para tal, podemos nos fixar, para fins do presente estudo, nas artes, da qual a fotografia faz parte. No campo da arte, é bastante claro que toda a produção artística provém de uma idéia, e é manifestada no objeto de arte pelo artesão competente para tal. A idéia, portanto, antecede a realidade estética, e nela situa-se a matriz criadora de toda e qualquer manifestação artística. A importância deste conhecimento para nossa finalidade se faz evidente quando temos que produzir ou entender uma obra de espírito artístico, pois só conseguimos chegar a algum resultado na compreensão ou produção de uma obra se tentarmos detectar e interagir com essa matriz. A colocação em evidência desta pequena gota, tirada do oceano platônico de conhecimento, é importantíssima na medida em que as artes são geralmente classificadas e observadas segundo sua forma, e não sua essência, e é justamente neste âmago que encontramos sua razão de existência.

Mas Platão não pára suas reflexões neste ponto; temos também a advertência sobre a ilusão das imagens que fez, pouco antes, em sua República. Este poder da imitação (mimese), ou até melhor, da imitação estilizada, estética, foi estudado não só pelo próprio Platão (mestre de Aristóteles) mas também, depois, por todos os demais filósofos que se dedicaram de alguma forma à arte e sua essência.

Bem ou mal utilizada, a imagem artística, quer estática (como na pintura ou fotografia), quer dinâmica (como no teatro ou cinema), é uma arma capaz de alterar hábitos, costumes, opiniões e modos de vida de muitos, simultaneamente; sem dúvida uma poderosa arma política e ideológica.

O partido nazista alemão, o soviete supremo e o exército americano se utilizaram largamente de propaganda cinematográfica durante seus conflitos, tanto exteriores como interiores, só para citar alguns casos. Mas, se nos detivermos em uma análise mais abrangente, não há nenhuma imagem produzida no mundo que não contenha algum tipo de intenção ideológica. Entretanto, é claro que não podemos nos esquecer que uma imagem em si não é boa nem ruim, nós é que a revestimos de significado (a idéia que a gerou ou a idéia de quem as interpreta), e daí é sempre bom recordar a responsabilidade que temos ao produzir imagens. Isso tudo é apenas um breve panegírico que nos introduz na questão da imagem: é ela que parece exercer maior fascínio sobre as pessoas, tanto na fotografia e no cinema como nas demais artes visuais pictóricas.

Do ponto de vista da fotografia, sua expressão na sociedade humana como um todo é eminente tanto como registro documental quanto artístico. Tal fato está provavelmente ligado, filosoficamente, ao mundo de idéias perfeitas a que todos, consciente ou inconscientemente, buscamos, o mundo platônico. A fotografia seria o simulacro mais próximo desta idéia de representação visual que gera verossimilhança direta com o objeto fotografado, e isso provavelmente vem de um conceito, talvez inconsciente para a maioria das pessoas, mas presente em qualquer um que se interesse por fotografia: a câmera fotográfica simula o princípio ótico do olho humano, e portanto, tem um caráter de verossimilhança quase natural. Pela mesma razão, é o cinema o simulacro mais próximo considerando o movimento, a dinâmica das ações humanas, e que, de certa forma, cumpre na mesma medida a função que a tragédia grega exercia sobre sua época (é interessante notar que o teatro, mais próximo da tragédia grega em termos de concepção, não morreu em função do nascimento do cinema, o que sugere que traduzam simulacros diferentes). Mas essa constatação não pode ser entendida em seu sentido mais raso, uma vez que a fotografia como registro é usada apenas pela facilidade de apreender um assunto sem precisar do tempo que um artista teria para fazer a mesma coisa; e em sua dimensão artística, a pintura, o desenho, a litografia e diversas outras artes gráficas poderiam facilmente suprir suas necessidades. Vem então a questão: para que serve a fotografia?

As questões sobre a significação da fotografia têm tomado um longo e precioso espaço na mente de diversos intelectuais contemporâneos, alguns comprometidos com a essência deste suporte, outros com suas possibilidades de significação, outros ainda com os usos e costumes que advém desta técnica e como tal se desenvolveu ao longo de sua existência. Por vezes, todos estes caminhos se entrecruzam e causam uma grande confusão nos sentidos intelectuais, levando o leitor interessado numa possível análise sobre a razão de existência da fotografia a dar com a cara na porta.

Dentre todos estes teóricos que falaram sobre a fotografia – entre eles Roland Barthes, Susan Sontag, Walter Benjamin e Philippe Dubois – nenhum deles chega a considerar a fotografia como uma das possibilidades de vazão da idéia de reprodução da natureza visível tanto quanto a pintura ou qualquer outra arte visual. A insistência em tentar definir ou conceituar a fotografia pela forma com a qual ela se apresenta é sempre infrutífera neste ponto de vista, pois a forma é sempre uma maneira de viabilizar harmonicamente uma idéia. E a idéia da fotografia é a mesma da pintura, a necessidade de reprodução da natureza<sup>2</sup>, cuja raiz é eminentemente platônica. Mas há, como forma, realmente uma diferença marcante, que faz da fotografia um suporte realmente sui generis em relação a todas as outras artes visuais: o Tempo.

Tanto a pintura como a fotografia representam idéias da natureza, quer sejam concretas ou abstratas, mas o tempo de maturação e realização de uma obra pictórica é demasiado grande para permitir um registro temporal isento de licenças poéticas. A grande dificuldade da pintura do ponto de vista estritamente histórico é justamente esse, seus registros não são referências exatas. E neste ponto, ainda que não seja um registro igualmente idôneo, a fotografia supre a necessidade humana da representação visual pelo eixo dimensional do tempo (interessante notar que apenas com a fotografia é que o cinema, tecnicamente, foi plenamente desenvolvido). A fotografia age assim ao capturar a luz diretamente da reflexão dos objetos, e apreendê-la na emulsão, coisa que a pintura faz através do filtro técnico do traço de cada artista. Entra aí uma espécie de fascinação mítica da fotografia em relação à pintura, que de qualquer forma, é também ilusória, pois a fotografia também está direcionada segundo o olhar do fotógrafo. Deste modo, é vão qualquer tentativa de comparar ambos os suportes por este viés, uma vez que nosso próprio olhar é diferente em cada indivíduo.

Mas não se deve confundir a essência, ou razão de existência de uma coisa, com sua manifestação física, pois há mais de uma manifestação possível para um mesmo arquétipo, como atestam produções artísticas de diferentes formas (música, teatro, cinema, literatura) feitas sobre um mesmo tema. Por essa razão, a grande diferença que se deve destacar com relação à maneira como a fotografia atua sobre nossa civilização é que ela exerce o fascínio de apreender um tempo. E isso não é mera força de expressão, pois, mesmo inconscientemente, temos um latente conhecimento de nossas limitações físicas em só perceber o tempo em uma direção, e a memória é nossa grande aliada para estabelecermos comparações entre diferentes atitudes de tempos diferentes e aprendermos com nossas experiências. Assim, congelar o tempo parece que tem sido uma função paralela no decorrer da história das artes visuais. O instantâneo fotográfico chegou no séc.XIX como uma resposta a essas aspirações, e desde seu início, essa questão promoveu enormes divergências sobre a natureza estética da fotografia. Como expressão visual, a fotografia tem uma essência pictórica, e como representação social, ela tem uma essência inédita, justamente a de congelar o tempo. Ambas funções são contempladas igualmente na fotografia e se apresentam sempre em conjunto, mas a intenção de um fotógrafo decide se privilegia um ou outro aspecto na sua significação última. Neste sentido, apesar das mais diferentes correntes estéticas que os movimentos artísticos exploraram no suporte fotográfico, sobram duas essenciais, pelo aspecto que privilegiam, e estas duas correntes são o pictorialismo e o fotojornalismo. Estas correntes, que poderíamos atualmente chamar de estilos ou até gêneros, tem ambos os aspectos, tempo e espaço, em comum, mas trabalharam de formas diferentes este potencial.

O primeiro é o movimento do qual participam todos os fotógrafos que procuram, a exemplo da pintura, representar a natureza de maneira atemporal. Tradicionalmente, é chamado pictorialismo a fotografia que tende a imitar a pintura, reproduzindo seus modelos clássicos, mas aqui é evidente que se trata de uma acepção incompleta, uma vez que a pintura não se resume a modelos clássicos e também a fotografia tem direito de explorar as potencialidades de seu suporte. Portanto, devemos considerar pictorialistas as fotografias que, apesar de instantâneas, não tem nenhum vínculo expressivo com o tempo em que foram registradas. Do lado oposto, temos justamente a fotografia que explora esta específica virtude do suporte, o congelar do tempo. Essa função por vezes confunde os teóricos que admitem apenas esta capacidade na fotografia, colocando uma

faceta da forma como sua própria essência. Daí decorrem críticas severas ao pictorialismo, sendo que, especificamente no Brasil, tivemos o curioso resultado deste embate numa evidente propensão à tradição fotojornalística, relegando todos os fotógrafos de aspirações pictorialistas ao ostracismo. Mas, sendo a fotografia uma expressão visual, ela compartilha de todas as regras de harmonia e arquitetura que qualquer outra arte visual, o que deixa uma lacuna em qualquer argumentação contra ou a favor de qualquer uma dessas correntes.

Mesmo historicamente a fotografia nunca foi tratada especificamente por um ou por outro aspecto, sempre houveram os fotógrafos interessados no registro cronológico e os interessados numa fotografia atemporal, e apenas o embate teórico entre críticos e intelectuais é que promoveu uma ruptura entre tais correntes, que em essência compartilham os mesmos ideais.

E mesmo considerando a evolução tecnológica que permitiu a fotografia se tornar efetivamente instantânea (até 1870 os tempos de exposição eram superiores a um minuto), os fotógrafos de ambições pictóricas continuaram a registrar grandes paisagens, retratos e naturezas-mortas, não obstante o tempo de exposição reduzido a frações de segundo.

Podemos ilustrar isso de maneira muito característica através dos trabalhos de diferentes fotógrafos no decorrer dos séculos XIX e XX. Nomes como Alfred Stieglitz, Edward Steichen, Man Ray, Ansel Adams, Edward Weston e Josef Sudek são claros e típicos exemplos de fotógrafos pictorialistas, em que, apesar dos diferentes estilos de cada um, temos em comum a resultante de um trabalho atemporal, em que a apreciação não depende do conhecimento da época em que a fotografia foi tirada. Não obstante, todos eles desenvolveram técnicas avançada e originais para reprodução de seus negativos, criando assim novos paradigmas no conceito de produção e reprodução fotográfica.

#### [Acesse o site para ver as figuras](#)

Figura 1: Foto de Josef Sudek, num exemplo clássico de pictorialismo, a natureza-morta. É uma foto que dispensa qualquer atributo temporal. Sua técnica de reprodução em goma bicromada acentua o caráter poético da obra.

E temos fotógrafos como Robert Capa, Henry Cartier-Bresson, Richard Avedon, Robert Doisneau, Alfred Eisenstaedt e nosso Sebastião Salgado, por exemplo, como representantes de uma fotografia que privilegia eminentemente a questão do tempo congelado, cujo fascínio é evidente. Este tempo não se limita apenas ao momento específico em que a foto foi registrada (o que também não desmerece fotos desta natureza), que seria a aplicação da fotografia no registro jornalístico em sentido lato e até no entretenimento das fotos turísticas. Devemos atentar para o fato de que estes fotógrafos tem também a intenção de fazer perpetuar um estado de espírito de um momento histórico genérico, de uma época, um clima, uma situação, uma idéia. Neste quesito, conforme o momento vai se tornando mais genérico e vago, tende ao tempo infinito, e aí estamos já no domínio da fotografia pictorialista.

[Acesse o site para ver as figuras](#)

Figura 2: Famosa foto de Robert Capa, na guerra civil espanhola, retratando um homem no momento em que leva um tiro. Mesmo com erros de exposição, tremidas e mal enquadradas, tais fotos se sustentam pelo fascínio do tempo apreendido.

O mais curioso, é que tanto fotojornalistas como pictorialistas têm imagens que situam-se no limiar destas duas correntes, justamente por permitirem aspectos diferentes na intenção de captar o tempo e o espaço. Quanto mais a fotografia fotojornalista busca o pictorialismo em sua forma, mais abrangente é seu tempo, cuja tendência é o próprio registro atemporal. E, inversamente, quanto mais o pictorialismo usa de atributos temporais, mais fascinante torna-se o registro. Daí vem que, mesmo considerando imagens específicas de uma época, como em casos extremos de guerras e conflitos, algumas destas imagens se mantêm como ícones de uma cultura, justamente porque possuem um algo a mais que o simples registro num momento feliz. Elas rompem a barreira do tempo e tornam-se parte do inconsciente coletivo da humanidade, tal qual a pintura. E por sua vez, imagens como as de Adams, que registram em lugares inusitados fenômenos naturais (gêisers, arco-íris, nuvens, e a lua), criam em si um aspecto de tempo congelado que se une à atemporalidade de suas imagens, tornando-as tão interessantes.

[Acesse o site para ver as figuras](#)

Figura 3: Foto de Ansel Adams, 'Old Faithful Geyser', em que combina ideais pictorialistas com aspectos temporais, a hora do gêiser.

Isso não é sem razão; afinal, mesmo considerando todos os seres diferentes entre si, ainda assim somos todos humanos, e entendemos o mundo à nossa volta segundo padrões específicos limitados pela dimensão física e psíquica. Da mesma maneira que existem infinitas formas de conceber uma edificação do ponto de vista arquitetônico, a engenharia lida com as possibilidades físicas que devem ser observadas para que este edifício se sustente.

[Acesse o site para ver as figuras](#)

Figura 4: Fotografia de Henri Cartier-Bresson, notável fotojornalista, que aqui também combina duas instâncias, capturando uma situação tipicamente temporal num enquadramento primoroso, a exemplo das regras mais elementares de equilíbrio e composição de imagem.

O mesmo se pode dizer da imagem, apesar das infinitas idéias, a construção delas num suporte visual tem que levar em conta a engenharia física, a possibilidade de construção. É por isso que imagens, qualquer que seja o suporte, têm aspectos em comum que regem suas naturezas, como o equilíbrio, a

composição de quadro, o contraste, a perspectiva; e, sob este prisma, tanto faz falar de pintura, escultura, fotografia ou desenho.

Mas, sem dúvida, a fotografia, por sua possibilidade de explorar e brincar com o tempo, tem em si um diferencial no mínimo sedutor, o que é corroborado pela imensa popularidade dela entre usuários amadores, sem falar na desconfiança e no medo que certas culturas tem deste registro.

A fotografia é, portanto, um suporte cujas leis são as mesmas de qualquer arte visual, mas com o diferencial da possibilidade de explorar o tempo. Assim, quer o fotógrafo privilegie um ou outro aspecto, estará diante dos dois, e nenhum deles é suficiente em si para garantir uma imagem de pretensões elevadas; mas é uma arte saber harmonizar ambos.

#### BIBLIOGRAFIA:

- ADAMS, Ansel. *The Negative*, Little, Brown & Co. 1997  
 ARISTÓTELES. *Poética*, in *Os Pensadores*, Editora Abril, 1973  
 ARNHEIM, Rudolf. *Art and Visual Perception*. University of California Press, 2004  
 BARTHES, Roland. *A Câmera Clara*, Edições 70, 2003  
 BENJAMIN, Walter. *Pequena História da Fotografia* in *Obras Escolhidas Vol.1*, Brasiliense, 1996  
 \_\_\_\_\_ *A Obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, in *Obras Escolhidas Vol.1*, Brasiliense, 1999  
 DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005  
 DUBOIS, Phillipe. *O Ato Fotográfico*, Papirus, 2003  
 FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo, Hucitec, 1985  
 PLATÃO. *A República*, in *Os Pensadores*, Nova Cultural, 1999  
 SANTAELLA, Lúcia, & NÖTH, Winfried. *Imagem*. São Paulo: Iluminuras, 1999  
 SONTAG, Susan. *On Photography*, Picador, EUA, 1st. Ed.  
 SUDEK, Josef. *Pigment Prints*, Salander - O'Reilly Publishing, 2001