

Sobre o espaço fotográfico meta-histórico (e breve comentário sobre a obra de Alair Gomes)

Otávio Leonídio¹

Resumo

Em que pese certo consenso acerca do fato de a fotografia ter vivido transformações significativas desde sua invenção, na primeira metade do século XIX, até os dias de hoje, é plausível a tese, defendida por Douglas Crimp, de que “se a fotografia foi inventada em 1839, ela só foi descoberta nos anos 1960 e 1970 – quer dizer, a fotografia como essência, a fotografia ela própria”.² Com efeito, se se considera o trabalho de artistas da chamada *Pictures Generation*, por exemplo, fica patente que, entre os trabalhos de Atget e Cartier-Bresson, e não obstante Benjamin, as diferenças são, de fato, menos importantes do que se costuma supor; afinal, em ambos trabalhos prevalece um mesmo regime de historicidade. O trabalho a seguir quer contribuir para o estabelecimento das bases teóricas de uma fotografia que não mais se fundamenta nessa temporalidade – uma fotografia meta-histórica à qual, em alguma medida, o trabalho de Alair Gomes parece querer pertencer.

Palavras-chave

Fotografia; Instante fotográfico; Espaço fotográfico; Historicidade; Alair Gomes.

*A história tornou-se assim o incontornável do nosso pensamento...*³

Nossa compreensão da fotografia sempre privilegiou, imoderadamente, o tempo. Uma seleta de textos canônicos sobre a fotografia comprova isso.

Começemos por Barthes e seu consagrado ensaio *A câmara clara*. A tese central é a de que a fotografia se distingue da “comunidade de imagens”⁴ por um traço essencial: uma foto – qualquer foto – “não se distingue jamais de seu referente”.⁵ Numa palavra, diferentemente de qualquer outra imagem, na fotografia “o referente adere”.⁶

Mas que referente exatamente? Eis a resposta de Barthes:

Denomino ‘referente fotográfico’ não apenas a coisa *facultativa-*
mente real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *ne-*
sariamente real que foi colocada diante da objetiva. [...] na Fotografia,
não posso jamais negar que *a coisa esteve lá*. Existe uma dupla posição
conjunta: de realidade e de passado. E dado que esse constrangimento
só existe para a Fotografia, devemos considerá-la, por redução, como
a essência mesma, o noema da Fotografia. [...] O nome do noema da
Fotografia será pois: ‘aquilo esteve/foi’, ou ainda, o intratável. Em la-
tim [...], se diria, sem dúvida: ‘*interfuit*’: aquilo que eu vejo encontra-
se lá [*s’est trouvé lá*], nesse lugar que se estende entre o infinito e o su-
jeito (*operator* ou *spectator*): ele esteve lá, e no entanto imediatamente
separado; ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente, e no
entanto já postergado.⁷

1 Arquiteto, Doutor em História, professor da PUC-RJ. Este trabalho se vincula às atividades do Grupo de Pesquisa Caminhos do Moderno: pensamento, política e arte, integrado pelos professores da PUC-RJ Eduardo Jardim de Moraes, Marcelo Gantus Jasmin, Luis Camillo Osório e pelo próprio autor.

2 CRIMP, Douglas, “The Museum’s Old/The Library’s New Subject”. Apud KRIEBEL, Sabine T. “Theories of Photography – A Short History”, p. 15.

3 FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 300.

4 BARTHES, Roland. *La Chambre claire*. S/r: Gallimard; Le Seuil, 2007, p. 14. Tradução do autor, inclusive as subsequentes.

5 Idem, *ibid.*, p. 16.

6 Idem, *ibid.*, p. 18.

7 Idem, *ibid.*, p. 120, grifos do autor.

Como ocorre em inúmeras outras passagens do livro, o trecho explicita como, para Barthes, a questão central da fotografia radica na relação específica e única que a imagem fotográfica mantém com a passagem do tempo.

Não surpreende, pois, que, aos olhos de Barthes, toda a sedução, todo o “amor” da fotografia coincida com o fato de que, “ao olhar uma foto, incluo fatalmente no meu olhar o pensamento desse instante, não importa quão breve tenha ele sido, onde [où] uma coisa real se encontrou imóvel diante do olho”.⁸ Para Barthes, esse instante não é *sobretudo* o tempo; é, no limite, *exclusivamente* o tempo. O aspecto melancólico, a morbidez, a presença pervasiva e compulsória da morte em toda fotografia adviria, nesses termos, do fato de que, na fotografia, veríamos sempre “a imagem viva de uma coisa morta”.⁹

8 Idem, *ibid.*, p. 122.

9 Idem, *ibid.*, p. 123.

Tampouco surpreende o fato de Barthes aparentemente ignorar as questões (e os extraordinários problemas) que suas formulações ensejam no tocante às relações entre tempo e espaço – mais especificamente, entre configurações da passagem do tempo e configurações espaciais. Afinal, a despeito das evidências semânticas, Barthes não parece se dar conta dos nexos muito particulares (e os potenciais problemas) que sua caracterização implica, notadamente no que concerne à primazia absoluta da dimensão temporal do fenômeno fotográfico.

De fato, toda a complexidade que a língua sugere existir na ocorrência de expressões como “foi colocada diante da objetiva” [*a été placé*], “a coisa esteve lá” [*la chose a été là*] ou “encontrou-se lá nesse lugar” [*s’est trouvé là*] se perde no texto de Barthes, e mesmo o emprego do advérbio *onde* [où] no sentido de *quando* (“o instante *onde* uma coisa se encontrou”) soa mais como um lapso do que como uma formulação deliberada.

Para Barthes, o aspecto central da fotografia é sua natureza temporal. Quanto a isso não deve restar qualquer dúvida:

Os realistas, entre os quais me incluo [...] não tomam absolutamente a foto por uma ‘cópia’ do real – senão por uma emanção do *real passado*: uma *magia*, não uma arte. Perguntar-se se a fotografia é analógica ou codificada não é uma boa via de análise. O importante é que a foto possui uma força de constatação, e que a o aspecto de constatação da fotografia recai não sobre o objeto, mas sobre o tempo.¹⁰

10 Idem, *ibid.*, p. 139.

Como se sabe, a tendência a privilegiar o aspecto temporal da fotografia tem um notório precedente teórico – a “Pequena história da fotografia”, escrita por Walter Benjamin meio século antes da publicação do texto de Barthes.

Como ocorre com Barthes, Benjamin fala de uma coexistência de realidade e imagem, e de como essa realidade se confunde como um tempo e um espaço determinados.

Não obstante toda a técnica do fotógrafo, não obstante a afetação da atitude de seu modelo, o espectador sente a necessidade irresistível de procurar nesse tipo de imagem a menor centelha do acaso, do aqui e agora, graças a qual a realidade por assim dizer chamoscou pedaço por pedaço o caráter de imagem – a necessidade de achar o lugar invisível onde, na aparência desse minuto há tanto transcorrido, se aninha ainda hoje o porvir, e de modo tão eloquente que olhando para trás é possível descobri-lo. Pois a natureza que fala à máquina fotográfica não é a mesma que fala ao olho.¹¹

11 BENJAMIN, W. “Pequena história da fotografia” [1931]. In: *Obras escolhidas. Magia e técnica; arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Como se percebe, assim como ocorre em Barthes, a formulação de Benjamin articula as dimensões espaciais e temporais do fenômeno fotográfico. E, assim como Barthes, Benjamin acaba privilegiando o “minuto há tanto transcorrido” – minuto que “aninha ainda hoje o porvir” – em detrimento do “lugar invisível onde” o real teve lugar, o tempo representado, e não o espaço representado.

Uma vez mais, a complexidade da linguagem parece derrotada pela ênfase que se coloca na passagem do tempo, em detrimento da situação espacial. Uma vez mais, o *agora* oblitera o *aqui*.¹²

Tendência idêntica caracteriza outro famoso ensaio sobre a natureza da imagem fotográfica – a *Ontologia de imagem fotográfica* escrita pelo crítico francês André Bazin.¹³

Segundo Bazin, a “objetividade” da fotografia está no fato de que “somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente re-presentado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço”.¹⁴ É, no entanto, especificamente o tempo re-presentado – e não o espaço representado – aquilo que, segundo Bazin, constitui o verdadeiro diferencial da fotografia com respeito à tradição do realismo pictórico ocidental: o fato de que, na imagem fotográfica, temos acesso ao “próprio objeto, porém liberado das contingências temporais”. O que as fotografias nos oferecem não é, portanto, nada menos do que a

inquietante presença de vidas paralisadas em suas durações, libertas de seus destinos, não pelo sacrilégio da arte, mas em virtude de uma mecânica impassível; pois a fotografia não cria, como a arte, eternidade, ela embalsama o tempo, simplesmente o subtrai à sua própria corrupção.¹⁵

Diferentemente do cinema – que, por sua vez, realizaria a “consecução *no tempo* da objetividade fotográfica”¹⁶ – a fotografia limitar-se-ia a conservar para nós “o objeto lacrado no instante, como no âmbar o corpo intacto dos insetos de uma vida extinta”.¹⁷ E, uma vez mais, eis que nos encontramos imersos no território da morte; no domínio de algo que foi e não é mais; algo que podemos “segurar em nossas mãos, colar em um álbum, ou emoldurar, mas que fisicamente não existe em nosso tempo e espaço”;¹⁸ algo que, por isso mesmo, de algum modo, é capaz de proporcionar “uma defesa contra a passagem do tempo, uma proteção contra a morte”.¹⁹

Um ensaio recente parece confirmar a força persistente do *tropo* temporal da fotografia. Trata-se de “O dia do juízo”, escrito pelo filósofo italiano Giorgio Agamben. Aos olhos de Agamben, a fotografia “representa o mundo como aparece no último dia, no Dia da Cólera”²⁰ – o mundo e os seres do mundo captados, aferrados, imortalizados pelo “anjo do Último Dia”. O segredo da fotografia estaria, assim, subsumido no “gesto”. O gesto que ela – e só ela – é capaz de fixar; um gesto “carregado de destino”. Donde a afirmação de que “o bom fotógrafo é aquele que sabe captar essa natureza escatológica do gesto, sem com isso retirar nada da historicidade e da singularidade do acontecimento fotográfico”.²¹ Donde a conclusão de que “a exigência que nos interpela a partir das fotografias [...] é antes de tudo uma exigência de redenção”.²²

12 Benjamin de resto chama a atenção para a diferença entre as primeiras fotografias e as fotos mais recentes. O longo período de exposição requeria que o modelo “vivesse, não fora, mas no instante: enquanto durasse a pose [prise-de-vue], em absoluto contraste com as aparições que se manifestam em uma fotografia instantânea”. Idem, *ibid.*

13 BAZIN, André. “Ontologie de l’image photographique”. [1945] In: *Qu’est-ce que le cinéma?* Paris: Éd. Du Cerf, 1975, p. 11-19.

14 Idem, *ibid.*

15 Idem, *ibid.*

16 Grifo do autor.

17 Idem, *ibid.*

18 KRIEBEL, Sabine T. “Theories of Photography – A Short History”. In: ELKINS, James (Ed.). *Photography Theory*. New York: Routledge, 2007, p. 18.

19 Idem, *ibid.*, p. 17.

20 AGAMBEN, Giorgio. “El Dia del Juicio”. In: *Profanaciones*. Barcelona: Editorial Anagrama, s/ ref., p. 29.

21 Idem, *ibid.*, p. 31-32.

22 Idem, *ibid.*, p. 32-34.

Uma vez mais, o aspecto temporal oblitera – nesse caso integralmente – o dado espacial da fotografia. Mais que isso: em Agamben, a fotografia se vê enredada não apenas pela trama temporal; resta explicitamente amarrada a uma concepção escatológica do tempo. Um tempo que, caminhando irremediavelmente rumo ao Dia do Juízo, é acudido pelo protesto, pela exigência de redenção da fotografia.

E se, ao fim e ao cabo, é da passagem do tempo que se trata, então, uma vez mais, será a perda da vida (da vida humana, entenda-se) o fantasma da fotografia – aquele que assombra o “ato de perder-se” e que constitui a imagem “de todos esses nomes perdidos”.²³

23 Idem, *ibid.*, p. 35.

II

A principal consequência do prestígio do *tropo* temporal para nossa compreensão da fotografia foi a supervalorização do instante, transformado numa espécie de núcleo da operação (mas também da experiência e da imaginação) fotográfica.²⁴ E se foi assim, não é nenhuma surpresa o fato de um dos fotógrafos mais populares – se não o mais o mais popular – de todos os tempos ter sido, afinal, o “mestre do instante”: Henri Cartier-Bresson.

A fotografia de Cartier-Bresson é, como já foi dito tantas vezes, a quintessência do instante capturado, congelado, imortalizado – a fração de segundo agilmente arrancada do decurso do tempo e colocada no formol da imagem fotográfica.

Coerentemente, o francês personifica o estereótipo do fotógrafo entendido como um caçador de instantâneos – aquele que sai à rua, máquina à mão ou pendurada no pescoço, pronto para captar, num átimo, o instante no momento mesmo de sua emergência e imediato desaparecimento; as formas da vida visível sempre prontas a expor seu imprevisto e velocíssimo ser e deixar de ser.

O instante, em Cartier-Bresson, localiza-se, por isso mesmo, não propriamente entre o passado e o futuro, mas, a rigor, entre o instante imediatamente anterior e aquele imediatamente posterior. De fato, a fração de segundo que a câmera de Cartier-Bresson (e de toda uma plêiade de fotógrafos modernos) foi capaz de capturar só cabe em um único ponto no decurso do tempo: imediatamente depois da fração que lhe antecede, imediatamente antes daquela que lhe sucede.

Por isso, mais do que em qualquer outro fotógrafo (não obstante seus inúmeros discípulos, seguidores, plagiadores), a captura do instante, em Cartier-Bresson, revela uma crença insuperável na evanescência do real – ou melhor, em um real concebido e percebido como eterna, constante e inelutável evanescência.

Vem daí a ênfase dada por Cartier-Bresson ao gesto – em especial aos gestos imprevistos e inusitados, potencialmente contido nas ações mais banais e rotineiras, os gestos que a todo instante surgem e desaparecem, e para todo o sempre. Capturar esses gestos e movimentos é nesse sentido, mais até do que uma ação de protesto ou um ato de salvamento (do processo de extinção de

24 Ver sobre o tema LISSOVSKY, Maurício. “O tempo e a originalidade da fotografia moderna”. [Mimeo.] Publicado em: DOCTORS, Márcio (org.). *Tempo dos tempos*. Rio de Janeiro: s/r, 2003, p. 142-165.

um mundo em eterno movimento), uma operação de demonstração: diferentemente do que sugerem nossos olhos (humanos, limitados), o real não é – ou não é apenas – a continuidade fluida da experiência fenomenológica. Não, o real, conforme revelado pela operação fotográfica, é o instante, e tudo que há nele de surpreendente, de anti-intuitivo, de antinewtoniano. A inércia é uma lei comprovada pelos sentidos (não apenas pela visão) mas desmentida pela câmera. A lei da gravidade *idem*. De novo: o real é o instante.

Cartier-Bresson declarou certa vez julgar intolerável fazer a mesma foto “uma segunda vez”.²⁵ Sua obra, no entanto, o desmente. Pois inúmeras vezes repetiu a foto do homem que, graças à suspensão fotográfica do tempo, aparece (e, portanto, fotograficamente *vive*) suspenso no ar, na fração de segundo na qual, como que revogando a lei da gravidade, se liberta da terra, do pertencimento fenomenológico à terra – de sua atração e de seu domínio, da certeza ancestral e incontornável que tem todos os corpos de se saberem irremediavelmente votados à terra.

25 Apud LISSOVSKY, op. cit.

Esse homem paralisado, suspenso no ar é, literalmente, um desterrado: não pertence à terra, nem a lugar nenhum. Ou melhor: pertence a um único lugar: o lugar do instante, o lugar que lhe faculta a temporalidade do instante. O instante não ditou apenas seu tempo, definiu seu lugar, seu espaço. Um espaço que não existe fora do instante, das leis do instante, da natureza do instante.

Vem daí, me parece, a fixação de Cartier-Bresson por bicicletas – esses curiosos veículos que, ao contrário dos homens (esses seres desde sempre terrestres, dotados de uma humanidade localizada também em pés ontologicamente diferente de mãos, pés que os equilibram sobre a superfície da terra), só quando em movimento (e no decurso do tempo) logram ficar de pé. Nas fotos de Cartier-Bresson, o instante – o mesmo instante que faz como que permite que homens e mulheres possam, nas fotos, flutuar – permite que as bicicletas assumam a posição que lhes é vetada pelo mundo da continuidade fluida da experiência fenomênica – o mundo do contínuo temporal.

III

Tem razão, portanto, Maurício Lissovsky ao enfatizar que, em Cartier-Bresson, a “latitude de espera” é a mais estreita possível – estreita o bastante

para capturar este e apenas este encontro fugidio entre o acontecimento e a geometria. Estreita bastante para que dure apenas o tempo de uma decisão, por mais longo que seja o intervalo que a precede em que nada se decide. A temporalidade específica do seu instante é *kai-rós*: a ocasião, a oportunidade.²⁶

26 *Idem*, *ibid.*

A abordagem de Maurício Lissovsky é de resto precisa no sentido de demonstrar como a origem da fotografia moderna “foi sua relação com o tempo, [...] o modo como, aceitando o tempo como o invisível da imagem fotográfica, permitiu que ele [o tempo] a atravessasse de múltiplas maneiras”.²⁷

27 *Idem*, *ibid.*

Mas, que tempo exatamente?

28 HARTOG, François. *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*. Paris: Editions du Seuil, 2003, p. 11. Tradução do autor, inclusive as subsequentes.

A pergunta pode soar estranha ao senso comum, mas é rotineira à teoria da história. Pois não é de hoje que essa área do conhecimento discute e problematiza os chamados “regimes de historicidade” – as diferentes maneiras como, em diversos períodos da História, homens e mulheres conceberam e experimentaram a passagem do tempo.²⁸ Ouçamos o que diz um dos principais teóricos do tema, o historiador francês François Hartog:

Que existe uma ordem do tempo, ninguém duvida – ordens, melhor dizendo, que variam segundo lugares e tempos. Ordens tão imperiosas, em todo caso, que as obedecemos sem que nos demos conta disso: sem o querer ou mesmo não o querendo; sem o saber ou o sabendo, tamanha é sua naturalidade. Ordens contra as quais nos chocamos se procuramos contradizê-las. As relações que uma sociedade mantém com o tempo parecem ser, de fato, pouco questionáveis ou mesmo negociáveis. [...] *Ordem do tempo* vem assim esclarecer de imediato uma expressão, um pouco enigmática à primeira vista: *regimes de historicidade*.²⁹

29 Idem, *ibid.*, p. 11.

A noção de regime de historicidade tem pois como principal função ajudar a entender os vínculos, desde logo históricos (quer dizer mutantes) que, ao longo da história, homens e mulheres mantiveram com a passagem do tempo:

Tomando como ponto de partida diversas experiências do tempo, o regime de historicidade pretendeu ser uma ferramenta heurística, capaz de ajudar a melhor apreender, não o tempo, todos os tempos ou o todo do tempo, mas principalmente os momentos de crise do tempo, aqui e acolá, justamente quando as articulações do passado, do presente e do futuro perdem sua evidência.³⁰

30 Idem, *ibid.*, p. 27.

Ora, quando se analisa o cânone da fotografia moderna (e, conforme o que segue, devo considerar a fotografia moderna como aquela que tem início com o próprio advento da fotografia e que, incluindo trabalhos de fotógrafos como Cartier-Bresson e Sebastião Salgado, por exemplo, permanece viva ainda hoje)³¹ não é difícil perceber como, a despeito de toda a pluralidade formal que lhe é peculiar, ele foi, desde sempre, como que pré-determinado por uma única experiência do tempo: a experiência própria do regime moderno de historicidade.

31 Cânone que, cabe destacar, não inclui, parece-me, a fotografia surrealista.

Cabe pois indagar: quais as características desse regime de historicidade, e da experiência do tempo a que ele dá lugar?

Ora, como afirmou Hannah Arendt, a essência do regime moderno de historicidade (em seus termos, do “conceito moderno de História”) radica na perda de dignidade própria dos fatos em favor da relação que esses fatos mantêm entre si – vale dizer, de um “processo” que, inescapavelmente, articula e dá significado aos fatos. Em suas palavras,

O moderno conceito de processo, repassando igualmente a história e a natureza, separa a época moderna do passado mais profundamente que qualquer outra ideia tomada individualmente. Para nossa moderna maneira de pensar, nada é significativo em si e por si mesmo, nem mesmo a história e a natureza tomadas cada uma como um todo, e tampouco, decerto, ocorrências particulares na ordem física ou even-

tos históricos específicos. Há uma fatídica monstruosidade nesse estado de coisas. Processos invisíveis engolfam todas as coisas tangíveis e todas as entidades individuais visíveis para nós, degradando-as a funções de um processo global. [...] O que o conceito de processo implica é que se dissociaram o concreto e o geral, a coisa ou evento singulares e o significado universal. O processo, que torna por si só significativo o que quer que porventura carregue consigo, adquiriu assim um monopólio de universalidade e significação.³²

32 ARENDT, Hannah. "O conceito de história – antigo e moderno". In: *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 95.

A comparação com o "conceito antigo de história" é, para Arendt, esclarecedora:

as Historiografias grega e romana, por mais que difiram uma da outra, dão ambas por assente que o significado ou, como diriam os romanos, a lição de cada evento, feito ou ocorrência revela-se em e por si mesma. Isso decerto não exclui seja a causalidade, seja o contexto em que alguma coisa ocorre; a Antiguidade não tinha tanta consciência desses fatores quanto nós outros. No entanto, causalidade e contexto eram vistos sob uma luz fornecida pelo próprio evento, iluminando um segmento específico dos problemas humanos; não eram considerados como possuidores de uma existência independente de que o evento seria apenas a expressão mais ou menos accidental, conquanto adequada. Tudo que era dado ou acontecia mantinha sua cora de sentido 'geral' dentro dos confins de sua forma individual e aí a revelava, não necessitando de um processo envolvente e engolfante para se tornar significativo.³³

33 *Idem*, *ibid.*, p. 95-96.

Essa processualização da história foi descrita nos seguintes termos por outro expoente da teoria da história, Reinhart Koselleck: "O progresso e a consciência histórica temporalizam mutuamente todas as histórias na unicidade do processo da história universal".³⁴ É então que, pela primeira vez e de maneira radical, a história deixa de ser um apanhado de histórias mais ou menos discretas para se tornar o "singular coletivo História", em cujo quadro todo e qualquer acontecimento tem, por princípio, uma posição relativa.

34 KOSELLECK, Reinhart. *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*. Paris: Ed. de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1990, p. 284. Tradução do autor, inclusive as subsequentes.

Do ponto de vista da experiência do tempo (ou seja, de uma consciência que se generaliza na experiência dos povos da Europa *grosso modo* na virada do século XVIII para o XIX),³⁵ o que o novo regime instaura é, por isso mesmo, um presente percebido como um "tempo de transição":

35 *Idem*, *ibid.*, p. 282.

[A] partir do fim do século XVIII, a nova consciência da época se caracteriza pelo fato de que o tempo da experiência ele mesmo não é mais simplesmente vivido como um início ou um fim, mas como um tempo de transição.³⁶

36 *Idem*, *ibid.*

Segundo Koselleck, essa nova "experiência de transição" se caracteriza por duas noções temporais específicas. De uma parte, há uma transformação do próprio caráter do futuro – tido, a partir de agora, como "horizonte de expectativas" por definição aberto, indefinido. De outra parte, tem lugar uma "mudança dos ritmos temporais da experiência, essa aceleração que faz com que o tempo próprio da experiência se distinga daquele que o precedeu".³⁷

37 *Idem*, *ibid.*

De fato, o que esse homem europeu do século XIX percebe e experimenta, cada vez mais, é uma inusitada e radical aceleração da experiência do tempo.

38 Idem, *ibid.*, p. 283.

39 Idem, *ibid.*, p. 284.

40 Idem, *ibid.*, p. 283.

41 Uma capacidade que, de resto, como que "escapa" ao aparato sensível humano – o chamado olho nu. O fascínio pela capacidade da câmera de perceber o que escapa ao olho é, como se sabe, um dos aspectos centrais da história da fotografia, desde logo evidente nas fotos de Muybridge, que teriam a capacidade de revelar o real não perceptível a olho nu. Ver a propósito SZARKOWSKI, John. *The Photographer's Eye*. New York: MoMA, 1966. Szarkowski descreve as supostas cinco qualidades essenciais da fotografia, dentre as quais "o tempo" – porquanto "na verdade, não existe fotografia instantânea". Apud KRIEBEL, Sabine T. "Theories of Photography – A Short History", p. 16.

42 Cf. GUMBRECHT, Hans Ulrich. "Cascatas de modernidade". In: *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

43 GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença. O que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: PUC-RJ / São Paulo: Contraponto, 2010, p. 150.

44 O instante que Cartier-Bresson apanha é por isso mesmo "decisivo": é o momento de decisão "do fato que determina os rumos de um acontecimento ou o resultado final de um conflito". (Dicionário Houaiss). É por isso mesmo o instante irreversível (cf. KOSELLECK, Op. cit., p. 278) de um mundo cuja forma visível, conforme os modos de ser da História, se transforma a cada segundo, a cada fração de segundo. Um mundo em trânsito, em constante transformação.

45 MARKER, Chris. Excertos da exposição ocorrida no Museu da Imagem e do Som de São Paulo, outubro de 2009.

46 FOUCAULT, Michel. "A idade da história". In: *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 20.

"O tempo foge", diz um testemunho de época (1807), e "o que outrora seguia a pé, caminha hoje em dia a galope".³⁸ A sensação é a de que o presente, como experiência minimamente homogênea e estável, se perde; é agora vivido e concebido "o campo de um movimento que não cessa de se superar";³⁹ como um "campo experimental da surpresa permanente".⁴⁰

As caracterizações de Arendt e Koselleck são suficientes para que se perceba que, diferentemente do que se poderia imaginar, a ênfase dada pela fotografia moderna ao instante não foi, em absoluto, uma espécie de desdobramento "natural" de uma vocação eminentemente *técnica* da fotografia – qual seja, a capacidade do aparato fotográfico de captar e registrar o instante, essa espécie de unidade temporal mínima (antropologicamente falando) supostamente contida no decurso natural do tempo.⁴¹

Não, de toda evidência, a ênfase no instante foi, isto sim, a consequência de um crescente e irrefreável fascínio exercido sobre o homem moderno pela suposta capacidade do aparato fotográfico de captar e registrar mecanicamente, não propriamente a transformação *do* tempo, mas o devir de *um certo* tempo: o tempo histórico; o tempo da História. Um tempo processual, cada vez mais percebido como tempo de transição. Um tempo sequencial,⁴² concebido e experimentado como encadeamento de presentes cada vez mais breves e comprimidos (nas palavras de Hans Ulrich Gumbrecht, entre o passado e o futuro, "o presente parecia ser um breve momento de transição");⁴³ de instantes fugidios, contidos em frações de segundo. Um tempo "que foge"; que "caminha hoje a galope"; que traz "a surpresa permanente"⁴⁴ e que "não cessa de se superar". Um tempo que é desaparecimento, corrupção e ruína; extinção e esvaziamento; envelhecimento e morte.

O prestígio quase que imediato alcançado pela fotografia no momento mesmo de seu advento se deve pois, não ao fato de ela ser capaz de captar o "instante" (o instante, digamos, natural), senão de se mostrar supostamente capaz de registrar, em sua própria emergência, a unidade mínima e fundamental do tempo histórico – o instante. Um instante que, como uma infinidade de fotógrafos percebeu, mesmo nos *portraits* mais pessoais, pertence e revela a História:

Neste 1/50º de segundo, o trabalhador chileno sob Allende sabia que a fábrica nacionalizada era agora sua propriedade, o boxeador tailandês na lona sabia que tinha perdido, o cortador de cana cubano sabia que atingira o desafio dos dez milhões (eles não), a alemã esquerdista sabia que seu lado tinha sido severamente batido nas pesquisas, o arqueiro coreano sabia que era o melhor na sua categoria, os três migrantes chineses sabiam que sem o homem que vinham de enterrar a vida se tornaria mais dura a cada dia. Neste maligno, indefinido mundo, a velocidade do obturador parou o momento mais raro, um momento de certeza.⁴⁵

Imerso no tempo histórico, o homem moderno munuiu-se de uma câmera fotográfica e se lançou no mundo, ávido por registrar o tempo. Registrou o seu tempo, a sua experiência específica do tempo. Não percebeu que sua invenção, supostamente neutra, estava, ela também, impregnada de uma "historicidade profunda". Uma historicidade que, como percebeu Foucault, "penetra no coração das coisas, isola-as e as define na sua coerência própria, impõe-lhes formas de ordem que são implicadas pela continuidade do tempo".⁴⁶

Desde então, esse homem tem vivido não apenas dentro do tempo histórico, mas também, previsivelmente, nos confins da imagem histórica que é a fotografia. Uma fotografia que, desde sua primeira hora, tornou-se uma espécie de extensão *natural* de sua própria existência espaço-temporal.

(Isso explica porque, no momento mesmo em que a experiência do presente tende a se confundir com o instante, a fotografia passe a ser tacitamente considerada uma espécie de pré-condição de existência. Se, como queria Foucault, a História é “a base a partir da qual todos os seres ganham existência e chegam à sua cintilação precária”,⁴⁷ então, nos confins do tempo histórico, um homem jamais fotografado, no limite, tem sua própria existência ameaçada.)

Tal sujeição, a rigor, não deveria constituir surpresa alguma. Inventada no contexto da grande descontinuidade da *epistémê* ocidental ocorrida na virada do século XVIII para o XIX (nas palavras de Foucault, esse “acontecimento radical que se reparte por toda a superfície visível do saber e cujos signos, abalos, efeitos podem-se seguir passo a passo”),⁴⁸ a fotografia não teria mesmo como não estampar, na superfície supostamente transparente de suas imagens, os traços do século no qual “a história tornou-se [...] o incontornável do nosso pensamento”.⁴⁹

De nosso pensamento e de nossa visão.

IV

Mas a ênfase no instante não foi nem a única nem a mais significativa decorrência (ainda que possa ter sido a mais evidente) dessa historicidade profunda que, desde seus primórdios, impregnou a experiência e a imaginação fotográfica, definindo práticas e usos, protocolos e códigos. Pois não foi apenas o tempo, mas sobretudo o espaço fotográfico aquilo que, desde a primeiríssima hora, se viu mais radicalmente constringido pelo regime de historicidade moderno.

Como foi isso possível? Em que medida a espacialidade fotográfica foi constringida, a ponto de, à maneira do que ocorreu com o pensamento do século XIX, ver-se inteiramente “votada ao Tempo, ao seu fluxo [...] porque presa aos modos de ser da História?”⁵⁰

As condições fundamentais para esse deslocamento advêm de uma transformação epistemológica mais geral, concomitante, *grosso modo*, com o advento da fotografia, subsumida na pressuposição de que, dado que a vida humana e todos os fenômenos que a constituem existem – e só existem – no tempo histórico, e dado que o tempo histórico ocorre e só ocorre no espaço (o espaço antropológico, o espaço habitado pelos seres humanos), então esse espaço necessariamente passa a ser um espaço por definição “histórico” (e, doravante, por coerência, passarei a denominá-lo “espaço histórico”). Quer dizer, não apenas o espaço onde *se dá* o desenrolar do tempo histórico, mas também e sobretudo, como veremos a seguir, um espaço dotado, ele mesmo, de atributos análogos ou idênticos ao do tempo histórico.

De fato, é a partir desse momento que, a exemplo do que ocorre com as

47 *Idem*, *ibid.*, p. 300.

48 *Idem*, *ibid.*, p. 298.

49 *Idem*, *ibid.*, p. 300.

50 *Idem*, *ibid.*, p. 301.

coisas temporais (com “eventos”, “acontecimentos”, “ocorrências”, “fatos”), as coisas espaciais (as coisas que constituem o ser e o modo de ser do espaço) passam a obedecer a um princípio geral de organização análogo aos modos de ser da história.

Tamanha é nossa familiaridade com esse espaço histórico que, por regra, não nos damos conta de que, aquilo que consideramos simplesmente como “espaço” ou espaço “real”, surgiu na verdade como um *outro* espaço.

51 Idem, *ibid.*, p. 301-302.

“Em que outro espaço e segundo quais figuras, as palavras, os seres, os objetos da necessidade tomaram lugar e se distribuíram uns em relação aos outros?”⁵¹ A pergunta foi feita por Foucault, que se indagava sobre as condições necessárias ao surgimento, no decurso de alguns anos apenas, “[d]esses saberes agora familiares a que chamamos, desde o século XIX, *filologia, biologia, economia política?*”⁵²

52 Idem, *ibid.*

Como era de supor, esse outro espaço não se instaurou apenas no campo do saber científico. Ele definiu uma outra experiência, um outro estar no mundo espacial e, muito especificamente, uma nova visão espacial. Uma visão que, como bem notou Foucault, percebe essencialmente o espaço como “espaço de empiricidades”; de empiricidades históricas.

Ora, uma análise mais ou menos sistemática da produção fotográfica histórica sugere que uma das consequências mais radicais dessa inequívoca sujeição espacial aos modos de ser da História foi a suposição, universalmente aceita, de que o espaço da fotografia é uma espécie de duplo espacial (dotados das mesmas qualidades e atributos) de seu, subentende-se, referente real – o espaço (histórico) da vida; foi sobretudo a suposição de que, assim como o espaço da vida é definido, repartido e organizado segundo os modos de ser da história, da temporalidade histórica, o mesmo deveria se dar com o espaço fotográfico que, supostamente, fielmente o representa. Noutras palavras, foi a suposição tácita de que, assim como o espaço da vida obrigatoriamente pertence ao tempo histórico, o mesmo, necessariamente, se dá com a representação fotográfica desse espaço – a fotografia.

O que uma foto exporia portanto não seria apenas o espaço ou um espaço *qualquer* (ou o *seu* próprio espaço), mas, necessariamente, o espaço de um instante histórico específico, o instante em que a foto foi realizada, o instante daquele instantâneo. Um espaço que, por isso mesmo, *necessariamente* contém um “contexto” – o contexto daquele instante histórico; que, *necessariamente*, traz consigo tudo o que, historicamente (ainda que invisivelmente), o atravessa, pouco importando o fato de que tudo isso, a rigor, não cabe (e acaso poderia?) nos confins do quadro: tudo que ocorria no exato instante em que a foto foi feita; e, para além disso, tudo o que ocorreu antes e que viria a ocorrer depois do instante em que a foto foi feita; tudo o que, nesse instante, jazia fora do quadro e que lá restou, para sempre – aquilo que, tendo ficado de fora de quadro, não foi por isso mesmo jamais fotografado. Algo portanto que, a rigor, jamais foi visto, e que portanto (visualmente pelo menos), simplesmente, jamais *teve lugar* –, tudo aquilo que, todavia, por força da imaginação histórica, insistentemente invade o interior do quadro toda vez que nossos olhos históricos se põem a mirar as fotos.

(Cabe ressaltar, de resto, que a fotografia não foi apenas objeto dessa virada epistemológica espacial. Pois ela foi tanto moldada quanto moldou a

espacialidade histórica moderna, como que definindo uma espécie de – crucial – dimensão visual do regime de historicidade moderno. De fato, o papel desempenhado pela fotografia na constituição desse novo regime e de seu espaço foi essencial. Pois o homem moderno não viu/viveu o espaço histórico apenas como seus próprios olhos. Ele o viu, e não raro julgou vê-lo melhor, por meio do olhar mecânico da fotografia. Iniciou-se aí uma circularidade que, ainda hoje, dita tanto nosso modo de ser e estar no espaço da vida quanto o de produzir e ver fotografias. Esta, aliás, é uma das principais características da fotografia histórica: por um lado, ela teria fornecido as imagens *técnicas* que objetivamente registravam e assim confirmaram o pertencimento ao tempo histórico. Mas, por outro lado, sua circunscrição essencial ao regime de historicidade moderna jamais permitiu que essas imagens – supostamente neutras e técnicas – lograssem ser vistas e produzidas segundo princípios de organização que não fossem propriamente os do tempo histórico.⁵³ De modo que se é lícito falar de um processo de mecanização dos dispositivos sensíveis (e também culturais) é igualmente lícito falar de uma culturalização dos dispositivos técnicos/mecânicos da fotografia).

A principal consequência da sujeição ou identificação da especialidade da fotografia moderna à temporalidade histórica foi a proliferação de uma espécie de vício de visão: a tendência generalizada de ver/imaginar espacialidades que exorbitam os limites do quadro.

A esse vício poderíamos chamar de vício de continuidade do espaço fotográfico histórico, pois que resulta da crença generalizada na existência de uma continuidade entre o “contexto” do objeto de uma fotografia (aquilo que estava além do quadro e assim à margem do que a objetiva focalizou e enquadrou, dando origem ao fato fotográfico) e o espaço próprio da imagem fotográfica. A suposição tácita é a de que aquilo que, no instante do ato fotográfico, existia no mundo real de algum modo também existe – persiste, continua – na foto, ainda que invisivelmente.

Essa suplementação do fato fotográfico (da foto) pelo extrafotográfico ocorre em dois níveis distintos. De uma parte, há a suplementação “temática” da foto – aquilo que Barthes denominava o *studium* da fotografia e que, em suas palavras, era produto da “extensão de um campo, que eu percebo suficientemente familiar em função de meu saber, de minha cultura”.

Há contudo um nível de suplementação do espaço fotográfico ainda mais interessante (e quiçá mais surpreendente), pois que ele diz respeito especificamente ao espaço: a tendência a *estender* o espaço fotográfico para além dos limites do quadro, ou seja, a tendência a *situarmos* (e de algum modo vermos) o espaço contido no quadro no contexto espacial de seu referente supostamente real. A suposição é sempre a de que assim como a cena objeto da foto estava imersa no espaço (no espaço da vida, no espaço fenomênico percebido e experimentado pelo fotógrafo), o mesmo ocorre com a foto da cena em questão. Nela, o espaço da vida (aquele “lugar”) subsiste, sobrevive, ainda que invisivelmente. Ora, por mais óbvio que isso possa parecer, nada ampara essa suposição. E isso, desde logo, em razão de que, a rigor, o espaço da cena não incluído no quadro não apenas não foi registrado, mas jamais foi visto por ninguém: seu *ponto de vista* foi exclusiva e excludentemente ocupado pelo filme (ou pelo sensor, no caso da fotografia digital). De modo que é lícito

53 Salvo, uma vez mais, parece-me, no caso da poética surrealista.

dizer que, toda vez que imaginamos/vemos o entorno não-fotografado de uma cena, estamos suplementando a imagem com algo simplesmente inexistente.

Ocioso dizer que, por regra, essa suplementação diminui a percepção da espacialidade própria ou atual do espaço fotográfico. O que se explica facilmente: quem tende a ver o que supostamente existe além do quadro por regra não vê, ou não vê muito bem, o que, inversamente, só existe nos confins do quadro.

V

Aqui, bruscamente, minha reflexão teórica sobre a espacialidade da fotografia história se interrompe, a meio do caminho. E passo à exposição de uma fotografia que, a meu juízo e de acordo com minhas intuições (as intuições de que, como todos nós, vive a cavalo sobre dois regimes de historicidade distintos – o histórico e o pós-histórico)⁵⁴ deliberadamente supera e revoga os limites da fotografia histórica: a fotografia de Alair de Oliveira Gomes (Valença, 1921-Rio de Janeiro, 1992).

Antes de expor algumas fotos de Alair Gomes (em especial as séries *A Window in Rio*, *The Course of the Sun* e *Sonatinas, Four Feet*), gostaria de mostrar algumas fotos, muito diversas e ordinárias, de Ipanema – bairro carioca onde (vale dizer, o “lugar” onde) Gomes produziu a parte mais significativa de sua obra. Em todas essas imagens, sem exceção, percebo um padrão: a prevalência do tempo histórico e de suas continuidades; a insistente presença de um extrafotográfico (tanto temático quanto espacial) que, com enorme facilidade, se imiscui no espaço fotográfico. São imagens que revelam como a imaginação histórica pautou o ato fotográfico, e como ainda pauta a nossa percepção do espaço fotográfico.

Nas operações fotográficas de Gomes (e não apenas dele),⁵⁵ ao contrário, percebo a capacidade de travar essa invasão, essa sujeição da prática da fotografia à imaginação, à visualidade da fotografia histórica.

Infelizmente não tenho, por ora (trata-se de uma pesquisa em andamento), como ir além da enunciação de alguns temas e procedimentos que, segundo creio, atestam como e em que medida, Alair Gomes constrói um espaço fotográfico meta-histórico, porque já não mais constrangido pelo regime de historicidade moderno. São eles:

- esvaziamento do instante, da crucialidade do instante;
- ênfase na permanência, não na transformação;
- subversão da ordem temporal, da temporalidade natural;
- confusão das temporalidades histórico-antropológica e, digamos, geológica;
- interdição da paisagem;
- interdição do “lugar”;
- criação de um ambiente autônomo para suas imagens – um ambiente que logra escapar do contexto ou ambiente próprio ao real histórico.

A continuação deste ensaio deve se ocupar do desenvolvimento desses temas.

54 Cf. GUMBRECHT, Hans Ulrich, “Cascatas de modernidade”, Op. cit.

55 Trabalho atualmente com a hipótese de que Alair Gomes integra uma pléiade de fotógrafos que, por volta dos anos 1969/70, coloca em crise a fotografia histórica, dando início à experiência fotográfica contemporânea meta-histórica.

Boletim_4

GRUPO DE ESTUDOS ARTE&FOTOGRAFIA

CAP-ECA-USP 2012

