

UNIVERSIDADE DE SOROCABA PRÓ-REITORIA ACADÊMICA PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

Matheus Mazini Ramos

POSSIBILIDADES DE PENSAR O TEMPO VIA FOTOGRÁFICO: PONTO E INTERSTÍCIO

Sorocaba/SP 2010

Matheus Mazini Ramos

POSSIBILIDADES DE PENSAR O TEMPO VIA FOTOGRÁFICO: PONTO E INTERSTÍCIO

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, como exigência parcial obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Ogécia Drigo

Matheus Mazini Ramos

POSSIBILIDADES DE PENSAR O TEMPO VIA FOTOGRÁFICO: PONTO E INTERSTÍCIO

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba.

Aprovado em: **05/02/2010**

BANCA EXAMINADORA:

Ass.:

Pres.: Prof^a. Dr^a. Maria Ogécia Drigo Universidade de Sorocaba – UNISO

Ass.:

1º. Exam.: Profº. Drº. Etienne Ghislain Samain Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Ass.:

2º. Exam.: Prof^a. Dr^a. Luciana C. Pagliarini de Souza Universidade de Sorocaba – UNISO

Dedico este trabalho aos meus pais, a minha esposa Virgínia, minha filha Olívia e meu filho(a) que está por vir.

AGRADECIMENTOS

Foram dois anos de estudos, conquistas e literalmente, muita luta!

No decorrer dessa caminhada percebo que a formação do bom profissional, não está na imposição de regras ou normas, mas na discussão, no debate, na orientação e principalmente no aprendizado mútuo, pois, a meu ver, formação é educação, e educação, é educar!

Agradeço, em duas vertentes – profissional e pessoal –, em especial, minha orientadora, parceira e amiga, Maria Ogécia Drigo.

Como profissional agradeço todo seu empenho e dedicação para a excelência da pesquisa científica.

Sendo minha professora no primeiro semestre de graduação, nossa trajetória científica se iniciou no programa de Iniciação Científica da Universidade de Sorocaba onde, sem demagogia, ajudou trilhar meus caminhos e me contagiou com seu amor pela semiótica peirceana e principalmente pela poética que envolve os elementos do mundo, no meu caso, a fotografia.

Posteriormente, como minha orientadora no mestrado em Comunicação e Cultura da mesma instituição, mostrou ainda mais sua paixão pela pesquisa.

Como pessoa, agradeço o apoio, a compreensão e principalmente, a amizade, onde mesmo sobrecarregada com atividades acadêmicas, foi a pessoa "chave" no desenvolvimento do meu primeiro livro "Sorocaba 'Obra Aberta': Imagens que levam a contemplação", publicado pela editora Paratodos no ano de 2009.

Professora, reconheço toda dedicação e carinho. Muitos projetos virão e espero sempre poder contar com seu conhecimento nessa caminhada que até o momento, veio somar.

Agradeço também ao Programa de Mestrado em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba e a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPS, pela bolsa de estudos concedida nesses dois anos de estudo.

Ao vaguear pela superfície, o olhar vai estabelecendo relações temporais entre os elementos da imagem: um elemento é visto após o outro. O olhar reconstitui a dimensão do tempo. O vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar os elementos já vistos. Assim, o "antes" torna-se "depois", e o "depois" torna-se "antes". O tempo projectado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno.

(Vilem Flusser)

RESUMO

Esta investigação se insere no campo da comunicação visual e lança um olhar para a fotografia com o objetivo de evidenciar as possibilidades de se pensar o tempo com o fotográfico, a partir de idéias que constam de "A Câmara Clara" de Roland Barthes. Nesse percurso, outros objetivos se delineiam, tais como: rever as idéias de Barthes que constam na obra mencionada, notadamente as noções de studium e punctum; refletir sobre a noção de temporalidade; explicitar o fotográfico como objeto semiótico e inventariar aspectos do tempo que vem com a relação tempo/movimento ou com o aspecto discreto/contínuo do tempo, o tempo da consciência ou temporalidade e na relação da semiose com o punctum. Para atingir tais objetivos, valer-se-á de Barthes, Dubois, Sontag, Samain e Entler, para tratar da fotografia; de Comte-Esponville, principalmente, para aspectos da temporalidade e, para ver o fotográfico sob um olhar semiótico, de idéias de Charles Sanders Peirce. Para completar o percurso metodológico, empreender-se-á análise semiótica de fotografias, análise essa que toma três tipos de olhar dirigidos sobre o objeto: o que contempla, o que discrimina e, finalmente, o que generaliza. A relevância desta pesquisa está na tentativa de redimensionar a imagem fotográfica no cenário atual permeado de representações visuais como constituintes das linguagens presentes nos processos comunicacionais.

Palavras chave: Comunicação visual. Fotografia. Tempo. *Punctum*.

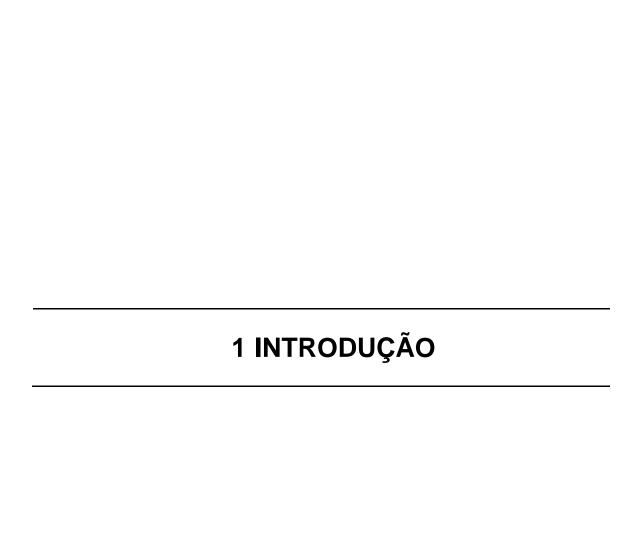
ABSTRACT

This research is inserted in the field of visual communication and takes a look at the photography with the objective to highlight the possibilities of thinking time with the photographic, from ideas contained in "A Câmara Clara" by Roland Barthes. Along the way, other objectives are outlined, such as: review the ideas of Barthes contained in the work mentioned, especially the concepts of studium and punctum; reflect about the notion of temporality, make explicit the photographic as a semiotic object and inventory aspects of time that appears with the connection of time/movement or with the aspect discrete/continuous of time, time of consciousness or temporality and the relationship of the semiosis with the punctum. To achieve these goals will have recourse to Barthes, Dubois, Sontag, Samain and Entler, to treat of photography, the Comte Esponville, mainly to issues of temporality and to examine the photographic under a semiotic look, based on ideas of Charles Sanders Peirce. To complete the methodological approach, will be undertake a semiotic analysis of photographs, an analysis that takes three types of looks directed over the object: the one that contemplates, the one that discriminates and, finally, the one that generalizes. The relevance of this research is on the attempt to give a new dimension to the photographic image in the current scene permeated by visual representations as constituents of languages present in the communication processes.

Key words: Visual Communication. Photography. Time. *Punctum.*

LISTA DE FIGURAS			
Figura 1	William Kleim. Metrô, Tokio, 1961	34	
Figura 2	Philippe Halsman. Halsman e Marilyn Monroe (<i>Jump Book</i>), 1959	36	
Figura 3	Eadweard Muybridge. Galope, 1887	37	
Figura 4	Matheus Mazini Ramos. "Conversa ao pé-do-ouvido"	42	
Figura 5	Matheus Mazini Ramos. "Conversa ao pé-do-ouvido"	42	
Figura 6	Teoria Especial da Relatividade. Cones de luz	51	
Figura 7	Gráfico de Charles Sanders Peirce	54	
Figura 8	Daniel Boudinet. Polaroid, 1979.	56	
Figura 9	Matheus Mazini Ramos. "Chalé Frances"	65	
Figura 10	Matheus Mazini Ramos. "Tempo/movimento em cena"	81	
Figura 11	Matheus Mazini Ramos. "Linhas de luz"	91	
Figura 12	Matheus Mazini Ramos. "Siga-me!"	95	
Figura 13	Matheus Mazini Ramos. "Som do caos"	98	
Figura 14	Matheus Mazini Ramos. "Ponto de fuga"	102	
Figura 15	Matheus Mazini Ramos. "Olhos de luz"	102	

SUMÁRIO			
1	INTRODUÇÃO	13	
2	FOTOGRAFIA/TEMPO: O ESTADO DA ARTE	17	
2.1	A RELAÇÃO FOTOGRAFIA/TEMPO EM DISSERTAÇÕES E TESES	17	
2.2	A RELAÇÃO FOTOGRAFIA/TEMPO NA PERSPECTIVA DE DUBOIS, SONTAG E ENTLER	26	
3	A POSSIBILIDADE DE PENSAR O TEMPO VIA FOTOGRAFIAS: REFLEXÕES ENVOLVENDO O "PUNCTUM"	41	
4	O FOTOGRÁFICO COMO OBJETO SEMIÓTICO	60	
4.1	SOBRE A SEMIÓTICA PEIRCEANA	60	
4.2	AS CATEGORIAS FENOMENOLÓGICAS E OS NÍVEIS DE CONSCIÊNCIA	68	
5	AS POSSIBILIDADES DE PENSAR O TEMPO	76	
5.1	TEMPO/MOVIMENTO EM CENA	78	
5.2	LINHAS DE LUZ	88	
5.3	"SIGA-ME"	94	
5.4	SOM DO CAOS	97	
5.5	PONTO DE FUGA	100	
5.6	OLHOS DE LUZ	101	
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS O RETORNO AO TEMPO NA TENTATIVA DE AVALIAR OS RESULTADOS OBTIDOS	105	
REFERÊNCIAS			



1 INTRODUÇÃO

A nossa investigação tem como contexto a fotografia e o tempo. Partimos de algumas idéias de Barthes que constam de "A Câmara Clara: nota sobre a fotografia", notadamente a questão da realidade e do passado, que juntos suscitam questionamentos sobre a fotografia ser considerada uma imagem - representação visual -, que possibilita ver e pensar o tempo. Nas palavras de Barthes:

A princípio preciso conceber bem e portanto, se possível, bem dizer no que o referente da fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Chamo de "referente fotográfico" não a coisa facultativamente real a que uma imagem ou um signo remete, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, na falta do que não haveria fotografia. [...], na fotografia, jamais posso negar que a coisa esteve ali. Há dupla posição conjunta: *realidade e passado*. E como essa coerção só parece existir por si mesma, deve-se considerá-la por redução, a própria essência, a noema da fotografia[...]. O nome da noema da Fotografia será portanto: *isso foi* (2006, p. 86-7).

Antes de anunciar nossas inquietações, buscamos entender o sentido dado pelo autor à palavra noema. Há índicos, na obra de Barthes, de que esse termo foi utilizado como na fenomenologia de Husserl.

Husserl considerava que entre o objeto, como coisa da natureza, e a sua percepção havia um "abismo". Explica que a coisa percebida não é a coisa pura e simples e que a consciência situada na atitude natural parece cega aos modos subjetivos de doação dos objetos. Comenta que uma árvore, por exemplo, pode queimar ou dissolver-se em seus elementos químicos, mas o sentido de percepção dessa árvore não se dá dessa maneira, nele não há nada de real ou nenhuma propriedade real. Assim, o autor (1950, p. 245 apud MOURA, 2006, p. 48), introduz o termo noema que não designa a realidade, mas o modo como o real torna-se consciente. O noemático é, portanto, uma objetividade singular.

A fotografia fala à percepção como "Isso foi", segundo Barthes. Na "dupla posição conjunta: *realidade e passado*" estariam embrenhadas as possibilidades de pensar o tempo com o fotográfico? A fotografia já anuncia a percepção; o tempo, o passado. Como isso interfere no pensamento, como ação de signos? Com o propósito de inventariar essas possibilidades desenvolvemos essa pesquisa. Mas, nesse percurso, outros objetivos se delineiam, tais como: rever as idéias de Barthes que constam na obra mencionada, notadamente, as noções de *studium* e *punctum*;

refletir sobre a noção de temporalidade; explicitar o fotográfico como objeto semiótico e inventariar aspectos do tempo que emergem nos processos de leitura da fotografia na relação tempo/movimento inscrito na fotografia, ou o aspecto discreto/contínuo do tempo, o tempo da consciência ou temporalidade - em consonância com a semiose –, ação da fotografia como signo -, nos leitores e a relação entre a semiose (ação dos signos) e o *punctum*.

Para atingir esses objetivos, valemo-nos de Barthes, Dubois, Sontag, Samain e Entler, para tratar da fotografia; de Comte-Esponville, principalmente, para aspectos da temporalidade e, para ver o fotográfico sob um olhar semiótico, de idéias de Charles Sanders Peirce. Para completar o percurso metodológico, além da pesquisa bibliográfica, empreenderemos análise semiótica de fotografias, de nossa autoria. As fotos são recortes da cidade de Sorocaba, local onde residimos e desenvolvemos nossos estudos.

Deste modo, no relato da nossa investigação, tratamos inicialmente de construir um breve estado da arte para iniciar as discussões sobre as possibilidades de se pensar o tempo com o fotográfico, o que consta no capítulo, que denominamos "Fotografia/tempo: o estado da arte".

Apresentamos comentários de estudos realizados sobre fotografia e que sob algum aspecto contemplam a relação entre a fotografia e o tempo. Para localizar nossa investigação entre alguns estudos mais recentes publicados no Brasil, iniciamos esse breve estado da arte, com dissertações e teses, cujos autores são os seguintes: Fernando Pasquale Rocco Scavone (2006), Rodrigo Martins Bryan (2005), Eduardo Romero Lopes Barbosa (2005), Sérgio Polignano (2006) e Valdenira Barros (2004). Em seguida, vem o artigo de Ronaldo Entler, de 2007, "Fotografia e as representações do tempo", bem como as obras de Sontag (2007) e Dubois (2006).

Em seguida, no capítulo, "A possibilidade de pensar o tempo via fotografias: reflexões envolvendo o 'punctum'", retomamos nosso caminhar, a partir da iniciação científica, quando, então, iniciamos nossos estudos sobre fotografia por meio das idéias de Barthes. Em seguida, comentamos as idéias de Samain (2005), pois esse autor retoma a obra de Barthes mencionada e entre reflexões envolvendo as noções de *studium* e *punctum*, argumenta sobre os propósitos de Barthes ao empreender essa obra, reflexões essas pertinentes para a nossa investigação e, por fim,

apresentamos algumas reflexões sobre temporalidade fundamentando-nos em Comte-Esponville.

O capítulo, que denominamos "O fotográfico como objeto semiótico", iniciouse com fragmentos da semiótica ou lógica peirceana, ou seja, apresentamos noções que constam da gramática especulativa, uma das três divisões dessa ciência geral dos signos. Apresentamos uma definição de signo, a classificação do signo em relação ao seu fundamento, ao objeto e ao efeito ou interpretante, apoiando-nos em Peirce e em Santaella. Também buscamos esclarecer como os níveis de consciência propostos por Peirce se dão em meio à ação dos signos na mente humana, e, assim, como se dá o movimento do tempo com a semiose, na mente humana.

No último capítulo estão as análises. As fotografias selecionadas receberam os seguintes títulos: "Tempo/movimento em cena", "Linhas de luz", "Siga-me", "Som do caos", "Ponto de fuga" e "Olhos de luz". A análise semiótica tenta olhar para a fotografia, com "olhos nus", depois as observa atentamente e, por fim, procura generalizar a partir desses aspectos coletados. O fotográfico é um fenômeno visto, portanto, à luz da fenomenologia peirceana e as análises são permeadas de reflexões sobre as possibilidades de se pensar o tempo. Não nos detemos em classificações, mas tentamos enfatizar os aspectos que potencialmente poderiam subverter o poder de conexão da fotografia com a realidade.

Nas Considerações Finais tentamos avaliar em que medida os objetivos propostos foram atingidos, bem como inventariamos como é possível "pensar o tempo", via fotográfico. Conjeturamos também sobre caminhos que se abrem a partir dos resultados obtidos.



2 FOTOGRAFIA/TEMPO: O ESTADO DA ARTE

Nesse capítulo, apresentamos comentários de estudos realizados sobre fotografia e que sob algum aspecto contemplam a relação entre a fotografia e o tempo, quer seja como o tempo da fotografia ou como o tempo na fotografia. Com o propósito de localizar nossa investigação entre alguns estudos mais recentes publicados no Brasil, iniciamos esse breve estado da arte, com dissertações e teses. Os autores de dissertações e teses são os seguintes: Fernando Pasquale Rocco Scavone (2006), Rodrigo Martins Bryan (2005), Eduardo Romero Lopes Barbosa (2005), Sérgio Polignano (2006) e Valdenira Barros (2004).

Em seguida, tomamos o artigo de Ronaldo Entler, de 2007, intitulado "Fotografia e as representações do tempo", bem como as obras de Sontag (2007) e Dubois (2006). Vamos ao estado da arte, então, possível de se delinear.

2.1 A RELAÇÃO FOTOGRAFIA/TEMPO EM DISSERTAÇÕES E TESES

Scavone (2006) trata da fragmentação e da condensação do tempo em meio à prática dos processos fotográficos, em sua tese intitulada "Fotografia: fragmentação e condensação do tempo na interface homem-máquina". Nela o autor relata tramas do mecanismo fotográfico, bem como experiências pessoais. O autor aborda também a fotografia como extensão de processos artísticos e relações da fotografia com o tempo, tema do nosso interesse.

Segundo o mesmo autor (*ibidem*, p.2), o avanço e a difusão tecnológica propicia um crescimento exponencial da produção de imagens, o que pode gerar certa banalização, no caso, da fotografia. Mas a tendência à banalização não implica que devemos decretar a falência dessa mídia.

Com efeito, se o telefone provocou certo abandono das missivas, por outro a internet revigorou o uso da palavra escrita. Tudo indica que o problema era do correio e não do telefone que continua bem mesmo com a chegada dos celulares. No caso da fotografia, verifica-se completa dessacralização do meio, mas ela não é essencialmente diferente do que aconteceu quando a difusão dos sistemas digitais em outros contextos liquidou, por exemplo, com o prestígio dos datilógrafos em geral (*idem*, *ibidem*, p. 2).

O autor explica também as transições de processos, como o do sistema analógico para o digital, como exemplo. No entanto, adverte que há certas estruturas que são elementares e não se modificam devido às transformações técnicas.

É o caso das relações existentes entre os níveis físicos e perceptuais. Assim, muda o equipamento, mas a luz e o olho continuam os mesmos. Mas, num período de rápidas mudanças, pode parecer que aquilo que não muda é porque não existe. O perigo de acreditar que só existe aquilo que se conhece é a inevitável sensação de onisciência. A fotografia se insere em um contexto de comunicação e assim sua matéria prima é antes de tudo a informação (SCAVONE, 2006, p. 2).

O mesmo autor descreve a evolução dos equipamentos que deram origem ao aparato fotográfico, como a "câmara escura". Tal aparato consistia de uma caixa de paredes pretas, sendo que uma dessas paredes era feita de vidro fosco e a oposta possuía um orifício e quando um objeto iluminado ou luminoso era posto do lado externo dessa parede, o mesmo era reproduzido de forma invertida na parede de vidro. Esse mecanismo auxiliou por muitos anos a pintura.

Os conhecimentos sobre a luz e a formação da imagem vão levar ao desenvolvimento da câmara escura cujos fundamentos parecem ter sido conhecidos ainda que de forma vaga, desde a antiguidade. Aristóteles menciona a formação de imagens, projetadas através de uma pequena abertura. As primeiras referências mais exatas sobre o aparelho são encontradas no texto "Sobre a Forma do Eclipse", do sábio árabe Ibn Al Haitam (1039 d.C.). Nesse texto ele observa que a imagem do sol, durante um eclipse, projetada através de um pequeno furo, apresenta a forma de uma foice, exceto no caso de eclipse total. Mas a imagem só tem essa forma se a abertura for muito pequena. Com o aumento do tamanho do furo a imagem tende a assumir a forma da abertura (p. 35).

A história da fotografia, segundo o autor, comprova que a evolução dos conhecimentos referentes à fotossensibilidade e os estudos envolvendo a câmara escura acontecem de forma simultânea, mas enquanto a câmera escura era usada como instrumento para pesquisas astronômicas, as preparações fotossensíveis se destinavam às aplicações mágicas, medicinais ou como pigmento para tingimento.

O percurso fotográfico relatado pelo autor nos capítulos iniciais constitui a fundamentação para as reflexões sobre o tempo na fotografia. Para o autor, a questão do tempo não pode deixar de ser considerada uma vez que ele "já está na equação básica "E = I x T", que quantifica a energia luminosa que produz o registro

fotográfico (E) como produto da intensidade da luz (I) pelo tempo de exposição" (SCAVONE, 2006, p. 92).

Essa equação pode ser traduzida, em termos técnicos, por dois dispositivos distintos da câmera fotográfica. O diafragma, dispositivo da objetiva (lente) da máquina que é responsável por regular a intensidade com que a luz agirá no material fotossensível e o obturador, dispositivo localizado no corpo da máquina, responsável por regular o tempo de exposição com que a luz incidirá no mesmo material fotossensível.

Segundo o mesmo autor (*ibidem*, p. 92), quando do surgimento da fotografia, a imagem fotográfica demandava tempo para ser registrada, isto porque a emulsão era pouco sensível aos raios luminosos. Para o primeiro registro fotográfico, feito por Niépce, em 1826, foram necessárias 8 horas de exposição. No decorrer do século XIX essa fração de tempo foi reduzida, de modo que em 1883, já era possível registrar imagens numa fração de tempo muito pequena. Quando esse fragmento de tempo se torna muito pequeno, o tempo acaba despercebido. Assim temos a sensação e a idéia de que toda fotografia (feita em um pequeno fragmento de tempo) é instantânea.

Seguindo as idéias de Scavone, na equação citada acima, o tempo se refere à duração em que o material fotossensível ficará exposto à luz, portanto, sofrendo sua ação. A ação da luz no material fotossensível produz uma alteração, em termos físicos, um trabalho. Mas a foto não está pronta assim que esse trabalho é concluído.

Para que isso aconteça, muitas outras operações serão ainda necessárias. Em outras palavras, há ainda muito trabalho pela frente. E pensando bem, não só pela frente. Antes do momento em que a luz tivesse a oportunidade de modificar a estrutura da chapa sensível, muita coisa teve que acontecer como preparação, até se chegar à possibilidade de fazer o registro (*ibidem*, p. 93).

Assim "além e aquém do tempo de exposição, outros tempos se relacionam com ele e que conjuntamente estabelecem um tempo maior que se associa ao processo como um todo, de fazer a fotografia" (*ibidem*, p. 93).

O autor, fundamentando-se em Lissovsky, explica que em toda imagem fixa há um refruir do tempo e que a condensação do tempo se associa à idéia de "espera", por meio da qual o tempo que se ausenta é imprimido na fotografia, pela ação do fotógrafo. Nas palavras de Lissovsky:

[...] a origem da fotografia,... é este refluir do tempo - refluir que sempre esteve presente em toda imagem "fixa". Por meio da espera, o fotógrafo procura imprimir na imagem o tempo que se ausenta. Ela é a duração própria do ato fotográfico e o modo como os fotógrafos facultam ao instante o seu advento. Na duração da espera, o tempo devém instante (2003, p. 142 apud SCAVONE, 2006, p. 96).

Uma fração de tempo, por menor duração que tenha, sempre será finita. "O instante é então todo tempo físico suficientemente curto para perceber que não existe, pelo menos do ponto de vista perceptivo" (SCAVONE, 2006, p. 96).

A percepção do tempo se dá pela exibição estática de coisas que estariam em movimento, ou seja, como um congelamento do tempo. Nesse sentido, o instantâneo precisa do movimento. A fotografia de uma natureza morta não é instantânea independente do tempo de exposição que tenha sido usado para registrá-la. O instante é uma conjugação do movimento com um tempo que o imobiliza e se atesta pelo "aprisionamento" da forma estática dos objetos móveis (*ibidem*, p. 97).

Mesmo o instante sendo apenas um ponto notável, uma pequena fissura na linha cronológica temporal, tem uma existência tão marcante que cria não apenas duas regiões contínuas, um "antes" e um "depois", mas a sua própria que mesmo sendo pequena, na maioria das vezes tendendo a zero, tem seu grau de importância no todo. "Será preciso pensar na fotografia não como resultado, mas como processo" (*ibidem*, p. 99).

De certo modo, essas reflexões do autor nos instigam a conjeturar que o mistério da imagem fotográfica estaria nesse movimento entre um "antes" e um "depois", instante flagrado, que pode se estender infinitamente. O que se condensa abre fendas que se alongam e se estendem em direções opostas, na linha contínua do tempo, mas num movimento de adentrar, perfurar, ir por interstícios.

Bryan (2006) - em sua dissertação intitulada "A cidade e suas janelas: espaço e tempo na noite urbana" -, desenvolve estudos de imagens noturnas da cidade, através de recortes, "paisagens partidas", janelas e enquadramentos que transformam as paisagens.

Para o autor essa "paisagem partida" estabelece um novo entendimento da questão espaço/tempo em paisagens urbanas, uma vez que o olhar percorre

elementos visíveis, enquanto o invisível, por sua vez, vem à tona pela memória e pela imaginação.

Espreitando as janelas, os enquadramentos, deixei-me invadir pela percepção instantânea da fotografia, que transforma tudo em sombra, luz e cor. A paisagem imóvel passeia pelos olhos e faz do espaço, múltiplo de si mesmo. Não existe movimento, ou talvez, aconteça apenas dentro de quem vê a imagem, através de uma ação interpretante a memória e da imaginação, que transporta os olhos para outras paisagens, prossegue elas calçadas e ruas para além das bordas da foto. Se a fotografia já dispõe o espaço através do enquadramento, estabelece algum tipo de recorte na realidade, a iluminação urbana tem uma ação semelhante. A partir dela, a cidade não é totalmente visível. Os lugares escuros não existem na paisagem, pois não podem ser vistos, porém podem ser percebidos (BRYAN, 2006, p. 1)

A percepção é o fator norteador na dissertação de Bryan. Se a fotografia estabelece um tipo de recorte da realidade, a percepção faz com que a mente do leitor da imagem crie novos horizontes e cidades imaginárias.

Acelerada pela velocidade do movimento, a imagem da metrópole se parte em pedaços de tempos (in) distintos. Fluxos descontínuos de uma cidade configurada por tempos e espaços, conectados então pela percepção – imaginação – do observador e a sua própria experimentação no contexto urbano. Percorrendo as passagens que encontra entre os muros, como janelas abertas, capazes de levá-lo a viajar por caminhos próprios e se deixar percorrer pela descoberta de uma cidade nova a cada olhar. Cidade inventada, desejada. Idealizada. Invisível, contudo presente (*idem, ibidem*, p. 7).

No entanto, para o mesmo autor, a ausência da coisa em si e as recordações que elas provocam atestam sua presença no inconsciente. "Olhando a cidade de hoje, invariavelmente, o que se vê é uma outra cidade que não existe mais, que esteve ali no lugar da que está hoje ou que talvez nunca tenha estado exatamente como se a recorda" (*idem, ibidem*, p. 8). A imagem nos remete ao passado por meio do repertório de vida de cada leitor, à medida que ele se recorda de fatos vivenciados ou de locais visitados.

A proposta do autor é que observemos com mais cuidado as coisas do mundo, pois a velocidade do mundo pós-moderno acaba nos deixando cegos, ou seja, incapazes de atentar para as particularidades de coisas.

Não conseguimos ver os detalhes das coisas que as tornam singulares, únicas, almadas. Passamos com pressa, pegamos com pressa, olhamos com pressa. Não mais sorvemos o mundo, o engolimos num lapso

mínimo de tempo. As coisas entram e saem, vêm e passam por nós como objetos de um mundo exterior que pouco ou nada intervêm em nossas vidas. O importante para nós somos nós mesmos e os outros seres humanos afetivamente ligados a nós. O resto é do mundo. (OLIVEIRA JR., p. 76 apud BRYAN, 2006, p. 8)

A foto, no entanto, não é somente "superfície-objeto impregnada por cenas, não é mais somente a manifestação de posse da lembrança, mas esta, por sua vez, também é dominada pelo desejo de possuí-la indeterminadamente" (BRYAN, 2006, p. 35). Essa imagem fixa, um estado luminoso em repouso sobre uma superfície que pode ser manuseada e está disponível, sem oferecer resistência, vence a distância espacial e temporal, passa a ser um tempo que nos pertence, independente da nossa memória, nos pertence como objeto. Deste modo, a partir de Sontag e Flusser, o autor explica que colecionar fotos é colecionar o mundo.

Byran (*ibidem*, p. 36) enfatiza as idéias de Barthes, notadamente quanto esse argumenta que a fotografia é sempre invisível, no sentido de que não representa propriamente a coisa, "mas apresenta ou expressa, dentro de uma realidade fotográfica, o objeto-cena deslocado de sua existência efetiva no mundo". Explica ainda, seguindo as ideias de Barthes, que a imagem fotografada não é multiplicada, no entanto, se enriquece ou ganha novos significados sempre que é lida, construindo assim possibilidades de existência no tempo e no espaço. Deste modo, no ponto final da fotografia, o corte, inicia a imaginação ou o pensar com a imagem.

Barbosa (2005) empreende, em sua dissertação intitulada "Um Olhar Fotográfico da Arte de Pernambuco: a influência dos conceitos da fotografia sobre a arte contemporânea", uma análise antropológica das obras de artistas pernambucanos que utilizam a fotografia em suas obras. Interessa-nos as discussões do autor sobre o tratamento dado ao tempo e à fotografia nas obras de Beth da Matta.

O mesmo autor menciona que a artista se utiliza de vários meios para expressar-se artisticamente e que suas temáticas principais envolvem o tempo e o outro. Na obra intitulada "Nunca olhas para mim onde Eu te Vejo", o autor explica que o título pressupõe um olhar intimista e estrangeiro. Trata-se de "uma apropriação do universo da publicidade que fez com que a artista distribuísse milhares de postais que contém quatro fotos suas – dispostas lado a lado, em pose 3 x 4 –, em pontos de grande circulação de pessoas, rumo ao esgotamento de sua imagem" (*ibidem*, p. 56).

Em outra obra, a instalação "Hoje eu te Amei", a artista plástica expõe o que restou do seu enxoval de casamento, traços e memórias de uma vida a dois. O enxoval é exposto e no transcorrer dessa é devorado, vagarosamente, por cupins.

E por último, na obra "Ausência", a artista mostra fotos de pessoas cujos rostos foram arrancados das fotografias. Da mesma forma o enxoval, as imagens, com o passar do tempo, são devoradas. "O outro na obra de Beth da Matta é apenas um índice, ele deixa suas marcas no instante do encontro e no tempo nostálgico do passado "(BARBOSA, 2005, p. 56).

O tempo é percebido, não nas imagens fotográficas, mas na ação dos cupins, que devoram com o passar dos anos o papel fotográfico. O tempo, num processo irreversível, segundo Prigogine (2001) - autor mencionado por Barbosa -, que envolve preservação, construção e destruição, sempre foi um fenômeno de preocupação para a humanidade.

Polignano (2006) apresenta em "Do sensível à significação: uma poética da fotografia", uma proposta de análise que busca justificar e demonstrar a poética da fotografia. O autor tenta explicitar o que há de incomum nas imagens fotográficas, que detém o olhar capaz de eternizar e ressuscitar, o que permite que lhes seja atribuído um valor diferenciado. Assim "busca contribuir para uma melhor compreensão da época em que as fotografias foram feitas, dos cenários que as mesmas registram, de seus contextos, assim como das implicações e relações que tenham com as formas de expressão diferenciadas, que chamamos: Arte" (p. 8).

No que se refere ao tempo o autor reflete sobre o corte e enfatiza que o que cada leitor vê, em uma determinada imagem fotográfica, depende muito do seu repertório particular de vida. De acordo com Polignano (*ibidem*, p. 21), seguindo as idéias de Arlindo Machado, a imagem fotográfica é especular e dotada de memória, logo, ela torna possível a ressurreição do tempo por meio de um sistema de representação de símbolos. A fotografia é uma imagem que interpreta o real, mas é também traço dele, tal como uma pegada ou uma impressão digital. A cena se mantém congelada com tudo o que ela pode ter de conteúdo.

Na cena congelada, portanto, seguindo as idéias de Barthes, o autor menciona que a foto como uma imagem imóvel nos leva a crer que os personagens estão presos, paralisados. Ainda, a objetividade da ação fotográfica tem uma credibilidade própria, uma vez que permite, além de uma manutenção

pela memória, a criação de "um espaço fora do tempo, ou um tempo fora do espaço".

Segundo Polignano (2006, p. 22), a imagem fotográfica também propicia algumas alterações na realidade, observável pela passagem de um meio a outro. Um exemplo disso é a mudança na quantidade de cores, das apreendidas pela visão humana para as tonalidades de cinza das fotos em preto e branco, ou a transformação da visão tri para bidimensional. Nossa visão tridimensional é formada por dois olhos em movimento e que formam um campo visual esférico e não plano, com pontos de vistas diferentes que nos dá o sentido de profundidade. Com a imagem fotográfica, que é plana, não utilizamos essa sensibilidade, consequentemente, a percepção individual de cada olho. O autor ainda cita a questão do corte fotográfico como outra forma de distorção da realidade. Nas palavras do autor:

Outra distorção é o limite, corte da moldura ou quadro, da cena, pela vinculação ao aparato tecnológico que deixa a imagem fotográfica num retângulo que recorta a realidade, destacando um tempo-espaço com algum significado, sendo que a proporção, distância e a conseqüente mudança de escala também contribuem na alteração do real. Há, ainda, a perda de outros estímulos não visuais, que não são registrados (*ibidem*, p. 23).

E conclui dizendo que, de acordo com Barthes, "qualquer fotografia dá o certificado de uma presença, ela não inventa, ela autentica e só consegue mentir quanto ao sentido da coisa, mas nunca sobre sua existência" *(ibidem*, p. 23)

Na dissertação, "Instantâneos do Tempo: Fotografia e Memórias na Viagem de Trem", Barros (2004) trata do processo de criação do ensaio fotográfico "Viagem de Trem", que realizou no período de 1998 a 2000. A autora objetiva compreender a fotografia como meio de expressão artística que possibilita uma determinada leitura da realidade. Para tal, se fundamenta em Barthes, Sontag, Ostrower e Flusser, principalmente.

Fecho os olhos e sei que alguma coisa está lá, pronta para ser desencadeada. Isso pode acontecer a qualquer hora. É como um suspiro que de tão resguardado aflora espontaneamente, denunciando pulsações recônditas. São essas pulsações que transformam o aparelho fotográfico em uma espécie de estetoscópio vinculado ao corpo. Não sinto o peso da máquina. Ele desaparece. No seu lugar uma leveza clarividente que antecipa cenas, prevê circunstâncias (p. 36).

A autora, valendo-se da afirmação de Barthes de que uma foto é sempre invisível, se pergunta: O que vemos? O passado, o futuro ou algum instante no tempo capturado pelas lentes e que de alguma forma nos falou ao sentimento?

Barros (2004, p. 37) afirma que a realidade fotográfica é mutante. "Ela não pode ser única, ela deve ser múltipla, multiplicada, reproduzida. Não foi feita para ficar parada".

As fotografias podem ficar guardadas em álbuns, caixas, arquivos, baús, depositários de momentos embebidos por uma força secreta, a certeza de que um dia alguém terá a necessidade de encontrá-las, de fazer-lhes uma visita. Nesse dia elas se renovarão, um detalhe que parecia despercebido aparecerá, novos tons surgirão e essas imagens entrarão no espírito de quem as observa e se duplicarão em seu inconsciente (p. 37).

A questão do tempo novamente se apresenta. Com o passar do tempo, a imagem fotográfica não perde seu potencial para suscitar a imaginação.

A fotografia possibilita reencontrar o passado de uma forma peculiar. Ela nos transporta para um instante fragmentado que nos induz à procura do que não está na imagem. Ela nos incita a buscar naquele fragmento o que não foi registrado. Sentimos falta de algo que não está presente. Temos curiosidade pelas ausências e fantasiamos sobre isso. Esse momento não nos é suficiente, mais coisas deveriam ter sido registradas e não foram (p. 38).

A autora ainda afirma que a fotografia está relacionada à memória, pois "ela nos empurra diretamente para um tempo absolutamente necessário para a nossa constituição enquanto indivíduos. Não só a memória do que vivemos, mas as fantasias que não vivemos" (*ibidem*, p. 38-9). A fotografia, em si mesma, é memória que joga diretamente com nossas lembranças, dando-nos assim o poder de questionamento de certos acontecimentos.

Para a autora, a consciência da necessidade do registro fotográfico aparece no olhar do fotógrafo que se julga um colecionador de tempos, de coisas que podem desaparecer. "A fotografia testemunha a implacabilidade do tempo que segue impassível o seu percurso para além das vicissitudes humanas. O maior fascínio da fotografia pode ser justamente a crença no poder de congelar o tempo" [...]. "Uma boa metáfora para o fotógrafo é a deste como um colecionador do tempo, dos muitos tempos que visualiza" (p. 39).

2.2 A RELAÇÃO FOTOGRAFIA/TEMPO NA PERSPECTIVA DE DUBOIS, SONTAG E ENTLER

Vamos agora tratar de alguns autores que nos importa de modo especial. Primeiro Dubois (2006), principalmente por se valer da classificação de signo, na relação com seu objeto, da semiótica peirceana e por tratar do tempo vinculado ao "golpe do corte". Em seguida, Sontag que enfatiza a fragilidade da fotografia e ao mesmo tempo a resgata como testemunha implacável do tempo e, por fim, Entler que trata de representações do tempo na fotografia.

Dubois (2006), em "O Ato Fotográfico e outros ensaios", considera que "com a fotografia, não nos é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser".

A foto não é apenas uma imagem (o produto de uma técnica e de uma ação, o resultado de um fazer e de um saber-fazer, uma representação de papel que se olha simplesmente em sua clausura de objeto finito), é também, em primeiro lugar, um verdadeiro *ato* icônico, uma imagem, se quisermos, mas *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*, estando compreendido que esse "ato" não se limita trivialmente apenas ao gesto da produção propriamente dita da imagem (o gesto da "tomada"), mas inclui também o ato da sua *recepção* e de sua *contemplação*. A fotografia, em suma, como inseparável de toda sua enunciação, como experiência da imagem, como objeto totalmente *pragmático* (p. 15).

Para dar conta de todos esses aspectos, o autor trata da relação da fotografia com a realidade, da imagem-ato que concebe o "fotográfico" como uma categoria epistêmica, uma categoria do pensamento que introduz relações específicas com os signos, o tempo, o espaço, o real, o sujeito, o ser e o fazer. Vamos nos deter, inicialmente, na relação da fotografia com a realidade e assim enfatizar a fotografia como um signo indicial. Importa-nos, de modo especial, a questão do tempo, presente quando o autor trata do "golpe do corte".

Segundo o autor (*ibidem*, p. 25), 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.

Assim Dubois (2006, p. 23-56) traça um percurso histórico com as posições defendidas tanto por teóricos como por 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 se considerar a fotografia como espelho do real, a semelhança da foto com seu referente se torna o elemento norteador, ou seja, o "o discurso da mimese" se apresenta. "E, de acordo com o discurso da época, 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 (*ibidem*, p. 35), a fotografia atesta irredutivelmente a existência do seu referente, mas isso não implica que esse referente apareça na mesma. 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" (p. 26).

Seguindo a semiótica peirceana, para o autor, as teorias da fotografia colocaram sucessivamente seu objeto, em primeiro lugar na ordem do *ícone* (representação por semelhança); em seguida, na ordem do *símbolo* (representação por convenção geral). Mas para Dubois 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" (*ibidem*, p. 27).

A terceira tendência explicitada pelo autor toma a fotografia como traço do real, uma vez que essa nos propicia um sentimento de realidade incontornável do qual não conseguimos nos livrar, apesar da consciência de todos os códigos que estão nela em jogo e que se combinam quando da sua elaboração. Deste modo, a fotografia prevalece como signo indicial ao superar os aspectos simbólicos. Essa maneira de abordar, para Dubois,

[...] marca um certo retorno ao referente, mas livre da obsessão do ilusionismo mimético. Essa referencialização da fotografia inscreve o meio no campo de uma pragmática irredutível: 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) (p. 53).

Para o autor, quando se considera as qualidades da imagem indicial da fotografia, prevalece a dimensão pragmática em detrimento da semântica, ou seja, a fotografia propriamente dita não tem significação nela mesma, o seu sentido é exterior, determinado por sua relação efetiva com seu objeto e com a situação de enunciação.

A condição de índice da imagem fotográfica implica, segundo Dubois e se fundamentando nas idéias de Peirce, que a relação que os signos mantêm com seu objeto referencial seja marcada por um princípio quádruplo: conexão, singularidade, designação e atestação. Nas palavras do autor:

[...] 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 conseqüência 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... (p.52).

"Depois da questão da relação da imagem com o real, a questão da sua relação com o espaço e com o tempo. Aqui tudo vai girar em torno da noção do corte" (DUBOIS, 2006, p. 161). Nesse contexto, o autor afirma que a foto parece estar 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" (p. 161).

O autor aborda a questão do "golpe do corte" a partir de três pequenas narrativas: a memória retida, o olhar intermitente e o pensamento do descontínuo.

Na primeira, a memória retida, Dubois (2006, p. 163) descreve uma corrida em que participou ainda quando criança. Na corrida estava com larga vantagem em direção à chegada quando observa seu pai com uma máquina fotográfica apontada

para ele. "Ao ver o aparelho, ao pensar provavelmente que eu seria "preso" pela película, paro de uma vez e fixo meu pai que me fixa".

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 autor explica que ao olhar para a fotografia da corrida não a tem como lembrança da mesma, que não ganhou, mas como lembrança de uma parada, "de congelamento, de escapada do mundo que continua sem mim". "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" (p. 164).

Na segunda narrativa, o olhar intermitente, Dubois (*ibidem*, p.165) descreve a brincadeira de criança "estátua!", do seguinte modo: um participante da brincadeira vira de costas para os outros que devem estar a uma boa distância dele. Enquanto ele conta "1, 2, 3...", os outros correm na sua direção e no momento em que a contagem é interrompida e é pronunciada a palavra "estátua", todos devem parar e permanecer paralisados, rigorosamente imóveis, em posição de estátua, fixos. Os surpreendidos em movimentos são eliminados, enquanto o primeiro a chegar até o que estava parado de costas vence o jogo. O vencedor toma o lugar de quem estava de costas e reinicia a brincadeira. Para quem faz a contagem, não há movimento, pois apreende uma série de posições fixas, de paradas. "O deslocamento como tal não existe para ele, e pode-se dizer que sua memória é, nesse sentido, puramente fotográfica: suas viradas para seus parceiros *detêm* sua corrida".

Nessa segunda reflexão de Dubois, 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!".

Na última narrativa, a que toma a descontinuidade da temporalidade fotográfica, Dubois (2007, p. 165 - 6) relata o paradoxo de Zenão de Eléia, que pretendia provar que o movimento não existia. Se atirarmos uma flecha, de um ponto A (o arco) a um ponto B (o alvo), a trajetória dessa flecha não implicará em um

movimento, pois em uma dada realidade, a flecha só poderá ocupar um ponto no espaço a cada instante. Em outras palavras, em cada fragmento de tempo, por menor que seja o ponto, a flecha estará sempre imóvel, fixa. "Jamais se pode dizer estritamente aqui - agora que está se mexendo. Imóvel no presente e sempre pega em duas imobilidades, uma que a precedeu e a outra que se seguirá a ela. O movimento portanto é uma ilusão, não existe nesse tempo" (DUBOIS, 2006, p. 166). Assim "a temporalidade tal como a pensa Zenão implica uma cronologia que não acumula, não inscreve, não totaliza, não se capitaliza numa memória plena e contínua; é, ao contrário, uma temporalidade do passo a passo... (p. 166).

A fotografia potencialmente exibe um tempo constituído de instantes, que parece permitir que sejam isolados, tomados como entidades discretas. O "golpe do corte" permite-nos perceber esses aspectos contraditórios do tempo, o instante tomado isoladamente enquanto percebemos que o tempo flui continuamente. A flecha que caminha de um ponto a outro e a que, teoricamente, não se moveria.

Sontag (2007), em "Sobre Fotografia", menciona também a captura de uma pequena fração de tempo pela fotografia.

A onipresença de câmeras sugere, de forma persuasiva, que o tempo consiste em eventos interessantes, eventos dignos de ser fotografados. Isso, em troca, torna fácil sentir que qualquer evento, uma vez em curso, e qualquer que seja seu caráter moral, deve ter caminho livre para prosseguir até se completar – de modo que outra coisa possa vir ao mundo: a foto. Após o fim do evento, a foto existirá, conferindo ao evento uma espécie de imortalidade (e de importância) que de outro modo ele jamais desfrutaria. Enquanto pessoas reais estão no mundo real matando a si mesmas ou matando outras pessoas reais, o fotógrafo se põe atrás de sua câmera, criando um pequeno elemento de outro mundo; o mundo-imagem, que promete sobreviver a todos nós (p. 22).

Sontag reflete sobre a imagem fotográfica inserindo-a em meio às "imagens da verdade", uma vez que para essa autora, a humanidade permanece na caverna de Platão, ainda se regozijando com meras imagens da verdade. No entanto, a insaciabilidade do olho que fotografa modifica o confinamento na caverna, modifica o nosso mundo, uma vez que ao "nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas idéias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos direito de observar" (p. 13).

Os poderes da fotografia, no que se refere à relação com a realidade, contribuem para certa "desplatonização" da nossa compreensão da realidade,

"tornando cada vez menos plausível refletir nossa experiência à luz da distinção entre imagens e coisas, entre cópias e originais" (p. 196). A autora ainda explica que a atitude depreciativa de Platão que associava as imagens às sombras, tomando-as como transitórias, minimamente informativas, imateriais, co-presenças impotentes das coisas reais se enfraquece diante da força das imagens fotográficas.

Mas a força das imagens fotográficas provém de serem elas realidades materiais por si mesmas, depósitos fartamente informativos deixados no rastro do que quer que as tenha emitido, meios poderosos de tomar o lugar da *realidade* — ao transformar a realidade numa sombra. As imagens são mais reais do que qualquer um poderia supor. E só por constituírem uma fonte ilimitada, que não pode ser exaurida pelo desgaste consumista, há uma razão tanto maior para aplicar o remédio conservacionista. Se pode haver um modo melhor para o mundo real incluir o mundo das imagens, vai demandar uma ecologia não só de coisas reais mas também de imagens. (p. 196)

Sontag (2007 p.14-5) destaca a especificidade desse meio, a sua relação com a realidade como mencionamos, mas também discute relações entre fotografia e arte, enfatiza o seu caráter precário, a sua fragilidade diante do tempo. As fotos são, para a autora, experiência capturada e parecem miniaturas da realidade disponíveis a qualquer um.

As fotos, que brincam com a escala do mundo, são também reduzidas, ampliadas, recortadas, retocadas, adaptadas, adulteradas. Elas envelhecem, afetadas pelas mazelas habituais dos objetos de papel; desaparecem; tornam-se valiosas e são vendidas e compradas; são reproduzidas. Fotos, que enfeixam o mundo, parecem solicitar que as enfeixemos também. São afixadas em álbuns, emolduradas e expostas em mesas, pregadas em paredes, projetadas como dispositivos. Jornais e revistas as publicam; a polícia as dispõem em ordem alfabética; os museus as expõem; os editores as compilam (SONTAG, 2007, p. 15).

Contudo, a autora (*ibidem*, p. 22) diz que fotografar é um ato de não intervenção, de deixar o evento acontecer, tanto que o fotógrafo pode optar entre a vida ou a morte de uma pessoa, e em muitas vezes, opta pela morte. "A pessoa que interfere não pode registrar; a pessoa que registra não pode interferir".

A questão do tempo, para Sontag (*ibidem*) está intrínseca no ato fotográfico, no entanto, por desconhecimento, passamos desatentos por esses aspectos. O ato fotográfico implica em um corte no espaço e no tempo. Fotografar um objeto, uma paisagem ou um indivíduo, consiste em congelar um momento que se arrastará pela eternidade. "Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo" (p. 26).

Sontag também relata a fotografia como uma pseudopresença e como uma prova de ausência:

Uma foto é tanto uma pseudopresença quanto uma prova de ausência. Como a foto da lareira num quarto, as fotos – sobretudo as de pessoas, de paisagens distantes e de cidades remotas, do passado desaparecido – são estímulos para o sonho. O sentido do intangível que pode ser evocado por fotos alimenta, de forma direta, sentimentos eróticos nas pessoas para quem a desejabilidade é intensificada pela distância. A foto do amante escondida na carteira de uma mulher casada, o cartaz de um astro de rock pregado acima da cama de um adolescente, o broche de campanha, com o rosto de um político, pregado ao paletó de um eleitor, as fotos dos filhos de um motorista de táxi coladas no painel do carro... (ibidem, p. 26 - 7)

Segundo a autora, todos esses "amuletos" exprimem uma emoção sentimental, "são tentativas de contatar ou de pleitear outra realidade" (p. 27). Inevitavelmente, a fotografia nos leva a rememorar um passado, um tempo que se foi e, ainda, as imagens fotográficas podem facilitar a rememorização mais que as imagens em movimento, porque são fatias do tempo e não um fluxo. "Um novo significado da idéia de informação construiu-se em torno da imagem fotográfica. A foto é uma fatia de espaço bem como de tempo" (p. 33). É justamente por isso, que as fotos são tão apreciadas, porque dão informações, atestam que aquele ou aquilo realmente existiu, "fazem um inventário" (p. 32).

Passamos, por fim, para concluir esse breve estado da arte, às questões referentes ao tempo tratadas por Entler (2007), em "A fotografia e as representações do tempo", que nos levam a compreender a fotografia como imagem parada, fixa, mas que se movimenta e fala.

Para Entler, buscamos na maioria das vezes compreender como a fotografia codifica o espaço através do corte fotográfico, mas menosprezamos, aniquilamos a variável tempo. Segundo o autor, podemos resgatar estratégias que permitam construir uma referência da imagem fotográfica ao tempo, ainda que resulte em uma imagem fixa. Fundamentando-se em "A câmera clara", de Barthes, o autor enfatiza que o lugar do referente fotográfico é sempre o passado e discute sobre o que esse autor chama de o noema da fotografia, o "Isso foi".

Para o mesmo autor, as pesquisas que levaram à descoberta da fotografia consistiam em fixar a imagem no material sensível à luz. A tecnologia de registrar a imagem já era comprovada desde o século XVIII, mas a grande dificuldade era a fixação da imagem – pois a mesma, sofrendo a ação da luz, continuava a se alterar

de maneira descontrolada até o seu desaparecimento – , definitivamente, só podemos classificar a "invenção da fotografia" quando Daguerre e Niépce, simultaneamente, descobriram tal tecnologia.

Contudo, ainda segundo Entler (2007, p. 32), fundamentando-se em Baetens (1998), os estudos sobre fotografia se afastaram de aspectos relacionados ao tempo devido às dificuldades criadas pelas longas exposições exigidas pelos materiais sensíveis à luz, que geraram, no século XIX, uma série de pesquisas para a busca do chamado "instantâneo". "Percebemos, assim, que a história da fotografia está ligada a sucessivas tentativas de anulação dos efeitos do tempo sobre a imagem".

À parte de tais questões sobre a presença do tempo na imagem, citamos os três aspectos tratados por Entler: o tempo inscrito, o tempo denegado e o tempo decomposto pela imagem. Nas palavras de Entler:

Podemos, no entanto, resgatar estratégias que ainda permitem a fotografia construir uma referência ao tempo e ao movimento, mesmo que resulte numa imagem fixa. Chegamos então a três possibilidades de representação do tempo na fotografia: a) um "tempo inscrito" na imagem sobre forma de um borrão, uma tradução espacial contínua deixada pela exposição de um objeto ao longo de uma duração de tempo; b) um "tempo denegado", a percepção do tempo denunciada pelo modo forçoso como o movimento é paralizado no instantâneo; c) um "tempo decomposto", o fracionamento de suas etapas num conjunto de imagens distintas que podem compor uma obra fotográfica (p. 29).

Sobre o tempo inscrito

Na fotografia, segundo Entler (2007, p. 32), a mesma exposição de um filme pode ser obtida por diversas configurações de abertura do diafragma e velocidade do obturador. Essa experiência é muito utilizada em aulas de fotografia, onde com comparação de diversas configurações do diafragma e do obturador, busca-se compreender os efeitos gerados na imagem. "Em geral, o que se busca é uma imagem totalmente focada e totalmente congelada, o que garante sua "boa definição".

Mesmo que pouco explorada, há na fotografia a possibilidade de inscrição do movimento na imagem sob a forma de um "borrão", conforme o objeto se desloque no espaço selecionado. Não temos aqui, como no cinema, uma inscrição do tempo no tempo, aquilo que permite um efeito de analogia temporal, mas uma inscrição do tempo no espaço, na superfície da fotografia. Exemplificando, dois segundos do movimento de um objeto podem ser percebidos no cinema como dois segundos de

projeção. Na fotografia, esse mesmo movimento poderá aparecer como dois centímetros sobre os quais um ponto do objeto se espalha (p. 32).

A inscrição do movimento na imagem sob a forma de um borrão se dá pela baixa velocidade do obturador, mecanismo esse que define o tempo, ou seja, a velocidade que a luz incidirá no negativo, quanto menor for o tempo – consequentemente, maior a velocidade de incidência da luz no negativo – mais congelada estará a foto. Em contraponto, a medida que a luz inside por mais tempo no negativo, mais desfocada estará à imagem. Porém, esse desfoque é representado como forma de borrão, pois a luz que reflete nos objetos que estão em movimento, percorrem no mesmo negativo o fragmento de tempo definido pelo obturador. Entler (2007, p. 33) exibe uma foto (figura 1), considerada um clássico, de William Kleim, que explorava os recursos da câmera com muita flexibilidade, incluindo os borrões, que representam o movimento.



Figura 1 William Kleim. Metrô, Tokio, 1961

Sobre o tempo denegado

Segundo Entler (2007, p. 35), a fotografia pode ser caracterizada pelo "corte temporal", que antes da "fotografia instanânea" se dava com a pose, uma simulação da interrupção do movimento. "Historicamente, o instantâneo representou exatamente a possibilidade de romper com a pose para construir a linguagem do

"flagrante", conquistada graças às películas mais sensíveis e de fácil manuseio, e às câmeras mais leves, discretas e acessíveis ao grande público".

O autor ainda explica que o conceito de instantâneo, do ponto de vista físico ou matemático continua discutível e a questão que se coloca é a seguinte: "qual seria essa unidade mínima e indivisível do tempo que nos permitiria dizer que, chegando-se a ela, não haveria mais duração?" (ibidem, p.35).

A fotografia fala, porém, ao olho e, no final das contas, é ele quem decide se há ou não a manifestação de uma duração. Perceptivamente, o instantâneo refere-se, portanto, ao fato de que o olho não é efetivamente capaz de perceber o deslocamento do objeto dentro das frações de segundo com as quais a fotografia é capaz de operar (ENTLER, 2007, p. 35).

Enfatiza ainda o mesmo autor que a busca por uma representação ideal do espaço passa inevitavelmente pela imobilização, que é exatamente o que a foto instantânea veio nos trazer, pois a imagem de alta velocidade captura com exatidão o real. Esse instantâneo exige a anulação do movimento e consequentemente do tempo. Em outras palavras aquela, exatidão ponto a ponto, que o borão ameaçaria.

Imaginemos um salto congelado... Bem, se chamamos aquilo de "salto" é porque já deciframos o movimento. O que vemos é apenas alguém parado no ar, mas não entendemos que esta pessoa esteja efetivamente parada. Compreendemos o salto, um movimento que inclui aquela etapa registrada, mas também outras anteriores e posteriores. O modo abrupto e forçoso como o tempo é retirado de cena é uma ação que se trai, pois tal denegação acaba por constituir, ela mesma, uma forma de representação daquilo que foi ocultado. Se alguém diz que "tal coisa não existe", o ato de dizer já garante a referência e torna essa "tal coisa" existente, ainda que no âmbito do discurso (*ibidem*, p. 35).

Contudo, para o autor, a ênfase negativa pode, em algumas vezes, resultar numa afirmação, como quando, sem ser perguntado, alguém exclama: "eu não fiz tal coisa!". É assim que a imagem representa o tempo interrompido, em outras palavras, denegado. Trata-se de representação de um "extra-instante", a reconstituição de um tempo excluído da imagem.

Entler (2007, p. 37) exibe uma imagem fotográfica de Philippe Halsman e Marilyn Monroe (figura 2), que tenta captar um salto. A imagem está fixa, parada pela alta velocidade do obturador, mas a foto, de forma espantosa grita, pretende continuar o movimento, a ação.



Figura 2
Philippe Halsman. Halsman e Marilyn Monroe (*Jump Book*), 1959.

Explica Entler que o movimento congelado atrai o receptor ou o leitor da imagem, pois "permite ver em detalhes a posição do sujeito, sua anatomia, sua relação com outros objetos e com o espaço. Mas também porque faz tudo isso sem destruir o sentido do movimento" (*ibidem*, p. 37).

Vamos, ao tempo decomposto pela imagem, o terceiro modo como o tempo pode deixar sua marca na imagem.

O tempo decomposto pela imagem

A apresentação de imagens em sequência aparece numa longa tradição da pintura, segundo o autor que ainda comenta que as inscrições das pirâmides dos egípcios exibem todo o ritual de passagem da vida para a morte, as cerâmicas gregas narravam feitos heroicos, as iluminuras medievais, passagens bíblicas e

inclui o cinema e as histórias em quadrinhos. Há também jornais que exibem quatro ou cinco imagens em sequência de um mesmo acontecimento.

Segundo Entler (2007, p. 39), a fotografia absorveu da tradição pictórica um modelo de apresentação constituído por imagens isoladas. Assim temos a tendência de ver cada fotografia como um universo autônomo, ainda que a foto faça parte de uma série.

Entretanto, segundo Dubois (2007, p.27), autor de que Entler se vale, enquanto uma pintura é construída pelos gestos dos pintores e a sua conclusão é a soma desses gestos, dessas pinceladas, a foto se constitui de uma só vez, nas palavras do autor: "tudo de uma vez", em uma única ação, um único clique. É claro que da mesma forma que o pintor realiza estudos e esboços para chegar em sua obra acabada, o fotógrafo tem a chance de realizar várias tomadas de uma cena para, posteriormente, escolher a que mais o agradou.

Ao se valer de fotos em sequência, o autor (*ibidem*, p. 40) explica que ganha força a noção de ensaio, que pode às vezes ser entendida literalmente como revelação de um processo de pesquisa. O resultado é uma obra que explicita um percurso, portanto, a duração de um olhar, e aqui o tempo se faz representar por meio de sua decomposição de uma série de imagens.

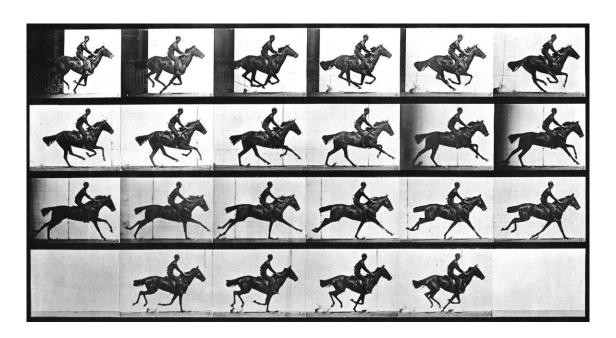


Figura 3
Eadweard Muybridge. Galope, 1887.

Entler comenta que na foto de Muybridge (figura 3), o fotógrafo "detém cada etapa da locomoção de um homem ou animal numa imagem distinta, alinhando um conjunto de câmeras ao longo do trecho a ser percorrido e disparando-as sequencialmente, com pequena defasagem de tempo" (*ibidem*, p. 40).

Ao concluir esse breve estado da arte, podemos enfatizar que as ideias apresentadas abordam a questão do tempo da fotografia. Isso se dá em Barbosa (2005), por enfatizar a perenidade da fotografia como um existente. Sua duração no tempo depende da duração do material em que a imagem é registrada.

Por outro lado, a duração da imagem como representação visual, seu potencial para fazer o leitor pensar é tratado por Sontag (2007). Ela preconiza que o mundo-imagem construído pela fotografia sobreviverá a todos nós. A autora também argumenta que, pelo fato da fotografia ser uma fatia do tempo, ela nos leva a rememorar um passado e isso pode se dar independente do leitor ter familiaridade com o referente. É evidente que o leitor deve ter noções mínimas da técnica, saber que o referente existiu, uma vez que a câmara fotografa o que está diante dela, independente da vontade do fotógrafo, embora este possa escolher como fotografálo. Isto é tão forte que ao ver a fotografia, enquanto um objeto existente, no mais das vezes, nossa atenção se ancora no referente, o objeto fotografado.

Há também estudos que tratam do tempo na fotografia. Nessa relação da fotografia com o tempo, enfatizamos o tratamento dado por Entler (2007), como o tempo inscrito, que vinculado à técnica e ao manuseio do instrumento emerge como o "borrão"; o tempo denegado vinculado ao corte e o tempo decomposto pela imagem.

Não vamos tratar do tempo na fotografia ou do tempo da fotografia. Há inúmeros estudos sobre esses temas e o estado da arte que elaboramos não dá conta de todos eles, no entanto, tomamos alguns estudos para, como já mencionamos, nos inserir nesse contexto e explicar que pretendemos, nessa nossa investigação, tratar dos tempos do olhar.

Ao atentar para as considerações finais de Entler (2007), no item denominado "Os tempos do olhar", percebemos que nossa investigação se concentrará nos modos como o leitor pode perceber uma porção de tempo que fica condensada na imagem fotográfica. Assim vamos avaliar uma experiência diferenciada, pois "num mundo marcado pela constante aceleração das coisas, e por relações sempre efêmeras, a possibilidade de deter o olhar representa a chance de imprimir sobre a

imagem certa dose de desejos e questionamentos, construindo vínculos um tanto raros em nossas experiências mediáticas" (p. 45).

Deste modo, no próximo capítulo, vamos tomar as idéias de Barthes e a partir delas tratar dos tempos do olhar, ou seja, dos modos como o leitor pode perceber uma porção de tempo condensada na imagem fotográfica.

3 A POSSIBILIDADE DE PENSAR O TEMPO VIA FOTOGRAFIAS: REFLEXÕES ENVOLVENDO O "PUNCTUM"

3 A POSSIBILIDADE DE PENSAR O TEMPO VIA FOTOGRAFIAS: REFLEXÕES ENVOLVENDO O "PUNCTUM"

Este novo punctum, que já não é forma, mas intensidade, é o Tempo, é a ênfase dolorosa do noema ("isto foi"), a sua representação pura. (BARTHES,1984, p.141)

Nesse capítulo, o próprio título anuncia que pressentíamos a possibilidade de pensar o tempo, via fotografias; possibilidade essa vinculada à noção de *punctum* dada por Barthes em "A Câmara Clara". Mencionamos os nossos estudos, envolvendo as idéias desse autor, realizados na iniciação científica e, em seguida, retomamos idéias de Barthes. Também comentamos as idéias de Samain (2005), uma vez que esse autor retoma a obra de Barthes mencionada e, entre reflexões envolvendo as noções de *studium* e *punctum*, argumenta sobre os propósitos de Barthes ao empreender essa obra, reflexões essas pertinentes para a nossa investigação. Também apresentamos algumas reflexões sobre o conceito de temporalidade, fundamentando-nos em Comte-Esponville.

Sobre os primeiros estudos...

Vamos tratar do nosso caminhar com as idéias de Barthes. Iniciamos nosso estudo sobre fotografia na iniciação científica, como bolsista do Programa de Bolsas de Iniciação Científica da Universidade de Sorocaba (Uniso), em 2005, então aluno do curso de Publicidade e Propaganda. O propósito da investigação -, desenvolvida sob a orientação da Prof. Dra. Maria Ogécia Drigo -, e intitulada: "O papel dos meios de comunicação na transformação do "modo de vida" do morador da zona rural (caipira) do município de Sorocaba: via fotografias", era detectar aspectos do "modo de vida" dos habitantes da zona rural do município de Sorocaba no seu envolvimento com os meios de comunicação, via fotografias. O percurso metodológico se fez mediante coleta de dados - registros fotográficos e depoimentos dos fotografados -, seguidos de análises fundamentadas em Barthes (1984) e Cândido (1979), principalmente.

Entre os resultados dessa investigação, destacamos a realização de 30 registros fotográficos. Exibimos um deles para explicitar a metodologia adotada (figura 4 e figura 5). Apresentou-se a fotografia, depois a mesma fotografia com um

título e, por fim, acrescentamos alguns comentários elaborados a partir dos depoimentos dos fotografados (resultado de análises de entrevistas).

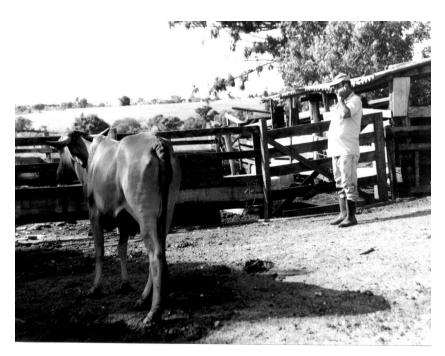


figura 4

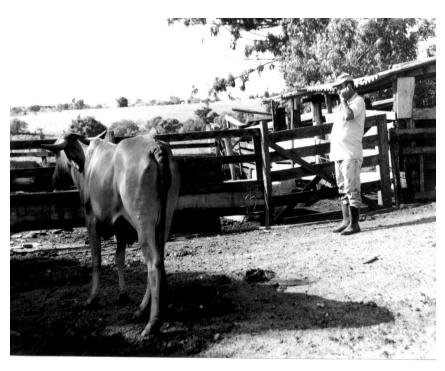


figura 5
"Conversa ao pé-do-ouvido"

Um pouco mais sobre "Conversa ao pé-do-ouvido"

O morador da zona rural de Sorocaba, fotografado conversando ao celular, tem 58 anos de idade. Ele toma conta do sítio de 17 alqueires e recebe um salário mínimo para desempenhar essa tarefa. Mora lá, há 28 anos. É livre para cultivar. Já fez várias lavouras, mas só teve prejuízos. Ele afirmou que até teve que vender o carro para pagar dívidas. E explica: "a cana tá chegando... não vejo a hora, assim o dinheiro vem... a terra estraga, mas a gente fica tranqüilo e recebe. Mas não tem jeito... eu achava que com o Lula ia ser melhor pra lavoura...". Ele é casado e a esposa trabalha na cidade. Os filhos moram em chácaras dos loteamentos vizinhos (há vários loteamentos de chácaras de recreio nos arredores), cuidam dessas chácaras e trabalham na cidade. Ele cria porcos, galinhas, gansos e gado. Na sua residência (de alvenaria) há geladeira, fogão a gás, cafeteira, freezer, máquina de lavar roupa, micro-ondas, rádio, TV, DVD, aparelho de som e máquina de costura. Não há computador na casa. Na porteira do sítio há uma placa que anuncia: "Vendese leitões". (CIC)

Retomando a fundamentação teórica dessa pesquisa de iniciação científica, enfatizamos que nos valemos principalmente das noções de *studium e punctum* de Barthes (1984). Para esse autor (*ibidem*, p. 44-9), há dois elementos co-presentes na fotografia: o *studium* e o *punctum*. O primeiro corresponde a uma espécie de afeto médio que o espectador experimenta e que o conduz a se interessar pela fotografia, envolve a aplicação a alguma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso e sem acuidade particular. O *punctum*, o segundo elemento e que rompe com o anterior, parte da cena como uma flecha e transpassa o espectador. Na fotografia, ele é o acaso que fere o observador.

Na pesquisa, a palavra ou a frase acoplada às fotografias, buscava o punctum, sob o olhar do fotógrafo. Importa ao investigador levar o observador ou o leitor a permanecer no instante captado, fazê-lo contemplá-la... por mais alguns instantes! Isso nos parecia pertinente, pois como "punctum induzido", como denominamos essa relação entre o leitor e a fotografia, possivelmente direcionada, que poderia levar a fotografia a cumprir suas funções que, segundo Barthes, são: informar, representar, fazer significar, dar vontade.

O "fazer significar" se inicia com o *studium*. "Reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, discuti-las em mim mesmo, pois a cultura (com que tem a ver o *studium*) é um contrato feito entre os criadores e os consumidores" (BARTHES, 1984, p. 48).

Compreendemos que o *studium* possibilita a contemplação e a emissão de juízos perceptivos pelo leitor. O texto que segue às fotografias pode funcionar como complemento. Não como possibilidade de somente prolongar a contemplação, mas com a possibilidade de promover o compartilhamento de repertórios e, desse modo, despertar a vontade de "voltar a ver", uma espécie de desejo de verificar em que medida a fotografia é testemunho e, assim, desencadear pensamentos, fazer significar. Neste aspecto está a possibilidade da imagem na fotografia ir além do testemunho.

Ao demorar o olhar na fotografia, de momentos de contemplação e de constatação, passa-se a refletir na e sobre ela. À medida que a imagem ultrapassa o caráter de testemunho, por estar acompanhada ou por palavras ou frases ou por um texto - construído a partir do depoimento do fotografado e pelas observações do pesquisador, no caso -, suscita novas interpretações, leituras e mais leituras. Deste modo, a fotografia pode contribuir para enriquecer análises de dados coletados, por meio de entrevistas ou formulários. A utilização de técnicas diferenciadas pode colaborar para amenizar as dificuldades de compreensão de processos comunicacionais, notadamente quando trata de trocas culturais, que são processos complexos.

Também exploramos os resultados desta investigação em Drigo e Ramos (2008), sob o título "Fotografia: a imagem que ultrapassa o testemunho", artigo cujo propósito era refletir sobre o potencial da fotografia como técnica de coleta de dados em investigações científicas envolvendo processos comunicacionais, bem como sobre fundamentação teórica para análises, de modo que incorporem novos significados aos resultados dessas investigações, além dos obtidos por meio de outras técnicas de pesquisa.

Ainda as idéias de Barthes

Ao aprofundar os estudos sobre as idéias de Barthes, notadamente, as que constam na mesma obra, "A Câmera Clara", constatamos que a noção de *punctum* poderia ser melhor explorada e, como o próprio Barthes destacava, *punctum* e tempo estão relacionados.

Barthes, ao tomar a fotografia como objeto de estudo com o propósito de especificar o que a distinguia da comunidade das imagens, constatou que ela se esquivava. No entanto, é possível classificá-la, muito embora, valendo-se de relações exteriores ao objeto e que seriam pertinentes para qualquer tipo de representação. Assim, as divisões possíveis são: empíricas (profissionais/amadores), retóricas (paisagens, objetos, retratos) ou estéticas (realismo, pictorialismo).

A fotografia repete infinitamente o que ocorreu uma vez, mas faz com que esse mesmo acontecimento permaneça. Ela é o prolongamento não contínuo da contingência. Ela também não se distingue do seu referente, ou seja, do que ela representa. Um observador diante de uma fotografia de um homem com chapéu branco, mesmo que ele a observe por longo tempo ou várias vezes, com interrupções... lá está o homem de chapéu branco! Segundo Barthes, a fotografia não nos leva a rememorar o passado, mas atesta que o que se vê de fato existiu.

Há algo diferenciado no ato de fotografar, pois o fotógrafo escolhe certo objeto, em certo instante. Assim a fotografia é inclassificável por perdurar um momento único sem alarmes, surda e espantosamente. Uma foto é invisível segundo Barthes.

A Fotografia é inclassificável porque não há qualquer razão para *marcar* tal ou tal de suas ocorrências; [...] são signos que não prosperam bem, que *coalham* como leite. Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos (1984, p. 16).

A fotografia, segundo o mesmo autor, pode ser objeto de três práticas: fazer, suportar, olhar.

O *Operator* é o fotógrafo. O *Spectator* somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos. E aquele ou aquela que é fotografado, é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *eídolon* emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de *Spectrum* da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o "espetáculo" e a ele

acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto (BARTHES, 1984, p. 20).

Tecnicamente, para o mesmo autor, a fotografia está no entrecruzamento de dois processos totalmente distintos, um de ordem física (formação da imagem através de um dispositivo óptico), outro de ordem química (a ação da luz no material sensível). Essas duas concepções dizem respeito, respectivamente, uma ao sujeito que olha e outra, ao sujeito olhado.

Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a "posar", fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a Fotografia cria meu corpo ou o mortifica, a seu bel-prazer... (*ibidem*, p. 22)

Barthes questiona se a foto pertence ao sujeito fotografado ou ao fotógrafo. Conclui que não há propriamente um sujeito e nem um objeto, "mas antes um sujeito que se sente tornar-se um objeto". Aqui, nos deparamos com a experiência de morte, de perda de identidade, "torno-me verdadeiramente espectro" (*ibidem*, p. 27).

Em meio a essas reflexões menciona a questão do tempo, o que antecede a fotografia propriamente dita, o tempo da espera, da transformação, do olhar do fotógrafo pela objetiva.

A Foto-retrato é um campo cerrado de forças. Quatro imaginários ai se cruzam, aí se afrontam, aí se deformam. Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte. Em outras palavras, ato curioso: não paro de me imitar, e é por isso que, cada vez que me faço (que me deixo) fotografar, sou infalivelmente tocado por uma sensação de inautenticidade, às vezes de impostura (como certos pesadelos podem proporcionar). (*idem*, *ibidem*, p. 27).

Outro aspecto que o autor tenta esclarecer refere-se ao interesse por algumas fotos. Por que algumas fotos o tocavam profundamente e outras não? Barthes (1984, p. 44 - 45) classifica dois elementos co-presentes na fotografia, que se exteriorizam como um interesse particular que o autor tinha por determinadas imagens. O *studium* e o *punctum*. "Minha regra era suficientemente plausível para que eu tentasse nomear (terei necessidade disso) esses dois elementos, cuja co-presença fundava, assim parecia, a espécie de interesse particular que eu tinha por essas fotos."

Segundo Barthes (1984, p. 44 – 45), o *studium* é um campo muito vasto, ao qual percebemos com bastante familiaridade de acordo com nosso repertório de vida, de saber, de cultura. "Esse campo pode ser mais ou menos estilizado, mais ou menos bem-sucedido, segundo a arte ou a oportunidade do fotógrafo, mas remete sempre a uma informação clássica".

Portanto, o *studium* tem a ver com um determinado enquadramento feito pelo fotógrafo, as texturas dos objetos nas imagens, o preto e branco da fotografia, sobretudo aspectos de cunho cultural como, por exemplo: os trajes, do referente da fotografia, nos remetem a uma terminada época no tempo ou, nos reporta a um contexto de pobreza e até menos de riqueza. "O que experimento em relação a essas fotos tem a ver com um afeto *médio*, quase com um adestramento" (*ibidem*, p. 45).

O studium, que não quer dizer, pelo menos de imediato, "estudo", mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular. É pelo studium que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (essa conotação está presente no studium) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações (ibidem, p. 45 - 46).

O *punctum* parte da cena como uma flecha e atinge o leitor, que segundo o autor é contrário ao *studium*. "O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere)". (*ibidem*, p. 46)

Entretanto, o autor (*ibidem*, p. 47) menciona que a fotografia permaneceu inerte aos seus olhos, muitas vezes. Não havia nelas, portanto, nada que lhe agradasse, elas apenas provocavam um interesse geral. Tais fotos estão investidas apenas de *studium*, que "é um campo muito vasto do desejo indolente, do interesse diversificado, do gosto inconsequente: gosto/não gosto, *I like/I don't*. O *studium* é da ordem do *to like*, e não do *to love*..."(p. 48).

"Reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo" (p. 48). O autor ainda acrescenta que é também estabelecer conexão com a foto, aprová-la ou não, compreendê-la ou não. Trata-se de uma espécie de saber e polidez que leva o leitor ao fotógrafo ou ao *operator*.

O *punctum* não está relacionado com as intenções do fotógrafo, ele depende do indivíduo se sentir ferido, pungido por determinada imagem ou um elemento particular existente na fotografia.

Há fotos, segundo o autor, que não são atravessadas pelo *punctum*, como as imagens do fotojornalismo. "Nessas imagens, nada de *punctum*: choque – a letra pode traumatizar –, mas nada de distúrbio; a foto pode "gritar", não ferir. Essas fotos de reportagem são recebidas (de uma só vez), eis tudo" (*ibidem*, p. 67). Outro exemplo são as fotografias pornográficas, não eróticas. Não há nada de mais singular em uma fotografia pornográfica, segundo Barthes (*ibidem*, p. 67), ela é inteiramente constituída para apresentar uma única coisa, o sexo. "O *studium* está, em definitivo, sempre codificado, o *punctum* não" (p. 80).

Para Barthes (1984, p. 141), há outra forma de *punctum*, não o que é representado por um detalhe, um elemento particular na fotografia, mas o representado por uma intensidade. "Sei agora que existe um outro *punctum* (um outro "estigma") que não o "detalhe". Esse novo *punctum*, que não é mais de forma, mas de intensidade, é o Tempo, é a ênfase dilaceradora do noema ("*isso-foi*"), sua representação pura".

A questão do tempo que se estende ou a percepção de que o tempo pode se estender pode ser auxiliado pelo *punctum* como intensidade, como potência. Ele capta o olhar, nos apresenta um interstício, aponta para uma fenda finíssima, que se ramifica, se alonga, se estende e torna o invisível, visível. Desejamos aprofundar o entendimento desse movimento também nas análises de imagens fotografias que apresentaremos no capítulo quatro. Mas antes, com o propósito de auxiliar nas reflexões envolvendo a noção de *punctum*, tratamos de aspectos do tempo e temporalidade.

Aspectos do tempo e da temporalidade...

Vamos inicialmente esclarecer em que sentido abordamos a questão da temporalidade, uma vez que mencionamos que vamos tratar de tempos do olhar. Com o propósito de entender a temporalidade, como tempo da consciência, no processo de leitura da fotografia, buscamos algumas idéias de Comte-Esponville, que nos propicia um entendimento dessa questão e nele nos apoiamos, pois o tempo, apesar de ser tratado por inúmeros cientistas e filósofos, no decorrer dos séculos, gera muita polêmica e é, para nós, de difícil entendimento. Não vamos nos enveredar na metafísica.

Segundo Hawking (1998, p. 40), Aristóteles e Newton acreditavam no tempo absoluto. Sendo o tempo absoluto, sempre é possível medi-lo entre dois eventos e o resultado será sempre o mesmo em qualquer medição, desde que se use um relógio preciso. O tempo como independente e separado do espaço é a crença consensual a respeito da relação entre tempo e espaço. Em relação a essa crença, o autor comenta embora "funcionem a contento quando lidamos com maçãs ou planetas, que se deslocam comparativamente mais devagar, não funcionam absolutamente para objetos que se movam à velocidade da luz, ou próxima a ela".

Assim até 1915, segundo o mesmo autor (*ibidem*, p. 59-60), o tempo e o espaço eram fixos e neles os eventos¹ ocorriam sem que fossem afetados pelo que nele acontecesse. Deste modo, "os corpos se moviam, as forças atraíam ou repeliam, mas tempo e espaço simplesmente permaneciam inalterados. Era natural pensar que espaço e tempo permaneceriam assim para sempre"(p. 60).

Segundo Hawking (1998, p. 53-4), a teoria especial da relatividade desconsidera os efeitos gravitacionais. Foi elaborada por Einstein e Poincaré, em 1905. Cada evento no espaço-tempo, à luz dessa teoria, constrói uma espécie de cone luz (ver figura 6) – como o conjunto de todos os percursos possíveis para a luz emitida a partir do evento -, sendo a velocidade da luz a mesma em todos os eventos e em todas as direções, então, todos os cones serão idênticos e apontarão na mesma direção. Por outro lado, nada se desloca mais rapidamente que a luz, o que quer dizer que a trajetória de qualquer objeto, será representada por uma linha no cone de luz. Essa teoria foi bem sucedida para explicar que a velocidade da luz é a mesma para todos os observadores, bem como para dizer o que acontece com coisas que se deslocam com velocidades próximas à da luz, mas não explicou aspectos da teoria da gravidade de Newton.

Na tentativa de solucionar esse impasse, para Hawking (1998, p. 54-5), Einstein propôs, em 1915, a teoria da relatividade geral, na qual a gravidade não é tida como uma força como as outras, mas como consequência de que o espaçotempo não é plano, é curvo, 'arqueado' pela distribuição de massa e energia.

_

¹ Um evento é alguma coisa que acontece num determinado ponto no espaço, e num tempo também determinado. Assim pode-se especificá-lo através de quatro números ou coordenadas. Novamente, a escolha das medidas é arbitrária; pode-se usar quaisquer de três coordenadas espaciais bem definidas e qualquer medida de tempo. Na relatividade, não há distinção real entre as coordenadas de espaço e de tempo, assim como não há diferença real entre quaisquer duas coordenadas espaciais. [...]É sempre útil pensar nas quatro coordenadas de um evento como especificadoras de sua posição num espaço quadrimensional chamado espaço-tempo. É impossível imaginar um espaço quadrimensional (Hawking, 1998, p. 47-48).

"Corpos como a Terra não foram feitos para se movimentar em órbitas curvas devido a uma força chamada gravidade; em vez disso, elas seguem a coisa mais parecida com uma trajetória reta dentro do espaço curvo, o que é chamado de geodésica".

Espaço e tempo são atualmente considerados quantidades dinâmicas: quando um corpo se move, ou uma força atua, afeta a curva do espaço-tempo – e, por sua vez, a estrutura do espaço-tempo afeta a forma como os corpos se movem e as forças atuam.

Espaço e tempo não apenas afetam, mas também são afetados por qualquer coisa que aconteça no universo. Assim como não se pode falar de eventos no universo sem as noções de espaço e tempo, também na relatividade geral, torna-se sem sentido falar de espaço e tempo fora dos limites do universo (HAWKING, 1998, p.60).

Como exemplo, podemos citar o famoso paradoxo dos gêmeos, que só é paradoxo porque acreditamos na idéia de tempo absoluto.

Consideremos um par de gêmeos. Suponhamos que um deles vá viver no topo de uma montanha e outro vá viver no nível do mar. O primeiro deles envelhecerá mais rápido do que o segundo. Assim, ao se encontrarem novamente, um será mais velho do que o outro. Nesse caso, a diferença das idades seria muito pequena, mas se tornaria muito maior se um dos gêmeos embarcasse, para uma longa viagem, numa nave espacial que se deslocasse em velocidade aproximada à da luz. Ao voltar, ele estaria muito mais jovem do que seu irmão que ficou na Terra (*ibidem*, p. 59).

Como explica o mesmo autor, a idéia de tempo está sempre atada ao universo e às questões: Como e de onde surgiu? Para onde vai? Existe um começo? E se existiu esse início o que haveria antes, então? "A velha idéia de universo essencialmente imutável, que tenha sempre existido e continue a existir para sempre, será substituída pela noção de um universo dinâmico em expansão, que parece ter começado num tempo finito passado e que deve terminar num tempo finito futuro" (*ibidem*, p.60).

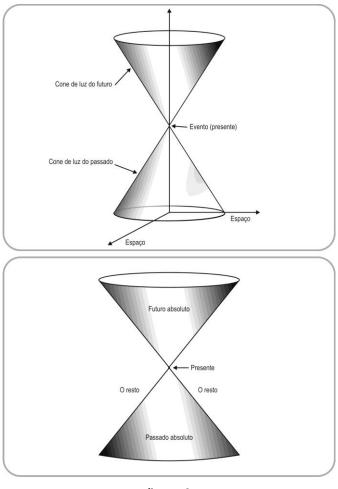


figura 6

Mas o tempo do mundo ou o tempo absoluto não é o aspecto que trataremos. Vamos abordar a temporalidade na esteira de Comte-Esponville. O mesmo autor (2006, p. 22), comenta que o tempo não se limita a passar. Apesar de ser inapreensível, sempre permanece e tudo o que acontece, sempre acontece no tempo. "Como não existiria, ele que contém tudo o que existe? Ele contém tudo, envolve tudo, carrega tudo; tudo o que acontece, acontece no tempo, e nada, sem ele, poderia ser nem devir" (COMTE-ESPONVILLE, 2006, p. 22).

O autor busca Aristóteles para comentar a relação entre passado, presente e futuro. "O que é, então, o tempo, que contém tudo e que, no entanto, não passa de um limite entre dois nadas (de um instante, entre passado e futuro)?" (*ibidem*, p.24). Reforça ainda a idéia de que tempo está vinculado ao movimento.

Já que não tomamos consciência do tempo quando não distinguimos nenhuma mudança, e a alma parece permanecer num estado uno e indivisível, e que, ao contrário, quando percebemos e distinguimos uma mudança, então dizemos que passou tempo, é claro que não há tempo

sem movimento nem mudança... (Aristóteles, Physique, IV, 10, 217 b-218 a 3, 1983, p. 147 *apud* COMTE-ESPONVILLE, 2006, p. 24).

O autor explica que Aristóteles não reduzia o tempo ao movimento, no entanto, afirmava que o tempo depende dele. Mas o problema enfrentado pelo filósofo era o da relação entre o discreto e o contínuo, uma vez que se percebia o tempo como um contínuo, mas o *cosmos* era interpretado, na época, como constituído de arranjos de mônadas, entidades discretas. "O tempo de Aristóteles é o tempo do mundo, não da alma – ou só é tempo da alma, porque é, primeiro, tempo do mundo" (p. 27-28).

Assim, a questão embaraçosa para Aristóteles era entender o tempo contínuo do mundo à luz do modelo pitagórico. O filósofo usa a alma para eliminar tal problema. "O tempo é uma imensa corrente para a ínfima pérola que é o presente... o espírito é esse joalheiro: a pérola lhe é dada; a corrente, ele confecciona" (p. 29).

A alma – por se lembrar, por prever, por esperar ou temer... - é o que faz que uma coisa distinta do presente exista. Ora, "uma coisa distinta do presente" só pode ser o passado e o futuro: só pode ser o tempo, tão longo, tão pesado, como uma imensa corrente para uma ínfima pérola que é o presente... O espírito é esse joalheiro: a pérola lhe é dada; a corrente, ele confecciona (COMTE-ESPOMVILLE, 2006, p. 29).

O autor explica que na concepção de Aristóteles o tempo precisa da alma para ser o que ele não é, ou passado ou futuro, para ser o que chamamos de tempo. O tempo "necessita da alma, não para ser o tempo real, o tempo do mundo ou da natureza, mas para ser, e é bastante lógico, o tempo... da alma" (COMTE-ESPONVILLE, 2006, p. 30).

A partir disso o autor define temporalidade como a unidade na consciência do passado, presente e futuro. "A consciência une o que o tempo, ao contrário, separa e não cessa de separar; ela retém o que o tempo leva, inclui o que ele exclui, mantém o que ele suprime" (*ibidem*, p. 31).

Só há temporalidade porque nós nos lembramos do passado, porque antecipamos o futuro, porque escapamos, pelo menos desse ponto de vista, ao passar do tempo real, que lhes veda, ao contrário, ser ainda ou já. Dois instantes sucessivos, no tempo, nunca existem juntos; mas nós só tomamos consciência do tempo (temporalidade) porque apreendemos esses dois instantes numa mesma visada, dando-lhes assim como que uma aparência de existência simultânea. Mas isso só vale para o espírito. 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, [...] é o "tempo da consciência" (COMTE-ESPONVILLE, 2006, p. 32)

Ao assim definir temporalidade o autor não elimina a existência do tempo do mundo. "A temporalidade é sempre distendida entre o passado e o futuro; o tempo, sempre concentrado no presente. A temporalidade só existe em nós; nós só existimos no tempo" (p.32).

Deste modo não há de se compreender o tempo da consciência como Merleau-Ponty², que o mesmo autor cita e comenta em:

[...] escreve Merleau-Ponty, 'não podemos encontrar em toda parte mais que 'agoras'. Mais ainda, esses 'agoras', não sendo presentes a ninguém, não têm nenhum caráter temporal e não poderiam suceder-se". No mundo objetivo, não haveria portanto nem passado, nem futuro, nem mesmo sucessão... Que resta então do tempo? Nada, parece. Se entendermos por tempo a sucessão de um passado, de um presente e de um futuro, cumpre concluir que o tempo só existe para e pela consciência: "O passado não é passado, portanto, nem o futuro, futuro.[...] Um passado e um futuro jorram quando eu me estendo em sua direção". O tempo não existe no mundo ("o mundo objetivo é demasiado repleto para que haja tempo nele"), mas na consciência... [...]. O tempo não nos precede; nós é que o desenrolamos e o constituímos: "Somos o surgimento do tempo' (ibidem, p.36).

Segundo Comte-Esponville (*ibidem*, p. 38), o tempo objetivo ou o tempo do mundo precede a temporalidade e, deste modo, não poderia se reduzir a ela, nem mesmo depender dela. Explica ainda que a experiência nos mostra que o presente nunca cessa, nunca se interrompe, o que o autoriza a "afirmar que o tempo é, é que ele não cessa de se manter. Um instante? Se quiserem, mas não como limite (que só tem uma existência abstrata; para o pensamento) entre um passado e um futuro" (p. 47).

Ninguém pode subverter, em nenhum sentido da palavra, o tempo: Ninguém pode detê-lo, ninguém pode aboli-lo, ninguém pode virá-lo ao contrário. Isso dá razão a Heráclito: o tempo é rei, já que ninguém pode vencê-lo, e essa realeza é como a de uma criança que brinca – porque o presente é sempre novo, sempre gratuito, sempre inocente. Não que o devir nos queira bem, mas porque ele não quer nada (COMTE-ESPONVILLE, 2006, p. 78).

Para concluir e valendo da existência como limite que o mesmo autor menciona, entendemos que é nesse aspecto que o presente é o tempo e não é abstrato, pois o limite só exibe que o tempo está nesse interstício que tende ao infinito..., ou seja, ele "não foge *para* o *passado*, nem tende para o *futuro*: ele é em si mesmo fuga e tendência, mas uma fuga para lugar nenhum, mas uma tendência

2

² A obra de Merleau-Ponty que o autor menciona é "*Phénoménologie de La perception*", Paris, Gallimard, 1945, red. 1969, p. e as citações estão nas páginas 471, 481, 483 3 489.

para nada (ou antes para si mesmo: para tudo); e é o que chamamos sem finalismo e sem nostalgia – de presente" (*ibidem*, p. 80).

Observando o gráfico (figura7), podemos dizer que num ponto A, como o assinalado no gráfico, há elementos do passado e do futuro presentes ao mesmo tempo. O instante ou o instante presente só é apreendido em meio ao passado e ao futuro.

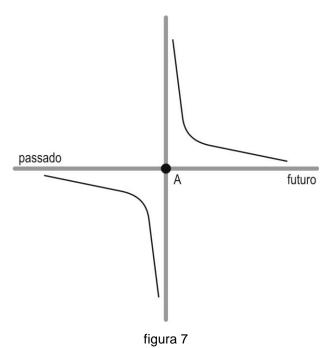


Gráfico de Charles Sanders Peirce

Assim, tal instante poderia não ter o mesmo ritmo da linha do tempo, do tempo que flui... que percebemos como um contínuo... "o tempo passa". O ponto A não pode ser isolado, tomado como unidade, mas é capaz de se fazer por si próprio. Ele abarca o passado e o futuro, ele se faz nessa mistura. Assim imaginamos que no processo de leitura de uma foto, o leitor tende a permanecer na posição do ponto A.

Deste modo, a mente do leitor flui, se aprofunda, num tempo sem fim, mas que rompe a linha do tempo. É um tempo denso, tempo presente, que capta passado e futuro. Tempo condensado. Nesse caso, a foto tem essa potencialidade pelo fato de que prevalece como índice, seu noema, como diz Barthes é "Isso foi". Assim o passado está nela cravado e, por isso, dá à mente do leitor um terreno firme para ela se fixar, ou seja, força o leitor a perceber-se ou perceber que sua mente está na posição do ponto A mencionado.

Assim o tempo cravado na foto, o "isso foi", possibilita a vivência do instante no amálgama passado/presente/futuro. Experiência de temporalidade para o leitor. Assim o leitor vivencia no processo de leitura, a existência do tempo objetivo – tempo do mundo -, que flui. Mas se o leitor for capaz de perceber que está na posição do ponto A (figura 7), então, constatará que seu olhar é vertical, abissal, olhar que penetra num interstício... numa fenda que se estende infinitamente... sem dimensões... Não é ponto... e não pode ser tomado isoladamente! O tempo como fenda que se aprofunda. Por ela entramos na imagem! O *punctum*!

Vamos retomar as reflexões sobre o tempo em meio às análises. Tempo do olhar... Nesse sentido são importantes as reflexões de Samain (2005), sobre os propósitos de Barthes quando empreendeu sua obra "A Câmara Clara".

Um olhar para "A Câmara Clara" na perspectiva de Samain

Para Samain (2005, p. 117), os escritos de Barthes de "A Câmara Clara" tentam encontrar o grau zero do olhar. Nessa obra, há um convite para se empreender uma tarefa difícil, segundo Samain, "a de saber reconhecer as riquezas singulares do olhar, [...], e de pensar, ao mesmo tempo, em suas complementaridades heurísticas possíveis".

O propósito de Barthes era claro. Claro como esta brancura, fascinante e aberta, da *Câmara*, na qual entendia penetrar novamente, "recolocar-se" e reviver" (SAMAIN, 2005, p. 119). Tanto que, como o mesmo autor explica, a primeira foto que abre o livro é uma polaróide de Daniel Boudinet (figura 8), "uma pequena abertura, uma fenda, uma concha amorosa e benevolente, um triângulo secreto, um triângulo de ouro e de luz, aberto a um novo olhar sob os signos incertos do mundo (*ibidem*, p. 120).



Figura 8

Daniel Boudinet. Polaroid, 1979.

Segundo Samain (2005, p. 124), o *studium* se apresenta ao intelecto, enquanto o *punctum*, ao afeto; o primeiro nos remete ao óbvio, enquanto o segundo, ao obtuso.

O studium da Fotografia é, em Barthes, o que registrou a câmara obscura, isto é, esse campo de dados inscritos e, geralmente, condensados numa imagem que se oferece ao meu olhar e, sobretudo ao meu intelecto. É a fotografia como campo de estudo, lugar de uma investigação possível, de um reconhecimento das informações, dos signos e das mensagens que ela denota e conota, o terreno de um saber e de uma cultura que posso compreender, desvendar e enunciar nos moldes da ciência (*ibidem*, p. 124).

Quanto ao *punctum*, Samain explica que não é mais o intelecto que prevalece, mas o corpo que age e reage, "é o que a imagem cala, o indizível da imagem, o inesgotável da imagem. O silêncio que nela fascina e perturba faz gritar o corpo, quando o olhar à procura de si aventura-se no seu espelho, no seu campo cego" (*ibidem*, p. 124).

Esclarece ainda que, na primeira parte do livro, Barthes toma o *punctum* como um "detalhe" que parte da cena e clama pelo olhar do leitor, enquanto na segunda parte, ele se expande. "Não mais a *espessura* material de um detalhe, de uma forma, mas a *dramaticidade* e a *intensidade* de um outro estigma" (p. 125), o tempo. O *punctum* é, portanto, "esse campo cego da fotografia que cativa aquele que não está à procura de uma evidência e de um saber, e sim de um labor humano" (p. 125). Nas palavras de Samain:

Ele é o sentido obtuso, um sentido que não pertence mais ao domínio da língua, mas que se confessa na abertura de uma ferida. É a ausência e o silêncio de todo sentido, esse grito íntimo, intenso, necessário a seres vivos, confrontados naquilo de que sempre o fotógrafo fala: a vida e a morte, o tempo e a existência (*ibidem*, p. 125).

O punctum é a fenda que uma fotografia pode apresentar (figura 8). Entendemos que esse movimento *studium/punctum* pode ser revisto à luz de um olhar despido. Barthes, como explica Samain (2005, p. 118), também desejava esse olhar. Ao comentar sobre a sua obra, Barthes explica que ela iria decepcionar os fotógrafos, uma vez que ele, com tal obra, não tinha escrito uma sociologia, nem uma estética e muito menos uma história da foto.

É, antes, uma fenomenologia da fotografia. Tomo o fenômeno foto na sua novidade absoluta dentro da história do mundo [...]. É esta novidade que procuro questionar (interrogar) e, assim, recoloco-me na situação de um homem ingênuo, não cultural, um tanto selvagem que não cessaria de se admirar (espantar?) com a fotografia (BARTHES, 1990, p. 77 apud SAMAIN, *ibidem*, p. 118-9).

Vamos nos valer dessa idéia de Barthes e buscar o olhar despido – "não cultural, ingênuo" -, via categorias fenomenologias propostas por Peirce, que permitem olhar (simplesmente ver), atentar para o objeto e depois generalizar. Rever o movimento *studium/punctum* e propor como o fotográfico nos levar a pensar e, principalmente, pensar o tempo, pode ser uma tarefa possível de se empreender.

Mas como elaborar as análises das imagens fotográficas? A seguir apresentamos conceitos da semiótica peirceana que aplicaremos posteriormente para analisar as imagens fotográficas, conceitos que permitirão lançar às fotografias... o olhar despido! Olhar despido do desejo de atribuir significados e explicações... imediatamente. Olhar que munido de esquemas gerais de pensamento gerais – que vêm com as categorias fenomenológicas –, educam nosso olhar para, inicialmente, contemplar, se entregar aos aspectos qualitativos que impregnam a imagem; em seguida, para observar atentamente e captar os aspectos referenciais, que nos remetem ao referente externo e, por fim, os aspectos gerais. Olhar que permite à imagem "falar", portanto.

Esses esquemas não forçam o leitor a seguir determinados caminhos, mas permite vislumbrar o potencial significativo, no caso, das imagens fotográficas. Abre um leque de possibilidades. Ele não imprime um olhar adjetivado, mas um olhar geral que pode, depois, então, adentrar as mais diversas áreas... para 'rechear' as análises.

Mas vamos, então, às idéias peirceanas e verificar como se constrói tal olhar...



4 O FOTOGRÁFICO COMO OBJETO SEMIÓTICO

Apresentamos, nesse capitulo, noções da semiótica peirceana, mais especificamente da gramática especulativa, um dos ramos da ciência geral dos signos de Charles Sanders Peirce (1839-1914). Consideramos pertinente refletir sobre a definição de signo, a classificação do signo na sua relação com o que o faz signo, ou produz algum efeito envolvendo a mente, seu fundamento, portanto; na relação com o objeto ou ao objeto a que se reporta, bem como em relação ao seu efeito, ou interpretante, ou ainda, o seu significado. A partir disso, vinculando essa classificação às categorias fenomenológicas, mencionamos os tipos de consciência que emergem em decorrência do movimento dos interpretantes.

4.1 SOBRE A SEMIÓTICA PEIRCEANA

Charles Sanders Peirce (1839-1914) foi o criador da semiótica como lógica e do pragmatismo filosófico. Ele estudou diversas ciências, embora fosse químico de formação e se considerasse um lógico. Estudou astronomia, geodesia, matemática, lógica, filosofia, teoria e história da ciência, econometria e psicologia.

No âmbito da filosofia é pouco conhecido, ainda que reconhecido por filósofos e cientistas importantes como Bertrand Russel, Popper, Umberto Eco e Putnam. Ainda, recentemente, Ilya Prigogine, ao estudar estruturas dissipativas, menciona as idéias peirceanas que tratam mente e matéria como indissociáveis. Bertrand Russel menciona que Peirce foi, sem dúvida, uma das mentes mais originais do final do século XIX e certamente o maior pensador norte americano de todos os tempos. Umberto Eco o considera como o maior filósofo americano da virada do século - do século XIX para o século XX -, e um dos maiores pensadores do seu tempo. Também Popper o considera um dos maiores filósofos de todos os tempos e, para Putnam, ele era um gigante escondido entre os filósofos americanos.

Segundo Santaella (1999, p. 6 -10), Peirce deixou 12 mil páginas publicadas e 90 mil páginas de manuscritos inéditos, que estão na Universidade de Harvard. Na década de 30, a primeira publicação de textos coligidos nos seis volumes do *Collected Papers*, editados por Hartshorne e Weiss, se restringia em grande parte a escritos que Peirce já havia publicado em vida. Apenas nos anos 50, Burks acrescentou os volumes 7 e 8 aos *Collected Papers*, adicionando temas inéditos

como a filosofia da mente e algumas das principais correspondência de Peirce com Lady Welby onde estão expostas discussões importantes da teoria dos signos peirceana (existe hoje uma edição em CD-Rom dos *Collected Papers*).

Ainda segundo a mesma autora, os primeiros comentadores de Peirce se valeram dos seis volumes dos *Collected Papers*, logo, são estudiosos que se frustraram por não encontrar em Peirce um pensamento filosófico sistematizado, o que se deve em parte à organização dos manuscritos – juntavam fragmentos por temas sem preocupações cronológicas.

A segunda geração de comentadores surgiu graças à reorganização dos manuscritos e a publicação de mais dois volumes. Roman Jakobson, por exemplo, reconheceu uma teoria semiótica em Peirce. Assim, os filósofos, de modo geral, buscam nas idéias de Peirce, grandes temas da filosofia, enquanto os semioticistas buscam conceitos e métodos para a compreensão dos sistemas de signos – verbais, sonoros, imagéticos, audiovisuais, híbridos – uma vez que as linguagens cada vez mais se sistematizam e também se misturam.

A autora menciona outros comentadores, tais como Vincent Potter e Joseph Ransdell. Conclui que nos últimos anos as publicações sobre Peirce cresceram e tentam trazer o pensamento de Peirce para a discussão de questões atuais.

Assim optamos pela semiótica peirceana³, como fundamentação teórica para análise das fotografias, por ser a ciência geral dos signos e ir além da linguagem verbal. A contribuição das leituras das obras de Santaella — uma grande comentadora e divulgadora do pensamento de Charles Sanders Peirce, no Brasil, bem como responsável pelo crescimento desse pensamento, à medida que lança novas idéias e teorias, notadamente para a área da comunicação -, é relevante para a elaboração da nossa investigação. Nas suas palavras:

A Semiótica (a ciência dos sistemas de signos) não considera o mundo extralingüístico como um referente absoluto, mas como o lugar de manifestação do sensível, suscetível de se tornar manifestação de sentido pelo fato de que fala à nossa percepção, sensação e razão. É no homem e pelo homem que se opera o processo de alteração de sinais (substratos físicos dos objetos do mundo) em signos (substratos fenomenais da consciência). Porque é capaz de perceber ritmos, repetições no encadeamento (ação e reação) dos fenômenos, o homem os traduz em normas, leis e os representa em fórmulas (SANTAELLA, 1996, p. 165).

٠

³ Segundo Santaella (1996, p. 24), o termo semiótica foi introduzido, na filosofia, por John LocKe, no século XVII, para designar o estudo dos signos em geral. Charles Sanders Peirce (1836-1914), lógico, filósofo, químico, norte americano, o retoma na mesma acepção.

Para empreender as análises de fotografias tal como já anunciamos, apresentamos algumas reflexões para firmar a nossa posição de que a fotografia - que envolve técnica, mas como sistema -, desenha, engendra ou constrói uma linguagem.

Os aparelhos que, quando manipulados, lançam ao mundo objetos diferentes – as fotografias -, constroem processos que são observados no tempo. Eles engendram novas relações entre as pessoas, bem como relações entre eles e as pessoas, relações essas que envolvem também outros aparelhos já existentes. O desenho dessas relações constitui a linguagem, no caso, a linguagem fotográfica. Deste modo, a fotografia constrói significados, uma vez que pode afetar nossos sentidos, provocar reações imediatas e nos levar também às reflexões, ou seja, nesse caminhar, a fotografia – como objeto do mundo –, se transforma, se converte em signo, substrato para nossa consciência.

Mas essa linguagem é distinta da linguagem verbal, uma vez que ela é constituída por formas visuais representadas, signos distintos da palavra, que apresentam ou representam coisas do mundo visível.

No primeiro capítulo mencionamos as idéias de Dubois sobre a relação da imagem fotográfica com seu referente (objeto externo a que se reporta). Ao mencionar as três tendências, o autor se vale da classificação de Peirce, notadamente a relação do signo com o objeto. Para avançar no entendimento da linguagem fotográfica, faz-se necessário ir um pouco além, fronteiras dadas pelas leituras e reflexões que até, então, realizamos.

De certo modo, isso vai ao encontro do que preconiza Flusser. 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. Nossas reflexões caminham nesse sentido, portanto.

Mas como podemos definir signo? Nas palavras de Pierce:

Defino um signo como qualquer coisa que, de um lado, é assim determinado por um objeto e, de outro, assim determina uma idéia na mente de uma pessoa, esta última determinação, que denomino interpretante do signo, é, desse modo, mediatamente determinada por aquele objeto. Um signo tem assim uma relação triádica com seu objeto e com seu interpretante. (CP 8.343)

Um signo, portanto, representa, está no lugar de um objeto e, por representálo, estabelece fendas entre ele - o objeto -, e sua representação, o que lhe dá
potencial pra gerar outro signo, ou seja, o signo gera um interpretante, que é outro
signo. O que Peirce denomina semiose, ou ação do signo, se consolida nessa tríade
signo/objeto/interpretante que se movimenta, tanto no sentido de continuar na
geração de interpretantes como na de se aproximar do objeto. Assim, o signo gera
um interpretante e esse, por sua vez, passa a exercer o papel de signo — outro signo
-, assim gera outro interpretante, sucessivamente. No movimento dessa tríade, o
homem desempenha o papel de mediador entre um signo e outro e o signo, por sua
vez, é um mediador entre o homem e o mundo.

São signos, por exemplo, a palavra "fotografia", a palavra "fotografia", uma pintura, uma fotografia. Esses signos denotam um objeto perceptível ou imaginável. Mas dizer que o signo representa um objeto implica que este afeta uma mente, sendo que o objeto não pode ser confundido com uma coisa. Pode ser algo que o representamen denota, como uma vivência, uma idéia abstrata, um sentimento. A palavra fotografia é um signo, mas representa uma classe de objetos. O objeto é algo diferente do seu signo/representamen.

Deste modo, há três modos pelos quais algo afeta nossa mente ou se faz signo, a saber: a qualidade, a existência e o caráter de lei, sendo denominado, então, qualissigno, sinsigno ou legissigno, respectivamente. Cada um desse fundamento determina a maneira como o signo pode representar seu objeto. Se o fundamento é um qualissigno, o signo será um ícone; se for um sinsigno, o signo prepondera como índice; se for um legissigno ou uma lei prepondera como símbolo. Assim tomamos dois modos de classificar o signo, em relação ao seu fundamento e ao seu objeto, respectivamente.

Vamos a um exemplo (figura 9). Consideremos que essa fotografia está diante de um leitor. A fotografia pode se tornar um signo ao preponderar, no processo de leitura, por exemplo, os aspectos qualitativos da imagem, como o jogo de cores e de formas. Nesse caso, pode ser classificada como um sinsigno icônico,

pois é um existente, mas que na relação com o referente prepondera como ícone – o referente não importa, de fato, nesse caso -, pois o jogo de formas e cores capta o leitor e o deixa sob os efeitos de qualidades de sentimento. As qualidades concretizadas no material (do objeto externo) são convertidas pela consciência em qualidades de sentimento. O efeito, o interpretante, está no nível remático. É uma expressão... de admiração, de envolvimento, sem reflexões ou encadeamento de idéias.

Nas palavras de Peirce:

Tomando signo no seu sentido mais amplo, seu interpretante não é necessariamente um signo. [...] mas nós podemos tomar signo num sentido tão largo a ponto do seu interpretante não ser um pensamento, mas uma ação ou experiência, ou podemos mesmo alargar tanto o significado de signo a ponto de seu interpretante ser uma mera qualidade de sentimento (CP 8.332).

No entanto, para outro leitor, mais familiarizado com o lugar flagrado, o efeito pode ser diferente. Ele pode somente identificar o local, como exemplo. A fotografia, deste modo, pode ser considerada como um sinsigno indicial. O efeito é o da constatação.

Uma das definições de Peirce de índice e pertinentes para a fotografia é a seguinte: "Um índice envolve a existência de seu objeto" (CP 2.315). No caso, a fotografia não pode ser realizada sem a presença de um objeto, o referente de algum modo estava diante de um aparelho para ser fotografado. Isto pode ser enfatizado se tomarmos outra definição de Peirce:

Índice; um signo ou representação que se refere a seu objeto não tanto em virtude de uma similaridade ou analogia qualquer com ele, nem pelo fato de estar associado a caracteres gerais que esse objeto acontece ter, mas sim por estar numa conexão dinâmica (espacial, inclusive) com o objeto... (CP 2.305).

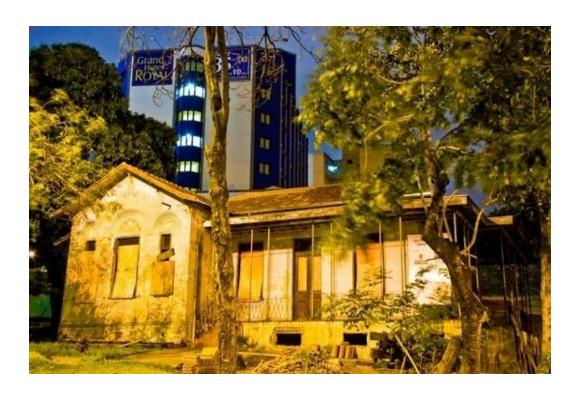


figura 9 "Chalé Francês"

Sobre o efeito, o da constatação, ou em termos lógicos, um dicente – uma proposição, para o caso da figura 9, do tipo... "é a casa da rua... tal" -, ou seja, do tipo; "A é B", Peirce explica: "É um signo de reação, envolve uma relação efetiva com o objeto" (CP 5.66).

Os índices são os tipos de signos que podem ser mais facilmente exemplificados. Diferentemente dos ícones que, para funcionarem como signos, dependem de hipotéticas relações de similaridade, também diferentes das abstrações gerais que comandam o universo dos símbolos, os índices são prioritariamente sin-signos com os quais estamos continuamente nos confrontando nas lidas da vida. "Eles são afetados por existentes igualmente singulares, seus objetos, para os quais os sin-signos remetem, apontam, indicam" (SANTAELLA, 1995, p. 165).

Mas um leitor diante da foto (figura 9) pode refletir sobre a cidade e aspectos da sua urbanização, sobre os procedimentos do fotógrafo para alcançar aquele jogo de cores. Assim, a fotografia se faz legissigno simbólico e o efeito é o de suscitar argumentações, reflexões que propiciam o crescimento de idéias, conceitos tanto em relação aos aspectos de urbanização como da técnica utilizada na sua produção, por exemplo. Assim há um crescimento do entendimento da fotografia como registro, como de seu poder de trazer à tona novos elementos para a reflexão sobre a urbanização, no caso. "O símbolo é um signo cuja virtude está na generalidade da

lei, regra, hábito ou convenção de que ele é portador, e cuja função como signo dependerá dessa lei ou regra que determinará seu interpretante" (SANTAELLA, 1995, p. 172).

Na semiose é que o signo se faz, portanto, pode prevalecer como ícone, índice ou símbolo, ou deslizar entre eles. No caso da fotografia, para um leitor ela pode prevalecer como sinsigno icônico, no entanto, isso não rouba seu aspecto indicial e, portanto, para outro leitor ou mesmo para o anterior, em outras circunstâncias, ela pode prevalecer como um sinsigno indicial. O potencial significativo está impregnado no signo.

Por outro lado, eles estabelecem relações de dependência. "Um símbolo em si mesmo é um mero sonho; ele não mostra sobre o que está falando. Precisa estar conectado ao seu objeto. Para esse propósito, um índice é indispensável" (CP 4.56).

Retomemos a questão da fotografia como índice. Para Santaella e Nöth (2001, p. 15), o mundo das imagens se divide 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.

Santaella retoma as representações visuais e elabora uma minuciosa classificação, na obra "Matrizes da linguagem e do pensamento", mais especificamente, no capítulo "A matriz visual e suas modalidades". Fundamentandose na semiótica peirceana, a classificação se inicia com três modalidades: formas não-representativas, figurativas e representativas. Cada um desses ramos se subdivide em três e novamente cada um se subdivide em três, de modo que a miríade de subdivisões obtidas – 27 no total - dá conta de classificar desde a forma visual que se apresenta em uma obra de Kandinsky até as cifras. A fotografia se insere entre as formas figurativas.

Segundo a mesma autora (2001, p. 227), as formas figurativas, também denominadas referenciais ou denotativas, se reportam às imagens que são réplicas de coisas existentes e, de certo modo, apontam para objetos ou situações reconhecíveis fora do plano bidimensional em que se encontram.

As formas figurativas, conforme Santaella (2001, p. 228 - 246), se dividem em três modalidades: a figura como qualidade, como registro e como convenção, sendo

que cada um deles apresenta três novas modalidades. A primeira, a figura como qualidade, tem como elemento central a figura, a segunda, a questão da conexão entre objetos ou situações existentes e seu registro, enquanto a terceira envolve a questão de convenções gráficas utilizadas para reproduzir o visível.

A fotografia e as imagens produzidas tecnicamente como as cinematográficas, televisivas e videográficas pertencem à modalidade da figura como registro, uma vez que são imagens que flagraram ou capturaram, por conexão física e espacial, existentes, quer sejam objetos ou fatos. No entanto, entre essas imagens, somente a fotografia e a holografia são visuais, por serem temporalizadas.

As submodalidades da figura como registro são as seguintes: registro imitativo, registro físico e registro por convenção. "No caso do registro imitativo, a figura é tanto quanto possível mimética em relação àquilo que ela registra. O traçado da figura imita, assemelhando-se à forma visível do objeto" (p. 233). A autora explica que tais figuras tendem ao icônico, no entanto, prevalecem como índices, pois a semelhança é colocada em benefício do indicial, como o que ocorre com placas de trânsito, que apresentam uma figura que denota "pista escorregadia". A fotografia é o protótipo do registro físico, segundo a autora, o que não impede que esta caminhe em direção às formas não representativas ou busque *status* de símbolo.

Uma grande parte das fotografias artísticas busca desvencilhar-se do referente ou transfigurá-lo em formas que apresentam meros padrões estruturais abstratos, por exemplo, superfícies de materiais, pedras, sulcos, madeiras, metais etc. Essas fotos não pretendem apontar para algo fora delas, mas apenas presentificar qualidades. [...] Trata-se, no entanto, de índices remáticos, que não fornecem informação aparente sobre um objeto fora delas (*ibidem*, p. 236).

Sobre as fotografias que buscam a generalidade própria do símbolo, a autora menciona as fotografias científicas e as publicitárias, bem como as montagens metafóricas de fotografias. "A fotografia científica de uma mosca, assim como a foto em uma propaganda de um carro, para além dos objetos particulares fotografados, querem representar um tipo, uma classe de objetos" (p. 236). Sobre as montagens metafóricas de fotografias, a autora explica que "duas proposições imagéticas individuais quando justapostas, produzem um argumento geral de caráter metafórico. Não se trata, entretanto, de quaisquer imagens, mas daquelas que são capazes de instaurar um princípio de sequência abstrato e geral de caráter figurado" (p. 236).

Outro aspecto que abala aspectos da indexicalidade e mencionado pela mesma autora, é a manipulação da imagem fotográfica através dos processos de síntese do computador.

O que está em jogo na síntese computacional é o grau em que a manipulação se dá. Se a manipulação mantém a identidade original, a indexicalidade da foto não é ferida e continua atuando. Se a manipulação vai ao ponto da transformação completa da aparência do referente na foto, o caráter indicial se perde na medida mesma dessa transformação. A chave semiótica de uma tal imagem deixa de ser a fotográfica, a da 'Figura como registro físico', para ser a da invariância e abstração das leis, sob o domínio das convenções de representação gráficas. A natureza das imagens de síntese é semióticamente tão complexa que pode iludir muitos analistas (SANTAELLA, 2001, p. 236-7).

Algumas fotos que selecionamos para análises podem, no processo de leitura, prevalecer como sinsignos icônicos remáticos, ou seja, podem prevalecer os seus aspectos qualitativos quase que encobrindo o referente.

Mas permeando essas classificações estão as categorias fenomenológicas atreladas às faculdades de ver, atentar para generalizar. Assim para apreender as qualidades dos fenômenos precisamos desenvolver a capacidade de ver, precisamos educar o olhar, no sentido de deixar se levar pelos aspectos qualitativos que impregnam as coisas; prestar a atenção, ler os detalhes, comparar para, então, elaborar leis, regras gerais para os fenômenos. O ato de leitura de uma fotografia pode ser considerado um fenômeno, uma vez que há algo que de algum modo afeta uma mente, no caso a mente do leitor. Elas permeiam a definição de signo, a classificação que mencionamos, assim como toda a arquitetura filosófica de Peirce.

4.2 AS CATEGORIAS FENOMENOLÓGICAS E OS NÍVEIS DE CONSCIÊNCIA

Sobre as categorias enfatizamos que essas estão intimamente relacionadas. A terceiridade encapsula a segundidade que, por sua vez, encapsula a primeiridade.

Sobre a primeiridade, a partir de Peirce (CP 1.85), podemos dizer que esse modo de perceber o fenômeno se dá no instante presente como se ele estivesse desvinculado do passado e do futuro. No entanto, isso requer adivinhação, pois nada está mais oculto que o presente absoluto e conclui que o sentir que envolve esse instante não está atrelado ao "eu", é um sentir que tem o seu próprio tom. Ele é sinônimo de originalidade, liberdade, irresponsabilidade. Nas palavras de Peirce:

Seria algo que é aquilo que é sem referência a qualquer outra coisa dentro dele, ou fora dele, independente de toda força e de toda razão. [...] Por que espirrei hoje exatamente cinco horas, quarenta e três minutos e vinte e um segundos depois que um certo homem na china assobiou (supondo-se que isto realmente aconteceu)? Sabemos, talvez, porque um meteorito cairia na Terra, se entrasse em seu caminho; mas qual a razão para os arranjos da natureza estarem feitos de tal modo que este meteorito em particular se achasse no caminho da Terra? Todos estes fatos que são o que são, simplesmente porque acontece que são assim. Na maior parte das vezes, negligenciamos tais fatos; mas há casos, como nas qualidades do sentir, autoconsciência, etc, nos quais esses lampejos isolados vêm para o primeiro plano.

A originalidade, ou Primeiridade é a primeira das categorias. "A segunda categoria – o traço seguinte comum a tudo que é presente à consciência – é o elemento de 'conflito'(CP 1.322). Explica ainda que o conflito é a ação mútua de duas coisas, mas sem mediação ou sem considerar qualquer lei. Ainda nas palavras de Peirce, a segundidade, "está presente mesmo num fragmento rudimentar da experiência como uma sensação. "A sensação tem sempre um grau de vivacidade, alto ou baixo, que é comoção, ação e reação, entre nosso espírito e o estímulo".

Toda sensação, por definição, é essencialmente ativa. [...] A única maneira de aprender uma força é através de algo semelhante tentando opor-se-lhe. Que fazemos algo parecido mostra-se pelo choque que recebemos com uma experiência inesperada. É a inércia da mente quem tende a permanecer no mesmo estado [...] (CP 1.334).

Mas a segundidade, segundo Peirce (CP 1. 325), também vem nas idéias do causar e da força estática. "Causa e efeito são dois; e as forças estáticas ocorrem sempre entre pares". Se nos reportarmos à consciência encontramos a segundidade também. "No fluxo temporal da consciência o passado aparece agindo diretamente no futuro, efeito chamado memória; enquanto o futuro atua sobre o passado somente através de um terceiro".

A segundidade está vinculada à idéia de díada, que consiste, segundo Peirce, em dois sujeitos colocados em unidade. "Os sujeitos têm seu modo de ser como primeiro, segundo etc., e são também em si próprios. Mas há uma ligação entre eles, a díade não é os sujeitos, eles são um elemento apenas" (CP 1.326). Como exemplo, podemos citar, na esteira de Peirce, marido e mulher. O autor explica que o marido faz a mulher uma mulher de fato, ou seja, não na forma de algum pensamento comparativo e, do mesmo modo, a mulher faz do marido um marido. Logo, nesse par há uma dualidade.

A primeiridade, por sua vez, está vinculada à idéia de mônada. Nas palavras de Peirce:

Imagine-se que me encontro num estado de sonolência e tenho um sentimento muito vago, de um sabor salgado, de uma dor, de um desgosto, ou de uma nota musical prolongada. Isto constituiria aproximadamente um estado de sensibilidade monádico (CP 1. 303).

"O ser de uma qualidade monádica é uma mera potencialidade, sem existência. A existência é puramente diádica" (CP 1.328).

No entanto, se houver um processo entre o ato casual e o seu efeito, então, há um terceiro ou mediação. Terceiridade é, portanto, sinônimo de mediação. "Terceiridade no sentido categorial é o mesmo que mediação. Por essa razão, o diádico puro é um ato de vontade arbitrária ou força cega, pois que há alguma razão ou lei que o governa (existiria terceiro), como mediação." (CP 1.328).

Sendo mediação, podemos voltar à definição de signo. A terceiridade é idéia que faz do terceiro ou *médium*, entre um segundo e seu primeiro. Isso quer dizer que a terceiridade é representação como um elemento do fenômeno.

A idéia mais simples de terceiridade dotada de interesse filosófico é a idéia de um signo, ou representação. Um signo 'representa' algo para a idéia que provoca ou modifica. Ou assim – é um veículo que comunica à mente algo do exterior. O 'representado' é o seu objeto; o comunicado, a significação; a idéia que provoca, o seu interpretante. (CP 1.339).

Os tipos de interpretantes também trazem em si as categorias fenomenológicas: primeiridade, segundidade e terceiridade. Três são os tipos de interpretantes, portanto. O primeiro é o imediato e consiste naquilo que o signo está apto a produzir numa mente interpretadora. O segundo nível, o interpretante dinâmico, é o efeito que o signo efetivamente produz numa mente interpretadora individual. Ao atingir o intérprete, o signo produz três efeitos que consistem respectivamente em sentimentos, esforços e mudanças de hábito. São os interpretantes emocional, energético e lógico. O primeiro efeito significativo de um signo é o sentimento provocado por ele. Esta qualidade de sentimento que não é passível de análise caracteriza o interpretante emocional, interpretante dinâmico de primeiro nível. Seu sentido é vago, impreciso. O interpretante energético, segundo efeito provocado pelo interpretante dinâmico, corresponde a uma ação concreta em resposta ao signo. Exige esforço e, por isso, alguma energia é despendida. Pode ser ação física, mas na maioria das vezes é mental. Se o signo é conhecido, a energia despendida é pouca; se desconhecido, há maior esforço.

O interpretante dinâmico corresponde, de acordo com Santaella (1995, p. 98), ao processo de significação do signo *in concreto*, ou ainda, "o fato empírico de apreensão do signo, uma realização particular do significado [...], portanto, o único interpretante que funciona diretamente num processo comunicativo".

Se o signo é de lei – terceiro nível, portanto –, o interpretante será um pensamento que traduzirá o signo em outro signo da mesma natureza, num processo sem fim..., pelo menos teoricamente, uma vez que, por necessidades práticas a semiose pode ser interrompida. Uma lei, princípio condutor que conforma o efeito produzido a certo padrão, será o interpretante lógico que é, portanto, uma regra geral, um hábito de ação.

O interpretante imediato é, portanto, potencialidade. O interpretante dinâmico está no âmbito da segundidade e, o interpretante final, da terceiridade. No entanto, o interpretante final, que não é o último de uma ação de signos interrompida ou abandonada para outros níveis de consciência, é o que se estabelece como uma tendência, aquele para onde se dirigem os interpretantes dinâmicos autogerados pelo signo. Ele se estabelece como o interpretante ideal e que contribui para o crescimento do signo. Os interpretantes dinâmicos tendem, no transcorrer do tempo, para o interpretante final de um signo, um interpretante *in abstracto*.

Assim, o interpretante final "é o resultado interpretativo ao qual todo intérprete está destinado a chegar se o Signo for suficientemente considerado [...]. O interpretante Final é aquilo para o qual o real tende (SS, p.111 *apud* SANTAELLA, 1995, p. 99).

Interessa-nos, de modo especial, nas análises, o interpretante imediato. Inventariá-lo, implica elencar o que o objeto traz em si que o capacita a desencadear um processo de autogeração de interpretantes, ou seja, significar.

Iniciando as reflexões sobre o tempo, apresentamos algumas idéias de Peirce sobre os níveis de consciência e que envolvem tempo e ação de signos, que nos importa, uma vez que as análises que empreenderemos serão permeadas com a questão do tempo. Qual a relação entre o tempo e a semiose, quando o leitor está diante de uma imagem fotográfica? Essa é uma das questões que pretendemos abordar.

Santaella (1996, p. 30), ao explicar a complexidade presente nas relações triádicas estabelecidas por Peirce, menciona que a consciência vem como um lugar

onde se opera a passagem que leva à mudança de um signo em outro e menciona "que isto faz Peirce dizer: 'a consciência não é o homem, ela está no homem".

Segundo Drigo (2007, p. 65-9), na esteira de Peirce, "onde há semiose, há algum nível de consciência, pois [...] os interpretantes envolvem modificações na consciência". Nesse sentido, explica que a mente humana mantém integrados os três níveis de consciência: consciência imediata, dual e sintética. Na primeira - consciência passiva da qualidade -, e na segunda - consciência de uma interrupção no campo da consciência, que equivale ao sentido de resistência -, não há cognição ou pensamento; enquanto a terceira ocorre no tempo, equivale a pensamento. Os interpretantes dinâmicos desvelados estão imbricados com as mudanças de qualidades de sentimento. Quando um interpretante, o energético, por exemplo, é desvelado - interpretante que altera de forma causal o estado do corpo -, percebemos que existimos. Nessa ínfima fração de segundo, a consciência dual emerge. Não há tempo e não há pensamento.

A mesma autora, fundamentando-se em Peirce, explica que a percepção da existência do tempo, no ser humano, está associada a esse envolvimento com atualizações das qualidades de sentimento. O tempo, com a sua continuidade, envolve logicamente outra espécie de continuidade para além da que lhe é próprio. O tempo, enquanto forma universal de mudança, não pode existir a não ser que haja algo que se modifique, assim é necessário que haja qualidades modificáveis continuamente para que haja uma mudança contínua no tempo.

A nossa percepção do tempo, tempo da consciência, se dá com a ação dos signos. Assim o leitor diante de uma imagem fotográfica, tal como a exibida na figura 7, como exemplo, pode permanecer num nível de consciência tênue, frágil, porosa. A consciência da qualidade que emerge quando permanecemos sob o efeito de aspectos qualitativos do *representamem*, ou seja, esses aspectos são transformados, convertidos pela consciência em sentimento de qualidade. Esse instante pode ser de curta duração em relação à linha do tempo, o tempo fora do leitor, no entanto, pode lhe aparecer como o rompimento dessa linha. É um tempo que dura, que se intensifica, que se aprofunda. Nesse instante não há semiose genuína, não há pensamentos ou idéias se conectando. Ausência de tempo e de espaço para a consciência do leitor.

Mas se o efeito for o de reconhecimento do lugar contemplado pela fotografia, por exemplo, predomina, então, a consciência do embate, do choque. Rompimento

também com a linha do tempo. A consciência do aqui e agora, sem tempo e sem idéias e pensamentos fluindo. Só constatação. Também nesse nível de consciência não há semiose genuína, ou seja, não há o efeito de um signo se fazendo em outro signo.

No entanto, se o leitor no seu processo de leitura for além dos níveis mencionados, ou seja, além de identificar o local ou permanecer envolvido com os efeitos das qualidades da fotografia, ou seja, analisar os procedimentos do fotógrafo para conseguir os efeitos nela latentes, como exemplo, ou ainda, lembrar-se das suas experiências envolvendo o lugar registrado, ou conjeturar sobre os aspectos da cidade a que a foto se reporta... então, emerge a consciência sintética. Nível de consciência da semiose genuína, do signo que gera um interpretante, outro signo, e esse, por sua vez, gera outro signo, outro interpretante... sucessivamente...assim o tempo flui...o tempo de fora e o tempo da consciência em consonância.

Esses três níveis de consciência estão sempre presentes, no entanto, por frações ínfimas de tempo, um ou outro pode preponderar... não há instantes de autocontrole do pensamento que não sofra os efeitos de instantes da consciência porosa ou da dual... porque nossa experiência é permeada de momentos de embate.

Peirce (1998, p. 259) ao explicar como as idéias se conectam vale-se de um gráfico para mostrar como se dá a relação entre passado, presente e futuro (figura 7, capítulo dois).

Explica que quando um sentimento emerge na consciência, ele vem como uma modificação de algo mais ou menos geral que já estava presente na mente. Assim a palavra "sugestão" é tomada pelo autor para exprimir essa relação. "O futuro é sugerido, ou antes, é influenciado, pelas sugestões do passado" (p. 259). O sentimento que ainda não emergiu na consciência imediata, já vem sob o efeito do que passou e já afeta o que está por vir.

Retomando a experiência de um leitor da foto (figura 8), podemos dizer que as qualidades de sentimento que emergem, pela presença do tom alaranjado na imagem, vêm de idéias gerais sobre o tom construídas pelo leitor e por ele internalizadas, também devido às suas experiências anteriores envolvendo esse tom. Assim os sentimentos que se atualizarão, no futuro, já estão sob o efeito

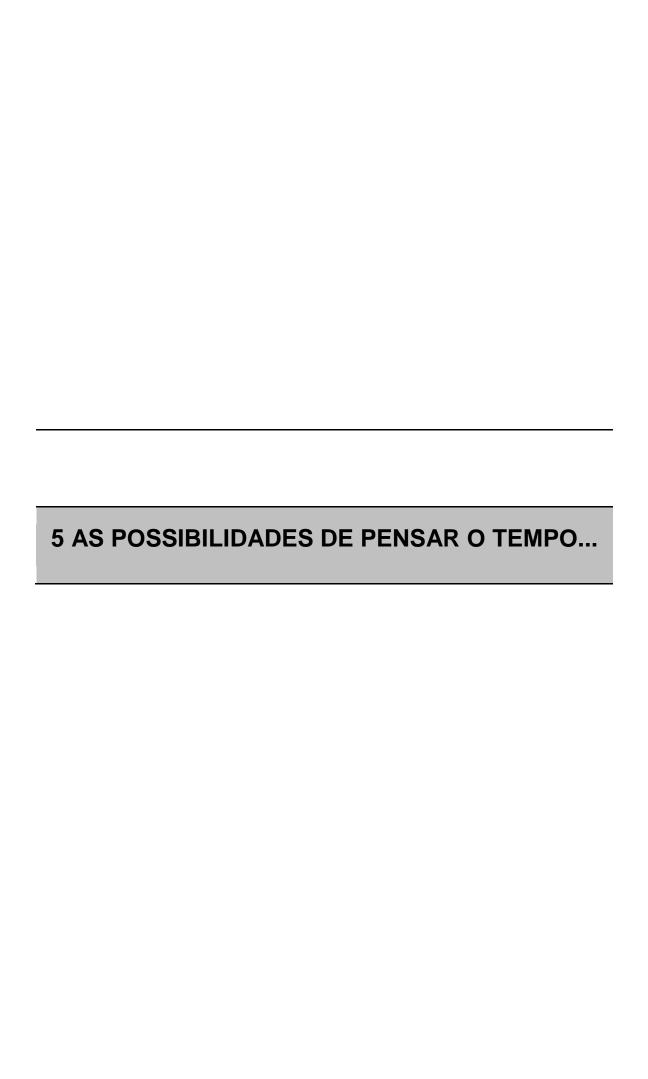
desses em estado nascente. O sentimento que ainda não emergiu na consciência imediata, já vem sob o efeito do que passou e já afeta o que está por vir.

Por meio das idéias de Peirce explicitadas podemos compreender que no processo de "leitura" de uma fotografia ou num simples contato com esse objeto, ou mesmo num simples olhar que desviamos para uma fotografia, via percepção, nós a recolhemos, quer seja com predominância de aspectos qualitativos, existências ou de lei... e assim que esses aspectos afetam, sob algum aspecto a nossa mente, a fotografia se faz signo ou quasesigno. Por sua vez, como esse processo, o da representação, sob o olhar da semiótica, triádico, vem o terceiro elemento da tríade, o interpretante ou efeito do signo. Os dois primeiros: objeto e signo. Esse processo envolve mudanças na consciência, consequentemente, mudanças na nossa percepção de tempo. Os níveis de consciência, também vinculados às categorias fenomenológicas, vão auxiliar na compreensão de como, no processo de 'leitura' de uma fotografia, nos envolvemos de modo significativo com o tempo. Há uma percepção da temporalidade que vem como segundidade, como força bruta, e nos leva a um interstício... o instante presente que se aprofunda, que se estende infinitamente num instante, aparentemente sem dimensão.

Entendemos que essas idéias auxiliam na tentativa de alargamento do *punctum* ou do 'Isso foi' de Barthes. Isso que a fotografia nos propicia corresponde à capacidade de, enquanto leitor ou observador, pararmos o nosso próprio tempo e, ao mesmo tempo, perceber o infinito possível de se perseguir por fendas, interstícios...

Isso satisfaz nossos desejos de ver além do que é visível... de vencer o tempo ou de vencer a morte!

No próximo capítulo apresentamos análise de fotos e em meio a essas análises voltamos à questão do *punctum*, do tempo, portanto, bem como da relação studium/punctum.



5 AS POSSIBILIDADES DE PENSAR O TEMPO...

Nesse capítulo, apresentamos análise semiótica de fotografias. Tais análises serão permeadas por reflexões sobre o tempo, na tentativa de inventariar possibilidades de pensar o tempo com o fotográfico. Após as análises, retomamos o movimento *studium/punctum* e o avaliamos fundamentando-nos nas idéias tratadas no capítulo três.

As fotografias selecionadas são de autoria do próprio pesquisador. São recortes da cidade de Sorocaba que, sob nosso ponto de vista, guardam uma tendência a predominar como sinsignos icônicos. As fotos potencializam aspectos qualitativos por meio da técnica.

Essa escolha abarca duas pretensões. A primeira, a de aprimorar as nossas habilidades técnicas e, a segunda, mostrar que as imagens fotográficas podem incorporar novos significados por meio delas. No caso, essas imagens, ao afetarem a mente do leitor, podem perverter o aspecto predominantemente indicial de imagens fotográficas e alcançar, roçar diversos níveis de iconicidade. Os *puncta* podem aflorar... talvez de modo mais intenso, uma vez que essas imagens chamam o olhar. Elas mostram o "invisível", o que passa a ser visível pelo efeito da técnica.

Quanto aos títulos atribuídos às fotos - também subitens desse capítulo -, eles foram escolhidos pelo pesquisador com o propósito de conduzir às reflexões envolvendo o tempo. No entanto, não deixamos de mencionar o quanto o leitor pode ser conduzido por outros aspectos da imagem fotográfica que não os ressaltados no título. Nesse caso, a relação entre palavra e imagem pode parecer redundante, mas tal efeito é pertinente ao nosso objetivo, o de inventariar os modos de pensar o tempo com o fotográfico.

Entre as análises que relatamos, a primeira é mais detalhada. Nas outras enfatizamos apenas aspectos relacionados com o tempo. Isso não implica, no entanto, que essas imagens não sejam potencialmente significativas.

Vamos, portanto, aos relatos das análises, que fundamentadas em Santaella (2002), se caracterizam como exercícios de leitura que observam a mensagem, imagem fotográfica no caso, em três níveis:

- a) a mensagem 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;
- b) a mensagem na sua referencialidade, ou seja, no seu poder de referência considerando-se os seguintes aspectos: 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 idéias abstratas e convencionais, compartilhadas culturalmente, e
- c) os possíveis efeitos da mensagem: os emocionais, os reativos e os que conduzem à reflexão. Cada uma dessas facetas compõe, respectivamente, o olhar que passeará pela imagem – o contemplativo, o observacional e o generalizante –, em busca de significados.

Ver, atentar para e generalizar são as faculdades necessárias, segundo Peirce, para ler as coisas por seus aspectos qualitativos, referenciais e gerais, que são adequados a qualquer tipo de fenômeno. Deste modo, esses procedimentos permitem ver com os olhos da alma, mas devidamente despidos. Isso permite, uma vez que, em seguida, quando a experiência colateral do leitor voltar à tona, nenhum aspecto seja deixado de lado. Não são olhos singulares que lêem ou um mundo interior que aflora à deriva, mas olhos singulares munidos de esquemas de pensamento gerais, amplos, que tentam abarcar ao máximo o objeto.

A leitura de qualquer imagem fotográfica, nomeadamente do referente fotográfico, envolve uma série de elementos que pode estar indicado na imagem, mas envolve também elementos da memória, da experiência e da expectativa do leitor. Assim, os procedimentos elencados barram essa ação 'cega' num primeiro momento, uma vez que ela poderia privilegiar um ou outro aspecto.

Os esquemas de pensamento mencionados permitem percorrer a imagem, no caso, sem deixar de considerar toda a experiência colateral do leitor. Experiência essa construída no meio em que ele vive, logo, não está distante de suas práticas sociais, culturais. Todas as leis, regras e convenções que se estabelecem num meio social e cultural impregnam as pessoas que ali vivem, bem como as experiências

deixam marcas. Aliada ao potencial do signo para significar constitui o contexto em que o objeto imediato do signo se faz.

Retomemos a definição de signo para tentar explicitar como a noção de experiência colateral foi tratada por Peirce. O signo representa o objeto, porque, sob alguns aspectos, é ele que determina essa representação. Mas o que está representado no signo não dá conta do objeto, não o abarca, ou seja, sempre deixa algo de fora. Sempre restam aspectos do objeto que o signo não preenche totalmente. Por isso, Peirce introduz a noção de experiência colateral "com aquilo que o signo denota ou representa, ou aquilo a que o signo se aplica, isto é, seu objeto" (SANTAELLA, 1995, p. 49). Para se fazer signo, ou seja, para gerar o interpretante, a experiência colateral se faz necessária. Assim não há semiose descontextualizada.

5.1 TEMPO/MOVIMENTO EM CENA

Vamos, inicialmente, aos aspectos qualitativos. A imagem fotográfica (figura 10) 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, impregnam 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 que são projetados pelas luminárias no asfalto.

Os alaranjados predominam na foto, 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, caminhando 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, borrões.

Há muitas linhas que se entretecem. 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 foto.

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 foto ou seu aspecto singular. As luzes amarelas indicam a ausência de luz natural. Imagens não nítidas, 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 -, 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 aos aspectos gerais, vamos tomar os vinculados à técnica, como exemplo. O "borrão", efeito obtido porque a câmera fotográfica dispõe de dois mecanismos de controle de luz, o diafragma e o obturador, sendo que 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 fotografico é noturno, pela pouca quantidade de luz, procura-se deixar o diafragma aberto, nesse caso específico "f 7.1". O "borrão" e as cores destacadas na imagem se dão pela baixa velocidade do obturador – mecanismo do corpo da câmera -,que define o tempo, a exposição, ou seja, a velocidade com que a luz incidirá no negativo. Quanto menor o tempo maior a velocidade de incidência da luz no negativo e mais congelada estará a foto. 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, percorrem no mesmo negativo o fragmento de tempo definido pelo obturador.

A configuração de diafragma indicada permite que possamos usar uma exposição (obturador) menor, dessa forma podemos definir o tamanho do "borrão" na imagem capturada, a luz que riscará o negativo e consequentemente aumentar a intensidade das luzes do ambiente, propiciando uma transformação do real – da

visão tridimensional do olho humano – em uma representação em que as cores saltam a nossos olhos.

Apresentados os aspectos qualitativos vinculados às cores, às linhas, às formas e às texturas da imagem, depois seus aspectos singulares e os que podem ser atribuídos ao caráter de lei ou que podem ser atribuídos aos códigos pertinentes à técnica, passemos ao potencial da imagem de se reportar ao objeto externo - o objeto fotografado, no caso - , ou ao seu poder de referencialidade.

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, se mescla com o amarelo, cor primária, vinculada à luz, ao calor, enquanto o azul, outra cor primária, sugere passividade, suavidade. Uma cor sugere expansão, dilatação; a outra, contração, encolhimento.

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

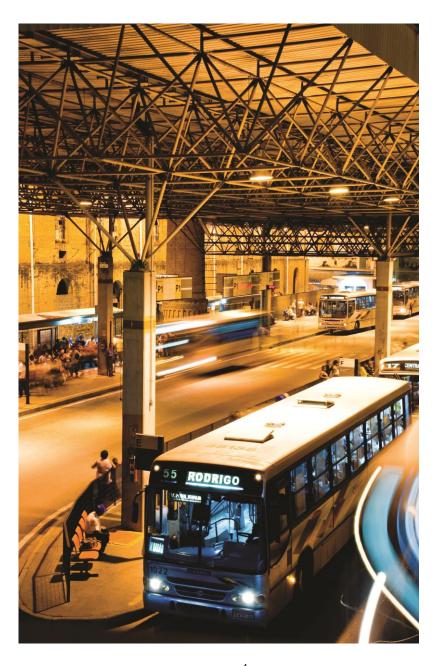


figura 10⁴ "Tempo/movimento em cena"

Há também jogos de 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 edifico, 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 foto. Todos esses embates sugerem certo desequilíbrio, instabilidade.

_

⁴ Terminal Santo Antonio – Sorocaba/SP. Foto de Matheus Mazini Ramos. email:mmazini@gmail.com

As dimensões da fotografia sugerem tensão, 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 foto, na fluidez do alaranjado e, explicitamente, pelos "borrões", que correspondem à duração do tempo. Tempo que a máquina trabalhou com a imagem, ou o tempo de sua gestação. Assim as qualidades que emanam da foto, pelos aspectos qualitativos considerados, jogos de cores, texturas, dimensões, movimento, sugerem movimentação pelos contrastes calor/frio, grande/pequeno, equilíbrio/desequilíbrio, rústico/polido presentes. Por outro lado, tais sugestões talvez sejam intensificadas pelo movimento que a foto demanda do olhar do observador. Ela não se apresenta diretamente ao olho, mas exige dele um movimento à direita.

Quanto ao potencial indicial da foto, que a faz preponderar como sinsigno indicial, 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 foto também pode representar idéias, 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.

Mas quais os efeitos que a foto pode provocar, considerando-se todos os aspectos evidenciados? Há efeitos emocionais vinculados à agitação, ao desequilíbrio, 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 foto, à singularidade ou não do lugar... aos vários elementos presentes na foto.

Há também efeitos que levam o observador a refletir sobre aspectos da vida urbana, 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 delineia.

A cidade, 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, da velocidade? Talvez por isso, o local apresente uma construção com material diferenciado 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, retardar o fluxo. Faz-se necessário uma fenda para a lentidão, para se dar tempo. Com isso a cidade tenta deixar de ser um lugar de passagem, de trânsito.

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.

Retomemos a relação tempo/movimento apresentada nas narrativas de Dubois, mencionadas no capítulo um, para explicar o golpe do corte. Trata-se do problema que Aristóteles enfrentava quando vinculava tempo ao movimento, e não tinha outro modelo, além do pitagórico, para argumentar sobre a natureza do tempo. Um dos paradoxos de Zenão, no caso, o da flecha, ilustra tal problema.

Na escola Pitagórica⁵ se afirmava que tudo o que é conhecido é número, deste modo os pitagóricos procuravam uma estrutura da matéria idêntica a estrutura numérica conhecida, dos números inteiros (positivos) ou frações racionais. Não fizeram nenhuma experimentação para comprovar suas idéias. Segundo Caraça (1970, p. 72), a matéria era formada por corpúsculos cósmicos muito pequenos,

-

⁵ Segundo Cobianchini (1999, p. 5), a Escola Pitagórica recebeu esse nome porque o seu representante maior foi Pitágoras de Samos (cerca de 580/78-497/6 a.C.). Tal escola exerceu grande influência na filosofia grega, tanto pela reação que provocou entre pensadores como Xenófanes, Heráclito, Parmênides e Zenão como pelas idéias que deixaram para os pensadores posteriores. As teses pitagóricas são as seguintes: a) a doutrina da metempsicose sobre a qual estavam fundadas as crenças místicas e os ritos da seita; b) a doutrina de que os números constituem os princípios ou os elementos constitutivos das coisas; doutrina que através do Platonismo presidiu também aos inícios da ciência moderna; c) a doutrina de que os corpos celestes eram dez e giravam em torno de u mfoco central do qual o sol seria um reflexo, doutrina essa que foi o primeiro aceno daquilo que seria, na Idade moderna, o sistema de Copérnico.

denominados mônadas, que se reuniam em certa quantidade e organização para formarem corpos, assim como os números se formavam com uma quantidade e arranjo de unidades.

Segundo Cobianchini (1999, p. 14), a matemática trata de dois tipos de atividades, com vínculos estreitos com a continuidade. A primeira envolve contagem de elementos discretos, separados e indivisíveis, enquanto a segunda, envolve medida de quantidades que são contínuas e que, na imaginação, correspondem a "infinitamente divisíveis". Dois tipos de quantidades com as quais a matemática costuma trabalhar são o espaço e o tempo. Para a Escola Pitagórica essas quantidades eram constituídas de pontos e instantes. No entanto, tanto o espaço como o tempo também possuem uma propriedade, a continuidade.

Zenão de Eléia⁶, segundo o mesmo autor (ibidem, p. 18), foi o responsável pelo declínio dessa escola, ao propor vários paradoxos - o de Aquiles e da tartaruga e o da flecha -, sendo que esse último é o que vamos detalhar aqui. Tal pensador, discípulo de Parmênides, se valeu do tempo e do espaço, para atacar a construção pitagórica das mônadas, ou seja, trouxe para o centro das atenções o problema da relação entre o discreto e o contínuo.

Vamos ao paradoxo da flecha. Zenão adota a hipótese de que o tempo e o espaço não são infinitamente divisíveis, ou seja, existe uma menor unidade indivisível de tempo e de espaço, o instante e o ponto, respectivamente. Pense em uma flecha em movimento de um ponto A para um ponto B. Em um dado instante a flecha deve estar no ponto A. Pois bem, como a flecha não pode estar em dois lugares ao mesmo tempo, então, não pode se mover naquele instante; se, por outro lado, está em repouso naquele instante, então, como o mesmo argumento se aplica para outros instantes, ela não pode se mover. Assim, não há movimento. Mais isto vai contra o senso comum, contra a doxa, pois sabemos que ao atirarmos uma flecha ela se desloca. Assim, o movimento é impossível se o tempo for constituído de instantes, como unidades indivisíveis, discretas.

O paradoxo da flecha nos ensina que devemos considerar dois aspectos, ou se olha o fluxo contínuo ou se focaliza a flecha ocupando várias posições ao longo do seu movimento. No último caso, somos levados a fixar o objeto em determinado ponto, paralisando-o por um instante. Mas com esse paradoxo, como exemplo, a

84

⁶ Zenão de Eléia (cerca de 504 a.C.?) foi a favor do seu mestre ao defender o ser uno, contínuo e indivisível contra o ser múltiplo, descontínuo e indivisível dos pitagóricos.

escola pitagórica perde seu domínio e assim a tese de que o universo é constituído por arranjos de mônadas, elementos indivisíveis e discretos, não pode mais ser sustentada.

Esse aspecto do discreto/contínuo foi tratado por Dubois no "golpe do corte" por meio das narrativas que mencionamos no capítulo um. Tal problema é enfrentado também pelo fotógrafo na sua ansiedade de apreender algo em movimento, ou de apreender o próprio movimento. Essas relações estão presentes nas fotografias, elas se revelam, saltam aos olhos do leitor. O movimento vem como uma força imbatível, não capturável.

No entanto, é possível que os aspectos qualitativos possam ser convertidos, pela consciência do leitor, em sentimentos de qualidade. Nesse caso, ele pode ficar sob o efeito de conjeturas, 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 sinsigno icônico. 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.

Há outros detalhes na foto que podem atingir o leitor e convidá-lo a observar a foto 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; a cor amarelada que grita; o azul que irrompe com força, a palavra "Rodrigo", podem cumprir tal papel.

O leitor pode ser alguém que vivenciou o lugar em meio a outras relações, ele pode se lembrar do local somente devido ao edifício antigo ou se ater, como outra possibilidade, ao nome "Rodrigo".

O "borrão", outro detalhe que também pode capturar o leitor, possibilita questionamentos sobre a relação tempo/movimento, ou ainda, sobre a representação do tempo na fotografia. É indício de duração do tempo, do tempo que flui. Ele pode "ferir" o observador, no sentido proposto por Barthes - como um "detalhe", no caso -, mas que inverte o olhar habitual que adentra a cena e construído pela perspectiva clássica.

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).

Deste modo, por construir um novo olhar para o leitor, o borrão é potencialmente um *punctum*, ou seja, é um elemento particular na fotografia com alto potencial de atingir o leitor. Os outros detalhes mencionados também podem emergir como *punctum*.

Se o leitor passear os olhos pela foto e atentar para o título "Tempo/movimento em cena", então, poderá se perder no movimento dos ônibus, das pessoas, enfim, atentar para a agitação – ao ir-e-vir das pessoas e dos ônibus -, e permanecer em estado de constatação até que um ou outro detalhe o toque mais intensamente. O *punctum* pode vir à tona nesse passeio do olhar do leitor pela foto. Mas o leitor pode também refletir sobre o efeito do ritmo da cena. Como transcorre o "nosso tempo" em função dessa agitação? Que tempo é esse que apressa, que foge... no ritmo da cidade e faz com que não vejamos o outro?

E se atribuirmos outro título à fotografia? "Azul"? O olhar do leitor buscaria o azul na foto? Provavelmente o efeito seria outro, ou seja, o poder de significação da foto seria diferente. As reflexões podiam seguir caminhos diferentes dos mencionados anteriormente. Se o leitor se envolvesse com o jogo de cores... na

busca do azul, certamente, a ambiência qualitativa construída propiciaria que o leitor, num estado de consciência tênue, fosse fisgado...

Nesse sentido, o título da foto pode auxiliar na emergência de um *punctum*, no primeiro sentido anunciado por Barthes, como o que fere o leitor. No nosso entendimento seria o *punctum* induzido. Deste modo, às fotos analisadas, atribuímos títulos que levem o leitor a associar, à imagem, aspectos do tempo.

Mas ao retornar o olhar para a fotografia, ao atentar para o *punctum*, a fenda pode se apresentar, uma vez que, por estar no nível da segundidade, por ferir, lançar-se ao leitor como uma flecha e, por insistir, leva a consciência a adentrar a fenda e caminhar por interstícios. Isto é possível, pois como mencionamos há uma ambiência qualitativa que propicia a semiose.

Vamos nos colocar na situação de uma mente interpretadora particular. A palavra "Rodrigo" que vem em meio ao azul pode reavivar sentimentos, experiências passadas. Assim a ação dos signos se desencadeia. Trata-se de uma experiência com o tempo que caminha por interstícios, que adentrou uma fenda! O invisível que anseia por se tornar visível, o signo que anseia crescer para abarcar o objeto, a vida que anseia perdurar...

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

Assim é preciso saber tateá-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.

Assim entre imagens e imagens que desfilam no cenário atual e numa velocidade indescritível, a imagem fotográfica pode continuar como a mais pertinente à imaginação, como capacidade de compor e decifrar imagens. No entanto, tal caminho pode ser firmado à medida que essas imagens primem por aspectos qualitativos, que abandonem a redundância em detrimento da construção de possíveis "fendas".

Por outro lado, quando os aspectos qualitativos se convertem em sentimentos de qualidade e a consciência de qualidade prevalece, há contemplação e, portanto,

uma aproximação com o entendimento dado por Barthes sobre o *studium*, quando menciona que esse está relacionado com o gostar ou não da fotografia. No entanto, o fato de que o leitor permanece em contemplação indica uma espécie de reconhecimento que vem como juízos perceptivos, que não se dão no nível do autocontrole, do intelecto, mas da percepção.

Ao tomar outras explicações de Barthes para o *studium* constatamos que ele abarca os possíveis significados que a fotografia traz em si ao prevalecer como símbolo, no sentido peirceano. O reconhecimento viria posteriormente às ações do intelecto. Assim a fotografia abarcaria, nesse caso, o intelecto... e primeiramente. Depois poderia vir o punctum...

O movimento *studium/punctum* de Barthes reforça a dicotomia intelecto e corpo. De um lado, o leitor que se faz numa cultura e, de outro, se despe e adentra seu mundo interior como se esse fosse disjunto do outro. A fenomenologia da foto pretendida por Barthes, então, não resgata o potencial de significar do fotográfico – um processo -, capaz de significar pelas relações que ele próprio engendra, quer seja pelos aspectos materiais que incorpora em seus produtos, quer seja pelos valores das relações que agregou ao permear nosso meio, também por se valer de técnicas.

Na próxima análise, uma cidade que brinca no invisível. O invisível que se torna visível pela técnica fotográfica.

5.2 LINHAS DE LUZ

Linhas brancas e brilhantes deslizam pelo cenário permeado de tons alaranjados. Tais linhas convergem para além de "estrelas" brancas e luminosas. Há pontos avermelhados e um "M" esverdeado. Predominam as cores quentes. Há linhas que brincam no cenário, são leves e flexíveis, enquanto as que se lançam das "estrelas" - borrões brancos iluminados -, são retas, fortes e se misturam aos tons alaranjados do cenário. Por outro lado, há linhas retas, fortes e densas que emergem do chão alaranjado e se espalham em zigue-zague. Há um verde pesado e opaco e outros tons de verdes que se misturam com as luzes. O jogo de cores e de linhas, iluminadas, em movimento, constitui o aspecto qualitativo predominante nessa imagem.

Dos aspectos qualitativos passemos aos referenciais. Trata-se de uma cena noturna de uma cidade. Há edifícios ao fundo, o "M" da "Mc Donald", um semáforo, pequenas árvores no canteiro central da avenida. Há placas de sinalização, latas de lixo e telefone público na calçada do lado esquerdo. Na calçada do lado direito - mal acabada -, diferente da outra, - há um alambrado que separa as pessoas de um terreno baldio, que acompanha a via férrea. Painéis publicitários entram na trama do alambrado e se projetam para o alto.

Mas há também aspectos que podem nos levar às generalizações em relação à urbanização em cidades de grande ou médio porte, ou sobre aspectos da globalização que as impregnam, bem como os referentes à técnica fotográfica.

A partir desses elementos qualitativos, singulares e de caráter geral, podemos destacar o poder de referencialidade da imagem. A imagem sugere uma cidade alegre, leve e que brinca no calar da noite. O predomínio de cores quentes e das linhas sinuosas e de traçado leve estabelece um jogo que pode ser transformado pela consciência em qualidades vinculadas à alegria, à descontração, ao aconchego. Como se a noite trouxesse essa possibilidade de descontração para uma cidade que durante o dia se agita, se perde, se cansa devido ao intenso movimento. Os efeitos possíveis, portanto, são os advindos dessas qualidades... as sensações que vem com a alegria, descontração... e nos deixa em estado de contemplação. Consciência sem tempo e sem pensamento. Assim a fotografia prevalece como um sinsigno icônico.

Por outro lado, a imagem indica que se trata de uma avenida de uma cidade, que à noite fica entregue às luzes. O efeito é o de constatação quer o leitor conheça ou não o local. A fotografia, portanto, registra, documenta, nos remete a um determinado lugar, no caso, prevalece como sinsigno indicial.

O movimento também é percebido pelo efeito "desfoque", flagrado no veículo que está no canto direito inferior. Num primeiro momento está parado e quando vem o sinal verde, o carro parte e é guilhotinado pelo obturador, que interrompe seu fluxo. Por outro lado, a convergência das linhas de luz, nos dá a sensação de fluxo contínuo. Tempo como contínuo. O "desfoque" é índice da duração do tempo.

Mas há idéias gerais que podem ser compartilhadas, como a que trata da técnica fotográfica, como exemplo. A fotografia se faz signo pelo seu caráter de lei, ou seja, por um conjunto de especificidades devidas ao aparelho ou ao manejo do aparelho. O canteiro central da avenida traça também uma divisão central da

imagem e demonstra equilíbrio entre as partes, bem como as hastes dos postes que sustentam os sinais de trânsito, pois estão à esquerda e à direita. Os passeios públicos – as calçadas para pedestres -, entram no enquadramento na parte central da imagem e caminham, quase que como reflexo uma da outra, para o fundo da imagem.

Na parte superior da imagem observamos formas de "estrelas" geradas pelas luzes dos postes, há formas maiores à frente e várias menores ao fundo. Os feixes de luz emergem da lâmpada em linha reta e aleatoriamente, explodem, e, enquanto se distanciam de sua fonte, perdem intensidade e se desintegram no espaço. Esse efeito é baseado em uma configuração do equipamento fotográfico. À medida que a entrada de luz é fechada pelo diafragma e que se aumenta o tempo de exposição, as luzes se transformam em "estrelas". Essa configuração é usada em grande parte das fotografias noturnas.

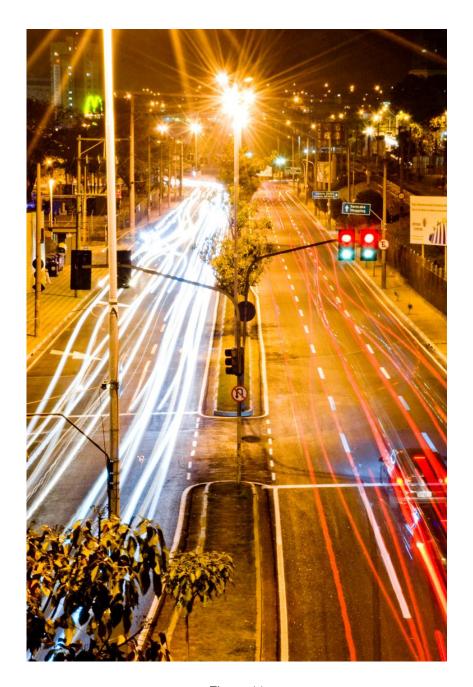


Figura 11 "Linhas de luz"

Mas há também os aspectos referentes à urbanização que compõem a imagem fotográfica e que podem direcionar a ação da fotografia como signo. Assim, mesmo sendo a fotografia um existente, isto pode permanecer num nível de consciência enfraquecido e aspectos da cidade passam a predominar no processo de leitura. O leitor pode observar os painéis, o "M" luminoso, um terreno não ocupado, os edifícios... Podemos tomar, portanto, como aspectos gerais da

urbanização, a presença de outros sistemas de signos, como os da publicidade de rua e o sistema de informação.

Segundo Drigo (2009, p. 51), as ruas, avenidas, praças, monumentos e edificações são os agregados que constituem um sistema concreto de signos: o contexto urbano, mas em meio a esses elementos surgem os que formam os sistemas de informação e de publicidade, como exemplos. Cartazes, painéis eletrônicos ou de outra modalidade que informam os usuários sobre eventos culturais, serviços públicos, trânsito, horários dos transportes públicos, temperatura e hora constituem o sistema de informação. Quanto à publicidade, paga ou não, ela é veiculada por entidades públicas ou privadas, com o propósito de promover uma atividade comercial, industrial, artesanal ou liberal. No Brasil, denomina-se mídia exterior o conjunto de meios (suportes) que veiculam peças publicitárias. Fachada, totem, *front-light, backlight*, painel digital, triedro, empena, topo, relógio/termômetro, letreiro luminoso, placa de esquina, painel rodoviário e *outdoor* compõem a mídia exterior.

O letreiro luminoso da "*Mc Donald*", os painéis publicitários de diversas modalidades, as placas de trânsito mostram o contexto urbano — os prédios, edifícios, avenidas em meio a uma mistura de outros sistemas concretos de signos. Trata-se também de um aspecto que reina em cidades de médio e grande porte, na nossa região. Por outro lado, há também um terreno baldio, ou um terreno não bem conservado ao lado da via férrea - pouco utilizada atualmente -, que mostra o modo de ocupação do solo, outro aspecto da urbanização de cidades de médio e grande porte no Brasil. Ela se dá de modo acelerado, novos lugares surgem enquanto outros caem em desuso, o que permite inferirmos que o planejamento é direcionado à funcionalidade e menospreza as relações já existentes entre as pessoas que ali conviviam. Assim esses lugares se transformam em terrenos "baldios", que simbolizam o esvaziamento da memória das pessoas, o esvaziamento da memória da cidade. O alambrado — material estranho, fronteira rude -, separa dois lugares, o que nasce e o que está morrendo, enquanto elementos da cultura globalizada se inserem.

No entanto, segundo Peixoto (2004, p. 398), nas cidades, as imagens desses espaços não dominados pela arquitetura refletem nossa insegurança de perambular por territórios indistintos e ilimitados. Mas o vazio, a ausência de limites, contém também a expectativa da mobilidade, da possibilidade do outro. O terreno vago é

também o espaço do possível. Toda a história da reação ao terreno vago, desde a percepção dos fotógrafos até as intervenções do espaço urbano, tem sido no sentido de evidenciar a ansiedade diante da sua indefinição e erradicar sua negatividade. Ela reflete a dificuldade de lidar com a cidade em termos de força, de fluxos, em vez de formas.

O luminoso do "*Mc Donald*" paira entre as estrelas, forte, potente, diferente, convidativo, estabelecendo novos modos de conviver na cidade. Uma cidade que se constrói e reconstrói com aspectos locais – a estrada de ferro, parte da história da cidade, em vias de esquecimento -, e, aspectos globais, a alimentação comum aos humanos globais. O par local/global se faz presente.

Outro aspecto marcante na imagem é o jogo estabelecido com os postes de iluminação. Se o leitor conseguir se desvencilhar das linhas de luz, certamente seus olhos poderão acompanhar o zigue-zague construído pelos postes que contribuem para a poluição visual das cidades. A fotografia possibilita, portanto, refletir sobre o contexto urbano sob diversas perspectivas.

A fotografia, então, prevalece como um signo de lei cujos efeitos podem ser os emocionais, os reativos ou mesmo os de desencadear reflexões, tais como as que simulamos.

Vamos agora tomar a mesma imagem com um título e refletir sobre os possíveis efeitos, quando o leitor conjugar imagem e palavra. O título "Linhas de luz" remete o leitor, novamente, ao desenho das linhas, ao tempo medido pela trajetória da luz. As linhas de luz são desenhadas pelas lanternas dianteiras e traseiras dos veículos em movimento. Esse efeito é determinado pelo tempo de exposição que é configurado na câmera fotográfica, 30 segundos, no caso. Elas sugerem movimento. Duração do tempo... que pode ser medido pelo traço de luz. No caso, se o leitor permanecer sob os efeitos qualitativos dessa cor, das linhas, do seu caminhar retorcido... a imagem fotográfica terá, portanto, seu aspecto indicial pervertido. Não importa a coisa fotografada, mas os efeitos qualitativos que perduram. Assim, o título pode auxiliar na emergência do *punctum*. "Linhas de luz" escancaram a duração do tempo e reforçam que a cena foi flagrada. O "Isso foi" de Barthes, no caso, sustenta a semiose, como uma fatia do real imprescindível para se adentrar na fenda.

No entanto, as linhas de luz são invisíveis, só se tornaram visíveis pela técnica fotográfica. As reflexões do leitor podem se desencadear nesse sentido e,

então, o *punctum* induzido pode levar o intelecto a trabalhar. Tempo que nasce com a semiose e com ela se estende por interstícios.

Embora esse tempo se estenda ao passado e ao futuro ele se aprofunda, é abissal... e tende ao infinito. Enquanto isso a linha horizontal do tempo continua seu traçado...

5.3 "SIGA-ME"

Outra imagem ainda nos fala mais enfaticamente sobre o tempo (figura 12). Vamos iniciar pelas cores e texturas. Verde e azul, intensos e rugosos, brincam com um amarelado desbotado, encardido e áspero. Na parte superior esquerda, o azul intenso e rugoso se mistura com pequenas pinceladas esverdeadas e à medida que se aproxima do "homem/imagem" se torna mais suave e termina no amarelado rugoso do muro. O azul salta para a roupa da mulher que caminha à frente do "homem/imagem", a pintura de um homem no muro.

Em contraponto, na parte superior direita, surge o verde pintado pela natureza. Uma trepadeira – de folhas intensamente verdes – se desenha no muro e forma a copa de uma árvore frondosa ao colar-se a uma região do muro em tom marrom.

Há também um tom mais escuro da cor marrom em vários elementos da imagem, na bota da mulher, na pele do "homem/imagem" e no caule do coqueiro. Há um tom de marrom, mais avermelhado, na blusa da mulher.

As linhas são sinuosas, ondulantes ou irregulares. As que definem o corpo do "homem/imagem" são grossas e pesadas, enquanto as do corpo da mulher são finas, ágeis. As curvas brincam nos ramos da trepadeira e nos galhos do coqueiro. Esses aspectos qualitativos podem ser convertidos pela consciência em qualidades de sentimento vinculadas à lentidão, calma, harmonia, isso se o leitor se envolver com o jogo de cores e formas descrito, uma vez que ao verde se associa à calma; o azul, à tranqüilidade, enquanto o marrom cria harmonia e nos propicia sensação de estabilidade.

Por outro lado, as sensações vinculadas às texturas – do muro e da copa da árvore – são tão reais que nos convidam a tocá-las. Rugoso e irregular é também o chão do passeio público por onde caminham o "homem/imagem" e a mulher em movimento. Os efeitos provocados pela imagem fotográfica estão, portanto, também

vinculados à textura, à sensação do áspero, do que desponta e vai nos tocar. Essa textura que permeia o chão contribui para que as qualidades vinculadas à lentidão continuem a se atualizar.



Figura 12 "Siga-me!"

A textura é falseada pela imagem fotográfica. No caso, a qualidade da imagem, desperta o desejo de tocá-la, mas o significado é construído por aquilo que vemos. Segundo Dondis (2007, p. 71), no nosso mundo cada vez mais plástico e impregnado pela aparência, a textura predomina como uma experiência ótica, não tátil. Os plásticos, os materiais impressos, as peles falsas, coisas pintadas, fotografadas e filmadas falseiam a textura de modo convincente.

Mas qual o referente externo dessa imagem? Um muro – com uma pintura – e uma mulher caminhando. Uma cena urbana – com um muro "pichado" - flagrada à luz do dia. A pintura não está em bom estado de conservação, bem como o passeio público.

Quanto aos aspectos gerais referentes à técnica, podemos dizer que o tom amarelado, que recobre toda a imagem, vem da luz natural, o sol, que também é representado pela sombra da garota projetada na parede. Quando se utiliza o recurso do *flash*, o tom amarelado da luz natural é anulado e substituído por uma luz branca. A tentativa de capturar o movimento, apresentada no corpo da mulher com "borrão", vem da configuração pré-programada do dispositivo fotográfico. Com um longo tempo de exposição, no caso 1/25 (um vinte e cinco avos de segundos), obtém-se esse efeito.

Qual é o objeto que vem com nitidez? O "homem/imagem", por exemplo. Ele está parado, então, é perfeitamente capturado, enquanto a mulher em movimento vem em meio ao borrão. Assim, para ser capturado nitidamente, o objeto precisa se render a um instante de tempo, se entregar ao tempo, tempo que paralisa devido a máquina.

Quanto aos aspectos urbanísticos, podemos destacar que a ocupação do solo na cidade neste caso, não consegue subverter a força da natureza, tanto que o verde da trepadeira se espalha pelo muro e forma a copa de uma "árvore". Por outro lado, o muro vem como um "oásis", um espaço de fuga, que propicia ao usuário da cidade, momentos de tranquilidade, lentidão. Pode deixar o leitor livre, sem tempo, envolvido por qualidades de sentimento.

Também é um local que propicia modos diferentes de expressão de seus usuários, a pintura e a pichação. Rabiscar ou escrever sobre muros, fachadas dos edifícios, em monumentos, com tinta em spray aerosol e dificilmente removível, tornou-se hábito grupal em cidades grandes, principalmente. Há frases de protesto ou insulto, declaração de amor, recados e, de modo predominante, letras ou palavras aparentemente ininteligíveis para os usuários comuns, o que permite considerar que esta prática se presta a demarcar territórios de grupos e, em algumas metrópoles, até de gangues rivais. Cidade, portanto, que propicia a fuga, bem como constrói lugares que facilitam a elaboração da arte de conviver com o outro.

Ao observarmos o título dado à fotografia "Siga-me!", podemos retomar a relação tempo/movimento. É impossível ao "homem/imagem" acompanhar a mulher em movimento, uma vez que ele está paralisado, assim como o instante em que ele foi flagrado. No entanto, a imagem da mulher nos faz pressentir que ela continuará em movimento, fará com que o tempo siga o seu ritmo. O leitor, portanto, percebe o tempo paralisado – tempo como discreto, instante capturado - e o tempo como contínuo, tempo/movimento.

Por outro lado, segundo Peixoto (2004, p. 224), Rodin observa que as vistas instantâneas petrificam o movimento, como as fotos em que um atleta fica para sempre congelado. Explicava que em uma foto se vê um corpo rígido em funcionamento, ele está aqui e está ali, mas não vai daqui até lá. Dotar uma imagem de movimento é colocar os braços, as pernas, o tronco e a cabeça cada um em outro instante. Uma imagem que, portanto, figura o corpo numa atitude que ele não teve em nenhum momento... O "borrão" sugere uma posição para os braços, para as pernas, enfim para o corpo. Daí a impressão de que ele está em movimento, na foto analisada.

Mas há outros elementos na foto que podem fisgar o leitor, como as letras ininteligíveis, a sombra da "mulher em movimento", o verde rugoso que encobre a cena...que podem desencadear a semiose. Podem, portanto, tornar a foto um signo genuíno... abrir as possibilidades de pensar!

5.4 SOM DO CAOS

Na foto (figura 13), vamos enfatizar apenas os aspectos qualitativos vinculados às cores, formas, texturas, luz...enfim o que faz predominar como um sinsigno icônico.

Há uma profusão de cores que na parte inferior da imagem se mescla e forma os "borrões". Na parte superior, predomina o azul num tom intenso e no centro da foto, ao fundo, o azul tinge os prédios brancos e se transforma em tons que se assemelham aos do violeta. Prédios esses, que formam uma fileira, à esquerda e à direita, caminhando em direção ao centro da imagem, um ponto de fuga!

Na metade inferior da imagem predominam as cores quentes em diversas tonalidades, vermelho, amarelo e todos pincelados, em sobreposição a um tom alaranjado que permeia a base da imagem. Um amarelo intenso se apresenta na esquerda da imagem e se mistura com as cores frias do topo da imagem.

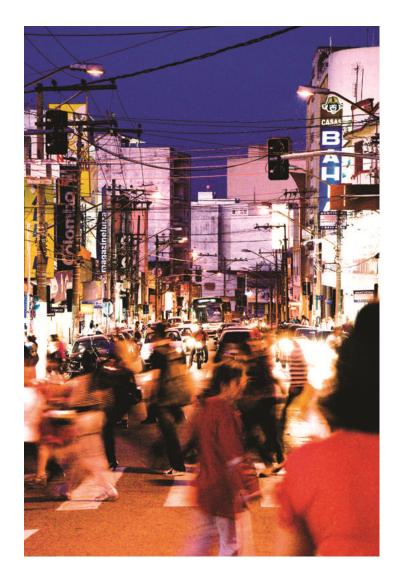


Figura 13 "Som do caos"

O branco é intenso em algumas partes da imagem. Na parte superior, predominam as cores frias e na parte inferior, as cores quentes. Mas há regiões em que elas se mesclam a ponto de não podermos mais discernir entre umas e outras. Caos.

As cores lutam por seu espaço e essa amálgama de cores pode ser convertida pela consciência do leitor em sentimento de qualidade vinculado à agitação, a ponto deste se sentir em meio aos sons, odores, cores em movimento, da rua da cidade.

O "borrão" vem como o olhar que nos leva a adentrar a foto, como uma fenda que nos inquieta, perturba. Olhos que olham para o leitor. As partes brancas também podem captar o olhar do leitor, *punctum* em potencial, assim como os borrões. Esse efeito é ocasionado por um fenômeno que se chama "cores de luz".

"Cores de luz" são as cores irradiadas por fontes de luz, fontes como o sol, uma vela, uma TV ligada ou uma lanterna acesa. A luz branca ao atravessar um prisma exibe um feixe de "cores de luz", como um arco-íris. Essa mistura de cores é chamada "mistura aditiva de cores", que são as luzes irradiadas por fontes de luz, sendo que o vermelho, verde e o azul são as cores primárias, ou seja, constituem o padrão "RGB" (*Red*, *Green* e *Blue*).

Como a câmera fotográfica funciona através do padrão "RGB", à medida que o tempo de exposição aumenta, a intensidade das "cores de luz" – luz dos postes, farol dos carros, luz interna dos estabelecimentos –, fica mais forte, a ponto de "estourar a imagem", daí se obtém o branco, a mistura de todas as cores.

Quando o sol envia ondas de luz, cores de luz, em feixes para a terra – cada cor tem seu próprio comprimento em ondas, medido em nanômetro (nm) –, à medida que essas ondas chegam à retina, os olhos percebem as cores, ou seja, percebem comprimentos de ondas diferentes como cores diferenciadas.

Mas também vemos os objetos que não irradiam luz como prédios, pessoas, placas etc. Todos os objetos que não irradiam luz possuem as chamadas "cores corpusculares". Isso significa que eles só são visíveis aos nossos olhos porque eles refletem, de acordo com sua cor, parte das ondas de luz e absorvem outras. Percebemos as cores dos objetos pelas ondas de luz refletidas. Objetos claros refletem mais luz, objetos escuros pouca luz. Objetos por nós percebidos como escuros ou pretos absorvem quase todas as ondas incidentes, enquanto os claros ou brancos, as refletem.

Os objetos que não possuem luz própria possuem as chamadas "cores corpusculares". A mistura de cores corpusculares é denominada "mistura subtrativa de cor". Se juntarmos todas as cores corpusculares, uma sobre a outra, temos o preto e suas cores primárias são o ciano, magenta e amarelo, ou seja, o padrão CMY.

A técnica, nesse caso, constrói aspectos qualitativos e singulares que modificam o potencial significativo da fotografia. Mas há aspectos referencias e simbólicos que também constroem o potencial significativo da foto. No entanto, aqui priorizamos alguns aspectos que podem fazer o *punctum* emergir, por fazer com que o leitor permaneça contemplando a foto.

5.5 PONTO DE FUGA

Na foto (figura 13), que denominamos "Ponto de fuga", a contemplação se alonga pelos sentimentos de qualidade que não se aquietam, pelo fato de que o *punctum* emerge com a imagem como um todo. As linhas luminosas que convergem para o ponto de fuga abarcam o olhar do leitor. O *punctum* pode ser o movimento dessas linhas, uma vez que o seu olhar pode caminhar pela foto acompanhando as linhas de luz. Trata-se de um convite para adentrar uma fenda.

As linhas de luz, que constroem o ponto de fuga, são efeitos do tempo de exposição e do recolhimento de *zoom* da objetiva. A técnica consiste em colocar a câmera num tripé e enquadrar o motivo, utilizando a maior distância focal da objetiva, ou seja, enquadre o objeto utilizando todo o zoom da lente. Colocamos a máquina no temporizador, a fim de estabilizá-la, pois podemos mover o equipamento no ato do disparo, ocasionando uma foto desfocada ou tremida.

Quando o obturador abrir, deixamos registrando por algum tempo o motivo, por exemplo, em 30 segundos de exposição, deixamos 20 segundos registrando o motivo e nos próximos 10 segundos, cuidadosamente, vamos recolhendo o zoom da objetiva, até o obturador quilhotinar.

À medida que recolhemos o zoom, induzimos o movimento. O que se move, portanto, não são os elementos capturados pelo enquadramento, mas o próprio jogo de lentes. A duração do tempo – tempo inscrito na fotografia – é dado pela movimentação do próprio mecanismo, não pelos motivos enquadrados.

Pelo jogo de lentes, os elementos enquadrados, ocuparão outra posição no espaço. Também novos elementos são acrescentados à imagem, pois tecnicamente, à medida que diminuímos a distância focal da objetiva, abre-se o zoom, ou seja, o ângulo de visão aumenta.



Figura 14 "Ponto de fuga"

Essa foto tende a prevalecer como sinsigno icônico pelos seus aspectos qualitativos, que não vamos descrever minuciosamente, uma vez que tal tarefa foi empreendida com as outras fotos. Resta-nos enfatizar que ao perverter o aspecto indicial, que leva o leitor a constatações, essa foto, possivelmente, ao ampliar o tempo de contemplação, ao fazer o olhar do leitor circular por sobre a imagem, *punctuns* podem emergir e, então, a semiose genuína pode se dar.

Ao ferir o leitor novos sentimentos de qualidade emergem e, deste modo, uma ambiência qualitativa se consolida. Tal ambiência abre possibilidades de se pensar via fotografias.

5.6 OLHOS DE LUZ

A cidade nos vigia com seus "olhos de luz"! A foto (figura 15) foi obtida com a técnica de sobreposição de imagens. Podemos observar a parede de um edifício no plano da frente, enquanto ao fundo há uma vista da cidade à noite. As linhas de luz -

as brancas que saem dos postes e as vermelhas e azuis que indicam veículos em movimento -, vêm pelo longo tempo de exposição do obturador.

Para se obter tal efeito procedemos da seguinte maneira: coloca-se a câmera num tripé e prolonga-se o tempo de exposição (30 segundos). O diafragma, responsável pela quantidade de luz que entra na câmera se fecha e a sensibilidade do filme (ISO) é diminuída para se obter uma foto de maior qualidade. Ativa-se o temporizador para estabilizar a câmera no momento do *clik*.



Figura 15
"Olhos de luz"

Após enquadrar um motivo, no caso, o edifício de tijolos, aperta-se o disparador e a câmera o registra durante 15 segundos. Em seguida, vira-se a mesma para outro motivo, uma tomada panorâmica da cidade. A linha branca, em linha reta, que sai da luz dos postes na imagem fotográfica, representa justamente essa "virada" de posição ou o deslocamento da câmera.

Olhos de luz, abertos e iluminados que nos olha. Cidade que nos vigia. O *punctum* pode ser os olhos de luz.

Nesse caso, a técnica incorpora aspectos qualitativos que incitam o leitor à semiose, possíveis fendas que se mostram pelo *punctum*.

A técnica não é a única capaz de levar as fotos a perverter o aspecto indicial preponderante da fotografia. No entanto, ela pode contribuir para isso.

Concluímos, por fim, as análises que modificam seu ritmo, mas tentam sempre buscar alguns aspectos vinculados ao tempo. Tempo da consciência quando a foto se faz signo, tempo de duração da foto nela inscrito, ou quando o movimento é capturado, ou quando emerge o *punctum* que propicia para o leitor uma experiência diferenciada com o tempo.

Vamos retomar esses aspectos nas considerações finais, ao tentar avaliar em que medida atingimos os objetivos propostos, em que medida, enfim, caminhamos na compreensão das possibilidade de se pensar o tempo com o fotográfico.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O RETORNO AO TEMPO... NA TENTATIVA DE AVALIAR OS RESULTADOS OBTIDOS

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS:

O RETORNO AO TEMPO... NA TENTATIVA DE AVALIAR OS RESULTADOS OBTIDOS

Sem o propósito de ir além dos elencados nessa pesquisa, iniciamos com uma releitura do que consideramos relevante também para o nosso caminhar como fotógrafo. Entregar-se a uma paixão talvez seja algo que realmente produz efeitos transformadores, no entanto, às vezes, pode ser razoável tentar se afastar um pouco do turbilhão que ela provoca em nossos pensamentos.

Assim buscamos novas idéias no sentido de avaliar em que medida é possível pensar o tempo por meio do fotográfico, uma vez que ele já adentra as portas da percepção por meio do tempo, ou seja, está cravado no objeto em sua singularidade - o estigma da fotografia-, o tempo, o passado.

Vamos enumerar as possibilidades que inventariamos.

a) A fotografia como signo, à luz da semiótica peirceana

Aqui abordamos o tempo e a semiose, que não se dá somente com a mente envolvida com a fotografia, ou com imagens, de modo geral, mas com qualquer coisa que, de algum modo, afetar a nossa mente, se fazer signo. Explicamos que o movimento dos interpretantes, ou seja, os efeitos que a fotografia - como signo -, produz, fazem emergir três níveis de consciência: o da qualidade, do embate e a sintética, ou ainda, consciência sem tempo nas duas primeiras e duração do tempo, na terceira. Respectivamente, a fotografia prevalece como hipoícone, índice ou símbolo, na relação com o objeto (o referente fotográfico, no caso). Com isso buscamos pretendíamos atingir os objetivos de tratar o fotográfico como objeto semiótico, bem como explicitarmos a relação dos níveis de consciência e a semiose.

b) Experiências que levam a perceber o aspecto discreto/contínuo do tempo

Em meio à análise semiótica das fotografias, explicitamos o aspecto discreto/contínuo do tempo. O discreto – como ponto, geométrico, e o instante, como medida de tempo -, que se instaura no golpe do corte, com o instante flagrado, enquanto o contínuo, o tempo que flui ou o movimento que ao ser flagrado, vem em meio aos borrões. O que está estático, o que não se move diante da câmera é

perfeitamente capturado, as imagens vêm nítidas, enquanto o que está em movimento, que flui com o tempo, vem de modo impreciso, nebuloso. A fotografia tenta capturar o tempo como um contínuo, mas ele escapa. O que flui só pode ser capturado em uma sequência de instantes, isolados, separados. As pérolas - pontos isolados, discretos -, como menciona Aristóteles, que parecem se 'juntar,' como contínuo, somente com a força da mente.

Assim alcançamos os objetivos de inventariar aspectos do tempo que vêm com a relação tempo/movimento ou com o aspecto discreto/contínuo do tempo.

c) O tempo que flui por interstícios

O *punctum* acompanhou nossas reflexões ao longo desse relato. No nosso entendimento, quer seja como detalhe que leve o leitor a se demorar no foto, quer seja como o detalhe que faz a diferença no desencadear de semioses, ele conecta o leitor ao tempo que se condensa e flui por interstícios. Tempo e semiose em consonância, tempo que se estende ao passado e ao futuro, no entanto, é abissal, vertical e tende ao infinito. Novamente, lembramos a posição do leitor no ponto A, indicado na figura 7 (p. 54). O "Isso foi" de Barthes, o *punctum*, no caso, sustenta a semiose, como uma fatia do real imprescindível para se adentrar na fenda.

Se a fotografia prevalecer como um sinsigno icônico, ou seja, se ela subverter, atrapalhar o aspecto indicial, de conexão com o referente, possivelmente, amplia o tempo de contemplação para o leitor. Isso faz o olhar do leitor circular por sobre a imagem, então, os *puncta* podem emergir e a semiose genuína pode ocorrer. Ao ferir o leitor, novos sentimentos de qualidade emergem e, assim, a ambiência qualitativa se consolida, o que amplia as possibilidades de se pensar, via fotográfico.

Quando mencionamos, na esteria de Peirce, Santaella e Dubois, a fotografia como índice, uma vez que a sua conexão com o real, com o existente é predominante, devemos lembrar que isso faz com que os efeitos na mente do leitor sejam os atrelados à constatação. Assim as fotografias desfilam diante do nosso olhar e, nem sempre, desejamos voltar a vê-las. São registros, marcas de um tempo que passou e pronto!

As fotografias que potencialmente trazem em sua materialidade – na 'materialidade' da imagem -, uma ambiência qualitativa propiciam o retorno do leitor.

Aí a importância de se perturbar o aspecto indicial para que ela possa prevalecer como sinsigno icônico. A retornar à fotografia... uma, duas...muitas vezes... algo dela pode nos pungir, como diz Barthes e, então, essa imagem pode fazer a diferença. O retorno é necessário para que a semiose, em algum desses retornos, se desencadeie.

Não necessariamente isso se dá somente com fotografias que prevalecem como sinsignos icônicos. As fotos que nos são familiares, que apresentem pessoas, cenas do cotidiano ou paisagens, independente dos seus aspectos qualitativos, reavivam a memória e possibilitam experiências diferenciadas ao tomar passado/presente/futuro em consonância.

De certo modo, são esses aspectos que nos levam a considerar a imagem fotográfica, entre outras imagens que permeiam nosso meio, superpovoado de imagens, a capaz de fazer a diferença. Isto porque, de modo geral, ela convida o leitor a "parar" no tempo... a adentrar por fendas que desencadeiam semioses, que transformam os signos e que o faz (**re**)/**viver**. Não somente reviver, por resgatar a memória, por trazer à tona sentimentos de qualidade que estavam esmaecidos, mas por levar, de fato, a semioses genuínas, a fazer com que a imagem se transforme em um signo de lei, que leve a mente do leitor a generalizar, intelecto em ação.

O studium tal como propôs Barthes é o que vem de modo mais demorado com as fotografias. No entanto, a sua vinda por caminhos desenhados com retornos e mais retornos pode ser profícua, pois entrega o leitor ao deleite, à contemplação, reaviva sentimentos de qualidade e, então, deixa a mente porosa, aberta, o que propicia a ação dos signos. Esses efeitos vêm pelos aspectos qualitativos que impregnam a imagem ou atrelados aos efeitos do *punctum*. Imagem que não perverte o intelecto, portanto, mas constrói ambiência propicia à ação de signos. Assim, tentamos atingir o objetivo de refletir sobre a relação da semiose com o *punctum*.

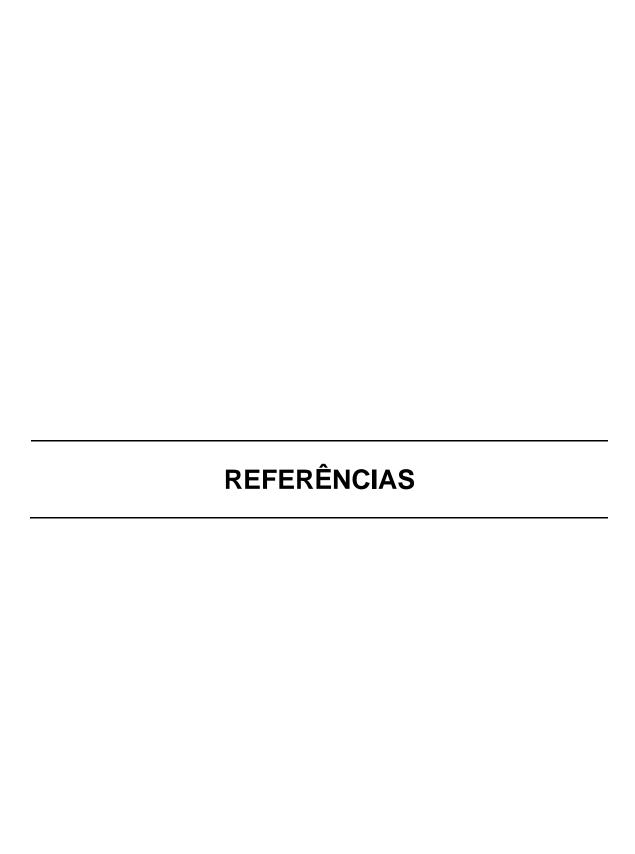
Ainda, ao nos valermos das categorias fenomenológicas peirceanas – as quais podem ser vistas por meio de três faculdades: a de ver, atentar para o objeto e, em seguida, generalizar -, podemos inferir que elas propiciam uma educação para o olhar. Tal olhar permite compreender que a noção de *studium*, proposto por Barthes, agrega tanto elementos da percepção como da intelecção. O fotográfico pode também ser compreendido, sob o ponto de vista da fenomenologia, por meio

das categorias peirceanas. Trata-se de um referencial teórico-metodológico, portanto, que pode auxiliar na difícil tarefa da leitura de imagens.

Afinal, tal como nos alerta Durand (2004, p. 32-3), na "galáxia de Gutenberg" o efeito das imagens (representações visuais) não foi previsto nem mesmo considerado. "Embora a pesquisa triunfal decorrente do positivismo tenha se apaixonado pelos meios técnicos [...] da produção, reprodução e transmissão dei imagens, ela continuou desprezando e ignorando o produto de suas descobertas".

Podemos inferir, portanto, o quanto o uso adequado das imagens fotográficas pode modificar a leitura de um romance, de um jornal, de uma mensagem publicitária... de experiências vividas e registradas, via fotografia.

Enfim esses estudos nos levam a crer na importância de se elaborar imagens fotográficas que primem pelos aspectos qualitativos, que apresentem fendas...



REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARBOSA, E. R. L.. Um olhar fotográfico da arte de pernambuco: a influência dos conceitos da fotografia sobre a arte contemporânea. 2005. Dissertação (Mestrado em Antropologia) Programa de Pós Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco, Pernanbuco.
- BARROS, V. **Instantâneos do tempo:** fotografia e memória na "viagem de trem". 2004. Dissertação (Mestrado em Multimeios) Universidade Estadual de Campinas Instituto de Artes, Campinas.
- BAETENS, J. A volta do tempo na fotografia moderna. In: SAMAIN, E. (Org). **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998.
- BORDAS, M. A.; ENTLER, R. Da gênese ao efeito. **Revista Facom**, São Paulo, n. 3, 1. Sem.1996. Entrevista com Philippe Dubois
- BRYAN, R. M. **A cidade e suas janelas:** espaço e tempo na noite urbana. 2005. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação, Campinas.
- CÂNDIDO, A. **Os parceiros do Rio Bonito:** estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus modos de vida. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979.
- COMTE-ESPONVILLE, A. **O ser-tempo:** reflexões sobre o tempo da consciência. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- COBIANCHINI, A. S. Um panorama da continuidade da Grécia Antiga a Dedekind, sob um ponto de vista epistemológico: implicações históricas e matemáticas. 1999. Tese (Doutorado) Universidade Estadual Paulista UNESP. Departamento de Matemática, Rio Claro.
- DONDIS, A.D. Sintaxe da linguagem visual. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- DRIGO, M. O. Cidade/invisibilidade e cidade/estranhamento: São Paulo antes e depois da lei "Cidade Limpa". **Galáxia**, São Paulo, n. 17, p. 49-64, jun. 2009.
- -----. **Comunicação e cognição:** semiose na mente humana-um processo autoorganizativo. Porto Alegre: Sulina; EdUniso, 2007.
- DRIGO, M. O.; RAMOS, M. M. Fotografia: a imagem que ultrapassa o testemunho. **Revista Ciberlegenda** (UFF), 2008. Disponível em: http://www.uff.br/ciberlegenda/artigo12junho2008.html. Acesso em: 15/10/2009.
- DUBOIS, P. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas: Papirus, 1998.

DURAND, G. O imaginário. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

ENTLER, R. Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia. **Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP,** São Paulo, n. 17, p. 4-14, 2007.

ENTLER, R. Fotografia e as representações do tempo. **Galáxia**, n. 14, p. 29-46, 2007.

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

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

HAWKING, S. W. **Uma breve história do tempo:** do Big Bang aos buracos negros. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

MACHADO, A.. **A ilusão especular** (Introdução à fotografia). São Paulo: Brasiliense/FUNARTE, 1984.

MOURA, C. A. R. Husserl: significação e fenômeno. **Dois Pontos,** Curitiba, v. 3, n. 1, p. 37-61, abr., 2006.

PEIXOTO, N. B. Paisagens Urbanas. São Paulo: SENAC, 2004.

POLIGNANO, S. **Do sensível à significação:** Uma poética da fotografia. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas Instituto de Artes, Campinas.

PEIRCE, C. S. (Intelex Corporation, com a coletânea de HARTSHORNE, C.; WEISS, P. (vols. I, II e IV) (1959), e BURTS, A. W. (vol.VIII) (1958). *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce)*. Harvard University Press, 1994. 1 CD-ROM.

SAMAIN, E. Um retorno à Câmara Clara. In: SAMAIN, E. (org.). **O fotográfico**. São Paulo: Huitec/Senac, 2005. p. 116-128.

SCAVONE, F. P. R. **Fotografia:** fragmentação e condensação do tempo na interface homem-máquina. 2006. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.

SCHAEFFER, J - M.. A imagem precária. Campinas: Papirus, 1996.

SONTAG, S. Sobre a fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

SANTAELLA, L. Produção de linguagem e ideologia. São Paulo: Cortez, 1996.

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

----. O estado da arte dos estudos sobre Peirce: um breve panorama. In: **Jornada do Centro de Estudos Peirceanos**, 2.,1999. São Paulo. **Cadernos da...** . São Paulo: PUC, 1999. P. 6 – 10.

----. Teoria geral dos signos: Semiose e autogeração. São Paulo: Ática, 1995.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. **Imagem:** cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2001.