

TEMPO FOTOGRÁFICO E TEMPO CINEMATOGRAFICO: RECIPROCIDADES

Susana Dobal

Resumo

Se em princípio o tempo cinematográfico caracteriza-se pela duração, a fotografia retém o fluxo temporal. Porém, essas duas concepções podem se revelar apenas circunstanciais quando abordamos obras que misturam os dois domínios: cineastas como Godard, David Claerbout e Juan Millares usam a fotografia estática para abalar a fluidez do tempo; fotógrafos e artistas como Alexey Titarenko, Mimmo Jodice and Douglas Gordon têm recusado a tirania do obturador que retém apenas o tempo dos ápices para em vez disso representarem a duração. O diálogo entre fotografia e cinema tem forçado os limites atribuídos a cada área afetando nossa percepção de como a memória funciona e como o tempo está relacionado a cada uma dessas áreas.

Palavras-chave: cinema; fotografia; tempo; arte contemporânea.

Abstract

If at first cinema can be distinguished for representing the duration of time, photography, in its turn, is known for retaining the flow of time. This division, nevertheless, ends up being merely circumstantial as one considers works that mix the two domains: filmmakers like Godard, David Claerbout and Juan Millares use photography to stop time stream while photographers and artists like Alexey Titarenko, Mimmo Jodice and Douglas Gordon have refused the tyranny of the shutter release that only captures time summits. The dialogue between photography and cinema has been forcing the limits attributed to each of them, thus affecting our perception of how memory works and how time is related to each of these media.

Keywords: cinema; photography, time, contemporary art.



O que acontece quando a fotografia recusa a lógica do momento decisivo e do tempo que culmina em um único ponto para fazê-lo, ao contrário, durar ? Por outro lado, o que acontece quando o cinema recusa o fluxo que lhe é peculiar e assimila um pensar o tempo fotograficamente ? Tais inversões revelam uma quebra de padrões em que cada categoria, o cinema e a fotografia, tem tradicionalmente trabalhado de tal forma que vêm à tona determinados condicionamentos históricos que limitaram nossa percepção do tempo conforme o meio pelo qual ele era representado. A produção tanto histórica quanto contemporânea revela que tais práticas de representação são convenções que se desgastaram e atualmente estão sendo revistas principalmente no âmbito da fotografia e das instalações que utilizam imagem em movimento. Uma das maneiras de se rever tais condicionamentos é justamente pela interseção entre domínios diferentes, a fotografia e o cinema, verificável em diversas produções contemporâneas que revertem as expectativas de tratamento do tempo geralmente atribuído a cada uma das áreas.

Henri Bergson opunha o tempo científico, baseado em marcos necessários a uma mensuração precisa, ao tempo vivido pela consciência que se baseia na duração e não pode ser submetido a rígidos parâmetros de medida. Gilles Deleuze fez eco a essa dicotomia ao opor imagem-movimento – ação baseada em reações corroboradas por elementos da linguagem cinematográfica como plano e contraplano que evidenciam uma sequência lógica, à imagem-tempo – relacionada a um tempo flexível e plural, englobando passado e futuro libertos da temporalidade linear e racional. Os dois filósofos oferecem subsídios para se pensar como as possibilidades de representação do tempo ficaram configuradas em boa parte da história visual do século XX: coube à fotografia representar um tempo vivido como ápices, ou como instantes decisivos, flagrados pela câmera; coube ao cinema representar tanto a sequência de ação e reação quanto a sua subversão. Se por um lado, no entanto, a fotografia libertou-se da ideia de um instante privilegiado no tempo suspenso, por outro lado, a subversão daquela fórmula inicial ocorreu no cinema não apenas pela presença da imagem-tempo no fluxo cinematográfico, mas também pela deliberada retenção desse fluxo com o uso que alguns cineastas fizeram da fotografia para corromper o tempo da ação e reação e

recorrer ao que Deleuze, passando por Proust, chamou também de “tempo puro”, liberto das mensurações rígidas e da sequência de causa e efeito.

Henri Bergson critica, assim, o instantâneo pois seria produto de uma subdivisão do tempo que não leva em conta a sua duração, ou seja, o devir do tempo. Como explica Cláudia Sanz (SANZ, 2011), a fotografia seria o produto da ânsia moderna de matematização do espaço-tempo, porém, o instantâneo permitiria não um corte arbitrário do tempo, segundo a autora e contrariamente a Bergson, e sim a introdução de uma heterogeneidade capaz de atribuir mais densidade à duração. As diversas produções do instantâneo fotográfico traduzidas em visões do mundo tão díspares seriam assim testemunhos da validade do instantâneo, da sua capacidade de atribuir densidade ao tempo. Por outro lado, Patrícia Gouvêa refere-se também a Bergson em caminho inverso, ou seja, não para explicar que o instantâneo pode ter a densidade da duração e sim para dizer que a duração pretendida por Bergson é viável na fotografia praticada para além do instantâneo, como se verá mais adiante.

O ponto de vista de Cláudia Sanz, Maurício Lissovsky, Patrícia Gouvêa ou ainda Damian Sutton, autores que têm tratado da questão do tempo na fotografia, tende a avaliar positivamente o potencial expressivo da linguagem fotográfica, o que esteve longe de ser unanimidade ao longo do século XX (SANZ, 2011; LISSOVSKY, 2009; GOUVÊA, 2011; SUTTON, 2009). O conceito Bergsoniano de tempo, que privilegia a duração em detrimento do instantâneo, teve reverberações nem sempre explícitas na maneira como o cinema foi entendido em oposição à fotografia. A omissão da fotografia nos escritos de Deleuze pode ser vista também como indicadora da maneira como a fotografia foi avaliada, em geral, pelos teóricos da imagem. O cinema foi considerado como meio de representação que escapava da superficialidade do instante para desenrolar-se na duração, essa sim capaz de traduzir um devir denso de sentidos. Diversos depoimentos sobre a precariedade da fotografia consolidaram tal visão, a começar pelo fato de ela ser vista primordialmente como o testemunho de um passado irremediavelmente morto.¹

Mais recentemente tal visão tem sido refutada por teóricos que pesquisam sobre a fotografia e procuram desvencilhar-se da “praga” do “isso foi” que desde Barthes

¹ Essa é a perspectiva que impera na noção de “isso foi” de Roland Barthes, hoje contestada por diversos autores como André Rouillé (ROUILLÉ, 2009) e Patrícia Gouvêa (GOUVÊA, 2011).



limita a percepção da fotografia a um testemunho do passado. Damian Sutton aplica a noção de cristal do tempo de Deleuze à fotografia, que foi deixada de lado pelo próprio Deleuze (SUTTON, 2009) – Deleuze desenvolveu a noção de cristal do tempo e do regime cristalino da imagem cinematográfica no livro *Imagem-tempo*, sobre o cinema. No que diz respeito ao tempo, o cristal se caracteriza por associar tempos diversos simultaneamente, ser atravessado por vetores que conectam passado e futuro em oposição a um tempo linear (DELEUZE, 1985). Para Sutton, portanto, a fotografia é vista não mais como testemunho de um passado, mas como dotada de um futuro e de um movimento de reatualização do passado no presente que desestabiliza a linearidade do tempo – a conjunção de presente, passado e futuro na percepção era, a propósito, a ideia de tempo e duração defendida por Bergson e que ressurgiu no conceito de imagem cristal por Deleuze. Autores como Maurício Lissovsky e Cláudia Sanz partem para a defesa do instantâneo fotográfico como corte instaurador de sentido na efêmera duração (LISSOVSKY, 2009 e SANZ, 2011). A “máquina de esperar” de Lissovsky está longe de ser mero testemunho de um passado remoto, ela constitui-se escrita, mecanismo de retenção do tempo para poder articular a experiência, prolongá-la em um futuro. Semelhante percurso foi realizado por André Rouillé, que procura dar à fotografia o papel negado pelos seus próprios teóricos ao longo do século XX, ou seja, o de um mecanismo de expressão e não de mera documentação (ROUILLÉ, 2009). Como resultado, a fotografia estaria livre para expressar o mundo não mais presa à ideia de que ela se conectaria diretamente com a realidade. O jogo com o tempo considerado aqui faz parte desse reconhecimento das históricas amarras da fotografia e da sua potencial liberdade de reformular o real.

Tais reviravoltas teóricas refletem também a produção de imagens que questiona noções pré-estabelecidas sobre a abordagem diferenciada do tempo pelo cinema e pela fotografia. Em época de diálogos e hibridismos, também o tempo torna-se matéria-prima para que artistas utilizando seja a fotografia seja o cinema procurem em um meio que não o seu uma forma de livrar-se de condicionamentos historicamente construídos. Filmes e instalações voltam-se, então, para a fotografia a fim de capturar por meio dela algo que escapa ao cinema, e vice-versa. Esse trabalho vai tratar de algum desses casos

escolhidos por levantarem questionamentos pertinentes ainda que não necessariamente ligados a uma produção oficialmente legitimada.²

Para isso apresentaremos breve panorama de exemplos de uso da fotografia, inicialmente, e do cinema, em seguida. Essa panorama visa demonstrar também que nossos condicionamentos sobre a representação do tempo atrelada a uma ou outra forma de expressão (o cinema e a fotografia) são contingências históricas que foram ou não reforçadas ao longo da história de cada um desses meios.

Por mais que estivesse atrelado a um programa da modernidade de espacialização do tempo, ou melhor, matematização do tempo em fragmentos nítidos e mensuráveis (SANZ, 2011 e ROUILLÉ, 2009), o instantâneo nem sempre foi unanimidade, ou seja, nem todos escolheram a fotografia para registrar um instante único e privilegiado. Embora ambos tenham trabalhado com a decomposição do movimento por meio da fotografia durante a segunda metade do século XIX, há uma diferença essencial entre o trabalho de Muybridge e Marey (DOBAL, 2001). Muybridge decompôs o tempo em instantes equidistantes para melhor decifrar assim o movimento humano ou equino. Ele fracionou o instante, portanto, em diversos momentos mostrados lado a lado de forma a reconstituir o movimento em fragmentos fixos. Marey, fisiologista interessado no corpo humano mas também cientista inventor de diversas engenhocas para compreender o movimento desse corpo, parece não ter perdido a dimensão estética da sua busca científica e deixa transparecer no seu percurso o maravilhamento pelo seu tema. O fisiologista Marey começa por se interessar pela circulação sanguínea e registra não só o cavalgar de um cavalo ou o caminhar humano, mas também o voo de um pássaro ou o movimento do ar em contato com algum obstáculo. Talvez por isso suas fotos estejam próximas da busca da representação do movimento pelos futuristas tais como os experimentos dos irmãos Bragaglia. Nem para Muybridge, nem para Marey, a fotografia deveria privilegiar um único instante; ambos estavam interessados, ao contrário, em representar a duração do movimento.

O século XX deixaria de lado tais experiências para privilegiar a fixação do instante em imagens nítidas que fragmentam o movimento em instantes mínimos

² Um dos fotógrafos mencionados, Hélio Rocha, tinha exposto seu ensaio apenas em redes sociais até a data em que este artigo foi escrito. Porém, suas experimentações permanecem originais ao mesmo tempo em que se situam no mesmo panorama de questões abordadas pelas outras obras de fotógrafos e artistas conhecidos e legitimados por instituições diversas.



apresentados mais como flagrante de uma fluidez do que como um fluxo em si, como fizeram as mente mais cinematográficas de Muybridge, Marey e dos futuristas (mesmo considerando invenção do cinema apenas em 1894).

Durante o século XX, podem ter havido experiências marginais de registro fotográfico de imagens em fluxo, porém imperou sobretudo o instantâneo mostrando imagens fixas. Passado esse lapso após as experiências do final do século XIX e começo do século XX, as imagens borradas vêm tornando-se mais comuns na fotografia das últimas décadas. A diferença entre as experiências anteriores e as de agora está no fato de que contemporaneamente há não só o movimento em si, a beleza da sua fluidez expressa por Marey e os futuristas, mas a utilização da imagem borrada para atingir um sentido outro. Isso foi favorecido por razões técnicas, já que tal efeito ocorre com frequência na fotografia digital quando há pouca luz. Mas ocorre também na forma de experiências deliberadas, como pode ser visto no trabalho do fotógrafo russo Alexey Titarenko ou dos brasileiros Patrícia Gouvêa e Hélio Rocha. Eles conversam com um acervo de imagens anteriores que compuseram a história da fotografia, mas subvertem alguns dos seus parâmetros.

Titarenko dialoga com a tradição da representação do espaço urbano na fotografia e suas imagens borradas produzem como efeito uma nova experiência do fato de fazer parte do rebanho urbano. Elas evocam uma sensação de movimento coletivo acentuado e também de isolamento e individualismo implícitos nesse cenário populoso. Suas fotos dão, assim, uma arejada no gênero da fotografia de rua (*street photography*) tão explorado ao longo do século XX e que em geral explorou a excentricidade da fauna humana nas ruas das grandes cidades.³ Elas também dialogam com as imagens urbanas borradas do século XIX, presentes desde um dos primeiros daguerreótipos registrados pelo próprio Daguerre até as vistas de cidades diversas, inclusive no Brasil. Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo aparecem em fotografias do século XIX como cidades povoadas por vultos etéreos em registros mais preocupados com a arquitetura urbana. A originalidade de Titarenko, no entanto, justifica-se pelo fato de que, se os passantes ficam registrados na fotografia apenas como borrões, isso não se deve a um acidente, e

³ Para as fotos de Alexey Titarenko ver especialmente o ensaio *City of Shadows* in www.alexeytitarenko.com Acesso em 25.11.2012 Para uma visão geral sobre a *street photography* contemporânea ver HOWARTH, Sophie; MCLAREN, Steve. *Street Photography Now*. Londres: Thames & Hudson, 2010.

sim a uma busca deliberada de um efeito. Assim como na *street photography*, ele está interessado na interação das pessoas com o ambiente urbano, porém, busca menos identificar tipos humanos do que recriar a sensação de se estar solitariamente imerso na multidão.

Partindo de outro gênero que carrega ainda mais longa tradição, pois vem da pintura, Patrícia Gouvêa usa imagens borradas para retratar a paisagem. Na série *Imagens Posteriores*, a fotógrafa registra paisagens em movimento como que vistas pela janela do carro. Seu trabalho vem fundamentado em livro em que Gouvêa faz uma reflexão sobre o tempo na fotografia e menciona a indagação que a guiou tanto nesse ensaio específico quanto na investigação do seu livro: “É possível expandir a imagem fotográfica para além do limite de seu tempo próprio, esgarçar essa aparente instantaneidade de forma a lhe restituir o fluxo vital múltiplo do tempo e, desta maneira, incluí-la no campo mais vasto das imagens-tempo?” (GOUVÊA, 2012, p. 17). As referências da fotógrafa são as mesmas de quem tem tratado do tempo na fotografia (baseados principalmente em Bergson e Gilles Deleuze) e ela também se refere a outras manifestações artísticas com o recurso ao vídeo e instalações para pensar nas possibilidades de representação do tempo. Suas indagações resultaram em paisagens fluidas mais vitais do que etéreas, paisagens que conseguiram assimilar o dinamismo do olhar contemporâneo à contemplação da natureza.⁴

Hélio Rocha, fotógrafo de Brasília, trabalha com efeitos conseguidos com software de tratamento de imagem para obter o registro de diversos instantes em um só instantâneo.⁵ Se nas fotografias de Titarenko ainda restava em alguns elementos fixos da imagem a certeza de um instante privilegiado, um fragmento de segundo quando uma mão segura o corrimão ou um pé se deixa registrar ao pisar a calçada, nas fotos de Hélio Rocha só o que há é um fluxo de multiplicados eus simultaneamente presentes em mini-momentos condensados. A sensação de estranhamento vem aqui pelo caráter militar que adquirem esses personagens enfileirados, como se a população tivesse se tornado um tipo de exército em ação presos em seus gestos cotidianos, repetitivos e inócuos. Há um

⁴ Para as fotos de Patrícia Gouvêa ver www.patriciagouvea.com/ Acesso em: 25.11.2012 e também seu recente livro *Imagens Posteriores*. Rio de Janeiro, Réptil, 2012.

⁵ Para as fotos de Hélio Rocha ver: www.facebook.com/media/set/?set=a.111770112236341.20147.100002100599096 Acessado em 25.11.2012



quê de Magritte nesses cidadãos em trânsito. Sem deixar as ruas para trás, a fotografia alcança aqui também uma sensação mais imaginária do que realista.

Os três fotógrafos mencionados expõem em galerias, sites próprios ou no caso de Hélio Rocha, em redes sociais e sites de compartilhamento de imagens como o Facebook e o Flickr. A hierarquia de territórios pode ser quebrada em nome de uma sensibilidade transformada que atravessa as mais diversas manifestações fotográficas. Elas compartilham a mesma inquietação diante da recente insuficiência do momento decisivo.

Os exemplos vistos até aqui negam a fragmentação fotográfica do tempo em uma fração de segundo, fazendo-o, inversamente, durar um pouco mais, captando assim um momento de instabilidade, de passagem do tempo. Outras experimentações trabalharão com a ideia de duração vivida de maneira menos física e mais conceitual. Esse é o caso de obras que sugerem o cristal do tempo deleuziano ao apontarem para a relação da percepção com o tempo. Se o instantâneo simula uma suspensão do tempo cuja duração os exemplos vistos procuram recuperar, outros procuram estratégias diferentes para multiplicar o instante em uma duração que abrange um passado menos imediato – não um passado que a câmara registrou, mas um passado mais remoto que a fotografia procura trazer para o presente.

Em julho de 2011, três exposições em Arles e em Paris sugeriam separadamente uma reflexão sobre a percepção do tempo ao propor afinidades entre a fotografia, o cinema e a pintura. No Louvre, Mimmo Iodice expôs a série *Les Yeux du Louvre* na qual ele colocava lado a lado closes de rostos fotografados de quadros diversos e closes de funcionários do museu. O paralelismo entre a pintura e fotografia foi reforçado pelo fato de todas as imagens terem dimensões parecidas e serem todas em preto e branco. O passado dos quadros torna-se presente ao serem comparados com rostos contemporâneos; esses, pela maneira com que os funcionários foram fotografados deliberadamente parecidos com os retratos das pinturas, terminam ganhando um ar de clássicos do passado. Fotografia e pintura servem, assim, a um projeto de embaralhamento do tempo não muito diferente do que o cineasta Chris Marker propunha em exposição em Arles.

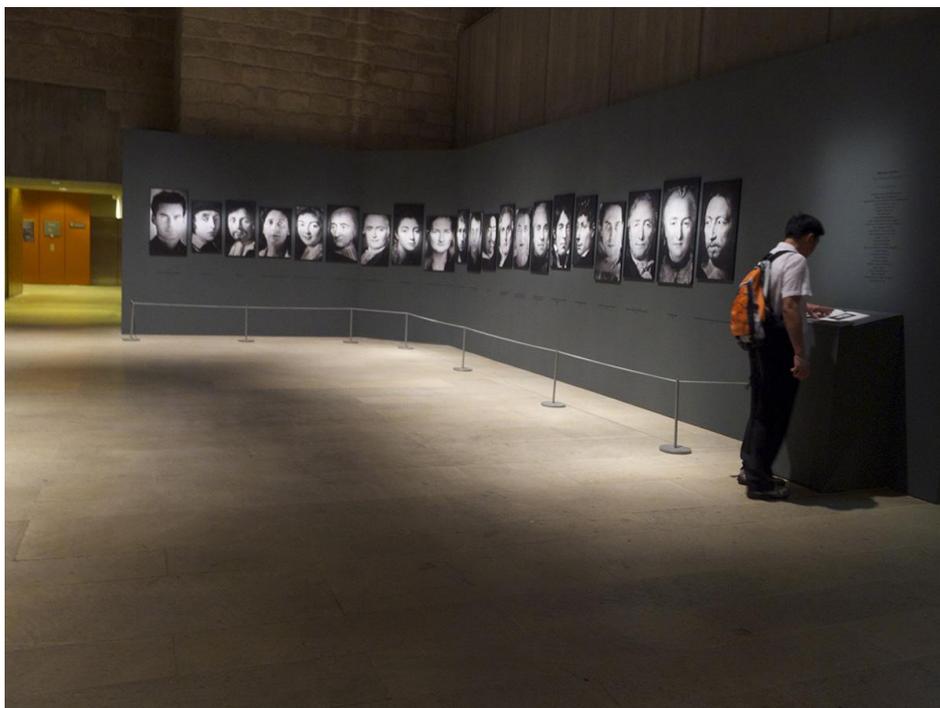


Imagem 01 e 02: Exposição de Mimmo Jodice. Les Yeux du Louvre. Paris, 2011. (Foto de Susana Dobal).



“*Quelle heure est-elle ?*” era o título da exposição de Chris Marker, em jogo de palavras com a expressão “*Quel heure est-il?*” (Que horas são?). *Elle* refere-se às dezenas de mulheres fotografadas por ele no metrô parisiense, mas não se trata apenas de admirar personagens e sim de problematizar o tempo, como o título sugere. Alguns dos retratos foram montados com sobreposição de closes de quadros conhecidos onde se vêem novamente rostos de mulheres. Mais uma vez o paralelismo entre a pintura e o realismo da fotografia provoca uma oscilação temporal. Rostos contemporâneos estão longe de habitar apenas o momento presente, eles são o produto de referências e vivências que ajudam a decodificá-los, ou seja, os rostos representam aqui a imagem-cristal deleuziana, um momento de conexão entre tempos diferentes.



Imagem 03: Exposição de Chris Marker, *Quelle heure est-elle?* Arles, Palais de l'Archevêché, 2011. (Foto de Susana Dobal)

Ainda na mesma época, durante os Festival da Fotografia de Arles, havia uma exposição de Douglas Gordon, artista conhecido pela obra *24 Hours Psycho* (1993), que consiste na manipulação do tempo de projeção do filme *Psycho*, de Hitchcock para durar um dia. Em Arles ele voltava à questão do tempo no cinema, porém exibindo

também a fotografia na série *Self Portrait of You+Me* (2006-2008), em que vêm-se retratos de celebridades impressos sobre espelho. Parte de cada retrato está rasgada ou apagada de forma que, ao olhar a imagem, o espectador vê também o próprio rosto misturado com a do personagem fotografado. A série reencena os processos de identificação em jogo nas salas de cinema, mas também condensa em um só tempo retratos antigos de estrelas do cinema e o momento presente do espectador que os observa.



Imagem 04: Exposição de Douglas Gordon, série Self Portrait of You+Me. Arles, Chapelle Saint-Martin Du Mejan, 2011. (Foto de Susana Dobal).

Mimmo Iodice, Chris Marker e Douglas Gordon trabalham os três com retratos nas obras mencionadas, mas eles não podem mais apenas superficialmente pairar na mera circunstância de ter alguém diante da câmera. Nos três casos, a percepção do rosto de alguém ou de nós mesmos, como na obra de Gordon, dá-se em uma espécie de túnel do tempo, em um vagar que não é mais o das imagens duplicadas ou borradas do presente estendido, mas a de um tempo elástico que vai e vem em cada simples confronto com o presente. A fotografia, geralmente relacionada ora à memória e ao



passado ora ao cotidiano do fotojornalismo, é usada por esses três artistas para alinhar tempos diversos em um único momento. Tal mecanismo parece ilustrar bem a noção de *opsignos* proposta por Deleuze. Estes, seriam imagens que nos colocam em relação direta com o tempo e com o pensamento tornando-os visíveis e sonoros. (DELEUZE, 1985, p. 28-9)

A proeza que todos esses exemplos apontam até aqui é o fato de usarem a fotografia, esse instrumento de celebração do mundo concreto, para representar, inversamente, processos de percepção, e não a realidade em si. A súbita liberdade de usar a fotografia de maneiras tão heterogêneas vem da constatação de que ela não seria mais do que um tipo de pincel disponível para ser manipulado segundo um vasto repertório de possibilidades. Também a imagem cinematográfica será movida por impulso semelhante ao que combinou fotografia, cinema e pintura para forçar novas estratégias de representação.

Se o cinema registra a fluidez do tempo buscada também em experiências com fotografia na época que antecedeu a invenção do cinematógrafo, as experiências de Eisenstein, entre outros, eram na direção de reter a fluidez do tempo e fazer durar o instante: a famosa cena da escadaria de Odessa (em *O Encouraçado Potemkin*) pode ser evocada como exemplo de dramaticidade alcançada seja pela duração alongada da cena, seja pela alternância entre movimentos rápidos das pessoas em fuga com corpos que caem em câmera lenta sob os tiros dos soldados. Mas assim como as experiências iniciais na representação do movimento na fotografia, também essa elasticidade temporal pregada por Eisenstein levaria certo intervalo até ser retomada.

Nas suas reflexões sobre o cinema, Deleuze lançou os conceitos de imagem-movimento e imagem-tempo que tiveram grande repercussão e estabeleceram a ambiguidade entre o tempo que flui enquanto movimento – algo assim como as experiências de Marey e dos futuristas se pensarmos fotograficamente – e o tempo vivido enquanto transformação e devir que desconhece as amarras da linearidade cronológica. Nesse raciocínio, como destacado antes, a fotografia estaria condenada ao subterritório do movimento estagnado até ser recuperada por teóricos mais generosos com as suas possibilidades, mas também por cineastas que souberam compreender o que estava em jogo no salto entre cinema e fotografia pois recorreram à última para subverter a fluidez implícita no cinema.

Para embaralhar o linearidade do tempo, o mesmo Chris Marker dos retratos atemporais no metrô realizou *La Jetée* (1962), filme de ficção científica em que ocorre um movimento multivetorial rumo ao passado e ao futuro realizado por meio de uma sequência de imagens fixas. O fato de serem fotografias e de estarem em sequência pareceria marcar a evanescência do passado. O enredo, no entanto, atribui, ao contrário, à fotografia a noção deleuziana de cristal do tempo (ORLOW, 2007) tal qual o teórico Damien Sutton também restitui na sua reflexão sobre fotografia, cinema e memória (SUTTON, 2009). Fotografias seriadas servem assim de viagem simultânea a um amálgama que mistura passado e futuro para nele o personagem culminar no término do seu presente, ou seja, a morte.

O filme *El Pabellón Alemán* (2009) de Juan Millares também parte de uma sequência de fotografias que reconstituem o passado em uma ficção não menos reveladora da história cujo testemunho incontestável a fotografia deveria oferecer. A ironia vem do fato de a fotografia, geralmente percebida como documento histórico, aqui servir como uma ficção histórica sem deixar de ser documento. Cinema combinado à fotografia para reverter o passado revela não verdades irrefutáveis, e sim versões menos evidentes da história tais como as implicações que podem haver entre uma construção arquitetônica e o tabuleiro político contemporâneo a ela. Tendo em mãos fotografias históricas de evento real ocorrido nos anos 20, referente à inauguração de um belo projeto do arquiteto Mies van der Rohe, Juan Millares reconstitui uma espécie de ficção verdadeira que, a partir do presente, joga uma luz reveladora e retrospectiva sobre o passado. Dá-se então aqui, mais uma vez, um cristal do tempo, em obra que promove o re-acontecimento de fotografias históricas no meio cinematográfico.⁶

Rosângela Rennó usa fotografias evanescentes na instalação *Experiência de Cinema* em que imagens fotográficas são projetadas na fumaça que se esvai. Não se trata apenas de sugerir a fluidez do tempo melhor representada pela fotografia dada a sua comum associação ao passado, mas sim de utilizar um outro meio, a fotografia, para ressaltar especificidades do cinema, seus temas. Sendo assim, as fotos mostradas nas

⁶ Para o primoroso filme e para um texto do diretor que comenta a sua relação com a fotografia e em especial com as fotos que possibilitaram essa obra, ver Juan Millares, “La imagen imaginada: Notas sobre el cortometraje *El pabellón alemán*” in *Stadium* n. 32 Inverno 2011. Campinas, SP: UNICAMP. <http://www.stadium.iar.unicamp.br/32/1.html> Acessado em 25.11.2012



eventuais aparições de imagens na instalação têm quatro temas precisos também caros ao cinema: crime, guerra, família e morte. A fotografia é usada assim para estancar a fluidez dos enredos cinematográficos e fazer ver ainda que de maneira efêmera alguns dos seus condicionamentos. Em fugaz aparição, a fotografia atesta sobre a impalpabilidade da imagem ao mesmo tempo em que se configura a consistência dos temas representados no cinema.⁷

O artista belga David Claerbout trabalha no limite entre cinema e fotografia em suas instalações que misturam mídias principalmente com fins de alongar o instante tanto pela sua duração estendida em câmera lenta, quanto pela proeza de fazer durar um momento fotográfico pela multiplicidade de pontos de vista da mesma cena mostrados em imóvel suspensão e projetados sob a forma de um sequência de fotos (como no trabalho apresentado na Bienal de São Paulo de 2010, *As seções de um momento feliz de Argel/ The Algiers' sections of a happy moment*). Claerbout pensa no limite entre os dois meios e faz ambos dialogarem a fim de confundir expectativas e propor novas temporalidades mais próximas da vivência subjetiva do tempo. Dessa forma, em instante aparece congelado como se gestos e vôo de gaivotas pudessem durar indefinidamente suspensos.

Também na Bienal de São Paulo de 2010, foi exibido o filme *Je vous salue Sarajevo* (Jean-Luc Godard, 1993) que consiste de uma única fotografia gradualmente desvelada em closes até que possamos ver o flagrante fotojornalístico de corpos no chão e um soldado que chuta um deles com uma metralhadora e um cigarro nas mãos. No texto em off, Godard faz uma reflexão sobre a arte, a cultura e a morte. Nenhuma referência além do título é feita quanto às circunstâncias da imagem e o ano em que o filme foi feito, 1993, em pleno período da Guerra da Bósnia (1992 a 1995). Godard faz da foto não uma efêmera notícia de jornal e sim um documento atemporal. A locução em off recobre o fato registrado na fotografia com uma camada de distanciamento e reflexão no qual Godard reafirma a sua fé na arte como voz da diferença e da resistência sob o risco de ser massacrada pela cultura.⁸ Nessa cena brutal onde a realidade parece tão inaceitável, a fotografia apropriada pelo cinema adquire um caráter metafórico. Ela

⁷ Para a instalação de Rosângela Rennó ver www.rosangelarenno.com.br/obras/view/24/1 Acesso em: 25.11.2012

⁸ Para esse filme de Godard, ver www.youtube.com/watch?v=F7Zf-vknVQk Acesso em: 25.11.2012

deixa de ser apenas passado para se transformar em passado recorrente reflorescendo com novos sentidos. A foto não histórica do Godard, a foto que ainda era presente no momento de produção do filme *Je vous salue Sarajevo*, foge do seu caráter de presente no momento em que o filme lhe atribui novos sentidos e, por outro lado, reatualiza o passado com o decorrer do tempo. Pela interseção entre cinema e fotografia o instante adquire, portanto, uma duração, algo que cinde a fluidez não para ser um instantâneo, e sim para configurar novamente uma reflexão sobre um momento histórico.

Os exemplos analisados desenvolvem uma interseção entre o cinema e a fotografia na qual tornam-se visíveis as novas maneiras de conceber o tempo. Nossa percepção do tempo foi construída também pelo cinema e pela fotografia que nos ensinaram um determinado estar no mundo experimentado por tantas idas às salas de cinema e tantas fotos lembradas. Produções nem tão recentes já apontavam para outras possibilidades de representação do tempo contidas em um e outro meio, porém, mais recentemente esse potencial de subversão de práticas enrijecidas tem sido explorado de maneira mais deliberada. Dessa forma, a fotografia ajuda o cinema a pensar e reciprocamente. O deslocamento das duas concepções do tempo para um outro domínio, da fotografia para o cinema e vice-versa, revela parâmetros há muito aprendidos para se conceber a experiência temporal, mas também aponta para a possibilidade de que esses mesmos parâmetros possam ser subvertidos. Só por meio desses deslocamentos e subversões, os próprios padrões de representação tornam-se visíveis, as convenções podem ser superadas e a experiência pode finalmente ser enriquecida para possibilidades mais flexíveis, eles também à espera de futuras superações.

* Com o apoio da Universidade de Brasília (DPP/UnB), esse artigo foi apresentado na NECS Conference 2012 em Lisboa (NECS: European Network for Cinema and Media Studies - tema da conferência: “Time Networks: Screen Media and Memory”).

Susana Dobal é fotógrafa e professora na Univ. de Brasília. Fez mestrado em fotografia (ICP/NYU), doutorado em Hist. da Arte (CUNY/Graduate Center). Publicou artigos diversos e o livro *Peter Greenaway and the Baroque: writing puzzles with images* (2010).

Referências bibliográficas

- BECKMAN, Karen e MA, Jean (eds.). *Still Moving : between cinema and photography*. Durham and London, Duke University, 2008.
- BERGSON, Henri. *Matière et Mémoire*. Paris: PUF, 1985. [Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006].
- CARROLL, Noël. *Theorizing the Movie Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- DELEUZE, Gilles. **Image-temps**. Paris: Ed. de Minuit, 1985. [*Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.]
- DOBAL, Susana. « Etienne-Jules Marey : nem mais fotografia, nem ainda cinema ». Lugar Comum (UFRJ). nº 13-14, 2001. p.161 – 176.
- GOUVÊA, Patrícia. *Membranas de Luz: os tempos na imagem contemporânea*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- _____. *Imagens Posteriores*. Rio de Janeiro: Réptil, 2012.
- GREEN, David. « The visibility of time » in *David Claerbout*. Köln: Walther König, 2004.
- HOWARTH, Sophie; MCLAREN, Steve. *Street Photography Now*. Londres: Thames & Hudson, 2010.
- LISSOVSKY, Maurício. *A Máquina de esperar*. Rio de Janeiro: Mauad, 2009.
- MILLARES, Juan. “La imagen imaginada: Notas sobre el cortometraje *El pabellón alemán*” in *Stadium* n. 32 Inverno 2011. Campinas, SP: UNICAMP. Disponível em <http://www.stadium.iar.unicamp.br/32/1.html> Acesso em: 25.11.2012
- ORLOW, Uriel « The dialectical image : La Jetée and photography-as-cinema » in David Company (ed.). *The Cinematic*. London : Whitechapel, and Cambridge, MA : MIT Press, 2007.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.

SANZ, Claudia. “Quando o tempo fugiu do instantâneo” in *Studium* n. 32 Inverno 2011. Campinas, SP: UNICAMP. Disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/32/4.html>
Acesso em: 25.11.2012

SUTTON, Damian. *Photography, Cinema, Memory: The Crystal Image of Time*. Minneapolis: Minnesota Press, 2009.

Sites com obras dos artistas comentados :

GODARD, Jean Luc. “Je vous salue Sarajevo”. Disponível em
<<http://www.youtube.com/watch?v=F7Zf-vknVQk>> Acesso em: 25.11.2012

GOUVEA, Patrícia. <<http://www.patriciagouvea.com/>> Acesso em: 25.11.2012

MILLARES, Juan. “El Pabellón Alemán” (Espanha, 14', 2008). Disponível em
<<http://www.studium.iar.unicamp.br/32/1.html>> Acesso em: 25.11.2012

RENNÓ, Rosângela. *Experiência de Cinema*. Disponível em
<www.rosangelarenno.com.br/obras/view/24/1> Acesso em: 25.11.2012

ROCHA, Hélio.

<<http://www.facebook.com/media/set/?set=a.111770112236341.20147.100002100599096>> Acesso em 25.11.2012

TITARENKO, Alexey. < <http://www.alexeytitarenko.com>> Acesso em: 25.11.2012