DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2024.221071

O tempo e o olhar na fotografia de Cláudia Andujar

Time and gaze in Cláudia Andujar's photography

Rayane Lacerda[1]

[1] Doutoranda em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS). Membro do Imaginalis – Grupo de Pesquisa em Comunicação e Imaginário (CNPq/UFRGS). E-mail: raylavisi@gmail.com

Resumo: Este artigo parte de uma questão apresentada em debates do Grupo de Pesquisa de Fotografia da Intercom, em 2020, sobre o tempo de observação de uma fotografia. Dessa forma, buscamos refletir sobre o tempo do olhar diante de uma imagem e o que ele pode comunicar a partir do sujeito que observa e se relaciona com a foto. Apresentamos autores como Maurício Lissovsky, Boris Kossoy e Roland Barthes e realizamos uma leitura flutuante da série *É o trem do diabo*, de Cláudia Andujar. Por fim, entendemos que o tempo contemplativo é fundamental para a afetividade que chama o olhar, comunicando aspectos presentes na subjetividade do observador, não sendo possível apreender o Outro em sua totalidade.
Palavras-chave: Cláudia Andujar; intangível; tempo; olhar; *punctum*.

Abstract: This study begins from a question that arose in debates at the Intercom Photography GP in 2021 about the time taken to observe a photograph. Thus, we seek to reflect on the time spent looking at images and what it can communicate based on the subject who observes and relates to the photo. We used authors such as Maurício Lissovsky, Boris Kossoy, and Roland Barthes and carried out a floating reading of the series *É o trem do diabo* by Cláudia Andujar. Finally, we understand that contemplative time is fundamental for the affectivity that draws the gaze, communicating aspects presents in observers' subjectivity, making it impossible to grasp the Other in their entirety.
Keywords: Cláudia Andujar; intangible; time; gaze; *punctum*.

Introdução

Este artigo nasce de uma questão colocada no Grupo de Pesquisa (GP) de Fotografia da Intercom, em 2020, sobre a relação entre o tempo e o olhar na prática fotográfica. Na ocasião, nos foi perguntado qual seria o tempo de observação de uma imagem – minutos ou segundos – capaz de fazer um sentido brotar na compreensão de quem olha. Isso porque, o tempo e o olhar (ou, ainda, o tempo do olhar), quando pensados a partir do ato fotográfico como um todo e da fotografia como produto de uma experiência, estão imbricados e sugerem o cruzamento de perspectivas.

Tal questão, que nos instigou desde então, já foi pontuada por Mauricio Lissovsky, em especial o aspecto do tempo. O autor, reconhecido no campo da Comunicação como um pesquisador dedicado aos estudos sobre fotografia, propunha reflexões a respeito da imagem a partir dos conceitos do instante e da duração, afirmando que a temporalidade específica da imagem fotográfica não costuma ser amplamente estudada (Lissovsky, 2014). Para ele, essa ausência de trabalhos com foco na temática do tempo é um problema de teor científico que pode ser desdobrado com o auxílio de Barthes e sua noção de *punctum* – isto é, essa "instantaneidade punctual" (Lissovsky, 2014, p. 36) que permeia a fotografia, pois aquilo que nos fere carece de um tempo de observação.

Tomando o contexto descrito como ponto de partida, buscamos, nos anais anteriormente publicados pela Intercom[2], pistas de debates já introduzidos acerca do assunto. Buscamos as palavras "tempo", "fotografia" ou "olhar" no título ou nas palavras-chave de textos online, pois são esses os termos que desenham a discussão aqui proposta. Ao todo, encontramos 11 textos, de modo que três chamaram a nossa atenção.

Cristina Lima, em seu estudo intitulado "A tessitura do tempo na fotografia" (2015), remonta o percurso de desenvolvimento das técnicas fotográficas, passando pelos experimentos de Daguérre e Niépce e priorizando um ponto de vista histórico, já que pensa o dispositivo enquanto objeto que congela, captura, fragmenta e toma para si o tempo do real. No entanto, como contraponto ao percurso histórico-linear, há também a perspectiva que considera a chance de um sentido irromper e tomar o sujeito que observa, indicando compreensões inesperadas e profundas tanto sobre o contorno individual quanto sobre o contorno coletivo. O tempo, no contexto

[2] Na primeira versão deste artigo, publicada nos anais da Intercom no ano de 2021, realizamos uma busca entre os anos de 2001-2020. Contudo, para a versão atual, tal busca foi ampliada e atualizada, contemplando o período de 2001-2023.

da fotografia, poderia atuar como uma vivência profunda que se apresenta na relação entre sujeito e imagem.

Tais apontamentos são trazidos por Ana Farache (2008), quando pensa a contemplação como uma estratégia de construção de sentido, tanto para quem registra a fotografia quanto para quem a observa. O argumento da autora parte de uma crítica ao pressuposto de que a velocidade da informação e da produção de imagens nos afasta de uma experiência estética mais profunda diante do produto visual. Para ela, é por meio da contemplação que tal estética sensível pode brotar.

Em esteira parecida, Carolina Araújo Forléo (2022) escreve sobre as dimensões sensíveis da fotografia em seu trabalho intitulado "Olhar complexo e contemplação: fotolivros como prática visual no contexto contemporâneo", refletindo sobre como tal sensibilidade pode emergir na observação de imagens publicadas em fotolivros. Segundo a autora, há um contexto de exarcebação da produção e do consumo de fotos no mundo contemporâneo, sobretudo digitalmente. Entretanto, os fotolivros, isto é, as imagens impressas, continuam circulando porque se posicionam em sentido oposto a esse cenário. Forléo (2022), sustentada pela noção de sociedade do cansaço, explica que, embora a atenção se mostre dispersa nos dias atuais, os fotolivros ainda carregam a possibilidade de mobilizar um olhar complexo.

Lissovsky (Mauricio [...], 2020), ao explicar o percurso histórico de desenvolvimento da fotografia, coloca o tempo como elemento central. Isso porque, não só o tempo histórico desenha esse contexto de transformação das câmeras, fundamentais ao ato fotográfico, como também a exposição sensível à luz foi mudando ao longo dos anos. Se, antes, com a invenção do daguerreótipo, a exposição variava entre minutos, esse tempo ficou cada vez menor conforme os dispositivos se tornaram mais ágeis e com capacidade de produzir fotografias mais instantâneas. Para o autor, "a fotografia era um tempo vivido pelo fotógrafo e pelo modelo" (Mauricio [...], 2020), já que as pessoas que desejavam fazer um retrato precisavam ficar paradas diante da câmera, a fim de esperar a exposição para então obter o registro.

A reflexão do autor conduz à seguinte pergunta: como o tempo pode ser pensado na observação da imagem, essa etapa posterior ao registro fotográfico? Desde sua invenção, a imagem, enquanto produto de uma experiência materializada na fotografia, carece de um tempo para o olhar – não necessariamente contemplativo, mas ainda um olhar.

Ao traçar tais questionamentos como nortes desta investigação, nos interessa refletir sobre o tempo do olhar em fotografia, pensando nas relações possíveis entre os elementos tangíveis e intangíveis que participam desse processo.

Para tanto, a observação *a posteriori* da fotografia é o caminho que escolhemos para refletir sobre as questões do tempo e do olhar implicados na imagem. Isso porque almejamos compreender quais as possibilidades de comunicação presentes no olhar contemplativo diante de uma foto (e que nascem a partir dela).

Por isso, estudamos fotografias da série *É o trem do diabo*[3] (1969), de Cláudia Andujar (1969), feitas durante uma viagem de sete dias em um trem que conectava São Paulo a Salvador. Os passageiros que participaram dos registros são migrantes que, na busca por oportunidades de trabalho, se deslocaram até a capital paulista. Sem perspectiva de alcançar os objetivos traçados, essas pessoas retornaram para a sua região de origem, de modo que Andujar embarcou nesse retorno para casa e os fotografou durante o percurso.

Realizamos uma leitura flutuante na tentativa de olhar para essas imagens com a atenção racional suspensa, na busca por uma concentração mais sensível e aberta ao intangível – no qual acreditamos estar presente algum nível de sentido motivado pela duração. A fim de realizar as costuras teóricas propostas, elegemos como indicadores de análise o *punctum* e o *studium* barthesiano; o tempo, no sentido do instante e da duração, tratados por Lissovsky (2014); e o olhar. A intenção é investigar como esses elementos aparecem na observação das imagens feitas por Cláudia Andujar, como se relacionam e o que podem revelar sobre aspectos da comunicação compartilhada fotograficamente.

A relação entre o *punctum* e o *studium*

A noção de *punctum* (Barthes, 2015) é uma abordagem teórica que considera os aspectos intangíveis da imagem, abrindo discussões sobre o tempo e o olhar na fotografia. É um conceito que reflete a possibilidade de arrebatamento dos sentidos e da atenção de quem olha. Para Barthes (2015, p. 29) "[…] o *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)". Esse elemento, por ser algo que punge, não existe *a priori* de modo integral, sendo uma semente que espera por seu cultivo. Ele é uma significação que torna presente os sentidos de quem observa uma fotografia, sendo construído somente pelo ato de olhar. Sem o olhar, o *punctum* continuará em seu estado germinativo, sendo apenas um

[3] Segundo informações publicadas na *Revista Zum* (Del Castillo, 2015), trata-se de uma reportagem realizada por Andujar para a *Realidade*, em 1969, a qual ficou conhecida, na época, como "trem baiano". A fotógrafa acompanhou os migrantes que saíam de São Paulo para retornar a Bahia, estado que haviam deixado em prol de melhores condições de vida. Nas imagens, anteriormente expostas no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro (IMS-Rio) em 2015, a artista traz personagens de todas as idades, fotografando desde crianças até jovens adultos.

possível componente icônico ou uma compreensão guardada no inconsciente. Com o auxílio do olhar e da implicação do sujeito que observa, ele cresce e se expande, de modo que se revela enquanto um "ponto de efeito" (Barthes, 2015, p. 49).

O *punctum* precisa do olhar, mas não apenas no sentido de direcionar o olho para uma fotografia. Mesmo Barthes (2015, p. 49) explica que "às vezes acontece de eu poder conhecer melhor uma foto de que me lembro do que uma foto que vejo, como se a visão direta orientasse equivocamente a linguagem, envolvendo-a em um esforço de descrição […]". Nesse caso, o que o autor entende como visão é o ato de olhar concretamente a fotografia. Esse ato é necessário, pois ele permite a apreensão visual de uma imagem que nos abre à elaboração de conhecimento.

Contudo, seu destaque à lembrança em detrimento da visão pode ser interpretado como o olhar para além do quadro. Primeiro, vemos (visualizamos) e, depois, olhamos (sentimos). Esse sentir é ontológico porque constrói o ato de ver, ou seja, a própria atenção que é chamada durante o processo de visualização já está embebida no olhar que sentiu – por isso, o *punctum* existe como semente a ser germinada.

Kossoy (2007) chama a atenção para o que denomina olhares inertes, ou seja, os olhares passageiros que se cruzam às fotografias. Para o autor, o olhar é inerte quando apenas miramos, sem nos ocuparmos de uma fotografia com maior profundidade do olhar. Ainda, as imagens podem falar e não serem escutadas. Isso significa que elas passam diante de nós da mesma maneira que nós passamos diante delas, mas apenas esse cruzamento não sugere, por consequência, a construção de sentido. Pode acontecer de muitas fotografias atravessarem nosso caminho ao longo de um dia, mas poucas ou nenhuma nos fisgarem. Por esse motivo, quando uma fotografia nos chama por meio de seu *punctum*, isto é, de seu ponto de efeito, é como se escutá-la ou olhá-la fosse inevitável, porque fomos feridos por ela.

Essa fisgada mostra que o olhar possui camadas de sentido, sendo um elemento fundamental às relações estabelecidas entre os sujeitos e o material de uma fotografia. Tal ontologia carrega o elemento temporal, dividindo a experiência fotográfica em duas realidades principais, as quais podem ser chamadas de gênese e duração (Kossoy, 2007). O ato fotográfico corresponde ao tempo da gênese, pois é o momento no qual se cria a imagem que, depois, será observada e transformada em memória. Trata-se, aqui, do tempo *efêmero*. A partir dessa transformação em memória, ela chega no tempo da representação e da duração, denominado como *perpétuo* (Kossoy, 2007).

No entanto, há um processo para que ambas as realidades acontençam e se conectem. Segundo Kossoy (2007, p. 133):

> a perpetuação da memória é, de uma forma geral, o denominador comum das imagens fotográficas: o espaço recortado, fragmentado, o tempo paralisado; uma fatia de vida (re)tirada de seu constante fluir e cristalizada em forma de imagem.

Trata-se de um processo porque há diversas ações necessárias à criação e perpetuação da fotografia. Com a câmera fotográfica em mãos, é necessário fazer escolhas, o que sugere o início de uma cadência dinâmica que envolve a produção, a memória, o tempo, o olhar, a reflexão, a imaginação e assim por diante. Para criar uma fotografia, precisamos recortar o espaço, fragmentando-o e paralisando-o. Já para perpetuá-la, precisamos intervir no fluir do tempo (aqui, cronológico) para então cristalizá-lo em um produto cultural, histórico e comunicacional que se chama fotografia. Tais ações são procedimentos contínuos que estão presentes na criação e disseminação das imagens, elaborando um *processo* que pode ser explicado pelas duas realidades das quais nos fala Kossoy (2007). Mas, então, é possível que apenas essas duas realidades bastem à complexidade da fotografia ou outras podem ser criadas por meio dos sentidos elaborados pelo olhar de quem observa?

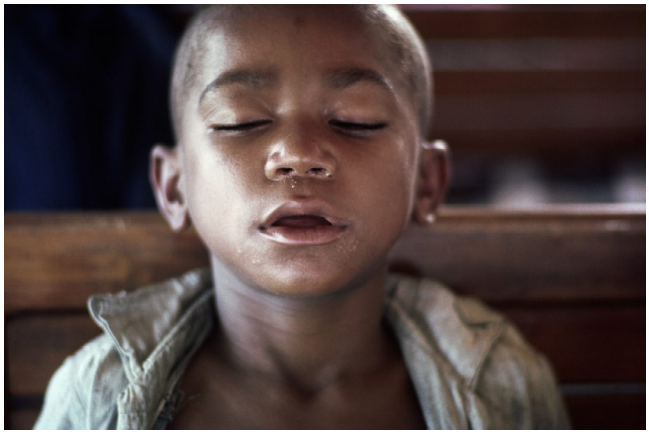

Figura 1: *É o trem do diabo* #14

Fonte: Andujar (1969a).

A Figura 1 apresenta um menino, ainda criança, sem cabelos e com as orelhas em evidência, apesar de levemente desfocadas pela objetiva da câmera. Ele tem os olhos fechados e a boca levemente suja nos cantos, entreaberta, como se estivesse precisando de mais ar para respirar. Sua expressão facial sugere, especialmente pelas pálpebras cerradas, um momento de mergulho em si. Pensamos na possibilidade

de o menino, personagem da narrativa trazida por Andujar, estar buscando uma conexão consigo mesmo enquanto se encontra alheio ao que acontece no trem ao seu redor. A entrega ao momento presente também pode se relacionar com o ícone da camisa, a qual se mostra aberta e deixa ver seu pescoço – é possível que, se a artista tivesse optado por um enquadramento mais amplo, talvez veríamos o peito nu do personagem. Nesse caso, sugere uma entrega a si porque a camisa desabotoada pode ser pensada como sinônimo de segurança e reguardo. A criança não se protege por meio da roupa, pois se liberta.

Para Del Castillo (2015), são fotografias que refletem sobre como o Brasil trata não apenas imigrantes que vieram de fora, mas também aqueles que se deslocam pelas entranhas do próprio país. Essa é, de fato, uma questão que se apresenta para nós a partir da Figura 1, em que um menino é tido como migrante, isto é, como um dos passageiros do trem *do diabo*, enquanto parece vivenciar um momento de introspecção e, talvez, de solitude ao longo da viagem.

Aqui, vale retomar o contexto sócio-político da série fotográfica, em que a artista acompanhou migrantes que deixavam São Paulo e ingressavam em um trem que os levaria de volta a seu estado de origem. Dado o contexto dos registros, causa estranheza a presença de uma criança no grupo de migrantes. Ela estaria ali apenas acompanhando um adulto responsável ou também teria sido imposta ao trabalho, no caso, infantil?

Embora não se possa precisar qual o papel que esse menino teve ao longo da estadia em São Paulo, é visível sua presença nesse contexto social mostrado em fotografias por meio do olhar de Andujar. Por esse motivo, tais especulações diante da imagem acima apontam para o elemento do *studium* barthesiano, já que o cenário histórico-social da imagem emerge como elemento fundamental à nossa interpretação. É esse cenário que conduz ao olhar imersivo e nos solicita a contemplação. Aqui, a expressão do rosto da criança pede que uma observação de segundos se transforme em minutos, pois a sensação de que ela está à procura de mais ar para respirar nos chama a atenção – ela estaria imersa em si ou buscando fugir da realidade que lhe foi imposta?

Essa observação sugere que as realidades de interpretação da fotografia, posteriores ao ato fotográfico em si, podem ser múltiplas. As duas realidades são fundamentais ao processo fotográfico, compondo duas fases principais. Contudo, a fase de observação, que corresponde ao tempo do perpétuo, não possui um fim em si mesma, já que se desdobra a partir das interpretações de cada sujeito. Afinal, como Kossoy (2007) pontua sobre a participação da história e da cultura na segunda

realidade fotográfica (a da representação), o contexto pessoal de cada observador afeta a compreensão que ele terá diante de uma imagem, como também a relação com a coletividade. A maneira como cada sujeito está inserido no mundo, sua imaginação e como ele se relaciona com o tecido social afetam diretamente o que se apreende de uma imagem – isto é, quando a escutamos.

Para Barthes (2015, p. 49), "nada de espantoso, então, em que às vezes, a despeito de sua nitidez, ele [o *punctum*] só se revele muito tarde, quando, estando a foto longe de meus olhos, penso nela novamente". Essa revelação tardia pode se dar não por meio da expressão no rosto da criança em si, mas a partir dela, sugerindo que o *punctum* é esse sentimento que nos afeta, mas que não se apresenta iconicamente na imagem – ele se expande e deixa de existir em estado germinativo. No exemplo da fotografia acima, tal afetação e tal reflexão sobre a posição de uma criança tida como migrante no trem *do diabo*, seguirá nos acompanhando, quer estejamos olhando diretamente para a fotografia ou não.

Por outro lado, o *studium*, que faz parte da observação, complementa o *punctum*, como se ambos formassem uma dupla. Lissovsky (2020, p. 2) explica que o *studium* "tem caráter cultural" e "depende da educação". É como se o observador da fotografia precisasse ter uma certa disposição de interpretação, correlacionando as sensações intangíveis e o contexto de produção da imagem, tal como suas possíveis problemáticas sociais, seu viés histórico etc.

Para Lissovsky (2020, p. 2), o *studium* "[…] reconcilia a fotografia com a sociedade". Segundo o autor, essa reconciliação se aproxima das funções sociais da fotografia, isto é, informar, comunicar, significar, representar, entre outras. Por esse motivo, também nos comove a compreensão de que todos estavam em um trem, voltando para casa, após não alcançarem os objetivos pessoais e profissionais que foram buscados na cidade de São Paulo. Nos comove, em específico, uma criança estar presente nessa viagem de volta para casa.

Segundo texto da revista *Realidade*, no qual as fotografias da série *É o trem do diabo* foram publicadas:

> a bagagem com que chegaram a São Paulo era feita de esperanças. Uns buscavam emprego, outros procuravam parentes engolidos pela cidade grande, outros sonhavam recuperar a saúde perdida. Todos queriam aquilo que para muitos não passou de desejo: uma vida melhor. (Claudia […], 2015)

Eram pessoas que buscavam uma vida melhor, mas que precisavam voltar para casa porque não encontraram o que esperavam. Essas informações também

participam de nossa observação e causam comoção pela dura realidade enfrentada pelas pessoas fotografadas. É possível inferir, ainda, que tomar conhecimento desse contexto colabora para que tenhamos afetação diante da fotografia, pois tanto a sensação que brotou em nossa observação quanto o contexto sociocultural são marcantes. Isso não significa que o *punctum* é dependente do *studium* e vice-versa, mas que ambos coexistem e seus respectivos sentidos são complementares.

Ao mesmo tempo, seguimos experimentando o *punctum* de que fala Lissovsky (2020), pois há essa quebra no ritmo de pensamento, isto é, de intenção. Nos comovemos com o contexto sociocultural apresentado pela série de fotografias registradas por Andujar e refletimos sobre esse cenário de dificuldade que ainda se mostra presente no dia a dia brasileiro. Trata-se, aqui, de um processo de ver e olhar, atravessado pelo tempo.

Nesse sentido, o *punctum* e o *studium* se complementam, de modo que há uma alternância entre eles. Lissovsky (2020) explica que existem três maneiras de o *punctum* e o *studium* entrarem em relação. A primeira seria suplementar, no sentido de que ela já estava lá, mas é necessário apontá-la, acrescentá-la. Já a segunda seria rítmica, pois a fotografia carrega esse aspecto de sensibilizar e, aqui, a sensibilização faria parte da relação entre ambos. Por fim, a terceira seria uma assombração, porque o *punctum* e o *studium* coexistem, sendo um a sombra do outro – portanto, quando há um, o outro também se faz presente.

Lissovsky (2020) diz, ainda, que a pretensão de tornar o *punctum* e o *studium* antagônicos é um simulacro, pois esse suposto antagonismo tende a se dissolver, justamente porque ambos se complementam e se correlacionam. Isso significa dizer que à medida que nos comove o contexto social e cultural da série de fotografias aqui trazidas, também nos afeta possíveis significações que construímos diante dela. Entre ambos, existe um tempo que se dissolve. Em outras palavras, entre o tempo histórico, marcado por um contexto sociocultural, e o tempo em que se observa e se recorda uma imagem, há uma duração. Há uma alternância entre o *punctum* e o *studium* e nessa variação mora a duração, constituída por instantes que estão presentes nesse jogo entre função social e afeto, entre cultura e significação, entre *punctum* e *studium*.

O recurso do tempo

Os conceitos barthesianos de *studium* e, especialmente, de *punctum* se aproximam das discussões feitas por Susan Sontag (2003) em relação à fotografia para além dela mesma, não tendo um fim em seu resultado. Para a autora, "sem dúvida, a paisagem de uma cidade não é feita de carne. Porém prédios destroçados são

quase tão eloquentes como cadáveres na rua" (Sontag, 2003, p. 13). Dito de outra forma, os prédios destroçados podem servir como o *punctum*, desdobrando alguns sentidos sobre a morte e a finitude do corpo sob olhar de quem observa. Enquanto a interpretação está ali sendo construída, há elementos que falam mesmo quando eles próprios não aparecem de forma concreta, como representação.

Por esse motivo, quando há a irrupção de um aspecto intangível na observação de uma imagem, há o ato do olhar e o tempo que nos leva para fora da fotografia. Esse tempo, ao se expandir, torna-se duração, fazendo a própria significação também durar em conjunto. Para Lissovsky (2014, p. 29), "devemos considerar que o problema da duração não diz respeito a um evento singular, e sim a um intervalo de tempo reconhecido como tal, isto é, algo que tem um início e um fim […] e um entre, no meio […]". Então, o ato de observação da fotografia pode suscitar esse momento que demora, esse "entre" um início e um fim que nada mais é do que a presentificação da experiência sensível que se revela diante da imagem (ou em conjunto com ela).

Figura 2: *É o trem do diabo* #15

Fonte: Andujar (1969c).

Na Figura 2, há um corpo que se desloca para trás e que se movimenta. Estaria se movimentando no ritmo do trem em que ocorre a viagem? Ou estaria cansado da procura por trabalho, sucumbindo à estafa? A mulher parece se entregar a uma força intrínseca ao ambiente circundante, tendo inclusive seu próprio corpo cooptado, atirado contra o assento. Há um contraste com o homem sentado ao seu lado, pois ele parece não estar afetado pela mesma força que ela. Enquanto

a mulher se entrega e tem seus gestos puxados por uma presença imaterial, com a cabeça caída para trás, o homem segue em posição ereta e orientada à normalidade, conforme a configuração que se espera de um indivíduo inserido em um veículo de transporte. Na verdade, parece que essa diferenciação entre ambos infere que a mulher foi tomada por uma força externa que só a ela abraçou, de modo que o restante dos passageiros não pode ver ou sentir esse mesmo impulso. Talvez por uma sensibilidade ou abertura maiores, ela se entregou à pujança ali presente.

Essas observações se aproximam da noção barthesiana de *punctum*, novamente, pois ele irrompe o *studium*. O *punctum* é um momento e um instante atemporal (no sentido de que nos leva para um fora-de-campo) que emerge em fotografia, oferecendo uma significação que ultrapassa as acepções culturais do indivíduo. Na Figura 2, a revelação do *punctum* pelo olhar que sente se dá a partir do gesto corporal da mulher que, por sua vez, abre ao intangível. Contudo, não se trata apenas do gesto corporal em seu sentido estrito, ou seja, do corpo que se joga para trás – esse é o ponto de partida, o *punctum* ainda em seu estado inicial, como semente. O olhar, após se permitir sentir, sugere a presença de uma força externa que não está representada iconicamente na fotografia, sendo uma inferência de quem a observa.

Contudo, o autor alerta que há dois momentos de irrupção do *punctum*. O primeiro seria esse detalhe que fere e chama o olhar ao gesto do sentir, ao passo que o segundo seria o tempo, um estigma mais intenso (Barthes, 2015). Essas compreensões se aproximam da leitura flutuante aqui realizada, pois propomos esse desdobramento da observação inicial, o qual reverbera e corresponde à segunda fase do *punctum*. O olhar segue *olhando* mesmo após a visão ter esgotado os elementos a serem vistos. Barthes (2015, p. 81, grifo do autor) menciona uma fotografia como exemplo:

> Em 1985, o jovem Lewis Payne tentou assassinar o secretário de Estado americano, W. H. Seward. Alexander Gardner fotografou-o em sua cela; ele espera seu enforcamento. A foto é bela, o jovem também: trata-se do *studium*. Mas o *punctum* é: *ele vai morrer*. Leio ao mesmo tempo: *isso será* e *isso foi*; observo com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte.

Essa compreensão sobre o tempo presente em uma fotografia sugere pistas sobre o intangível. O tempo é um impulso de imaginação, para usar os termos de Gaston Bachelard (2018) sobre o devaneio, que indica um fora-de-campo. Esse fora-de-campo, por sua vez, ultrapassa o olhar que observa o enquadramento registrado, mas também implica outros instantes que são condensados (e revelados) nesse tempo presente de

quem olha. Grosso modo, é como se a contemplação, elemento de uma atenção ativa, trouxesse para si os demais tempos existentes, de modo a uni-los e impulsioná-los para um limiar mais amplo de significação, alcançando um espaço atemporal.

Tomemos como ponto de partida o exemplo dado por Barthes (2015) sobre a fotografia que Alexander Gardner fez de Lewis Payne em sua cela. Ele indica que o *studium*, ou seja, o contexto cultural e a iconografia, é a beleza com a qual ela foi registrada e que pode ser representada pelo jovem, enquadrada com um bom emprego da técnica. Entretanto, o *punctum* é a impressão de que aquele jovem vai morrer. Dito de outra forma, o que revela o tempo, nesse caso, é a iminência da morte que desdobra o intangível (e o atemporal) a partir do olhar.

O *punctum* é intangível porque não se pode afirmar, visualmente, que a morte irá chegar para o sujeito apenas por uma análise fotográfica. Precisamos acessar outras informações sobre o contexto do registro, como as condições ambientais que possibilitaram o acontecimento da fotografia, a trajetória profissional do fotógrafo, as questões políticas e jurídicas envolvidas na prisão de Lewis Payne e, até mesmo, a legenda descritiva da imagem. Afinal, a fotografia traz um jovem algemado, sentado em frente a uma parede, olhando para algo que está além do quadro. Nesse contexto, como afirmar que a morte está presente de modo icônico? O que, ali, representa a morte? Ainda: como representar a morte em si, esse aspecto intangível, por meio de um ícone na fotografia?

Portanto, o que se empreende são sugestões e indicações possíveis a respeito do signo da morte, mas uma apreensão concreta não pode ser feita somente pelo ato de olhar e contemplar. O intangível é inegável na fotografia, especialmente nas leituras feitas *a posteriori*. É necessário levar em consideração os sentidos imateriais que brotam enquanto fontes válidas de conhecimento. Mas, então, se o atravessamento do tempo faz parte desse processo de significação, como esse aspecto pode se relacionar com o intangível?

Para Barthes (2015), pode acontecer de conhecermos melhor uma fotografia que lembramos do que uma fotografia que vemos – entre ver e lembrar, há algo que se expande, tornando uma imagem memorável e, por isso, duradoura. Esse algo que se expande seria o intangível, porque é o elemento que se torna presente por meio do *punctum* e se mantém mesmo sem a participação concreta da fotografia diante de nossos olhos. Ainda sentimos, lembramos e experenciamos apesar de já termos visto a foto em um momento anterior. Ela segue conosco porque o intangível se apresenta, se revela. Nessa esteira, retomamos o que Lissovsky (2014) explica sobre um "entre" que conecta um começo e um fim, sendo esse "entre" algo que demora porque se estende.

Para o autor, um dos pressupostos da fotografia é que ela é tida como uma experiência. Nesse caso, não temos como falar de experiência sem considerar o atravessamento do tempo, já que "[…] não é possível conceber uma experiência sem duração […]" (Lissovsky, 2014, p. 2). É nessa conexão e correlação que mora a observação da fotografia. Podemos nos lembrar de uma foto, podemos nos sentir afetados por algo que nos fere ou podemos refletir sobre algum contexto histórico-cultural específico que uma imagem traz. Em qualquer um dos casos, fazemos do instante um período duradouro, transformando-o em duração.

A picada do *punctum* e a elaboração de narrativas

Na relação processual entre ato fotográfico, *studium*, revelação do *punctum* e observação e presença do intangível, os quais são sustentados pela duração que conduz ao fora-de-campo, há a construção de narrativas plurais. São narrativas marcadas por características comunicacionais que não representam algo, mas nos *apresentam* caminhos possíveis para entender o mundo e nossas relações interpessoais. A Figura 3 é um exemplo de imagem que dá a ver sentidos intangíveis, para além da composição técnica e estética.

Figura 3: *É o trem do diabo* #8

Fonte: Andujar (1969c).

A observação da Figura 3 nos apresenta dois momentos diferentes. Primeiro, remete a uma sensação de tranquilidade. A maneira como o corpo está disposto aponta para uma certa serenidade, pois é como se ele estivesse nessa posição por vontade própria. Os calçados estão nos pés, não foram retirados. As pernas estão

juntas e dobradas uma em cima da outra, não parecem ter sido arremessadas sem cuidado. Uma mão não foi recolhida, pois repousa em uma das pernas de maneira aparentemente gentil. Por esse motivo, embora o corpo estendido no chão nos induza a pensar sobre a morte, também nos indica que há uma certa amenidade e quietude.

A imagem nos faz parar por um determinado tempo no elemento do corpo esticado no chão, mas ele próprio nos leva para o fora-de-campo por meio da duração. Se Barthes (2015) entende melhor fotografias que não estão mais diante de seus olhos, pois pensa *com* elas pela memória, nos permitimos imaginar que o sujeito fotografado buscava uma maneira de descansar e se retirar do ambiente, mas que, durante esse descanso, ele pode ter sucumbido à morte.

Tal ideia da morte, sugerida para nós pela parte que está escondida, causa um certo medo, pois o corpo parece estar sozinho. Na fotografia, nossa imaginação é chamada pelo tronco, pelo rosto e pelos braços que estão encobertos pelo assento do banco do trem. Os tons escuros da fotografia também colaboram para essa sensação de morte, isto é, de algo que parece não estar mais presente, embora seja o elemento principal da composição. A ausência de cores reforça a angústia como sensação nascida a partir da observação flutuante.

Contudo, vemos que a morte se encontra presente por meio do aspecto do intangível, sendo apenas *sugerida* e não verificada iconicamente. Dito de outra forma, sentimos a morte, olhamos para ela, mas não a *vemos*. E, para que seja possível senti-la, dinamizando outros sentidos possíveis durante a leitura imersa da fotografia, é preciso que o tempo do olhar esteja presente, nos permitindo acalmar, desacelerar e observar a imagem e a nós mesmos.

Mesmo Barthes (1989, p. 77 *apud* Lissovsky, 2020, p. 3) conta que, ao observar a fotografia de uma menina e perceber emoções brotarem diante da imagem, ele se abstém de ser herdeiro "de um outro olhar". Ao nos colocarmos em relação com a fotografia, somos implicados nas signficações que emergem e pelas quais somos também responsáveis. O ato de olhar e de observar é nossa responsabilidade porque os sentimentos e as apreensões possíveis se relacionam com aquilo que também existe dentro de nós. Afinal, o olhar parte de um lugar, sendo este nós mesmos, espectadores da imagem. Em outras palavras, a fotografia pode nos olhar de volta, mas nós, assim como ela, direcionamos a atenção para o que se apresenta, para o que nos instiga a partir dela.

Quando refletimos sobre as possibilidades de atravessamento do tempo, contexto em que surge a noção de duração, isto é, de uma experiência que se dilui para além do ato de ver uma foto, compreendemos que a imagem não é tida como

uma representação de algo. Mesmo o *studium*, que conduz nossa atenção para um contexto sociocultural e devolve à fotografia seu aspecto histórico, não se propõe a representar uma época, uma problemática social, uma pessoa ou uma persepctiva do sujeito que fotografa. Na verdade, esses elementos (época histórica, ponto de vista etc.) são implicados no processo de tomada de decisão e de criação de sentido que supõe a prática fotográfica. A elaboração de narrativas é multifacetada, ou seja, é diversa e plural.

Cláudia Andujar é um exemplo de abertura de perspectiva a partir da imagem. Seja nas fotos que realizou junto aos Yanomami, conhecidas nacional e internacionalmente, ou nos registros anteriores à essa época, como é o caso da série *É o trem do diabo*, a artista costuma implicar seu próprio olhar e trajetória de vida nas narrativas que elabora. Conhecida por sua posição politicamente engajada na realidade que costuma fotografar, Andujar comunica caminhos possíveis para diferentes aberturas ao *punctum* enquanto evidencia o contexto desenhado pelo *studium*, sendo um exemplo de profissional que oferece um trabalho característico da alterância entre ambos.

Para Leite (2020, p. 41), a série de Andujar é um caso em que a fotógrafa aborda o caráter documental de seu trabalho que "[…] se evidencia pelo registro de aspectos centrais da viagem, sejam personagens ou acontecimentos". Isso porque, na viagem, há diferentes personagens compondo o ambiente, tais como vendedores, passageiros, carregadores etc. (Leite, 2020). Nesse sentido, a pluralidade da narrativa, cruzada pelo tempo de observação da fotógrafa diante da cena que presenciava, vem desde o ato fotográfico em si. Há o que o autor chama de "interpretação da realidade" (Leite, 2020, p. 42), ao mesmo tempo que, na outra ponta do processo, estamos nós, observadores *a posteriori* da fotografia, co-criando narrativas igualmente plurais e elaborando sensações que se revelam – e que se comunicam por meio da imagem.

A todo momento, a cada mirada, podem emergir novas narrativas ou até mesmo atualizações daquelas que já foram construídas anteriormente, como as que Andujar coloca para circular por meio do seu extenso trabalho fotográfico. Nesse sentido, a pluralidade das histórias que nascem a partir de uma imagem sugere que as realidades são muitas, de modo que as duas realidades descritas por Kossoy (2007) podem ser ampliadas e, ainda, correlacionadas com outras, as quais são elaboradas pela comunicação.

Considerações finais

A partir do levantamento realizado na primeira versão deste texto a respeito dos artigos publicados no âmbito do GP de Fotografia da Intercom, notamos uma

ampliação do debate acerca da relação entre fotografia, tempo e olhar. O trabalho de Carolina Araújo Forléo, apresentado no ano de 2022, sob o título "Olhar complexo e contemplação: fotolivros como prática visual no contexto contemporâneo", o qual passou a compor a atualização do nosso levantamento, tem como referência nossa primeira versão. A autora dialogou com nosso trabalho e foi ao encontro de nossas colocações, expandindo-as para o material fotográfico dos fotolivros. Essa interrelação de perspectivas sugere que a questão do *tempo do olhar*, posta nas discussões do evento no ano de 2020, não apenas rendeu novas reflexões para o campo da Comunicação, como também possibilitou uma interlocuração entre trabalhos que passaram a se debruçar sobre o tema.

Ao observar três fotografias da série *É o trem do diabo*, produzida por Cláudia Andujar, elencamos como indicadores de análise o *punctum*, o *studium*, o tempo e o olhar, a fim de refletir sobre o *tempo do olhar* diante de uma imagem e como esse tempo se apresenta na interpretação de quem observa. Nesse sentido, o *punctum* apareceu, nas fotos de Andujar, como potência da imaginação. Quando algo nos fisga e nos leva para fora do enquadramento, podemos desenvolver nossa capacidade imaginativa, a qual é intrínseca ao ser humano. Tal processo de criação de sentido acontece a partir do *punctum*, sendo este o ponto incial – o ponto germinativo que nos fere, como comentamos anteriormente.

Já o *studium*, conforme descreve Barthes (2015), nos conduz à realidade social e política de uma fotografia, contextualizando sua produção e, sobretudo, os personagens que ali estão presentes. Na fotografia da criança com os olhos fechados (Figura 1), o *studium* foi responsável por introduzir reflexões acerca do menino que, ainda criança, foi agrupado como migrante, assimilando sua figura a uma realidade brasileira complexa. O conceito barthesiano de *studium* parece se aproximar do que Kossoy (2007) identifica como segunda realidade da fotografia, ou seja, realidade em que há um tempo perpétuo no qual se cristalizam as acepções socioculturais. Dessa forma, a alternância entre o *punctum* e o *studium* sugere que as duas realidades de Kossoy (2007) podem se desdobrar em muitas outras durante a observação contemplativa, desde que a imaginação esteja presente na observação.

Nossa própria interpretação pode, também, realizar esse tipo de exercício especulativo. Na fotografia do corpo feminino que se joga para trás (Figura 2), imaginamos que ela poderia estar cansada e até mesmo vivenciando uma atmosfera que a fez sucumbir ao próprio corpo. Já na fotografia preta e branca de um homem deitado no chão do trem (Figura 3), pressupomos que ele estava em um momento

de descanso ao mesmo tempo que o signo da morte, em sua faceta intangível, se apresentou de maneira amedrontadora.

Em tal contexto, temos a alternância entre o *punctum* e o *studium*, materializados pelo tempo do olhar. Isso porque a ferida nos chama a atenção, pedindo um tempo de contemplação, ao passo que o contexto social de uma imagem orienta as reflexões do observador. Trata-se de dois tempos distintos: um cronológico e o outro contemplativo. É quando estamos inseridos no tempo cronológico que o *punctum* nos fere e nos pede atenção. Depois, ele nos (re)insere em outro tempo, no qual mora a sensibilidade da interpretação de caráter imaginativo e no qual, devido à característica do fora-de-campo, narrativas plurais emergem e realidades diferentes se apresentam porque se ramificam. Assim, uma espécie de fora-de-tempo é necessária ao tempo do olhar. Quando nos permitimos demorar o olhar, repousá-lo em uma fotografia, somos endereçados a um tipo de comunicação que se mostra sensível e fértil para a criação de histórias.

Assim, o *tempo do olhar* é o tempo da experiência, que mora em uma espécie de fora-de-tempo. Pode ser que ela brote em segundos, minutos ou até mesmo em horas, mas o que configura a presença de um tempo do olhar é a imersão, durante a observação atenta, que conduz à emersão de compreensões e sentidos profundos. De todo modo, independentemente do tempo linear (segundos, minutos ou horas), o aspecto atemporal é incontornável, pois as significações se desdobram no sujeito que observa, não importando a contabilização cronológica de tal observação. É a sensibilidade de entrega e de implicação do próprio corpo que se coloca em relação e em dinâmica com a imagem fotográfica, que pode dar pistas da presença de um tempo contemplativo que se permite devanear e revelar as construções simbólicas da espécie humana. Por esse motivo, essa experiência infere que o instante de ferimento do *punctum* não é somente o tempo de olhar para uma fotografia (este seria um ponto de partida), pois pressupõe o tempo em fotografia, tendo como um suporte de comunicaço que está sempre em movimento, (entre) cruzando os olhares.

Compreendemos que não é possível apreender a experiência do Outro, registrado na imagem, pois não teremos a mesma experiência da pessoa fotografada, do fotógrafo que fez o clique, da natureza ao redor e assim por diante. O que se pode apreender é, na verdade, sentidos a partir de si mesmo, os quais têm a chance de transcender ao coletivo. A estética, enquanto experiência sensível, precisa estar presente, indicando a apresentação de um tempo que antecede e forma a própria história. Por esse motivo, o tempo de quem olha jamais será o tempo de quem

fez o registro ou de quem/aquilo que foi registrado. Há uma relação, mas não uma incorporação de quem olha para quem é olhado. O que se pode apreender são significações próprias que se relacionam com as significações construídas em relação com o Outro, atravessando as perspectivas num terceiro espaço que leva em conta as vivências internas de todos que estão, direta ou indiretamente, implicados no processo fotográfico.

Referências

ANDUJAR, C. *É o trem do diabo (#14)*. 1969a. 1 fotografia. Disponível em: https://tinyurl.com/2p985w3u. Acesso em: 5 jan. 2024.

ANDUJAR, C. *É o trem do diabo (#15)*. 1969b. 1 fotografia. Disponível em: https://tinyurl.com/2j44rj6z. Acesso em: 5 jan. 2024.

ANDUJAR, C. *É o trem do diabo (#8)*. 1969c. 1 fotografia. Disponível em: https://tinyurl.com/4dr3t3wp. Acesso em: 5 jan. 2024.

BACHELARD, G. A *poética do devaneio*. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

BARTHES, R. A *câmara clara*: notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

CLAUDIA Andujar: no lugar do outro. *IMS*, São Paulo, 9 ago. 2015. Disponível em: https://tinyurl.com/mftbu7y. Acesso em: 27 jun. 2024.

DEL CASTILLO, M. O corpo, a cabeça e os adeuses. *Revista Zum*, São Paulo, 19 nov. 2015. Disponível em: https://tinyurl.com/4rcjvkxm. Acesso em: 31 mai. 2024.

FARACHE, A. Fotografia e contemplação: um estudo de caso sobre a amorosidade do olhar. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 31., Natal, 2008. *Anais* […]. São Paulo: Intercom, 2008.

FORLÉO, C. A. Olhar complexo e contemplação: fotolivros como prática visual no contexto contemporâneo. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 45., João Pessoa, 2022. *Anais* […]. São Paulo: Intercom, 2022.

KOSSOY, B. *Os tempos da fotografia*: o efêmero e o perpétuo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

LEITE, M. E. Alteridade e testemunho no fotojornalismo de Cláudia Andujar. *In*: REY-GARCÍA, P.; MONTEIRO, C. (org.). *Fotografia brasileña*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2020. p. 35-44.

LIMA, C. S. A tecitura do tempo na fotografia. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 38., Rio de Janeiro, 2015. *Anais* [...]. São Paulo: Intercom, 2015.

LISSOVSKY, M. *A máquina de esperar*: origem e estética da fotografia moderna. Rio de Janeiro: Maud X, 2014.

LISSOVSKY, M. O – da fotografia (lado b). *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, v. 27, p. 1-13, 2020. DOI: https://doi.org/10.15448/1980-3729.2020.1.37902.

MAURICIO Lissovsky – O tempo e a fotografia. [*S. l.*]: History of Science, 2020. 1 vídeo (14 min). Publicado pelo History of Science. Disponível em: https://tinyurl.com/4sad84rf. Acesso em: 8 jan. 2024.

SONTAG, S. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia de Letras, 2003.

submetido em: 08 jan. 2024 | aprovado em: 06 jun. 2024