



**O potencial significativo da fotografia
com ênfase em aspectos do tempo**

**Maria Ogécia Drigo
Matheus Mazini Ramos**

O potencial significativo da fotografia com ênfase em aspectos do tempo

The meaningful potential of photography
with emphasis on aspects concerning time

Maria Ogécia Drigo *
Matheus Mazini Ramos **

Resumo: *Propõe enfatizar a relação tempo/movimento que se revela nas imagens fotográficas, bem como tratar da questão da temporalidade – como tempo da consciência, presente nas leituras dessas imagens. Apresenta tais reflexões fundamentando-se em Dubois e Comte-Esponville e em meio à análise de uma imagem fotográfica selecionada que privilegia aspectos qualitativos, referenciais e simbólicos. O aspecto relevante destas reflexões é a revisão do papel da imagem fotográfica no cenário atual permeado de representações visuais, que constituem as linguagens presentes nos processos comunicacionais.*

Palavras-chave: *Imagem; fotografia; tempo.*

Abstract: *It proposes to emphasize the relation time/movement that is revealed photographic images as well as addressing temporality issues – consciousness time, embedded on this picture's reading. It presents such reflections based on Dubois and Comte-Esponville and through the analysis of a photographic image selected that puts emphasis on qualitative, referential and symbolic aspects. The relevant aspect of these reflections is the review of the photographic image's role in the current scenario permeated by visual representations which constitutes the communicational processes languages.*

Keywords: *Image; photography; time.*

* Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Docente do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba – Uniso – Sorocaba/SP. Membro do Centro Internacional de Estudos Peirceanos (CIEP) da PUC/SP. E-mail: maria.drigo@prof.uniso.br

** Publicitário e fotógrafo. Mestrando no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba – Uniso – Sorocaba/SP, sob orientação da Prof. Dra. Maria Ogécia Drigo. E-mail: mmazini@gmail.com

Introdução

Nosso cotidiano está permeado de imagens, objetos materiais, signos que representam o meio ambiente visual. As imagens, devido às tecnologias, também se movimentam velozmente e se propagam incessantemente, das tevês às telas dos celulares, dos aparelhos médicos de diagnóstico visual às câmeras digitais, dos circuitos internos aos satélites.

Para seu estudo, de acordo com Santaella e Nöth (2001, p.15), elas podem ser divididas em dois domínios: o das imagens como representações visuais e o das imagens na nossa mente. Desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e imagens cinematográficas, televisivas e holo e infográficas são representações visuais, enquanto as imagens que aparecem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos ou, em geral, como representações mentais, pertencem ao domínio das imagens da nossa mente.

Segundo Flusser (1998, p.39-40), imagens técnicas são produzidas por aparelhos, objetos produzidos e trazidos da natureza para o homem. Logo, fazem parte de determinadas culturas e lhes atribuem especificidades. A imagem fotográfica foi a primeira dessas imagens.

As imagens técnicas, em geral, modificam-se também devido às transformações dos aparelhos. Para Baudrillard (1997), as imagens cinematográficas se aproximam das televisivas, uma vez que o silêncio, o vazio, o branco, e a elipse, não são mais contemplados. “O cinema atual não conhece mais nem a alusão nem a ilusão, ele encadeia tudo de um modo hipertécnico, hipereficaz, hipersensível.” (BAUDRILLARD, 1997, p.80). O cinema, segundo o mesmo autor, no decorrer das transformações técnicas – do filme mudo ao falado, da cor, ao alto tecnicismo dos efeitos especiais – perdeu a ilusão, a qual não se contrapõe ao real, mas constitui uma realidade mais sutil que envolve a outra como signo da desapareição.

Enquanto isto, as imagens televisivas caminham para a alta definição, o que para o mesmo autor corresponde à perfeição inútil da imagem.

“Que por causa disso não é mais uma imagem, de tanto que se produziu em tempo real. Quanto mais chegamos perto da definição absoluta, da perfeição realista da imagem, mais se perde o poder da ilusão.” (BAUDRILLARD, 1997, p.81).

A imagem sintética, a imagem numérica, a realidade virtual correspondem ao apogeu da des-imaginação da imagem. A virtualidade, ao fazer adentrar na imagem, recria uma imagem em três dimensões e abole a ilusão do passado e do futuro, por se dar em tempo real. Instaura, segundo o mesmo autor, a ilusão perfeita, recriadora, realista, mimética, finalizando o jogo da ilusão pela perfeição da reprodução, da reedição virtual do real.

Baudrillard (1997, p.83) adverte ainda que “é a subtração que dá força, que da ausência nasce o poder”. As imagens se acumulam, adicionam-se, inflacionam-se. Não somos “mais capazes de encarar o domínio simbólico da ausência, por isso é que nos encontramos hoje em dia mergulhados na ilusão contraditória, aquela desencantada da profusão, a ilusão moderna da proliferação das telas e das imagens”.

Não concordamos com a concepção da relação real/virtual do autor. No entanto, não há como negar que as atualizações se dão de modo mais intenso pela presença de tecnologias, ou seja, o que estava no universo das possibilidades agora adquire materialidade distinta por meio de diferentes aparelhos. A simulação traz para o mundo tangível o que antes só estava na imaginação. Mas o que se dá com nossa imaginação – “capacidade de compor e decifrar imagens”, segundo Flusser (1998, p.24) –, diante de tantas imagens?

Por outro lado, a discussão sobre o realismo que envolve as imagens não é a mais pertinente. Para Flusser (2008, p.51), explicações que envolvem idealismo e realismo não interessam mais. Ele explica que, “para a nova superficialidade (para fotos, filmes, imagens computadas), o eterno problema (‘eterno’ porque mal resolvido) do ‘idealismo’ e ‘realismo’ não tem sentido”. O que importa não é o que há de real ou ideal nelas, mas os programas inscritos nos aparelhos produtores e manejados por imaginadores, também programados para manejá-los.

Não é este o caminho que vamos abordar na esteira de Dubois (2006), nessas reflexões, uma vez que o autor trata da relação da imagem fotográfica com seu referente, o objeto externo a que a imagem se reporta. No entanto, vamos nos ater ao potencial significativo da imagem fotográfica – a partir de uma imagem selecionada, atentando para os seus aspectos qualitativos, seu poder de referência e seu poder simbólico, que vêm à tona pela análise semiótica. Em seguida, trata-se da relação tempo/movimento, latente na imagem fotográfica, bem como da questão da temporalidade, possivelmente presente nos processos de recepção, em meio à análise mencionada.

Na esteira de Comte-Esponville (2006, p.32), temporalidade é o tempo da consciência. O autor explica que tomamos consciência do tempo porque apreendemos dois instantes, sucessivos e que não existem juntos, numa mesma visada, dando-lhes assim uma aparência de existência simultânea. Deste modo, a temporalidade não é o tempo tal como ele é, ou seja, tal como passa; é o tempo tal como dele nos lembramos ou como o imaginamos, como o percebemos e o negamos, uma vez que retemos o que não existe mais, e nos projetamos em direção ao que ainda não existe.

Concluimos com reflexões sobre os novos rumos para a imagem fotográfica no cenário mencionado que, de acordo com Jameson (2006, p.135), constitui o verdadeiro momento da sociedade da imagem ou o avatar da visualidade, com problemas paradoxais, pois a “completa estetização da realidade se dá com a colocação mais completa em imagem dessa mesma realidade”.

Sobre a imagem fotográfica

Para Dubois (2006, p.15), a imagem fotográfica não pode ser vista apenas como produto de uma técnica, mas como uma imagem em trabalho, “algo que não se pode conceber fora de suas circunstâncias, fora do jogo que a anima sem comprová-la literalmente: algo que é, portanto, ao mesmo

tempo e consubstancialmente uma imagem-ato”, que engloba o gesto da tomada e o ato de recepção da imagem.

Segundo o autor, toda reflexão sobre um meio qualquer de expressão deve vir acompanhado de relação entre o referente externo e a mensagem veiculada por esse meio, ou seja, deve abarcar a questão do realismo ou dos modos de representação do real. (DUBOIS, 2006, p.25).

Dubois (2006, p.23-56) elabora um percurso histórico com as ideias tanto de teóricos como de críticos da fotografia sobre esse princípio de realidade próprio à relação da imagem, no caso fotoquímica, com seu referente (objeto a que se reporta). De modo geral, esse percurso se faz por tendências que toma a fotografia sob três aspectos: a) como espelho do real – o discurso da mimese; b) como transformação do real – o discurso do código e da desconstrução; c) como traço do real – o discurso do índice e da referência.

No caso de considerar a fotografia como espelho do real, a semelhança da imagem fotográfica com seu referente se torna o elemento norteador, ou seja, o discurso da mimese se apresenta e

[...] essa capacidade mimética procede de sua própria natureza técnica, de seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira ‘automática’, ‘objetiva’, quase ‘natural’ (segundo tão-somente as leis da ótica e da química). (DUBOIS, 2006, p.27).

Contudo, segundo o mesmo autor, a fotografia atesta irredutivelmente a existência do seu referente, mas isso não implica que esse referente nela apareça (DUBOIS, 2006, p.35). Isto permite que se considere a fotografia como transformação do real, como discurso do código e da desconstrução.

Com esforço tentou-se demonstrar que a imagem fotográfica não é um espelho neutro, mas um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real, como a língua, por exemplo, e assim, também, culturalmente codificada. (DUBOIS, 2006, p.26).

Mas, para Dubois (2006, p.26-27), deve-se “prosseguir a análise, ir além da simples denúncia do ‘efeito do real’: deve-se interrogar segundo outros termos a ontologia da imagem fotográfica”. Assim propõe outra tendência, a que toma a fotografia como traço do real, como índice.

A fotografia prevalece como signo indicial ao superar os aspectos simbólicos, uma vez que ela nos propicia um sentimento de realidade incontornável do qual não conseguimos nos libertar apesar de conhecermos os códigos que estão nela em jogo. Essa maneira de abordar a fotografia, segundo o mesmo autor,

[...] marca certo retorno ao referente, mas livre da obsessão do ilusionismo mimético. Essa referencialização da fotografia inscreve o meio no campo de uma pragmática irreduzível: a imagem foto torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda. Sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação de existência. A foto é em primeiro lugar índice. Só depois ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo). (DUBOIS, 2006, p.53).

A condição de índice da imagem fotográfica implica, segundo Dubois (2006), que se fundamenta nas ideias de Peirce, que a relação que os signos mantêm com seu objeto referencial seja marcada por um princípio quádruplo: conexão, singularidade, designação e atestação. Sobre eles, o autor explica:

[...] o princípio de base da conexão física entre a imagem foto e o referente que ela denota: é tudo que faz dela uma *impressão*. A consequência de tal estado de fato é que a imagem indicial remete sempre apenas a um *único* referente determinado: o mesmo que a causou, do qual ela resulta física e quimicamente. Daí a singularidade extrema dessa relação. Ao mesmo tempo, pelo fato de ser uma foto dinamicamente vinculada a um objeto único e apenas a ele, essa foto adquire um poder de designação [...] a foto também é levada a funcionar como testemunho; atesta a existência (mas não o sentido) de uma realidade. (DUBOIS, 2006, p.52).

Na obra *Matrizes da linguagem e do pensamento*, mais especificamente no capítulo *A matriz visual e suas modalidades*, Santaella trata da imagem como representação visual. Fundamentando-se na semiótica peirceana, a classificação se inicia com três modalidades: formas não-representativas, figurativas e representativas. Cada uma se subdivide em três e novamente se subdivide em três submodalidades, de modo que a miríade delas – 27 no total – dá conta de classificar desde a forma visual que se apresenta em uma obra de Kandinsky até as cifras. Nessa classificação se reforça o caráter preponderantemente indicial da fotografia, colocando-a na modalidade “figura como registro”, que enfatiza uma conexão dinâmica entre a imagem e o referente. Nas suas palavras:

[...] a imagem é nitidamente determinada pelo objeto que ela capturou num dado espaço e tempo. Desse modo, essa imagem fica existencialmente ligada ao seu objeto ou referente, sendo capaz de dirigir a atenção do receptor para esse objeto em questão. Imagem e objeto constituem-se assim um par orgânico, um duplo no seu sentido mais legítimo, pois a ligação entre ambos independe de uma interpretação. Ela está lá, cabendo ao intérprete apenas constatar-la como uma realidade existente. Como imagem indexical, ela mostra seu objeto, aponta para ele como algo singular e existente na realidade física, micro ou macroestrutural. (SANTAELLA, 2001, p.231).

A mesma autora explica que todas as imagens tecnicamente produzidas, como as fotográficas, televisivas, cinematográficas, holográficas, entre outras, pertencem a esta modalidade, que “trata de imagens individuais que flagram e capturam, por conexão física e espacial, objetos individuais e existentes, quer sejam coisas ou fatos”. (SANTAELLA, 2001, p.232). No entanto, a fotografia e a holografia são visuais, enquanto as outras são híbridas, por se darem no tempo e se movimentarem.

Tal modalidade, de “figura como registro”, por sua vez, subdivide-se em três submodalidades: registro imitativo, registro físico e registro por convenção. (SANTAELLA, 2001, p.232-233). Os desenhos, as

pinturas, as caricaturas e as esculturas realistas são registros imitativos. A fotografia é o protótipo do registro físico, enquanto o registro por convenção é dado por regras ou normas de representação figurativa que determinam modos específicos de registro.

Concordando que a fotografia prepondera como índice, considerando-a como signo ou quase-signo na sua relação com o referente externo, agora tratamos da relação da imagem fotográfica com o tempo que, para Dubois (2006), dá-se em torno da noção de corte temporal. A fotografia parece ser como uma fatia única e singular na linha temporal, literalmente cortada ao vivo. “Temporalmente de fato – repetiram-nos o suficiente – a imagem-ato fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando nela um único instante.” (DUBOIS, 2006, p.161).

A reflexão empreendida por Dubois se faz ancorada no paradoxo de Zenão de Eléia. Mas antes convém lembrar aspectos da leitura pitagórica do universo, o contexto em que os paradoxos de Zenão emergiram. Os pitagóricos se consagraram pela primeira vez às matemáticas e admitiram que seus princípios eram os de todos os seres. Para eles, os números eram, por natureza, os primeiros. Eles recorriam aos números, mas a disposição destes – um tipo de arranjo com unidades ou mônadas – davam forma aos corpos. Os números, no caso, são os naturais, que se formam a partir da unidade (número um), sempre se adicionando a unidade ao anterior.

No caso do paradoxo de Zenão, devido à leitura pitagórica do cosmos, o percurso de uma flecha seria constituído por pontos isolados e não por uma linha contínua. Assim ao se atirar uma flecha, de um ponto A (o arco) a um ponto B (o alvo), a trajetória dessa flecha não seria uma linha contínua, pois ela ocuparia um ponto a cada instante. Em outras palavras, em cada fragmento de tempo, a flecha estaria sempre imóvel, fixa. Daí o paradoxo, uma vez que ao atiramos uma flecha podemos observá-la em movimento, deslizando continuamente. Assim, no cosmos descrito pelos pitagóricos, o movimento seria impossível. Zenão foi o responsável pelo declínio da primeira interpretação racional do cosmos.

Para ilustrar essa relação discreto/contínuo mencionamos duas narrativas de Dubois, uma sobre a “memória detida” e outra sobre o “olhar intermitente”. Dubois (2006, p.163) se vale de uma corrida em que participou quando criança para explicar “memória detida”. Comenta que estava com vantagem em direção à chegada, em relação aos outros participantes, quando observa seu pai com uma máquina fotográfica apontada para ele. Nesse instante, ao ver o aparelho, para e fixa o olhar no seu pai, enquanto este tenta prendê-lo na película.

Por mais insignificante que pareça essa história não deixa de ter hoje para mim um valor exemplar: *a foto (me) detém*. O curso do tempo, sob a forma de corrida (que é sempre contra o tempo), continua a desenrolar seu fluxo, mas atrás de mim, “às minhas costas”. E eu o ignoro, alienado desse tempo, desse tempo que corre. Eu parei, a foto imobilizou-me de uma vez por todas. O curso, a corrida, o tempo, não tem validade *aos olhos* da fotografia. O ato fotográfico corta, o obturador guilhotina a duração, instala uma espécie de fora-do-tempo (fora da corrida, *hors-concours* [fora do curso]). (DUBOIS, 2006, p.163).

O mesmo autor ainda explica que ao olhar para a fotografia da corrida, não a tem como lembrança da corrida que não ganhou, mas como lembrança de uma parada. “Essa foto não me restitui a memória de um percurso temporal, mas antes a memória de uma experiência de corte radical da continuidade, corte que fundamenta o próprio ato fotográfico.” (DUBOIS, 2006, p.164).

O olhar intermitente, para o mesmo autor vem na brincadeira de criança “estátua!”. Nela, quem está de costas, não vê os outros se movendo em sua direção. Os outros se movem, mas devem se fixar no instante que este se volta e dá o comando de parada. O deslocamento como tal não existe para quem está de costas. O movimento é substituído por brancos. “Ele recorta o movimento em imobilizações, e são essas poses fixas que fundamentam o movimento por brancos... eis toda a brincadeira da foto: estátua!” (DUBOIS, 2006, p.165).

No ato-fotográfico, pelo corte, pode-se constatar que percebemos o tempo tal como os olhares intermitentes da brincadeira de estátua.

Como potencializar esse aspecto em uma imagem fotográfica? Mas ao observar uma imagem congelada, paralisada, o tempo, possivelmente, apresenta-se para o leitor como passado e por sua vez ressurgem como passado. E como se atualiza a temporalidade ou o tempo da consciência no processo de recepção?

No entanto, ao tratar da recepção da fotografia, Flusser (1998, p.79) conclui que as fotografias, como objetos, não têm valor, uma vez que todas as pessoas podem fazê-las e podem também fazer com elas o que desejarem. No entanto, isto não faz com que as pessoas sejam capazes de lê-las, bem como acrescenta que as fotografias manipulam o receptor para determinados comportamentos em proveito dos aparelhos e com o propósito de que esse mesmo funcionamento não seja compreendido. Afinal, se o receptor se detém na imagem, no produto da técnica, os aspectos mágicos da imagem preponderam, uma vez que o autor define a como a “superfície significativa na qual as idéias se relacionam magicamente”. (FLUSSER, 1998, p.24).

A análise que apresentamos, a partir de Santaella (2002), caracteriza-se como um exercício de leitura que observa a mensagem, imagem fotográfica no caso, em três níveis: 1. em si mesma, quanto aos aspectos qualitativos envolvendo cores, formas, linhas, movimento etc.; no seu aspecto singular em um determinado contexto e no seu caráter geral; 2. em sua referencialidade, ou seja, no seu poder de referência considerando: o que germina dos aspectos qualitativos, ou seja, o poder de sugestão; o poder de indicar algo fora ou de vinculação direta a algo existente, e ao poder de representar ideias abstratas e convencionais, compartilhadas culturalmente; e 3. os possíveis efeitos: emocionais, reativos e os que conduzem à reflexão. Cada uma dessas facetas compõe, respectivamente, o olhar que passeia pela imagem – o contemplativo, o observacional e o generalizante – em busca de significados.

A seguir, a análise mencionada que conjuga reflexões referentes à relação tempo/movimento e à temporalidade, que emergem no tecido constituído pelos aspectos qualitativos, referenciais ou simbólicos da imagem fotográfica, no transcorrer do processo de leitura.

Tempo/movimento e temporalidade em meio à análise de uma imagem fotográfica

Inicialmente queremos enfatizar que a imagem fotográfica pode “falar” de dentro para fora (Figura 1).

A imagem fotográfica, objeto de análise, está impregnada de tons alaranjados, que se misturam com o negro nas hastes da estrutura do teto e nas sombras dos ônibus projetadas no chão. Os tons mais claros predominam na parede do edifício ao fundo, impregna as calçadas e o asfalto, bem como a cobertura do teto. Outro mais suave, da mistura com o branco, aparece no teto dos ônibus, nos pilares centrais e nos feixes de luz projetados pelas luminárias no asfalto.

Os alaranjados predominam, como um tecido de fundo e de relevo, enquanto um intenso azul salta aos olhos, do interior dos ônibus e próximo ao abrigo. A intensidade do azul é diferente em cada ponto, de tons mais claros aos mais escuros, todos bem distribuídos e equilibrados na metade inferior da imagem. Em alguns pontos elas se mesclam formando manchas, e borrões.

Esse efeito – o borrão – é obtido porque a câmera fotográfica dispõe de dois mecanismos de controle de luz, o diafragma e o obturador. O diafragma é um mecanismo da objetiva (lente) da câmera, responsável pela quantidade de luz que incidirá no negativo, ou seja, a quantidade que entrará no corpo da câmera. Quando o registro fotográfico é noturno, pela pouca quantidade de luz, procura-se deixar o diafragma aberto, nesse caso específico $f7.1$.

O “borrão” e as cores destacadas na imagem se dão pela baixa velocidade do obturador, mecanismo do corpo da câmera, que define o tempo de exposição, ou seja, o tempo em que a luz incidirá no negativo. Quanto menor o tempo, mais congelada estará a fotografia. Em contraponto, à medida que a luz inside por mais tempo no negativo, mais desfocada estará a imagem. Nesse caso foi usada uma exposição de 2.5" (2,5 segundos). Porém, esse desfoque é representado como forma de

borrão, pois a luz que reflete nos objetos em movimento percorre no mesmo negativo o fragmento de tempo definido pelo obturador.

A configuração de diafragma indicada permite que possamos usar uma exposição (obturador) menor, e desta forma definir o tamanho do “borrão” na imagem capturada, a luz que riscará o negativo, e conseqüentemente aumentar a intensidade das luzes do ambiente, propiciando uma transformação do real – visão tridimensional do olho humano – em uma representação em que as cores saltam a nossos olhos.

Há muitas linhas que se entrecem. As linhas retas das hastes formam a estrutura em aço do teto; há as linhas das pilastras, retas que se fincam no chão; linhas retas que acompanham o traçado da rua e fogem da foto; linhas retas do *design* dos ônibus que acompanham o traçado das ruas e poucas linhas curvas, nas pequenas janelas na parede do edifício do plano de fundo da fotografia.

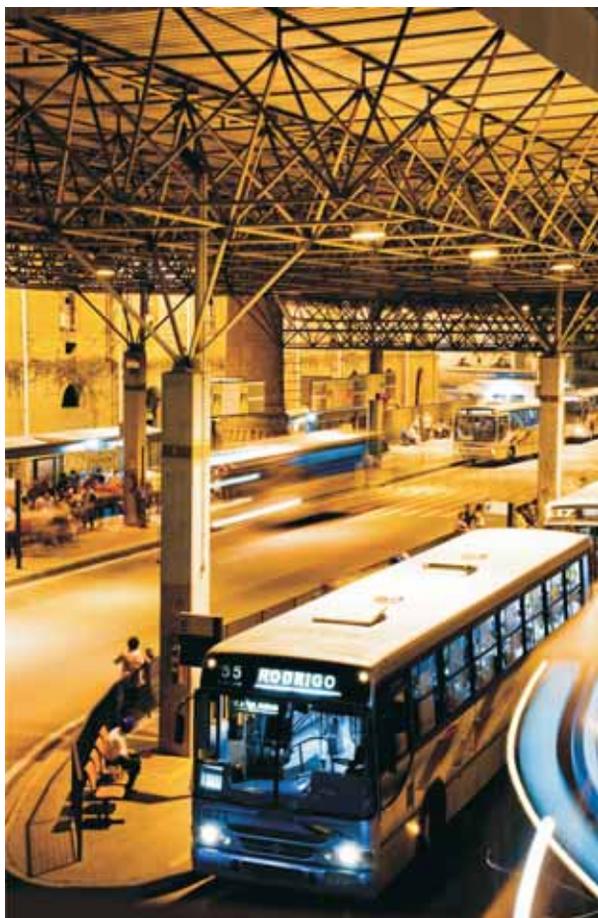
Ao fundo, o material é pesado e rústico; enquanto os do teto são finos e desenham uma trama intrincada de linhas retas, mas são leves e polidos. Pesadas são as pilastras e a parede do edifício.

Passemos ao contexto da fotografia ou seu aspecto singular. As luzes amarelas indicam a ausência de luz natural. Imagens sem nitidez, como borrões, sugerem que há pessoas sentadas e em pé, há ônibus em movimento, há o teto com estrutura metálica, uma parede de tijolos ao fundo provavelmente de um edifício antigo – com uma mancha escura ao longo da parede – e um local para passageiros. Trata-se de um terminal rodoviário construído com diversos materiais como aço, tijolos, asfalto que conjugam o antigo com o novo.

No canto esquerdo inferior da imagem há um homem sentado com um boné azul e, na cadeira ao lado, descansa sua mochila. Próximo a uma grade de proteção, há duas placas, uma com a letra “E”, outra com a letra “F”. O ônibus à frente, em azul, no luminoso traz a palavra “RODRIGO”.

Quanto ao potencial de referencialidade que germina dos aspectos qualitativos descritos, ou seja, quanto ao poder de sugestão da foto, podemos dizer que o alaranjado que a impregna sugere agitação, calor, medo, preocupação. Se nos envolvermos no jogo alaranjado/azul, então,

a agitação se rompe e há instantes de calma, suavidade, ou seja, a agitação está em embate com a passividade. A cor laranja – secundária – mescla-se com o amarelo, uma cor primária vinculada à luz, ao calor, enquanto o azul – outra cor primária – é passivo e suave. Uma cor sugere expansão e dilatação; a outra, contração e encolhimento.



*Figura 1 - “Tempo/movimento em cena” – Terminal Santo Antonio – Sorocaba/SP
Fotografia: Mateus Mazini Ramos
Fonte: Acervo particular do fotógrafo*

A textura, segundo Dondis (2007, p.70), é o elemento visual que com frequência substitui as qualidades do tato na fotografia. Portanto, podemos observar as linhas de material liso e leve, bem como a parede de material pesado e grosseiro do edifício, que sugerem leveza e rusticidade. A textura do laranja que impregna a fotografia parece líquida, fluida, leve.

Há também jogos com formas e escalas. Linhas retas, curtas, finas e linhas densas, pesadas, mal traçadas. As primeiras estão presentes no teto, enquanto as segundas, na parede do edifício e nas pilastras. O edifício ao fundo aparece grande, enquanto o teto sugere pequenas dimensões, pelo comprimento e espessura das hastes metálicas. Os jogos grande/pequeno, curto/longo, delineado/não delineado também são reforçados pela convergência das linhas para o canto direito de quem olha para a fotografia. Todos esses embates sugerem certo desequilíbrio e instabilidade.

As dimensões da fotografia sugerem tensão e repressão, uma vez que os objetos parecem estar lá disputando espaço em uma fenda, comprimidos nas suas dimensões em uma região estreita.

Por fim, a sugestão do movimento, que aparece implicitamente na convergência das linhas para o canto direito da fotografia, na fluidez do alaranjado e, explicitamente, pelos “borrões”. Assim as qualidades que emanam da fotografia, pelos aspectos qualitativos considerados, jogos de cores, texturas, dimensões, movimento, sugerem movimentação e pouca harmonia, uma vez que os contrastes calor/frio, grande/pequeno, equilíbrio/desequilíbrio, rusticidade/fineza não se estabelecem em doses adequadas. Por outro lado, tais sugestões talvez sejam intensificadas pelo movimento que a fotografia demanda do olhar do observador. Ela não se apresenta diretamente ao olho, mas exige dele um movimento à direita.

Quanto ao potencial indicial da fotografia, ou seja, potencial de se reportar a algo externo, podemos identificar veículos, pessoas, placas, uma vasta área coberta, enfim um terminal rodoviário. Ainda, para o observador que tem algum conhecimento da técnica fotográfica, fica evidente que a cena foi flagrada à noite.

Mas a fotografia também pode representar ideias e regras compartilhadas culturalmente. A vida agitada das grandes cidades, o espaço urbano que aglutina e mistura o novo e o velho tentando estabelecer diálogos, encontrar a lógica do “e”; também o ir e vir das pessoas em busca da sua morada e do seu local de trabalho podem estar representados na fotografia.

Mas que efeitos a fotografia pode provocar, considerando-se todos os aspectos evidenciados? Há efeitos emocionais vinculados à agitação, ao desequilíbrio e à fluidez. Também há os de constatação atrelados a expressões como... “É um terminal rodoviário”, ou “É uma tomada noturna”. Enfim... inúmeras são as observações que podem estar vinculadas ao gesto do fotógrafo, à qualidade da fotografia, à singularidade ou não do lugar... aos vários elementos presentes.

Há também efeitos que levam o observador a refletir sobre aspectos da vida na cidade, especificidades do contexto urbano, da fotografia, do cotidiano das pessoas. Vamos inventariar algumas dessas possíveis reflexões, ou seja, anunciar um possível contexto que a fotografia delinea. Iniciemos com reflexões sobre a fotografia.

O “borrão” possibilita questionamentos sobre a relação tempo/movimento, ou ainda, sobre a representação do tempo na fotografia. A anamorfose – cujo produto é o “borrão” – é um modo de extensão espacial da potência ocular.

Transposição por meio de linhas convergentes num só ponto de uma imagem desenhada numa superfície para um plano perpendicular, que resulta numa figura aumentada e deformada. Inversão da perspectiva que implica uma reviravolta do olhar: ele se vê vendo-se. Esse olhar que nos surpreende – e nos olha como um objeto – reordena todas as linhas, a partir de um ponto em que não estamos numa espécie de rearticulação raiada das coisas. Um olhar que ‘não está no lugar’. (PEIXOTO, 2004, p.246).

Com isso, pretendia-se representar o movimento, uma vez que as vistas instantâneas o congelam. As imagens feitas para mostrar o movimento revelam indivíduos congelados em posições instáveis,

suspensos no ar. A tomada tenta capturar o movimento em uma cena que apresenta a velocidade da vida contemporânea e a aceleração dos deslocamentos cotidianos.

No entanto, a fotografia rompe com a exigência de um olhar que desfile rapidamente sobre as coisas, consequência da velocidade que norteia a vida contemporânea. Ela clama pelo olhar do observador e insiste para que ele nela permaneça. Se compararmos o poder de concentração que as imagens fotográficas e cinematográficas demandam, certamente concordamos que a imagem fotográfica clama por um olhar demorado, capaz de vagar, de buscar por algo. Nesse sentido Barthes propôs a seguinte questão: “Será que, quando estou no cinema, acrescento algo à imagem?” Não, responde, porque não teria tempo para isso: diante da tela, não se pode fechar os olhos, sob o risco de, ao abri-los, não ver mais a imagem. A voracidade do cinema exclui todo estado reflexivo.

A cidade, por sua vez, com seus sistemas de comunicação e de transporte, impõe ganhar tempo. Mas andar depressa é esquecer rápido, reter apenas a informação útil no momento. Como modificar esse ritmo? E não seria a *anamnese* o antípoda da pressa e da velocidade? Talvez por isso, o local apresente uma construção com material diferente ao lado de um edifício mais antigo. A simultaneidade do passado e do presente, do antigo e do novo, do denso e do leve, poderia modificar o ritmo da cidade e retardar o fluxo. É necessária uma fenda para a lentidão, para se dar tempo. Com isso, a cidade tenta deixar de ser um lugar de passagem, de trânsito.

Há outros detalhes na fotografia que nos atinge e convida a observá-la atentamente. O homem sentado com um boné azul, que deixou sua mochila descansar no banco ao lado; as manchas escuras ao longo da parede do edifício; as janelas arredondadas/orifícios, janelas de entrada para outro mundo; a parede de um edifício antigo; letras azuis que insistem e chamam pelo nosso olhar: “RODRIGO”.

Assim é preciso saber tasteá-la, saber ouvi-la, sentir seu ritmo em meio às cores, às formas, às texturas, ao seu poder de se referir a algo externo, ao seu potencial de ao fisgar nosso olhar torná-lo extenso, ou seja, de transformar um instante em tempo denso, profundo.

Considerações finais

Da análise empreendida constatamos as possibilidades de significação da imagem fotográfica, do “falar” de dentro para fora, ao atentar para os aspectos qualitativos, singulares e gerais; ao observar o seu potencial de referencialidade considerando os três aspectos mencionados e, por fim, elencando os possíveis efeitos emocionais, reativos ou os que conduzem o receptor à reflexão.

No entanto, é possível que os aspectos qualitativos possam ser convertidos, pela consciência do leitor, em qualidades de sentimento. Nesse caso, ele pode ficar sob o efeito de conjecturas, num nível de consciência tênue: experiência de ausência de tempo e de lugar. Assim a imagem fotográfica perverte seu aspecto indicial na relação com o referente e prevalece como ícone. Não há pensamento. Do mesmo modo, se os efeitos reativos forem intensos, a consciência do embate prevalece e os efeitos possíveis são os vinculados à constatação. Assim o caráter indicial reina, prepondera sobre os outros, o icônico e o simbólico.

Na imagem analisada o fotógrafo tenta flagrar o movimento, exibir o tempo como contínuo, como uma flecha que desliza, sem interrupções. No entanto ele vem por borrões, o que mostra também que não é possível apreender o movimento, o tempo como um contínuo.

Por outro lado, a imagem fotográfica apresenta fendas que permitem ao receptor condensar o tempo, ou seja, possibilita a vivência de instantes de tempo em que passado e futuro se amalgamam. Tais fendas propiciam, portanto, a tentativa de apreensão do presente, que se dilui entre fragmentos do passado e do futuro. Experiência de temporalidade.

Assim, na fotografia a cor amarelada que grita, o azul que irrompe com força, a palavra “RODRIGO”, o edifício antigo ao fundo, como exemplos, podem cumprir tal papel. O leitor pode ser alguém que vivenciou o lugar em meio a outras relações... pode se lembrar do

local somente com o edifício antigo. No entanto, o leitor pode não ter essa mesma experiência e se ater, como uma possibilidade, à palavra “RODRIGO”... e assim a semiótica pode também se desencadear com passado e futuro, num tempo que não se apreende, o presente.

Passado e futuro se apresentam em um tempo que não existe, experiência de temporalidade. Mas a imagem está imóvel e insiste como algo existente que foi flagrado. Deste modo, a imaginação caminha ao lado dela. A imagem propicia a “capacidade de compor e decifrar imagens”. Assim, entre imagens que desfilam no cenário atual e numa velocidade indescritível, a imagem fotográfica pode continuar como a mais pertinente à imaginação. No entanto, este caminho pode ser firmado à medida que estas primem por aspectos qualitativos e que abandonem a redundância em detrimento da construção de possíveis “fendas”.

Referências

BAUDRILLARD, Jean. **A arte da desapareição**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papirus, 2006.

COMTE-ESPONVILLE, A. **O ser-tempo**: reflexões sobre o tempo da consciência. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens sintéticas**. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. **Ensaio sobre a fotografia.** Lisboa: Relógio D' Água Editores, 1998.

JAMESON, Fredric. **Espaço e imagem.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas.** São Paulo: Senac, 2004.

SANTAELLA, Lucia **Matrizes da linguagem e pensamento.** São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. **Semiótica aplicada.** São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.