

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Fotografia e tempo:
vertigem e paradoxo

Cláudia Linhares Sanz

Orientação Prof^a Dr^a. Maria Cristina Franco Ferraz
Co-orientação Prof. Dr. Mauricio Lissovsky

Niterói, abril de 2010

Tempo e fotografia:
Vertigem e paradoxo

Cláudia Linhares Sanz

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito de obtenção do grau de Doutor em Comunicação.

Orientação Prof^ª Dr^ª. Maria Cristina Franco Ferraz
Co-orientação Prof. Dr. Mauricio Lissovsky

Niterói, abril de 2010

LINHARES SANZ, Cláudia.

Tempo e fotografia: vertigem e paradoxo, 2010: 207f.

Tese (Doutorado em Comunicação)

Universidade Federal Fluminense

Programa de Pós-Graduação em Comunicação

Instituto de Artes e Comunicação Social, Niterói, 2010

Orientador: Profª Drª. Maria Cristina Franco Ferraz

Co-orientador: Prof. Mauricio Lisovsky

1. Tempo 2. Fotografia 3. Experiência 4. História

Cláudia Linhares Sanz
Tempo e fotografia: vertigem e paradoxo

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito de obtenção do grau de Doutor em Comunicação. Linha de pesquisa: Tecnologias da Comunicação e da Informação.

Banca Examinadora:

Prof^a Dr^a Maria Cristina Franco Ferraz, Universidade Federal Fluminense , PPGCOM UFF.
(Presidente da banca – orientadora)

Prof. Dr. Mauricio Lissovsky, Universidade Federal do Rio do Janeiro, ECO.
(Co-orientador)

Prof^a Dr^a Paula Sibilía, Universidade Federal Fluminense, PPGCOM UFF.

Prof. Dr. Paulo Vaz, Universidade Federal do Rio do Janeiro, ECO.

Prof. Dr. Tadeu Capristano, Universidade Federal do Rio do Janeiro, EBA.

Niterói, abril de 2010

Aos meus queridos avós Avany e Rodolfo, Luisa e José Sanz, in memoriam

Agradecimentos

Esta tese não poderia ter sido feita sem as inúmeras ajudas que recebi, institucionais, teóricas e afetivas. Meu profundo agradecimento a todas as pessoas que contribuíram para a realização dessa travessia.

Ao CNPq pela bolsa de doutorado no primeiro ano. À Capes, pelo auxílio nos anos seguintes, sobretudo pelo financiamento, através do Programa de Cooperação Internacional Brasil-Alemanha – Probral, do doutorado sanduíche. Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF, por possibilitar a realização desta pesquisa. À valiosa equipe de pesquisadores e funcionários do Instituto Max Plank de História da Ciência, em Berlim, fundamental para a realização da pesquisa; em especial, aos bibliotecários cujo precioso trabalho disponibilizou-me o acesso a fontes primárias e secundárias, o que, de outro modo, seria impossível. A Francisco Ortega e Fernando Vidal, que aceitaram meu projeto no âmbito de seu trabalho e possibilitaram essa importante experiência acadêmica no Max Plank; em particular a Fernando Vidal, pela acolhida cuidadosa e receptiva no Instituto.

A Maria Cristina Franco Ferraz, pela generosa orientação, marcante e respeitosa, que, com sabedoria pontuou onde a tese deveria crescer, melhorar e aprofundar. Sua leitura atenta emprestou rigor e densidade teórica ao trabalho. Agradeço muitíssimo seu apoio e incentivo.

A Mauricio Lissovsky pela inspiração que suas aulas e textos provocaram; pelo diálogo e pela interlocução, imprescindíveis no desenvolvimento desta tese.

A Paula Sibilía pelas importantes ponderações na qualificação e pela amizade.

A Ana Paula Paiva pela ajuda no envio das revisões. A Jimena Canales pela remessa de trechos de seu livro antes mesmo de publicá-lo. Ao prof. Marco Piccolino pelo envio de seus textos. A Rosane Marinho pelos livros mandados da Espanha.

À doce Ananda, que tratando e diagramando as imagens, deu seu charme à esta tese.

A Sergio Sanz, meu pai, que sempre me incentivou a acreditar no pensamento e que também sempre acreditou em mim, quando eu mesma às vezes duvidava.

A Carolina, Renato, Daniel e Nina, pelo carinho e auxílio com nosso pequeno guerreiro.

A quatro mulheres, meus agradecimentos eternos: a Maria Helena Torres, verdadeira cúmplice, por suas imprescindíveis revisões ortográficas, sua limpeza e sugestões; por sua dedicação e amizade acima de tudo. A Maria Vânia Coelho Neto, meu braço direito, esquerdo e, às vezes, minhas pernas... por seu carinho com Lucas, sua paciência e perseverança. Ajuda das maiores, sua força e sua constância. A Ana Maria Quiroga, por todo seu apoio nas mais variadas horas, na Alemanha e no Brasil, por suas traduções e conversas, por sua grandeza e por todo o seu amor. Muito obrigada mesmo; sem você não teríamos conseguido. A Regina Linhares, minha mãe amada, guerreira que largou suas coisas e, junto comigo, enfrentou as terras desconhecidas berlinenses, a falta da língua e dos amigos; que deu colo e cuidou maravilhosamente do Lucas quando eu ia para o Max Plank e que, com ele na garupa da bicicleta, desvendou a linda Berlim. Pela acolhida também em Paquetá, nos momentos finais. Pelo incentivo de sempre. Por tudo, tudo, tudo.

A Lucas, meu filho amado, que esperou pacientemente minha recorrente ausência e que tanto me incentivou a terminar. Cada vez que me perguntava “mamãe, já acabou seu trabalho? Você precisa acabar logo, mamãe...” eu me lembrava da vida pulsando de novo. Lucas, que me ensinou um tipo de alegria que eu desconhecia. Lucas, nossa luz.

Ao filho que carrego na barriga, que, com a tese, foi germinado: agradeço pela paciência e pela força do novo fazendo o mundo girar.

A Tiago, meus agradecimentos infinitos, por nossos sonhos, por nossa crença, por nossa história. Meu companheiro e meu amor, sem você esta tese não teria sido feita.

RESUMO

A atualidade está, cada vez mais, saturada de fotografias e esvaziada de duração. Nesse sentido, a experiência temporal parece ser o elemento central pelo qual se efetuam as transformações da subjetividade contemporânea, e essa alteração é acompanhada por um modo próprio de experimentar o tempo através das fotografias. Para pensar as inéditas dimensões dessa experiência é necessário realizar um recuo histórico e investigar a constituição moderna do entrelaçamento entre fotografia e tempo. De seu advento às primeiras décadas do século XX, constituiu-se um tipo de experiência e de imaginário que, em transmutações permanentes, acabou perseguindo persistente coexistência de tensões temporais. Nesse percurso a fotografia foi-se tornando um amálgama de tempos, em que coexistem, em tensão, o mortal e o eterno, o descontínuo e o contínuo, o heterogêneo e o homogêneo, a relevância e a irrelevância, o acontecimento e o evento, a memória e a lembrança, a experiência e seu declínio.

ABSTRACT

The present time is increasingly saturated of photographs and has become devoid of duration. Accordingly, the temporal experience seems to be the central element by which the transformations of contemporary subjectivity are performed and this change is accompanied by a proper method of experimenting time through photographs. In order to think about the unprecedented dimensions of that experience it is necessary to undertake a historical retrocession and investigate the modern constitution of the interlacement between photography and time. From its beginning to the early decades of the twentieth century, it consisted of a kind of experience and ideal that in permanent transmutations, it ended by chasing coexistence of temporal tensions. Along this way it has become an amalgam of time, where in tension, mortal and eternal, discontinuity and continuity, heterogeneousness and homogeneity, relevance and irrelevance, happening and event, memory and remembrance, experience and its decline have coexisted.

SUMÁRIO

DA VERTIGEM, INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I : A MOEDA DO ATUAL E A EMERGÊNCIA DO FOTOGRÁFICO	26
1.1. O remexer das escavações de futuro	26
1.2. Opacidade do olhar e temporalização da imagem	45
1.3. Promessa e fracasso do aniquilamento do tempo	59
CAPÍTULO II: ENTRE O TEMPO PERDIDO E O INSTANTE	79
2.1. O programa de <i>instantaneização</i>	79
2.2. Cronofotografias: ausência ou presença temporal?	94
2.3. Do descontínuo ao contínuo	109
CAPÍTULO III: O TEMPO DA IRRUPÇÃO E A NEVASCA DE FOTOGRAFIAS	122
3.1. O momento imediato, exato e sincero	122
3.2. Do corte fotográfico à heterogeneidade potencial	135
3.3. O presente fotografável	149
CAPÍTULO IV: A MNEMOSYNE MODERNA	156
4.1. Infalível substituto da memória	156
4.2. Inventário do passado como propriedade morta e a decadência da experiência	168
4.3. O salto para o tempo reencontrado	180
CONCLUSÃO	198
BIBLIOGRAFIA	211
LISTA DE IMAGENS	224

*Uma foto é um segredo sobre um segredo.
Quanto mais ela fala, menos você sabe.*
Diane Arbus

*Graças à fotografia, o ontem não é mais que um hoje sem fim.
Como o cabo que prende o balão à terra, nosso sensível
aparelho permite-nos sondar o terreno mais difícil,
criando um tipo de vertigem particularmente seu.*
Carlo Rim

Hoje, uma fotografia e uma legenda guardadas na gaveta: “César de calção em cima da árvore, com uma faca na boca, debaixo da cocheira, com a camisa pendurada, no sítio.” A cuidadosa caligrafia, provavelmente de sua mãe – a mesma que identifica outras fotografias, quando César fazia outras coisas como “dominar a bola em frente de casa com a camisa rubro-negra” ou estar “sentado num tronco da mangueira quando chegava de Pádua”–, não descreve apenas seu afeto pelos acontecimentos da vida em família. Trata também de sonho e de alegria; de espanto e de projetos. Declara que César era já um menino grande, mas ainda pequeno. Já era capaz de subir em árvores e ainda subia em árvores. Grande para o que tinha sido, pequeno para o que se tornou. 28 de janeiro de 1955, 6 anos. Éramos outros – que a fotografia não nos deixe esquecer. Éramos aqueles – que a identidade também apareça na imagem. Seremos outros: ele, homem, pai, profissão. Não nos lembraremos mais e nos lembraremos sempre. Existimos – nós dois: mãe e filho. E desaparecemos: ele, na imagem; eu, na legenda. Existimos e sonhamos. Para quem escreve essa mãe? Não era ela, mas seu desejo de futuro, seu futuro passado; o passado do presente e, também, seu presente passado que se inscreviam.

A trama de uma fotografia poderia ser explorada infinitamente. Fiada entre o silêncio daquela imagem e as infinitas vozes sobrepostas; entre o espanto, no dia em que escreveu a legenda tautológica, e a memória saudosa daquela mãe que, mais tarde, relembrou-se da infância de César. Entre a admiração pelo quão sabido tinha se tornado seu filho e o projeto de homem que ele se tornaria. Entre a presença do traço de vitalidade da mãe que criava seus filhos e sua velhice paulatina. Entre o desejo de futuro e a manhã morna daquele verão na fazenda. Entre os anos todos que a imagem descansou sem ser vista por ninguém e as vezes em que a mãe voltou a olhar o tempo naquelas fotografias pequenas – impressas num laboratório de Leopoldina. Entre todo o tempo em que a fotografia ficou guardada numa pasta

de papelão escura e os sonhos com a fazenda que aquela mulher teve quando seus filhos já não estavam com ela. Entre as vezes que o próprio César reencontrou o menino César e as vezes em que sentiu que nunca mais veria a infância. Entre o sempre mesmo menino e aquele que não parou de mudar; entre o tempo cronológico que distancia e o tempo da infância que aproxima; entre ausência e presença. Entre a infinitude de possibilidades dos dias que esperavam aquele menino e o homem que ele, de fato, foi. Entre a latência e o estático. Entre a mesma fotografia desde que foi impressa e a sempre diferente, trabalhada em sua materialidade, pelo tempo. Entre a fotografia que restou de duas pessoas que já não existem mais; entre o que eu vejo e o que eu não vejo nelas. Entre o silêncio e a voz: a trama.

É de uma forma peculiar que a língua do tempo fala nas fotografias. Presente; absolutamente presente, mas seguida de silêncio profundo, na vulgaridade de imagens tão clichê. Nessa invisibilidade, no entanto, fotografias como as da mãe de César – imagens triviais, gastas, ordinárias, sem estatuto estético – parecem conter toda a vertigem temporal concentrada. Nelas, soterrado em invisibilidade, surge, como um escombros, o visível do tempo; emerge, em tensão, como contrários não excludentes, o instante e a duração, o sonho e a impossibilidade, o incorpóreo e o corpóreo, o mecânico e o ondular, o fardo e a esperança, a coexistência e a singularidade. Tal ‘aparição’ não decorre de uma operação exclusiva da memória, independente da fotografia, como se, por si só, articulasse esses opostos. Não se trata de um efeito das leituras fotográficas, de sua recepção, estritamente. Também não se trata de pensar exclusivamente os fenômenos decorrentes de uma fotografia em realização, na fotografia do ato ou no ato da fotografia. Estamos nos referindo à fotografia como *experiência* – algo que foi fundado em sua história e que, hoje, parece estar em vias de se transformar. Algo que supôs fazer e ver, ver e fazer. Experiência que vinculou o ato à leitura, o presente ao futuro – indiscerníveis, embora não indistintos. Experiência que não separou um modo de fazer de uma visão inscrita nesse próprio modo; um gesto que inscreveu em si o repouso e também o desdobramento iminente. Uma fotografia que carregou com ela seu ato de constituição e que também não esteve separada do olhar que a viu. Uma fotografia que tem olhos, posto que “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha”¹.

Essa fotografia, ao ressurgir no presente, mostrou-se, ao mesmo tempo, irremediavelmente a presença do passado, mas também transformada por esse seu ressurgir

¹ Didi-Huberman, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998: 29.

no presente, sendo assim não um ponto no tempo, mas um portal de simultaneidades. Fotografia que absorveu, como parte integrante de sua própria realidade a duração que a constituiu em sua origem, mas que também não parou de mudar, atualizar-se, entranhar-se no agora, transformando tal “origem”. Fotografia que viu no ato fotográfico apenas uma parte de sua realidade e que também não pôde ser lida sem que esse ato a tenha fundado. Fotografia que viu o que a viu, resistindo, adequando-se, insistindo. Uma experiência constituída historicamente, na transversalidade dos modos fotográficos, nas ideias que a produziram e que produziu, mas que, no decorrer de seu *vir a ser*, foi perdendo legibilidade. Quanto mais a fotografia se tornou banal, habitual e natural – provavelmente por seu caráter temporal – mais o tempo nela foi sendo esquecido. Quanto mais inerente, mais inacessível. Como Pedro Miguel Frade salienta, há um existente disponível na fotografia que, “precisamente por estar disponível, não se manifesta na sua disponibilidade”.²

Assim, tornou-se corrente a ideia de que, se o tempo se relaciona à fotografia, é através de uma única pontualidade, posto que ela seria um modo de coincidir ora com o presente do ato fotográfico, ora com o passado do fotografado. Como se o tempo fosse um ciclone inevitável, e a fotografia, a baliza que teima em permanecer sem ser absorvida pelo turbilhão. Permaneceríamos jovens numa fotografia, e essa identidade não poderia nunca ser um simples efeito. Ela permaneceria intocável, inviolável. O que duraria seria o olhar, e não a foto. Como poderia ela durar? Ela seria a anulação do tempo. Ela nunca poderia ser uma experiência, mas sempre seu fruto, sempre resultado de uma espera ou de uma projeção, resultado espacial de um estar no tempo – mas ela própria não poderia jamais produzir/ser temporalidades. Não haveria sonho em pretérito, somente um olhar que hoje sonha os sonhos um dia sonhados. E, se houvesse, jamais poderíamos realmente percebê-lo: foi a caligrafia que fez aquela fotografia falar! Sem palavras, seria nada. Aquele menino será sempre o mesmo menino, em cima da árvore, com a faca na boca. Como se pudesse ultrapassar a tempestade, viajar através da história e ser visto intacto pelas próximas gerações. Como se, na materialidade de sua fixidez, seu presente estivesse aderido de tal modo, que permanecesse ileso à própria passagem do tempo. Como se (pelo menos ela) garantisse a ressurreição daquele que um dia foi.

De uma fotografia, porém, nunca ressurge aquele que fomos exatamente. O presente é sempre uma tempestade que transforma tudo, até mesmo os retratos dos mortos. Na

² Frade, Pedro Miguel. *Figuras do espanto: fotografias antes de sua cultura*. Porto: Edições Asa, 1992.: 13. Frade cita Heidegger, Martin. *A origem da obra de Arte*. Edições 70. Lisboa, 1977: 22.

intensidade da sensação presente, uma fotografia é, muitas vezes, a presença estridente daquilo que não foi ou o que queria ser. Ela não recupera o passado, não paralisa a passagem. Nunca saberei, por uma fotografia, como eu era aos quatro anos: há sempre uma sensação de impotência diante da imagem em que me vejo. Há sempre um aspecto de invisibilidade convivendo também com sua visibilidade. A cada ano, aquela imagem toma novas feições. No entanto, sempre saberei como era aos quatro anos. A infância, irremediavelmente perdida enquanto passado, aparece como lembrança que emerge na presença daquela menina (outra e mesma).

De fato, a percepção da densidade temporal fotográfica não é algo imediato, inclusive porque estamos absolutamente acostumados a tratar o tempo a partir do espaço.³ Como apontou Hannah Arendt, “essa aparente espacialidade de um fenômeno temporal é um erro causado pelas metáforas que usamos habitualmente na terminologia que trata do fenômeno do Tempo”.⁴ De acordo com Arendt, a razão da preferência pela metáfora espacial é óbvia, posto que, para nossas atividades cotidianas, precisamos de medidas de tempo, e só poderíamos medir o tempo a partir de medidas espaciais. Mesmo a ideia de sucessão temporal pressuporia um espaço estendido no qual a sucessão deveria se dar. Tomando de empréstimos as afirmações de Bergson, a autora nos diz que, geralmente, quando falamos sobre o tempo usamos “termos ‘tomados de empréstimo à linguagem espacial’. Se desejamos refletir sobre o tempo, é o espaço que responde’. Assim, a duração é sempre expressa como extensão, e o passado é entendido como algo que fica para trás, o futuro fica em algum lugar à nossa frente.”⁵ Tal modo de investigar a experiência temporal, em bases espaciais, é, segundo Arendt, estar sempre diante de uma resposta negativa, de uma resposta imprópria.

No âmbito da fotografia, não é raro parecer mais ‘concreto’ considerá-la superfície espacial, capaz de, no máximo, se apropriar (ou representar) o mundo, também como outra superfície espacial. Em geral, pensa-se a fotografia enclausurada em um instante fora da duração e interior à cronologia. Nem simultaneidade, nem complexidade temporal, tampouco virtualidade: apenas uma superfície espacial, um ponto oco. Por vezes, confundindo-se tempo com movimento, julga-se que as imagens borradas, apenas elas, fazem o tempo comparecer. Somente pelo fato de serem imagens obtidas através de longas exposições introduziriam a

³ Ver Bergson, Henri. *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

⁴ Arendt, Hannah. *A vida do espírito*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009: 273.

⁵ Idem.

duração no fotográfico. O instante fotográfico não; se o tempo aparece ali, é porque se configura como sua captura espacial, no máximo, síntese espacial. O cinema seria a duração; a fotografia, a paralisia: sua contração plana – o instantâneo. Haveria fotografias no tempo e não tempos na fotografia. Entre eles (tempo e fotografia) não haveria comunhão possível; ao contrário, a fotografia se insurgiria à duração. Ao final, a fotografia só faria seria apenas esquadrihar uma fração mínima da extensão, congelar da sucessão, um fragmento, excluindo a temporalidade de sua constituição. Ela recortaria, apenas, os substitutos da duração numa versão espacializada. Nessa perspectiva, a fotografia estaria circunscrita ao território da representação “assentada”: o tempo nunca poderia estar nela, mas fora dela. O que a definiria seria a moldura, o quadro. A experiência da fotografia seria, como para Carolyn Gill, fundamentalmente a de uma captura do espaço:

Stillness evacuates time from the internal relations of the photography. What does that mean? Of course photography involves the exposure of film to light for a precise period. But this duration belongs to the order of technique rather than the experience of the photography. That experience is dominated by a moment, by a minimum unit of time, to support the category of the event. We experience it not as time but as the ‘click’ of the camera, a vanishing point of duration, an event which occurs in time but is not represented by time (...) *What we call moment which the photograph capture is space.* The image, as exemplifying a moment, may be a cross section of time but it does not embody time but space.⁶

De fato, como verifica Mauricio Lissovsky, o problema de uma temporalidade própria à fotografia tem sido pouco investigado. Mesmo para Roland Barthes, cujas análises da fotografia enfatizaram o tema do tempo, a temporalidade é tratada a partir de uma instantaneidade pontual, a marca de algo que foi no passado, “o isto foi”. Poucos autores se dedicaram realmente a uma relação entre essa instantaneidade e duração na fotografia. Na realidade, pensar o instante fotográfico como ausência de tempo ou, na melhor das hipóteses, como sua representação espacializada, é também supor que ele se apropria de um tempo espacializado, exclusivamente constituído de instantes homogêneos e equidistantes. Trata-se de operações mútuas. Para se pensar a relação da fotografia com o tempo fora dessa pontualidade é necessário supor o instante como imanente à duração, supor uma presença no presente necessariamente imbricada entre tempos, necessariamente complexa. Trata-se, sobretudo, de integrar a fotografia numa noção de tempo denso e heterogêneo, necessariamente imbricado e composto. Pensar o instante fotográfico como produto e produtor de um processo preche de descontinuidades saltitantes; de um tempo conformado

⁶ Gill, Carolyn Bailey (org). *Time and the image*. Manchester: Manchester University Press, 2001: 5.

por unidades “bem-sucedidas”, únicas e irrepetíveis, que se desenlaçam da sequência temporal. Talvez desse modo seja possível entender o instante fotográfico como cristalização temporal, pensando sua “imobilidade” como uma suspensão virtual provisória, passível de ser, em cada presente, atualizada de modos distintos. Dessa maneira, tornar visível todo o conjunto de durações e intensidades em que a imagem está mergulhada e que constitui o instante fotográfico, mas que se tornam soterrados em invisibilidade e silêncio. Ver, assim, o tempo na fotografia independente do movimento.

Com efeito, se consideramos as consonâncias entre a história moderna da fotografia e a constituição de uma experiência temporal da modernidade, poderemos perceber que não existe apenas uma única cisão moderna – aquela que opõe, excludentemente, instante à duração. O processo de formulação da fotografia, o que ela veio a ser, é um processo que participa de uma “complexificação” do próprio tempo, e vice-versa: as ambivalências da experiência do tempo infiltram-se, de modo inexorável, na experiência fotográfica moderna. Nessa perspectiva, o instante fotográfico adquire a potência de uma “mônada” leibniziana – capaz de concentrar significações diversas, tempos diversos, forças concorrentes, na intensidade de uma forma única. Torna-se saturado de pulsões, entre o eterno e o efêmero, o contínuo e o descontínuo. Concentra as tensões originais das relações temporais e, como acreditava Walter Benjamin, torna-se capaz de contrair as forças da história. Trata-se da conciliação, de maneira oposta ao que normalmente se supõe, entre o instante fotográfico e a experiência de duração. Desse modo, a temporalidade do instantâneo fotográfico não estaria na sucessão infinitamente divisível, numa medida cada vez mais ínfima do tempo, mas no intervalo que o constitui, desde o momento em que o fotógrafo se dispõe a produzi-lo até o momento em que essa fotografia é novamente atualizada. Na realidade, como afirma Mauricio Lisovsky, o que a fotografia congela é o espaço, e não o tempo. “Pensando dessa maneira, as posições invertem-se: o instante deixa de ser a interrupção artificial da duração, e passa a ser produzido por ela, gestado em seu interior”.⁷ Segundo o autor, o instantâneo fotográfico “deixa de ser uma imagem desprovida de tempo (como o fotograma) e passa a ser uma forma particular em que o tempo se manifesta pelo vestígio do seu ausentar-se, pelo seu modo de refluir-se”.⁸

⁷ Lisovsky, Mauricio. *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Maud X, 2008: 60.

⁸ Idem.

Consideremos a distinção realizada por Gilles Deleuze entre imagem-tempo e imagem-movimento. De acordo com o filósofo, a primeira efetuará uma apresentação direta do tempo em seu estado puro; a segunda, uma representação indireta, em que o curso do tempo aparece sob sua forma empírica. A imagem-movimento não nos daria uma imagem-tempo, posto que constituiria apenas o curso do tempo: “um presente sucessivo conforme uma relação extrínseca do antes e do depois, tal que o passado é um antigo presente, e o futuro, um presente por vir”.⁹ Em sua análise, a imagem-tempo não seria determinada pela ausência do movimento, embora, segundo ele, comporte, com frequência, sua rarefação. Ela implicaria, fundamentalmente, uma reversão da subordinação: “já não é o tempo que está subordinado ao movimento, é o movimento que se subordina ao tempo. Já não é o tempo que resulta do movimento, de sua norma, de suas aberrações corrigidas, é o movimento (...) que depende agora do tempo.”¹⁰ Embora Deleuze estivesse se referindo ao cinema, sua distinção pode nos ser iluminadora. Não porque a fotografia moderna se enquadre, estritamente, num ou noutro regime. Não que ela possa ser ou uma representação indireta, ou uma apresentação direta do tempo. Na realidade, o que parece mais instigante é que talvez ambos os regimes estejam presentes na constituição da fotografia e, por vezes, na constituição de uma mesma fotografia. Paradoxalmente, parece haver uma coexistência virtual em que a ausência do movimento – ou o instante fotográfico – apresente, de modo simultâneo, um tempo ligado ao movimento e dele desvinculado: um tempo empírico e transcendental, concomitantemente. Um instante tomado como “unidade mínima do tempo como intervalo do movimento”¹¹ (tempo subordinado, portanto, ao movimento) e um instante tomado como porta de virtualidade (tempo, assim, liberto do movimento).

Nesse sentido, apresentam-se na fotografia a marca epistemológica de determinada concepção de tempo, homogêneo e espacializado, e um desejo de tempo que extrapola essa concepção – desejo de restituir a presença, de produzir descontinuidades, acontecimentos, mergulhos na simultaneidade do tempo. Nessa coexistência, ela é uma agressão ao tempo, como intenção de captura, e também azeitamento e elogio. Para e movimenta o tempo, em várias direções. Ela se insurge contra ele e, com ele se reconcilia permanentemente. Tenta coincidir com o presente e, ao mesmo tempo, dele se desvia invariavelmente. Deseja ultrapassar o tempo, contudo é invariavelmente temporalizada, transformada através das

⁹ Deleuze, Gilles. *Imagem-tempo*. Cinema 2. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005: 322.

¹⁰ Idem.

¹¹ Idem.

atualizações que germinam novas possíveis durações e distintos sentidos. Constitui-se a partir do desejo simultâneo de repouso e de devir, de frear e intensificar uma presença no tempo. Não que a fotografia seja uma representação temporal. É como se ela fosse a própria apresentação do paradoxo de dois sentidos da experiência no tempo: uma dobradura. Ela se aproxima do tempo como experiência, distanciando-se, portanto, de seu domínio. Ela se aproxima do domínio e da medida, e, assim, se distancia da experiência, simultânea e vertiginosamente. Afirma o tempo da intensidade e se distancia do tempo dos relógios; aproxima-se do instante como fração e se distancia da virtualidade. Não se trata de dois tempos de naturezas distintas – um sensível à duração, outro inteligível no espaço homogêneo – mas de dois sentidos de uma mesma experiência temporal, um tendendo a se congelar, fixando-se e tornando-se estanque na interrupção; o outro durando infinitamente. Um sempre à sombra do outro, e vice-versa. Coexistentes. Uma identidade em variação; um instante que dura e que para, uno e múltiplo. A fotografia do menino é como a imagem de Alice de *Do outro lado do espelho*:

quando digo Alice cresce, quero dizer que ela se torna maior do que era. Mas por isso mesmo ela também se torna menor do que é agora. Sem dúvida, não é ao mesmo tempo que ela é maior e menor. Mas é ao mesmo tempo que ela se *torna* um e outro. Ela é maior agora e era menor antes. Mas é ao mesmo tempo, no mesmo lance, que nos tornamos maiores do que éramos e que nos fazemos menores do que nos tornamos. Tal é a simultaneidade de um devir cuja propriedade é furtar-se ao presente. Na medida em que se furta ao presente, o devir não suporta a separação nem a distinção do antes e do depois, do passado e do futuro. Pertence à essência do devir avançar, puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo: Alice não cresce sem ficar menor e inversamente (...)¹²

Alice questionava seu crescimento – “em que sentido, em que sentido?” – porque pressentia que não se fica maior sem ficar também menor, como também não é possível ser Alice sem deixar de ser. Do mesmo modo, a fotografia está parada no tempo, mas está em variação: nada para no tempo. É sempre o mesmo menino que não para de mudar. As duas faces não estão em oposição, mas numa relação de contração e expansão, dobra e desdobramento. É memória sendo esquecimento; esquecimento sendo memória. É presença sendo ausência; ausência estando presente. É emaranhado virtual e planície atual; atual em virtualidade; atualidade do virtual. E mesmo essas faces não param de se multiplicar: qual é o presente que aparece numa fotografia? O que é presente e o que é passado na imagem do menino em cima da árvore? Nela não se encontram só o futuro daquela mulher passada

¹² Deleuze, Gilles. Primeira série dos paradoxos: do puro devir. In *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2000: 1.

(aninhado como latência) e o passado desse presente (intervindo como faísca), mas também o presente daquele César quando subia na árvore; o presente do verso, da cuidadosa escritura da legenda; o presente em que vejo essa pequena fotografia e escrevo; os presentes do interstício: quando essa fotografia foi vista, revista, guardada, trancada e iluminada novamente. Ali, naquela imagem, o futuro que foi não coincide com o presente que passa, pois o passado é capitulado também *em futuro*.

Não são meros encontros entre tempos verbais, mas de presentes que formigam, paralelos e simultâneos. Não é o presente de ver essas fotografias que ilumina um passado já realizado, terminado, quando essa fotografia foi feita. Mas a imagem de um salto mútuo entre presente e passado, a imagem, como pensou Walter Benjamin, “em que o pretérito encontra o agora num lampejo, formando uma constelação”.¹³ Em outras palavras, uma imagem em que haja “a dialética na imobilidade”¹⁴ ou em suspensão. Na suposta estabilidade de uma imagem fotográfica convive uma constelação de futuros passados, presentes passados, passados presentes, futuros presentes, presentes já indo embora, pretéritos ainda futuros... não em estrutura hierárquica, estável, mas como vetores de maior ou menor intensidade, em constante movimento, numa pretensa suspensão. Na aparente calma de uma superfície fotográfica há uma pele estriada, múltipla, verdadeiro emaranhado de tempos superpostos – variação temporal fantástica, um turbilhão de durações simultâneas sempre em alteração. No instante, supostamente paralisado, é que os sopros de tempo latejam, pelos poros.

A fotografia movimenta uma relação subjetiva e histórica com o tempo e, nesse movimento, fermenta o próprio conceito de tempo moderno e social, e, concomitantemente, uma perspectiva existencial e singular, sugerindo tempos por vezes descompassados e extemporâneos. Integra cronologias e propõe anacronias. Não se constitui, portanto, como mera superfície, como objeto puro, mas como uma modulação da vivência atual e paradoxal do tempo, conectando, de modo variável, uma topologia homogênea e histórica aos laços temporais heterogêneos e desviantes. É como se houvesse na fotografia uma massa temporal moldável, mas, ao mesmo tempo, já engessada. Uma vontade e um fracasso ou, melhor, um fracasso e uma vontade. Numa medida, o instante fotográfico aparece como partícula mínima da duração – ideia que supõe uma conformação de identidades homogêneas e

¹³ Benjamin, Walter. *As passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006: 505.

¹⁴ Idem.

equidistantes, uma concepção moderna e científica de tempo microdivisível. Mas, ao mesmo tempo (e entendemos “ao mesmo tempo” como realmente ao mesmo tempo, na *mesma* fotografia, na mesma inscrição), o desejo de presença faz cintilar um mergulho – mesmo que mínimo – na duração temporal real, na simultaneidade entre espera e projeção, num aninhar de futuros, num arquivar de presentes, num liberar de passados: na única forma em que a presença pode ser *experienciada*, não como puro presente, mas como instante denso, que salta porque não é homogêneo. É como se ela afirmasse uma certa concepção moderna de tempo espacializado e, também, simultaneamente, delatasse sua impossibilidade. Como se delatasse e afirmasse. Como se fosse materialidade da angústia diante do passar do tempo, mas também mensagens para o futuro, intensificação da vontade no tempo, de uma memória da vontade, que insiste em retornar, digerida pelo próprio tempo. É como se a teimosia da fotografia em enfrentar o tempo e a persistência do tempo em infiltrar-se na imagem tornassem ineficaz qualquer operação para pacificar ou apaziguar as tensões. Há uma dança permanente, oscilação constante entre a presença e a ausência, entre a vidência de um corpo e o vazio dele, entre a potência do passado e sua impotência; entre a materialidade de uma temporalidade entrecruzada e o esvaziamento da vida, da fala e, às vezes, do tempo. O instante fotográfico está, a todo momento, vacilando entre ser uma fenda e uma âncora – ora capaz de interceptar, ora de gerar o fluxo. Ele aparece como uma greta por onde a simultaneidade dos laços temporais se infiltrou e se aconchegou, ora dormindo, ora vibrando.

Não que a fotografia só possa ser pensada a partir de sua paradoxal temporalidade. Outras oposições aparentes também a ela se referem; outros pares: realidade-ficção; atual-virtual; espaço-tempo, artifício-natureza, técnica-arte... No entanto, é como se todas essas perspectivas estivessem de algum modo relacionadas a um aspecto fundamental, cujo vértice fosse a própria “origem” da fotografia, em seu entrelaçamento com a experiência temporal. Nesse entrelaçamento, não uma representação, uma identidade, mas apresentação de uma “mutualidade” constituinte, um estado mútuo e recíproco, de permutação entre as tensões que a constituíram. Assim, a fotografia da mãe de César parece trazer consigo não só seu ato de fundação, mas também o de todas as fotografias, a irrupção do processo fotográfico, o advento da fotografia instantânea, sua popularização, enfim, as pulsões temporais que fizeram a fotografia ser, modernamente, uma fotografia. Trata-se de um “veio a ser” fotográfico que, em sua intensidade, cristalizou o próprio

vento de sua fundação – que está sempre em perder-se e encontrar-se, em tessitura temporal ora mais frouxa, ora mais tensa. De acordo com Giorgio Agamben,

sabe-se que Proust tinha obsessão pela fotografia e procurava por todos os meios ter as fotos das pessoas que amava e admirava. Um dos rapazes por quem estava apaixonado quando tinha 22 anos, Edgar Auber, deu-lhe de presente, a partir de seu insistente pedido, o próprio retrato. No verso da fotografia, escreveu à guisa da dedicatória: *look at my face: my name is Might Have Been; I am also called No More, to late, farewell*. A dedicatória é certamente pretensiosa, mas expressa perfeitamente a exigência que anima todas as fotos e capta o real que está sempre no ato de se perder para torná-lo novamente possível.¹⁵

Tornar novamente possível significa encontrar e, logo perder de vista, aquela origem carregada consigo, em todas as fotografias. Não uma origem como ponto de partida, ontológica, mas uma origem-fundação que segue junto com ela, tanto em atualidade quanto em virtualidade, em níveis mais ou menos intensos. Não como causa, mas como o processo de tornar-se. Uma singularidade que a atravessa, mas que também se transforma. Uma origem que aparece como intensificação da vontade no tempo, que insiste em retornar, maturada pelo próprio tempo. Uma substância de alteração. Algo vital do olhar da mãe de César quando fez aquela fotografia, algo que comunica, mas invisível, transmutado em outros olhares. Algo das fotografias de seus inventores, um impulso, que está também ali na fotografia do menino. Mesmice e vertigem. Uma promessa, força que persiste em relâmpago, quase miragem. Tal semelhança – entre o nosso olhar e o da mãe que fotografou, entre o olhar do menino e dos que o observavam, entre aquele acontecimento e os futuros – só pode ser percebida no âmbito do tempo, mas de um tempo desvinculado do movimento, tempo virtual, que se desdobra e faz presente, passado e futuro se reconhecendo num olhar recíproco, mesmo que fugazmente. Trata-se de pensar naquele instante fotográfico procurando correspondências, imateriais, incorpóreas, mas que tornam possível perceber alguma intenção do passado, alguma inclinação que faz essa fotografia ser capaz de comunicar até hoje. Algo que não é meramente produzido pelo presente, pelo observador. Algo que só “pode vir à luz sobre um fundamento que lhe é estranho”,¹⁶ próprio de sua fundação, que faz o tempo se entrecruzar, num estado de semelhança em que passado, presente e futuro não se organizam por cronologia, mas por semelhanças e correspondências em todas as direções.¹⁷

¹⁵ Agamben, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo. 2007: 30.

¹⁶ Idem, *ibidem*: 112.

¹⁷ Benjamin, Walter. A imagem de Proust. In *Obras Escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993: 45.

Trata-se de tentar encontrar a faísca de um passado que não pode mais agir; que agirá, no entanto, ao se inserir numa sensação presente da qual toma emprestada vitalidade. Uma origem permanente que se vitaliza, em diferença e incompletude, num devir que não é linear, em sequência, mas coexistente, atual, presente. Na possibilidade de semelhança, entendemos algo de todas as fotografias, mesmo em todos os mistérios de uma fotografia anônima. Porque nela está preservado, como Benjamin identificou nas fotografias da vendedora de peixes de *New Haven*, algo que “reclama com insistência o nome daquela que viveu ali”.¹⁸ Tensões iniciais que moveram a constituição do advento fotográfico, mas que também fundaram aquela fotografia materna, ou qualquer outra. Reminiscências. Se a fotografia comunica algo é porque ela é propagadora de uma fundação “andante”. A origem,

embora, sendo uma categoria inteiramente histórica, nada tem a ver com a gênese das coisas. A origem não designa o devir do que nasceu, mas sim o que está em via de nascer no devir e no declínio. A origem é um turbilhão no rio do devir, e ela arrasta em seu ritmo a matéria do que está em via de aparecer. A origem jamais se dá a conhecer na existência nua, evidente, factual, e sua rítmica não pode ser percebida senão numa dupla ótica. Ela pede para ser reconhecida, de um lado, como uma restauração, uma restituição, de outro lado como algo que por isso mesmo é inacabado, sempre aberto.¹⁹

A origem da fotografia moderna parece ser, como este trabalho pretende mostrar, um redemoinho de tensões temporais, oposições não excludentes que a constituíram como objeto eminentemente temporal, embora se tenham, simultaneamente, empenhado um movimento de reduzi-la a um ponto – à base desse redemoinho. Talvez estejamos, mais do que garantindo a pretensa exemplificação do objeto de estudo, falando de uma projeção, de uma chave conceitual, de um efeito de atribuição iluminante que possivelmente possa fazer compreender melhor por que, embora tão poucas análises se debruçam sobre a questão, a fotografia moderna tenha sido tão entrelaçada com as experiências modernas de tempo. Essa chave conceitual, esse efeito iluminante não exatamente nos aproxima de uma verdade ou de qualquer superioridade: digamos que ela opera de modo turvo, mais insinuante do que clarividente. Deseja, apenas, ser capaz de assoprar a poeira (do espaço) que persiste a sua imagem, vislumbrar essa potência temporal, que parece ter orientado e promovido muitos de seus usos, funções, métodos, debates e, finalmente, experiências. Contudo, novamente, não se trata de

¹⁸ Idem, *ibidem*: 93.

¹⁹ Benjamin, W. *Origem do drama barroco alemão*. Apud Didi-Huberman, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998: 170.

uma projeção inteiramente externa, mas de algo que só se pode realizar diante do impulso dessa realidade fotográfica: de um salto que ela produz, de uma insistência diante do tempo.

Colocada a vertigem, nosso percurso será o de esmiuçá-la. De um lado, uma fotografia como instante homogêneo e, de outro, um instante fotográfico denso, heterogêneo, prenhe de temporalidades. De um lado, a fotografia como inclinação para o futuro; de outro, como presença inerte do passado. Numa borda, a fotografia como relevância temporal – singularidade, descontinuidade, acontecimento –; na outra, irrelevância, evento ordinário, fluxo. Entre o mortal e o efêmero, entre a experiência e sua impossibilidade, entre a memória e o esquecimento. Os dois caminhos num caminho. Os vários percursos na história. Nesse sentido, nosso estudo não pretende ser uma análise da fotografia como é ou foi, mas como veio a ser, modernamente. Isso significa pensar sua gênese fora de uma lógica de causa e efeito em que a experiência fotográfica tenha decorrido exclusivamente dos aparatos tecnológicos. Como observa Deleuze, as máquinas são sociais antes de serem técnicas: “as máquinas não explicam nada, é preciso analisar os agenciamentos coletivos dos quais elas são apenas um parte”.²⁰ Aliás, no campo da fotografia moderna, normalmente o que chamamos com o nome genérico de fotografia é, na realidade, uma enorme variedade de técnicas distintas – e talvez o que tenha feito com que toda essa variedade de processos fosse considerada fotográfica seja exatamente sua relação com o tempo. De todo modo, tal gênese não está suspensa dos jogos e dos conflitos em negociação em sua atualidade. Ela é uma espécie de *assemblage* coletiva, expressão utilizada por Deleuze para designar algo que é simultânea e inseparavelmente uma máquina *assemblage* e uma *assemblage* de enunciação;²¹ um amálgama social complexo, no qual sua existência como figura textual não pode ser pensada separadamente de seu uso como máquina.

Vale dizer que desejamos enfatizar conexões transversais entre objetos discursivos, práticas materiais e artefatos imagéticos, buscando recíprocas ressonâncias (mesmo que em diferenças) para pensar a constituição dessa temporalidade fotográfica. Trata-se de perceber tal temporalidade manifesta numa pluralidade de eixos culturais distintos – os debates em torno dela e externos a ela –, na ciência e na filosofia, na vida ordinária e na literatura. Trata-se de uma metodologia de “transversalidades” e atravessamentos entre máquinas e produção intelectual, artistas e cientistas, práticas e teorias. Configura-se, assim, uma espécie de

²⁰ Deleuze, Gilles. *Conversações*. Tradução Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992: 216.

²¹ Seria possível traduzir o termo *assemblage* por colagem ou mistura; em francês, porém, ele parece expressar melhor o conceito a que Deleuze se refere.

mergulho vertical – porque se atém a recortes espaciais definidos –, que, ao mesmo tempo, se horizontaliza – porque relaciona diversos elementos sociais nesse mesmo período histórico. Como afirma Foucault, a escavação das formas de viver pode voltar-se para o entorno do pensamento (e para o que, muitas vezes, lhe escapa) a fim de reconstituir o sistema geral do próprio pensamento: “(...) cuja rede, em sua positividade, torna possível um jogo de opiniões simultâneas e aparentemente contraditórias. É essa rede que define as condições de possibilidades de um debate ou de um problema, é ela a portadora da historicidade do saber.”²²

Por outro lado, supõe também pensar uma certa *ideia* de fotografia, uma “quase estabilidade” que servirá como parâmetro para que sejam vislumbradas as dimensões das alterações e os deslocamentos contemporâneos. Identificar a constituição dessa “ideia de fotografia” não requer que seja constituída uma história lisa; ao contrário exige que se perceba, sobretudo, a complexa, vertiginosa e, por vezes, paradoxal relação que ela estabeleceu com o tempo. Essa, além de ser uma relação inaugural, é também provavelmente aquilo que moveu e foi movido por seu desenvolvimento; é, portanto, não apenas um paradoxo constitutivo, mas a matéria que se foi alterando no próprio curso do tempo. Nessa perspectiva, nos desviamos das teorias contemporâneas segundo as quais o fotográfico não apresentaria qualquer estabilidade; não poderia haver nenhuma antropologia mínima na experiência fotográfica, tampouco nenhuma unidade histórica.²³ A fotografia em si nada seria, havendo apenas os campos em que ela esteve inserida. Não se trata, contudo, de supor nem uma gênese automática, nem uma ontologia, tampouco uma instabilidade geral que inviabilize o pensamento. Trata-se antes de pensar regimes fotográficos em sua positividade, a partir de

²² Foucault, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1987: 90.

²³ Desde a década de 1980, críticos e historiadores da arte não discutem tanto a singularidade fotográfica, mas suas interseções com outras mídias, seu hibridismo e relações expandidas. Como afirmou Phillipe Dubois, “não me interessa mais a questão de definir o que é a fotografia, pois já se falou sobre isso nos anos 80 e porque esta não é mais uma questão que se coloque em área nenhuma, nem no cinema, nem na fotografia”. Apud Fatorelli, Antônio. *Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício*. Rio de Janeiro: Relume Dumará e Faperj, 2003. Também John Tagg, historiador da arte, defende a ideia de que as fotografias seriam tão diferentes entre si, que dificilmente nelas poderíamos encontrar uma marca comum: “não existe isto de a fotografia como tal, uma mídia comum. Existem diferentes áreas de produção, diferentes práticas institucionalizadas, diferentes discursos (...) sua história não tem unidade”, apud Lissovsky. *Máquina de esperar*. Op. cit.: 28. Segundo Tagg, “la fotografia como tal carece de identidad (...) Su naturaleza como práctica depende de la instituciones y los agentes que la definen y la utilizan. (...) Es un paseo por un campo de espacios institucionales. Lo que debemos estudiar es ese campo, no la fotografía como tal”. Apud Batchen, Geoffrey. *Arder en deseos: la concepción de la fotografía*. Barcelona: FotoGGrafia, 2004: 12. A fotografia seria “antes de tudo e depois de tudo, uma componente de uma estrutura mais ampla”, defende Solomon-Godeau, apud Batchen. Op. cit.: 13. Trata-se de um discurso cada vez mais recorrente acerca da fotografia que supõe que a fotografia não seja capaz, ela mesma, de produzir nada, como se fosse uma esponja, ou então, um metal condutor, que só transmitisse uma atitude anterior à ela. O extremo desse raciocínio provavelmente nos levaria a pensar na impossibilidade de pensar qualquer história fotográfica, já que a contingência é, na realidade, algo que decai sobre cada uma das fotografias um dia já feitas ou ainda por vir. Cada uma delas mereceria uma história e provavelmente um nome próprio.

diferentes relações com o tempo, no tempo. Esses regimes de imagem estão relacionados a momentos históricos, mas não de modo estrito e unívoco. Pressupondo certas condições antropológicamente preexistentes nessa condição paradoxal, tratar-se-ia de pensar os regimes em que as forças da mesma vertigem são colocadas diferentemente, em distintas dimensões e intensidades.

Assim, no primeiro capítulo da tese, procura-se dimensionar a amplitude da complexidade das relações temporais engendradas na modernidade e expressas no advento da fotografia, além de mapear as relações que ele próprio engendra. O advento fotográfico é pensado como irrupção, ponto de emergência de um desejo coletivo diante da transformação da experiência temporal e também – e simultaneamente – como objeto de transformação dessa experiência. A longa trajetória de tempo espacilizado ganha novas conformidades na virada do século XVIII para o XIX. A inclusão da atualidade na ordem do pensamento e a formulação dos conceitos de história, como sistema total, e de progresso como redenção teriam movimentado a experiência clássica do tempo, fazendo dele (e de seus instantes) agente absoluto de mudança, em aceleração inédita. A configuração de uma temporalidade moderna, pensada a partir dessa alteração, converge para uma ambiguidade: por um lado, supõe um presente em singularidade, portanto heterogêneo, potencializando o instante como oportunidade de ruptura e construção de um futuro aberto; por outro, integra esse instante num sistema homogêneo, histórico, de causa e efeito, em progressão acelerada e em fuga, cujos elementos são cada vez mais exíguos e equivalentes. Tudo está em movimento veloz no início do século XIX, e nessa velocidade o homem moderno vive entre o amor pelo progresso e o desejo de estabilizar esse tempo; entre o dever de aceleração e um corpo que resiste em se adaptar; entre uma inclinação para o futuro do progresso e uma aspiração ao eterno. A fotografia surge, então, entre uma miragem de duração e a promessa do instante de aniquilamento. Tal ambiguidade conforma uma relação potencial com o tempo, um enfrentamento peculiar que parece ser a condição da emergência do instante fotográfico e também aquilo que move seu desdobramento, sua história. As questões tratadas nesse primeiro capítulo irão permear todo o desenvolvimento de nossas análises; estarão presentes, de um modo ou de outro, como pressupostos teóricos, reverberando como eco transmutado, mas permanentemente ressonante.

No segundo capítulo, investiga-se como a fotografia integrou os debates realizados na segunda metade do século XIX sobre duração e instantaneidade, em que o tempo se torna objeto e agente científico e epistemológico. Diante do instante fotográfico consumado, agora

não mais como miragem nem como promessa, o que teria acontecido com aquele impulso original que fazia convergirem tempos superpostos e divergentes? O que teria acontecido com a inclinação para o futuro e o desejo de atualidade que permeavam as longas exposições fotográficas? Investigamos aqui como o paradigma da instantaneidade adquire contornos de um programa, balizado por experimentações e manifestações parciais, só se efetivando nas últimas décadas do século, quando, em sua relação com a ciência, articulam-se técnicas e quadros interpretativos necessários ao êxito do paradigma de instantaneidade. Essa fotografia científica produziu regimes fototemporais capazes de instituir relações inéditas entre tempo e fotografia, sendo fundamentais na constituição da fotografia instantânea como gênero.

No terceiro capítulo, a derrapagem da fotografia científica à fotografia amadora produz um conceito de expectativa que acrescenta uma diferença qualitativa aos regimes inaugurados anteriormente. Tal conceito, empregado indiferentemente nos diversos modos fotográficos – retrato ou fotografia de rua –, materializa uma coincidência subjetiva entre o *clic* e o acontecimento, entre o instantâneo e a singularidade de um evento. Trata-se da formulação de uma expectativa fotográfica que gerou, diante do presente, uma pedagogia própria do olhar, contribuindo à formulação tanto da linguagem moderna do fotojornalismo, do retrato e da fotografia documental, quanto da fotografia ‘caseira’. Servindo aos atributos de singularidade, alteridade e relevância, a fotografia empreendeu uma espécie de “ontologia” da diferença – operação que destacou o que se deveria ou não lembrar, o que deveria ser ou não um crivo histórico moderno. Por outro lado, a serialização crescente desses momentos relevantes opera, em sua própria indistinção, a constituição de um presente sem interrupções.

No último capítulo nos dedicamos a pensar como uma experiência fotográfica (ou sua impossibilidade) relaciona-se também às operações da memória, no âmbito dos limites e potencialidades da modernidade. Se a fotografia é a marca singular do declínio da experiência, de um tempo em que a lembrança domestica a memória, abre também uma possibilidade de restauração, comunhão com o passado e construção de uma história que preserve silêncios e esquecimentos. Entre a figura do fotografado, do fotógrafo e do colecionador de fotografias, realiza-se uma vivência que se constitui entre o indivíduo e o coletivo; entre o efêmero e a fixação; entre o tempo da ciência (e da indústria) e o tempo da memória; entre a continuidade e a descontinuidade. De certo modo, o último capítulo condensa os anteriores, embora enfatize aspectos próprios. Isso porque as tensões que estão em jogo na constituição de uma temporalidade fotográfica permeiam-se mutuamente, a todo momento.

1.1. O REMEXER DAS ESCAVAÇÕES DE FUTURO

Na vida dos mortais há sempre um fato
que é símbolo dos tempos decorridos.
Observando-o podemos ser profetas, quase sem erro, de
volver das coisas não nascidas que, ainda entesouradas,
acham-se nos fracos germes e começos.
Tais coisas o ovo e o fruto são do tempo
William Shakespeare

Cada época com a qual se ocupa (o historiador) é apenas a
história anterior da época que lhe interessa. Por isso mesmo,
não existe a aparência da repetição na história, uma vez que
precisamente os momentos do curso da história que mais lhe
importam tornam-se eles mesmos – em virtude de seu índice
como “história anterior” – momentos do presente, mudando
seu próprio caráter conforme a definição catastrófica ou
triumfante desse presente.
Walter Benjamin

Numa curta passagem de *Rua de mão única*, Benjamin utiliza a imagem de escavações para falar da memória: “quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava (...) – que o espalhe como se espalha a terra, que o revire como se revira a terra”.²⁴ Remexer o solo é alterar sua estrutura: o assentamento se desorganiza, os minerais se recombina, acontecem novas acomodações orgânicas, novas composições geológicas. O ar entra em contato com o que, antes, estava soterrado e hermético – outros buracos, outros minúsculos vãos no novo afofar da terra. Não são apenas pistas de objetos antigos que podemos encontrar, são as próprias locações em que eles se acomodaram, um remexer que na terra se realiza. Os fósseis de Benjamin são sempre atuais: “se engana completamente quem se contenta com o inventário de suas descobertas sem ser capaz de indicar, no solo atual, o lugar e a posição onde está conservado o velho”. Pois é o gesto que se exerce; é o propósito da escavação que se revela: as imagens que se levantam “não devem tanto explicar o passado quanto descrever precisamente o lugar onde o pesquisador tomou posse dele”. Só no presente o encontro do passado pode existir, mas nesse encontro nem passado nem presente permanecem intactos; ambos se alteram mutuamente. O resultado da busca é sempre uma interseção de tempos, no passado do presente, no futuro do passado, no presente do futuro, um remexer de novas acomodações temporais e também novas aberturas.

²⁴ Benjamin, Walter. Escavando e Recordando. In *Rua de mão única. Obras Escolhidas II*. Op. cit.: 239. As próximas citações desse parágrafo têm a mesma referência.

Também nessa terra há quem escave futuro, prognósticos de acontecimentos. Como a busca pelo passado, as visões de futuro remexem o presente, reassentam novos extratos e significações: o escavador que procura rastros e pistas do que acontecerá aninha novos presentes, já que todo prognóstico de acontecimentos é em si uma alteração do presente. Não há modo de escavar a terra sem a deslocar. E, quando se encontra algo, é sempre um acordar de tempos complexos, em que, juntas, levantam-se imagens do passado do futuro e do futuro do presente. Isso porque, nas escavações, passado e futuro são avessos complementares de um só presente composto. A cada imagem de futuro, a cada prognósticos que nasce, nascem também as memórias e as ações, as lembranças e os projetos, as esperanças e os medos. A cada futuro que surge, surgem também passados e presentes, laços entre eles, conexões e relações, ritmos de duração, lentidão e aceleração, distintas velocidades. Nas escavações temporais, futuro não é simples decorrência do presente e do passado, mas, de modo invertido, motivo do próprio presente.²⁵

Na história da cristandade, por exemplo, pelo menos até o século XVI – quando o futuro pertencia ao juízo final–, o presente pouco se movia, desenhando uma estrutura temporal estática, perceptível como tradição. A visão do futuro, permanentemente imutável, fazia do presente tempo também imóvel, pois as mudanças que ocorriam eram integradas à lógica do juízo final, imunizadas pela ideia de que o final já estava escrito, e não pelos homens. É como se o estado de suspensão em que a Igreja colocava o futuro, tivesse, na realidade, suspenso também o presente ou, pelo menos, a possibilidade de rupturas no presente. Nesse sentido, como analisa Reinhart Koselleck em suas teses sobre temporalização da história, a passagem do tempo não era um indicador de transformação.²⁶ Os eventos, vistos pela perspectiva da profecia, eram repetições, reencarnações do já conhecido; as expectativas de futuro deveriam manter tal monotonia, em uma visão futura inteiramente sustentada pela experiência dos antepassados, em uma espécie de transição contínua. As mudanças que

²⁵ Araújo, Emília Rodrigues. O Conceito de Futuro. In *Actas de Seminário O Futuro não pode começar*. Braga: Núcleo de Estudos de Sociologia Universidade do Minho, maio de 2005: 8.

²⁶ Koselleck analisa o conceito de tempo histórico na Modernidade em vários de seus livros, como *The practice of conceptual history: timing history, spacing concepts*. Califórnia: Stanford University Press, 2002; *Los estratos del tiempo: estudios sobre la Historia*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2001; com Hans-Georg Gadamer, *Historia y hermenéutica*, Barcelona, Paidós, 1977; com Faustino Oncina Coves, *Aceleración, prognosis y secularización*. Madrid: Pre-Textos, 2003; *Crítica e crise: contribuição à patogênese do mundo burguês*. Rio de Janeiro: UERJ e Contraponto; 1999 e *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*, Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio/Contracampo, 2006. Também utilizamos como leitura de fundo a palestra dada por Koselleck, transcrita, traduzida e editada por Manoel Luis Salgado Guimarães, publicada em *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992: 134-146.

aconteciam ou que poderiam acontecer não eram entendidas como capazes de romper a relação entre experiência e expectativa: “presente e passado estariam, assim, circundados por um horizonte histórico comum”, como se tanto as experiências passadas quanto as futuras fizessem parte de única geração histórica, fazendo com que a diferença temporal não se manifestasse como tal, pelo menos historicamente.²⁷ Diante desse futuro do juízo final, presente e passado entrelaçavam-se num *continuum* no qual se dava toda a experiência possível:

a estrutura repetitiva da expectativa apocalíptica garantia que as experiências contrárias fossem imunizadas. Elas atestavam retrospectivamente o contrário daquilo que a princípio pareciam afirmar. Tratava-se, pois, de expectativas que não podiam ser desfeitas por nenhuma experiência contrária, porque se estendiam para além do mundo.²⁸

Nenhuma nova escavação em busca de pistas futuras poderia acontecer já que a experiência terrena não poderia refutar o horizonte de expectativa instituído pela profecia divina. Não havia, portanto, diferença ampla e consciente entre a experiência transmitida e as expectativas imaginadas. A terra estava sempre assentada. No mundo das profecias, quando algo se modificava, a mudança era tão lenta e vagarosa, que a ruptura entre o espaço vivido e o horizonte imaginado não chegava a interromper o ciclo de repetições transmitido de uma geração a outra. Entre esses dois polos, uma tensão mínima, incapaz de modificar os acontecimentos ou de produzir significativa alteração no destino dos homens; ao contrário, nem o arsenal das experiências passadas se modificava, nem as expectativas se reinventavam: tudo iria continuar como sempre existiu até que viesse o final dos tempos.²⁹ Assim, durante séculos, a história da cristandade, pelo menos até o século XVI, permaneceu como a história da expectativa contínua do final apocalíptico e também como a história contínua de repetidos

²⁷ Segundo o autor, o quadro de Albrecht Altdorfer *Batalha de Alexandre* – pintado em 1529, representando a batalha de Issus em 333 a.C. – pode ser utilizado como exemplo do modo como passado e presente estariam circundados por um horizonte histórico comum. A batalha teria sido um dos poucos eventos situados entre o começo e o fim do mundo que prenunciavam também o fim do Sacro Império Romano. Para obter a máxima exatidão possível, o pintor indica no quadro o número supostamente preciso dos que morreram na batalha, dos que foram feitos prisioneiros e dos que sobreviveram. No entanto, em meio à fiel representação da batalha, Altdorfer retratou Maximiliano, o último cavaleiro, contemporâneo ao pintor. A fidelidade da representação histórica não foi abatida por nenhum anacronismo porque, de acordo com Koselleck, o espaço da experiência nutria-se da perspectiva de única geração histórica. Nem a data da batalha é colocada no quadro, sendo a consistência estatística à história representada garantida apenas pelo número dos participantes. O batalha de Alexandre era atemporal e servia como modelo, figura ou arquétipo de uma luta final entre Cristo e anticristo. Os que lutavam ali eram contemporâneos de todos aqueles que viveram aguardando o juízo final: “Não se trata de eliminar arbitrariamente uma diferença temporal, ela simplesmente não se manifesta como tal.” Koselleck. *Futuro passado*. Op. cit.: 22.

²⁸ Idem, *ibidem*: 316.

²⁹ De acordo com Koselleck, mesmo que essa correspondência entre experiência e expectativa não fosse vivida da mesma forma por todas as classes sociais, as figuras essenciais do fim do mundo significavam um certo horizonte geral e comum. Koselleck. *Futuro passado*. Op. cit.: 314.

adiamentos, num tempo presente imóvel apesar de todas as mudanças. A história tinha, então, um papel pedagógico que era, simultaneamente, sintoma e garantia da continuidade que encerrava em si, ao mesmo tempo, o que foi e o que será.³⁰

De fato, mesmo que o “dia do Senhor” jamais tenha chegado e que o fim dos tempos tenha sido permanentemente adiado, suas repetidas prorrogações não enfraqueciam o contínuo, pois havia uma imunização garantida pela imagem definida do futuro. A não realização de uma profecia era experimentada como prova cabal de sua realização em próximo momento, com probabilidade ainda maior. A cada previsão fracassada aumentava a certeza do profeta de que em breve ela se concretizaria. Era como se as promessas do juízo final fizessem parte do ciclo natural das gerações, repetindo-se a intervalos maiores ou menores, mas sempre voltando a ser profetizadas num certo domínio de tempo. Na realidade, a indeterminação do fim era a sustentabilidade da ordem do poder: “a existência da Igreja não podia ser ameaçada, sua unidade – assim como a existência do Império – era a garantia de ordem até que sobreviesse o fim do mundo.”³¹ Tanto a ameaça permanente do juízo final quanto seu também permanente adiamento tornavam a Igreja uma instituição estável, fazendo da “determinação” do futuro indeterminável forte elemento de integração política. Como afirma Koseleck,

na qualidade de elemento constitutivo da Igreja e configurado como o possível fim do mundo, o futuro foi integrado ao tempo; ele não se localiza no fim dos tempos, em um sentido linear; em vez disso, o fim dos tempos só pôde ser vivenciado porque sempre fora colocado em estado de suspensão pela própria Igreja, o que permitiu que a história da Igreja se perpetuasse como a própria história da Salvação.³²

Desse modo, o autor evita a representação clássica de uma linha reta para o conceito temporal da época cristã, atribuindo-lhe uma conformação de larga duração, estática e de suspensão que é, aos poucos, movimentada e alterada.³³ O surgimento de um tipo novo de

³⁰ Idem, ibidem: 46.

³¹ Idem, ibidem: 25.

³² Idem, ibidem: 26.

³³ Koselleck identifica aspectos circulares e lineares em todas as estruturas temporais “Los modos más habituales en que los historiadores tratan el tiempo se agrupan en torno a dos polos. En uno de ellos el tiempo es representado linealmente, algo así como un hilo temporal, ya sea teleológicamente o con un futuro abierto. En el otro, el tiempo es pensado como algo recurrente y circular. Este modelo, que tematiza el retorno de lo mismo, suele apelar a los griegos, frente a los cuales judíos y cristianos habrían desarrollado el modelo lineal (...) De ambos modelos se puede decir que son insuficientes pues todas la secuencia histórica contiene tanto elementos lineales como elementos recurrentes. Pero lo más destacable es que la misma circularidad también puede pensarse teleológicamente, puesto que el final del movimiento es el fin previsto en el principio, por lo círculo resulta ser una línea que vuelve por sí misma.” *Los estratos del tiempo*. Op. cit.: 35.

futuro – e sua decorrente transformação da estrutura temporal do presente – foi fomentado por um processo complexo e duradouro, constituído por fatores como o adiamento significativo das profecias de fim de mundo, a responsabilização do Estado pela paz, a gênese do Estado absoluto autônomo – que perseguiu e proibiu profecias políticas e religiosas, apropriando-se à força do futuro – e a emergência de uma história humana, independente da histórica sacra.³⁴ Koselleck apresenta a hipótese de que, no processo de distinção entre passado e futuro, entendidos através das categorias antropológicas espaço da experiência e horizonte de expectativa, constitui-se uma temporalização da história: o homem, então, é capaz de experimentar “o tempo novo”, “o tempo inédito”, como uma espécie de consciência. Segundo o autor, duas ideias passam a ocupar o lugar das previsões de fim de mundo, ideias que se relacionam entre si, mas que também mantêm relações com as profecias, incorporando-as e as ultrapassando: o prognóstico racional e a filosofia da história. Trata-se de entender como a estrutura temporal cristã foi ao mesmo tempo sendo deslocada por outra experiência – a inédita experiência da historicidade – e servindo, , simultaneamente, de base para tal experiência.³⁵

Aos poucos, a previsão racional – a arte do cálculo político, o prognóstico – ocupa antagonicamente o lugar das profecias. O solo presente começa a ser remexido em nome do cálculo que disputava politicamente os acontecimentos futuros, fazendo dele um novo campo de possibilidades – que poderiam ser previstas de acordo com níveis mais ou menos intensos de probabilidade. Essa maneira de manipular as possibilidades do futuro produz tanto o surgimento do cálculo da expectativa de vida quanto a abertura para futuros inesperados. Nesse binômio, os homens passam também a se preparar para possíveis surpresas: “no prognóstico, o tempo se reflete de maneira sempre surpreendente; a constante similitude das previsões escatológicas é diluída pela qualidade sempre inédita de um tempo que escapa de si mesmo, capturado de modo prognóstico”.³⁶ O domínio do futuro está, portanto, tornando-se permanente oscilação entre previsão e indefinição, prognóstico e surpresa. Por outro lado, se as profecias estavam além das possibilidades de cálculo humano, o prognóstico é constituído

³⁴ Sobretudo depois do tratado de Westfália, que em 1648 pôs fim à Guerra dos 30 anos, tornando evidente que a manutenção da paz só poderia ser uma tarefa do sistema europeu de Estados. Koselleck. *Futuro Passado*. Op. cit.: 28.

³⁵ Giorgio Agamben também considera que “malgrado o seu aparente desprezo pelo ‘século’, foi o cristianismo a estabelecer as bases para uma experiência da historicidade”. Agamben, Giorgio. *Tempo e história: crítica do instante e do contínuo*. In *Infância e história: ensaio sobre a destruição da experiência*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006: 115. Apesar de algumas distâncias entre as ideias de Agamben e Koselleck, ambos concordam quanto à concepção moderna de tempo ser uma espécie de laicização do tempo cristão, embora esvaziada do fim profético e determinado.

³⁶ Koselleck. *Futuro passado*. Op. cit.: 33.

a partir de situação política presente, o que em si pode ser a própria alteração dessa situação. Assim, a introdução do prognóstico como prática política é também a introdução de uma capacidade de alterar os pressupostos, que liberam, então, eles próprios a possibilidade de novos eventos, fazendo com que o tempo passe a derivar “do próprio prognóstico, de uma maneira continuada e imprevisivelmente previsível”.³⁷ Isso significa que, na realidade, o prognóstico racional tem de contentar-se com a previsão de possibilidades, inscrevendo no tempo, por consequência, aberturas capazes de produzir mudanças.

Essa transmutação que coloca o prognóstico no campo das disputas políticas enfraquece significativamente o futuro profetizado e inaugura, portanto, um futuro “aberto”. Mantém ainda, no entanto, um contínuo estático entre experiência e expectativa, já que implica uma inscrição do passado no futuro. As conclusões provindas da experiência anterior, projetadas para o futuro, utilizavam elementos estruturalmente sempre iguais e, posto que o futuro só poderia ser experimentado por conter um elemento de passado (e vice-versa), elas acabavam sendo tributárias de uma estrutura temporal que, de acordo com Koselleck, deve ser entendida como “capacidade estática de movimentação”, não sendo realmente capaz de destruir totalmente o horizonte das previsões cristãs, mas de apenas enfraquecê-lo.³⁸ Segundo Koselleck, isso só foi alterado no século XVIII, quando os resultados da ciência e da técnica abriram espaço ilimitado para novas possibilidades e, como afirmou Kant em 1784, a razão deixou de conhecer “limites para os seus projetos”.³⁹ Foi só a partir da ideia de progresso, desenvolvida pelo advento da filosofia da história, que uma incipiente modernidade se desatou de seu passado, incorporando e, sobretudo, ultrapassando, o fim profético:

À sombra da política absolutista constitui-se, em princípio veladamente, depois abertamente, uma consciência de tempo e de futuro que se nutre de uma ousada combinação de política e profecia (...) o progresso desenvolve na medida em que o Estado e seus prognósticos não eram capazes de satisfazer a exigência soteriológica, e sua motivação é forte suficiente para chegar a um Estado que, em sua existência, dependia da eliminação das profecias apocalípticas.⁴⁰

³⁷ Idem, *ibidem*: 32.

³⁸ Idem, *ibidem*: 35-36.

³⁹ Kant em *Idee zu einer Allgemeinen Geschichte in Weltbürgerlicher Absicht* (Ideias sobre a história universal sob o ponto de vista cosmopolita) publicado em 1784. Apud Koselleck. *Futuro passado*. Op. cit.: 238. Consideramos a tese de Koselleck de que no final do século XVIII, mais especificamente na década de 1780, estabeleceu-se o corte epistemológico que configurará o início da experiência moderna, sobretudo, do ponto de vista hermenêutico. Também Michel Foucault aponta para o corte epistemológico que se inicia no final do século XVIII, acentuando-se na virada do século. Ambos os autores operam com a ideia de que no período houve relevante aumento da complexidade epistemológica. Ver Gumbrecht, Hans Ulrich. *A modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998: 28.

⁴⁰ Koselleck. *Futuro passado*. Op. cit.: 35.

O conceito de progresso concentra em si a descoberta de outro horizonte de expectativa, movimentando uma experiência inédita de presente que se insere em nova estrutura temporal. O espiritual *profectus* dá lugar ao *progressus*, humano e mundano. O que antes só poderia ser alcançado pela perspectiva divina é posto a serviço de um aprimoramento da existência terrena; na terra e pelos homens. Tal deslocamento gera enorme consequência epistemológica. Produzir ações efetivas capazes de transformar o tempo e a história só foi possível quando o homem passou a ser sujeito do conhecimento. Por outro lado, perceber o homem como sujeito de conhecimento produz uma crise irreversível no próprio conhecimento, que irá alterar o papel da história. A ideia de progresso reúne toda a força desse deslocamento: primeiro, porque só é concebível numa visão de história única, temporalizada e processualizada, numa narrativa de unidade épica. É o coletivo singular da história (*Geschichte*), compreendido como sistema e totalidade, que possibilita a ideia de progresso, incorporando e ordenando internamente os acontecimentos e as discontinuidades. Esse sistema deveria englobar as diferentes experiências históricas numa cronologia simultânea. Aquelas descobertas de graus distintos de civilização – ocorridas com a conquista do globo terrestre – deveriam ser organizadas por uma idêntica comparação sincrônica: “no horizonte do progresso, a simultaneidade do não simultâneo passa a ser a experiência básica de toda a história”.⁴¹ De acordo com Koselleck, todo o esforço das teses de Kant era exatamente no sentido da formação desse fio condutor, capaz de transformar o agregado de ações humanas em um sistema “racional”, integrando e fortalecendo o movimento de transformação daquela história configurada pelo somatório de histórias particulares em uma história do mundo. Tratava-se de extrair do acontecimento casual alguma ordem interna, integrando-o nesse coletivo singular da História, potencialmente sempre em progressão:

até o século XVIII, duas categorias de tempo natural asseguravam a sequência e o cálculo dos eventos históricos: o movimento das estrelas e a sequência natural das dinastias. Kant, entretanto, ao recusar qualquer marcação histórica a partir das datas astronômicas fixas e censurar o princípio hereditário como irracional, renuncia à cronologia tradicional como fio condutor analítico. “Como se não fosse a cronologia que tem que se orientar pela história, mas sim, ao contrário, a história pela cronologia.” O estabelecimento de um tempo determinado exclusivamente pela história foi obra da filosofia da história de então, muito antes que o historicismo fizesse uso do conhecimento. O substrato natural desapareceu, e o progresso foi a primeira categoria na qual se deixa manifestar uma certa determinação do tempo, transcendente à natureza e imanente à história.⁴²

⁴¹ Idem, *ibidem*: 286.

⁴² Koselleck cita Kant em *Anthropologie*, publicado em 1768. Idem, *ibidem*: 54.

Há, desse modo, uma temporalização própria, que afeta a história a partir de um coeficiente de variação temporal. Configura-se um movimento que distancia cada vez mais as experiências passadas da expectativa de futuro, quebrando aquela linha de continuidade direta que as profecias de fim do mundo sustentavam. Nenhuma experiência anterior poderá servir de objeção contra uma natureza distinta do futuro: “o futuro será diferente do passado, vale dizer melhor.”⁴³ Nem tudo continuaria igual, e também a expectativa não poderia ser limitada pelo passado. Assim, conseqüentemente, o conceito de progresso supõe uma abertura do horizonte de expectativa, imprevisível, mas aperfeiçoado. Não se trata, portanto, de abertura para qualquer coisa, mas para uma ideia de superação, para uma força motriz que orienta e acelera a própria história. As surpresas e alterações previstas pelos prognósticos eram, então, circunscritas nesse campo de possibilidades garantido pela ideia de progresso. A história torna-se um vetor em ascensão em que, contudo, o homem assume papel fundamental, pois a força do progresso não é exatamente de ordem natural, mas humana e histórica. É algo que deve acontecer não como fato, mas como tarefa – e sob certas condições. A história, então, é tingida pela força dos acontecimentos atuais, pelo caráter singular da atualidade que, de algum modo, deve afetar a própria humanidade, “aquele poder que a tudo reúne e impulsiona por meio de um plano, oculto ou manifesto, um poder frente ao qual o homem pode acreditar-se responsável ou mesmo em cujo nome pode estar agindo”.⁴⁴ Como prossegue Koselleck, fazer a história

é uma expressão moderna, que não podia ser formulada antes de Napoleão, ou mesmo antes da Revolução Francesa. Por mais de dois mil anos fez parte da cultura mediterrânea e ocidental a ideia de que se contavam *histórias*, que podiam ser objetos de pesquisa e escritas. Mas só por volta de 1780 passou a ser possível imaginar que se pudesse fazer história. Esta fórmula indica uma experiência moderna e, mais que isso, uma expectativa moderna: a de que, cada vez mais, nós somos capazes de planejar e realizar a história.⁴⁵

O que está em jogo é um presente ativo. Não que o presente não estivesse na historiografia, mas, segundo Koselleck, o tempo – como determinação formal dos possíveis acontecimentos – permanecia neutro diante das épocas. O novo não era vivido como alteridade. Tanto no século XI quanto no XVII, as periodizações não remeteriam à novidade do tempo em que o escritor se encontrava. Havia um tipo de historiografia aditiva que, de acontecimento em acontecimento, registrava o surgimento do novo, mas como experiência

⁴³ Idem, *ibidem*: 318.

⁴⁴ Idem, *ibidem*: 52.

⁴⁵ Idem, *ibidem*: 235.

estática do tempo.⁴⁶ A ideia de progresso concentra uma mudança em que a história considera seu próprio tempo algo a ser sentido como distinto, sendo a denominação *noustrum aevum* (nossa era) substituída por *nova aetas* (nova idade ou novo tempo). Os séculos adquirem *tópos* singular, irrepitível, entendido como unidade coerente e carregada de sentido: “os séculos transformam-se em conceitos temporais da experiência histórica, proclamando sua unicidade, a impossibilidade de serem substituídos como unidades do acontecer.”⁴⁷

Trata-se de uma alteração que intervém inclusive na linguagem, transformando o sentido de termos antigos como o próprio *tempo*. Koselleck constata, por exemplo, que durante a Revolução Francesa, “tempo” tornou-se uma palavras-chave na linguagem política, derivando inúmeras novas combinações, como *Zeitgeist*, espírito do tempo.⁴⁸ Essas novas combinações linguísticas obtiveram, segundo o autor, sentido inédito, político e histórico, distinto do senso legal e moral que, antes, a orientava. Não havia, continua Koselleck, após o final do século XVIII, nenhuma categoria da política teórica ou do programa social que não dependesse desse indicador de mudança: “no one could argue without hinting at this change that took place everywhere. Every argument had to be legitimated by the course of ‘time’, special legitimations need to be linked with a general recourse to *time*.”⁴⁹ Os títulos particulares de legitimação, ainda segundo o autor, não poderiam ser possíveis, independente de uma perspectiva temporal: o tempo tornara-se título capaz de legitimar todos os fins.⁵⁰ Constituiu-se enfaticamente uma nova forma de tempo cuja qualidade passa ser, fundamentalmente, histórica. A história, por sua vez, realiza-se não só *no* tempo mas *através* dele.

Nesse “embricamento”, há uma força mútua: o tempo se dinamiza, enquanto a história é impulsionada. Assim, considerar o próprio tempo radicalmente novo em oposição à história passada produz uma atitude diferente em relação não apenas ao passado, mas também ao futuro e, obviamente, ao presente. Ora, não por acaso Michel Foucault sustentou que o breve texto de Kant “Resposta à pergunta: que é *Aufklärung*?”, publicado em 1873, produziu, ainda que discretamente, acontecimento significativo em termos epistemológicos.⁵¹ As análises

⁴⁶ Idem, *ibidem*: 278.

⁴⁷ Idem, *ibidem*: 285.

⁴⁸ Segundo Carl von Clausewitz, em *Politische Schriften und Briefe*: “O tempo é uma dessas palavras que nada se abusa nesse mundo”, apud Koselleck. *Futuro Passado*. Op. cit.: 296.

⁴⁹ Koselleck, Reinhart. Time and Revolutionary Language. *Faculty Philosophy Journal* (9), 2, 1983: 118.

⁵⁰ Koselleck. *Futuro passado*. Op. cit.: 296.

⁵¹ O texto de Kant foi publicado no *Berlinische Monatsschrift*, em dezembro de 1784. As conferências de Michel Foucault foram publicadas, em português, em *O que é o Iluminismo*. In *O Dossier*: últimas entrevistas. Carlos Henrique Escobar (org.). Rio de Janeiro: Taurus Editora, 1984; e em *O que são as luzes?* In *Ditos e escritos II*:

desse texto desenvolvidas por Foucault aparecem em pelo menos duas conferências: uma no Collège de France, em 1983, outra em Berkeley, em 1984, pouco antes de morrer. Apesar de apresentarem algumas diferenças internas (talvez, na conferência de Berkeley, o autor tenha dimensionado seu papel de modo um pouco diferente), ambas sublinham o texto como advento de uma nova tradição filosófica:

Texto menor, talvez. Mas me parece que, com ele, entra discretamente na história do pensamento uma questão que a filosofia moderna não foi capaz de responder, mas da qual ela nunca conseguiu se desembaraçar. E há dois séculos, de formas diversas, ela a repete. De Hegel a Horkheimer ou a Habermas, passando por Nietzsche ou Max Weber, não existe quase nenhuma filosofia que, direta ou indiretamente, não tenha sido confrontada com essa mesma questão: qual é então esse acontecimento que se chama a *Aufklärung* e que determinou, pelo menos em parte, o que somos, pensamos e fazemos hoje?⁵²

Na perspectiva de Foucault, o texto de Kant é importante porque constitui um ponto de emergência da própria Modernidade como questão, ponto de emergência de um período que se formula, ele próprio, como divisa, problematizando de modo inédito uma atualidade discursiva. Aliás, mais do que isso: “o texto de Kant define *Aufklärung* de uma maneira quase inteiramente negativa, como uma *Ausgang*, uma saída, uma solução (...) Ele busca uma diferença: qual a diferença que ele introduz hoje em relação ao ontem?”⁵³ Na perspectiva foucaultiana, ele difere, aliás, de outros textos kantianos que teriam levantado interrogações acerca da origem. Nesse, Kant refere-se à pura atualidade, introduzindo nova questão no pensamento, questão que estaria, desde então, pautando a filosofia. O que se coloca no centro das indagações é uma atualidade qualificada e singular: “o que se passa hoje? O que é que se passa agora? E o que neste *agora* define o momento em que o escrevo? O que é esta *Aufklärung* da qual fazemos parte?”⁵⁴

Para Kant, a humanidade estaria num processo de transição para uma possível maioria, alcançada pelo esforço da razão. Como já dito, a partir das análises de Koselleck, Kant trabalha com duas direções simultâneas: a primeira situa a atualidade no movimento de um sistema histórico; a segunda situa a humanidade como responsável por esse sistema, por suas modificações e alterações, por sua direção. Trata-se de uma noção complexa de

arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Rio de Janeiro: Forense Universitária: 335-351, 2005. Nessa mesma obra, no texto A vida: a experiência e a ciência, também há referências ao texto de Kant. Fazemos nossas análises a partir do entrecruzamento desses três textos de Foucault.

⁵² Foucault, Michel. *Ditos e escritos II*. Op. cit.: 335.

⁵³ Idem, *ibidem*: 337.

⁵⁴ Foucault. *O Dossier*: Op. cit.: 103.

atualidade (ambígua, segundo Foucault), porque articula a singularidade do presente à totalidade histórica – total, mas heterogênea. Conceitualizando a atualidade como própria condição da diferença, vincula as ações humanas à transformação da história e, simultaneamente, ressignifica o lugar da reflexão. Com efeito, está sendo posta em movimento uma nova experiência de *presente*, como que uma *presença* filosófica no presente, cuja originalidade reside no fato de constituir, ela mesma, o modo pelo qual se torna possível incluir aquele que pensa naquilo que se pensa: “trata-se de mostrar em que e como o que fala enquanto pensador, enquanto sábio, enquanto filósofo, faz parte deste processo, e (mais que isso) como ele tem um certo papel a desempenhar neste processo, em que se encontra então ao mesmo tempo como elemento e ator.”⁵⁵ O que exige Kant é que o pensamento seja capaz de romper uma certa continuidade, que o passado não seja a amarra do presente e que também o futuro possa libertar-se do presente. Nomear-se como Iluminismo, como consciência e discurso, possibilita a uma época situar-se e, sobretudo, se distinguir em relação à experiência e à expectativa. Nesse sentido, as respostas kantianas à pergunta “o que é o iluminismo?” já supõem, portanto, outro tipo de estrutura temporal, em que nem presente, nem passado, nem futuro se submetem a uma transição direta:

O que é o Iluminismo? (...) é a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é responsável. Minoridade, isto é, incapacidade de se servir de seu próprio entendimento sem a direção de outro indivíduo, minoridade da qual ele mesmo é responsável, uma vez que a causa reside não em um defeito de compreensão, mas numa falta de decisão e de coragem de se servir disso sem a direção do outro. *Sapere aude*. Tenha a coragem de te servir de tua própria compreensão. Eis a *divisa* do Iluminismo.⁵⁶

Na *divisa*, o deslocamento: não é na tradição, mas na *atualidade* que Kant procura o valor e o sentido da reflexão filosófica. É nessa *atualidade* que ele pretende encontrar a razão de ser dessa reflexão e, ao mesmo tempo, o fundamento do que ela diz. Por isto Foucault enfatiza esse texto kantiano: porque ele emerge de um processo cultural singular que, pela primeira vez, não está simplesmente se caracterizando, nomeando a si mesmo como decadência ou ápice, ou se situando numa “relação longitudinal como os antigos”. a *Aufklärung* releva sua própria singularidade, uma especificidade que possibilita um modo de ação também específico no interior dessa atualidade. Além disso, não é tarefa filosófica restaurar nenhuma dessemelhança deste presente; pelo contrário, em face da singularidade do presente que a razão precisa agir, que o conhecimento precisa moldar-se. Trata-se, em suma,

⁵⁵ Idem, *ibidem*: 104.

⁵⁶ Kant. *Resposta à pergunta: que é Aufklärung?* Op. cit.: 482.

da inclusão do próprio *tempo*, entendido aí como contingência, na ordem da produção do conhecimento, do saber e da história. Na perspectiva de Foucault, a interrogação “o que eu faço quando falo desta atualidade?” é o elemento inédito colocado por Kant, problema que condensa as aspirações de um movimento mais amplo de deslocamento não por fazer parte da Modernidade, mas por colocá-la como questão e acabar por fundar uma outra modalidade filosófica.⁵⁷

O Conflito das Faculdades, de 1798, é o segundo texto de Kant comentado por Foucault em sua aula no Collège de France. Ocupado com a questão relativa a se haveria progresso constante para o gênero humano, Kant teria completado o axioma da filosofia moderna: as duas perguntas juntas – o que é *Alfklärung* e o que é Revolução –, segundo Foucault, compõem não apenas o eixo de possibilidades do progresso, mas também o campo das experiências possíveis nessa atualidade. Como afirma o autor, “a outra face da atualidade que Kant encontrou é Revolução: a Revolução ao mesmo tempo como acontecimento, como ruptura e reviravolta na história, como fracasso, mas como valor, como signo de uma disposição que opera na história e no progresso da história humana”.⁵⁸ No giro para o futuro, que o conceito de progresso implica, surge um *presente* em distinção, singular por uma qualidade que o reconhece e o diferencia em meio aos outros presentes e que, portanto, coloca o próprio filósofo em condição especial. Tratava-se, na realidade, de encontrar signo de uma causa possível do progresso no interior da história, um signo-acontecimento que demonstrasse ter sido o progresso sempre uma força da história, um signo revelador de que essa força estaria presente nessa mesma atualidade e que, assim, permaneceria no futuro. É na busca desse signo – rememorativo, demonstrativo e prognóstico –, causa de progresso permanente, de uma tendência geral da humanidade, capaz de arrastar o gênero humano em sua totalidade, que Kant direciona sua reflexão. Nesse sentido, introduz a revolução como acontecimento com valor de signo (e aí percebemos claramente ecos da Revolução Francesa), embora não pelo fato de ser ela mesma um grande acontecimento – não a revolução em si –, mas pelo modo como se faz espetáculo, pelo entusiasmo que fomenta, pela maneira como envolve quem está à volta. Em síntese, a revolução é significativa no processo do progresso porque produz entusiasmo; é o desejo de revolução que é signo de uma disposição moral da humanidade.⁵⁹ Cabe notar que esse conceito de acontecimento como signo é

⁵⁷ Foucault. *O Dossier*: Op. cit.: 106.

⁵⁸ Idem, *ibidem*: 111.

⁵⁹ Idem, *ibidem*: 109.

fundamentalmente temporal, pois articula, no interior desse sistema histórico, a partir de categorias como “rememorativo”, “demonstrativo” e “prognóstico”, um elo entre passado, presente e futuro. Esses laços, contudo, não desenham uma estrutura temporal estática de inscrição do passado no futuro, porque, apesar da aparente continuidade, o que há de permanente é um coeficiente de ruptura ou de deslocamento contínuo. A disposição de progredir, atribuída por Kant à faculdade humana, constitui uma história de superação, em que o *presente* é a diferença.

Na perspectiva apresentada por Foucault, as interrogações desenvolvidas nesses dois textos inscrevem, juntas, o modo pelo qual Kant elaborou a *atualidade* como problema na ordem do conhecimento ou, ainda, a razão como problema histórico. Kant funda aí não só uma tradição filosófica, mas uma aliança irreversível entre presente e filosofia. A filosofia volta-se sobre seu próprio devir: trata-se da inscrição do tempo e da contingência na constituição do saber, cujas margens definirão as condições de possibilidade do conhecimento moderno. Nesse movimento, o pensamento de Kant produz, simultaneamente, duas aberturas, duas respostas paralelas. Primeiro, Kant aponta a razão como capaz de nos emancipar, de nos levar ao conhecimento verdadeiro e, portanto, a nossa maioridade.⁶⁰ Em segundo lugar, introduz a atualidade nessa formulação do saber, acabando por circunscrever o que é possível conhecer, ou, pelo menos, historicizando o cognoscível. Essas duas trajetórias de pensamento constituiriam duas diferentes modalidades filosóficas: a analítica da verdade e outra tradição crítica, denominada pelo autor ontologia do presente, à qual Foucault se filia. Na realidade, parece que, na visão de Foucault, o acontecimento produzido pelas questões kantianas é de tal ordem, que impulsiona seu próprio transbordamento, ao menos seu sentido primeiro, funcionando como nova geografia para a razão, atribuindo-lhe altos poderes mas, ao mesmo tempo, questionando seus direitos.⁶¹

Em *As palavras e as coisas*, Foucault tratará menos do âmbito temporal do sentido de uma *atualidade* e mais do deslocamento epistemológico – espacial, talvez, em relação à época clássica –, que o pensamento de Kant movimentava. Trata-se mais de pensar questões relativas a um espaço do tempo, ao solo epistemológico que se desfaz a partir de Kant, à descontinuidade

⁶⁰ Segundo Koselleck, “todo o esforço de Kant como filósofo da história tinha por meta transferir o plano secreto da natureza em direção (...) a um plano consciente dos homens dotados de razão. ‘Como é possível contar a história a priori?’ Interroga-se Kant. Ele mesmo responde: ‘Quando o adivinho faz a previsão e organiza os acontecimentos que ele mesmo anunciou’”. Apud Koselleck. *Futuro passado*: 238.

⁶¹ Sobre esta ambiguidade ver Paulo Vaz, *Pensamento infame: História e Liberdade em Michel Foucault*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992.

de um quadro do conhecimento que exclui o saber e o pensamento do espaço da representação.⁶² Segundo Foucault, na época de Descartes ou de Leibniz, havia recíproca transparência entre o saber e a filosofia, mas, a partir de Kant, o problema é inteiramente outro. Não é mais possível que o saber se desenvolva sobre fundo unificado e unificador: “esse quadro agora vai por sua vez desfazer-se, alojando-se o saber num espaço novo.”⁶³ Nesse sentido, *Crítica da razão pura* teria aberto a possibilidade de outra metafísica – diferente da clássica – cujo propósito seria “interrogar, fora da representação, tudo o que constitui sua *fonte* e sua *origem*”. O pensamento de Kant articula o saber com universalidade, ou, pelo menos, com a história total; simultaneamente, entretanto, quando introduz historicidade e, portanto, atualidade, acaba também por introduzir uma contingência inerente à razão. Examinar os limites da razão teórica, estabelecer os critérios de um conhecimento legítimo, investigar as condições de possibilidade do conhecimento é perceber um mundo instável não só transformando as distintas categorias de “sujeito” e “objeto” em termos relacionais, mas também passando a considerá-los constitutivos do conhecimento, produzindo necessário desnível do ser em relação à representação. De todo modo, nos interessa aqui apontar que, quando Kant põe em questão o fundamento do saber, ele o remete a seus limites, a sua historicidade, a sua origem, mas uma origem inteiramente nova, moderna.⁶⁴

Tal historicidade diz respeito, antes de tudo, à história dos homens, distinta daquela natureza e das demais coisas que não o homem: “a natureza não lhe fala mais da criação ou do fim do mundo, de sua dependência ou de seu julgamento; ela só lhe fala de um tempo natural.”⁶⁵ Isso significa também que as coisas, elas também, passam a ter historicidade própria, alheia à dos homens. Não é mais possível, portanto, pensar uma gênese comum às coisas e aos homens, pensar uma história que se exerça indistintamente sobre os homens, a natureza e as coisas, que os leve por um curso natural em direção ao juízo final. Agora, o homem está exposto ao acontecimento, e as dimensões imanentes de sua vida, de seu trabalho, de sua fala constituem, portanto, sua história. Isso, porém, não significa que as diversas historicidades não se relacionem com a dos homens. Segundo Foucault, aliás, a partir do final do século XVIII e principalmente nas primeiras décadas do XIX, o homem passa a pensar as dimensões de origem e finitude – dimensões inerentes aos modos de sua historicidade – nessa relação com as coisas. De toda forma, essa origem humana não é dada;

⁶² Foucault, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2002: 334.

⁶³ Idem, *ibidem*: 297.

⁶⁴ Idem, *ibidem*: 334.

⁶⁵ Idem, *ibidem*: 510.

ao contrário, ela está sempre sendo reavaliada, recolocada, pesquisada; é algo que se redobra sobre uma historicidade já feita, sobre o já começado e, também, o já diferente:

(...) é a historicidade que, na sua própria trama, deixa perfilar-se a necessidade de uma origem que lhe seria ao mesmo tempo interna e estranha: como o vértice virtual de um cone onde todas as diferenças, todas as dispersões, todas as descontinuidade fossem estreitadas até formarem não mais que um ponto de identidade, a impalpável figura do Mesmo, com o poder, entretanto, de explodir sobre si e de tornar-se outra.⁶⁶

Trata-se, como vimos, de uma concepção própria de história, entendida como sistema total que, ao mesmo tempo, admite heterogeneidades. O passado é diferente do presente e a ele estranho; o futuro também. A cada momento presente, nessa escala pela chegada do futuro superior, estaríamos, então, mais aptos a “perceber” o passado, a explicá-lo, reencontrá-lo em sua diferença, mas também em sua relação com esse sistema total, em sua causalidade. Na perspectiva foucaultiana, a busca pela origem do conhecimento na ordem clássica realizava-se ao lado da sequência pura de representações, uma sequência “perfeita” e linear, capaz de fazer a segunda substituir a primeira sem que disso se tomasse consciência. Tais representações não eram simultâneas, mas também não era possível estabelecer distinções entre elas: “não podia se experimentar a seguinte senão como “semelhante” à primeira; e somente quando aparecia uma sensação mais “semelhante” a uma precedente do que todas as outras, é que a reminiscência podia-se exercer, a imaginação representar novamente uma representação e o conhecimento firmar-se nessa reduplicação.”⁶⁷ No pensamento moderno, contudo, essa semelhança já não é possível: o presente é singular, sempre diferente do passado, e do futuro. Essa diferença do presente está, então, reorganizando toda a experiência anterior, ressemantizando o passado, redescobrimo a origem, repensando o começo, permanentemente. Trata-se de uma concepção de história, que embora prometa proximidade à origem, simultaneamente, dela está sempre se afastando, atribuindo ao “próximo futuro” essa chegada. Na perspectiva de Koselleck, os acontecimentos perderam seu caráter histórico estável, tornando possível ou mesmo necessário que, com o passar do tempo, o passado fosse narrado e avaliado de maneira nova. Segundo o autor, a novidade nesse procedimento estava no fato de que a relatividade dos juízos históricos não era mais considerada fraqueza, inconveniente no nível do conhecimento; pelo contrário, tratava-se do “testemunho de uma verdade superior, condicionada ela mesma pelo curso da história. A partir de então um acontecimento podia mudar de identidade quando se modificasse seu *status* na história total,

⁶⁶ Idem, *ibidem*: 455.

⁶⁷ Idem, *ibidem*: 454.

que avança continuamente”.⁶⁸ Passado e futuro jamais poderão coincidir não só porque acontecimentos decorridos não se podem repetir, mas porque, mesmo se o fizessem, a origem é, no fundo, sempre estranha, assim como o futuro é sempre imprevisível (ou aberto) – ambos escapando à apreensão da experiência. Assim, tal como, em 1807, Arndt Ernst Moritz apontou, em seu livro *Geist der Zeit* (Espírito do tempo),

O tempo está em fuga, os mais sábios há muito sabem disso. Coisas imensas aconteceram. Na tranquilidade de um dia após o outro ou nos vulcões da revolução, silenciosamente ou com estridência, o mundo sofreu grandes transformações; coisas ainda mais tremendas estão por acontecer, maiores mudanças ainda estão por vir.⁶⁹

Essa imagem do tempo torna dessemelhante o que, na época da continuidade dos finais do tempo, seria semelhante. A continuidade (se podemos falar em alguma) da história estaria agora alinhavada sob a forma de progresso, num tempo contínuo e totalizável. Todos os acontecimentos, as explicações, as versões, as falhas, “todos os obstáculos de percurso, todos os acidentes, nada mais seriam do que a forma necessária imposta à história por esse *telos* sempre triunfante”.⁷⁰ O acaso é imunizado – a menos que sirva a esse sistema total histórico. Trata-se de circunscrever todos os acontecimentos passados (e talvez também os futuros) no cerco do necessário, em uma mecânica própria à história. Todas as historicidades, a dos homens e a das coisas, estariam submetidas à capacidade humana de abarcar essa multiplicidade numa progressão, numa consciência do sujeito que um dia (a própria história garantirá) dominará o estranho, a origem e o fim. A promessa é o resultado desse tempo sucessivo em uma continuidade ideal. Como escreve Foucault,

nesta tarefa de pensar a origem o mais perto e o mais longe de si, o pensamento descobre que o homem não é contemporâneo do que o faz ser – o daquilo a partir do qual ele é; mas que está preso no interior de um poder que dispersa, o afasta para longe de sua própria origem, e todavia lhe *promete* uma iminência que será talvez sempre furtada (...)⁷¹

Na *epistème* clássica, de acordo com Foucault, é possível retomar o tempo integralmente através da imagem, dominá-lo, “reaprender o que fora concedido à sucessão e

⁶⁸ Koselleck. *Futuro passado*, Op. cit.: 287.

⁶⁹ O livro de Arndt, publicado em quatro volumes (1806, 1809, 1813 e 1818), empenha-se em estabelecer ligação entre épocas antigas e a situação vingente no início da ocupação francesa. Apud Koselleck. *Futuro passado*, Op. cit.: 289.

⁷⁰ Vaz. Op. cit.: 56.

⁷¹ Foucault. *As palavras e as coisas*. Op. cit.: 461.

constituir um saber tão verdadeiro quanto o de um entendimento eterno”.⁷² Na Modernidade, contudo, a estranheza à origem estaria sempre garantida pela fratura no espaço da representação. Haveria sempre um movimento que distancia e aproxima, simultaneamente. O tempo, então, é um tempo em fuga, o “intrincamento” de vários tempos, entre o tempo das coisas e o dos homens. Nessa historicidade em movimento (ou em progresso) há uma pressão interior constante que faz deslizar o tempo, “liberar o tempo”, em distanciamento definitivo em relação à estrutura temporal estática própria ao fim profético. Como afirmava o *Schleswigsches Journal* em 10 de outubro de 1793, “só um insensato ou um alienado seria capaz de pensar que sabe o que se pode esconder do futuro; aqui falha todo o saber humano, toda a comparação se torna impossível, pois nenhuma época pode ser comparada ao presente”.⁷³

Essa obscuridade do futuro abre espaço inédito, tornando o deslizamento do tempo moderno processo não inteiramente passivo. Com já dito, essa atualidade em movimento é ativa: é o sujeito que atribui totalidade a essa disjunção, sintetizando as diversas historicidades. A garantia de que haverá uma futura restauração do domínio do tempo, uma redenção, é deslocada para o sujeito da história. Desse modo, tanto a descoberta permanente do passado como a construção dos projetos modernos de futuro inscrevem uma maneira inteiramente nova de se relacionar com o presente, que pode ser pensada, fundamental, embora não unicamente, pelo conceito de *ação*. Nessa complexidade, estão, como avessos complementares, uma história que prevê essa ação como possibilidade de transformação, atribuindo-lhe certo teor de liberdade diante do curso do tempo, mas também, concomitantemente, a inscrição dessa ação no cerco de uma necessidade hipotética, de um projeto histórico – como se um sentido histórico se sobrepusesse a qualquer desvio. A historicidade do homem faz com que ele pense a própria história, se considerarmos a coincidência entre história e progresso, como um dever. Nesse sentido, voltando aos textos foucaultianos sobre a inclusão da atualidade na ordem do pensamento, poderíamos conceituar a modernidade menos como período da história e mais como modo de agir, como *atitude*:

Por atitude, quero dizer um modo de relação que concerne à atualidade; uma escolha voluntária que é feita por alguns; enfim, uma maneira de pensar e de sentir, uma maneira também de agir e de se conduzir que, tudo ao mesmo tempo, marca uma pertinência e se apresenta como uma tarefa. Consequentemente, mais do que querer distinguir o “período moderno” das épocas “pré” e ou “pós-modernas”, creio que

⁷² Idem, *ibidem*: 462.

⁷³ Apud Koselleck. *Futuro passado*. Op. cit.: 289.

seria melhor procurar entender como a atitude de modernidade, desde que se formou, pôs-se em luta com as atitudes de “contramodernidade”.⁷⁴

Segundo Koselleck, essa concepção histórica reforça o desejo de produzir, de modo cada vez mais veloz, um futuro planejado impulsionador do presente. Quando o tempo é experimentado como transição, não só o futuro adquire qualidade de diferença, mas também o presente é vivido como mudança contínua de ritmos temporais, em sua permanente diferenciação do passado. Os prazos se alteram, como Wilhelm von Humboldt enfatizou em 1797: “parece que nossa época nos conduz do período que acaba de passar para um outro novo, bastante diferente (...) Quem compare, mesmo superficialmente, o estado atual das coisas com o de quinze ou vinte anos atrás não pode negar que ele manifesta uma desigualdade maior do que em um período duas vezes mais longo no início deste século.”⁷⁵ Há uma alteração dos ritmos temporais da experiência: cada vez mais o presente se distingue do passado. A tese sustentada por Koselleck é a de que a temporalização da história institui uma forma peculiar de aceleração que caracteriza nossa modernidade. Não haveria, de acordo com o autor, maneira de fazer equivaler a aceleração produzida pelo progresso com aquela vivida pelas profecias de fim de mundo: “Do ponto de vista formal, essas duas determinações temporais parecem surpreendentemente semelhantes. Em ambos os casos são descritos intervalos temporais reduzidos, embora em contextos e sentidos diversos.”⁷⁶ O primeiro caso, a aceleração, é a medida em que se contraem as margens temporais dadas na natureza. Isso significa que o futuro vislumbrado pelas profecias já estava escrito e próximo desde sempre, eternamente próximo: “O grande dia do Senhor está perto; sim, está perto, e se apressa muito; Já se ouve o ruído do dia do Senhor e até o valente dará gritos de espanto!”⁷⁷ Esse tipo de aceleração prevê a mutação do tempo natural querido por Deus, cujos ritmos regulares se abreviam ao aproximar-se do juízo final, ritmos que não dependem exatamente do desejo ou das ações humanas.⁷⁸

No segundo caso, não caberia pensar – na perspectiva científica da época – que o tempo natural se pudesse alterar; ele permaneceria igual, mas os homens poderiam (e deveriam) moldar outro tipo de tempo, o histórico, vivido como ruptura e transição, aberto continuamente ao aparecimento de novas e inesperadas coisas. Trata-se de um mundo

⁷⁴ Foucault. *Ditos e escritos* II. Op. cit.: 342.

⁷⁵ W. Von Humboldt, *Das achtzehnte Jahrhundert* Apud Koselleck. *Futuro Passado*: 289.

⁷⁶ Koselleck. *Aceleración, prognosis y secularización*. Valencia: pré-textos, 2003: 38.

⁷⁷ Livro de Sofonia, Novo Testamento, I, 14-17.

⁷⁸ Koselleck. *Aceleración, prognosis y secularización*. Op. cit.: 38.

transformado e transformável, cuja aceleração é caracterizada por repetida descontinuidade e pela abreviação dos campos da experiência: o homem não conseguiria mais esperar a vinda acelerada desse futuro, desejando ser capaz ele mesmo de acelerar esse futuro: “pois que proveito teria se aquilo que ele considera ser o melhor não se tornar melhor ainda em seu tempo de vida?”⁷⁹

O tempo que se acelera a si mesmo rouba ao presente a possibilidade de experimentar como presente, perdendo-se em um futuro no qual o presente, tornado impossível de se vivenciar, tem que ser recuperado pela filosofia da história. Em outras palavras, a aceleração do tempo, antes uma categoria escatológica, torna-se no século XVIII, uma tarefa de um planejamento temporal, antes ainda que a técnica assegurasse à aceleração um campo de experiência que lhe fosse totalmente adequado.⁸⁰

É o tempo em fuga em prazos cada vez mais breves, antes mesmo que as máquinas da Revolução Industrial afirmassem esse campo da experiência. É o galope do tempo de modo novo, de modo moderno. Como afirma Koselleck, a aceleração havia-se tornado uma experiência básica do tempo antes mesmo da técnica da comunicação e da informação.⁸¹ A partir dos conceitos de revolução e de reação, a aceleração inscreve-se, ainda no final do século XVIII, no campo político e social, movimentando a sociedade como um todo. Nada mais está fora dessa experiência, tudo a ela se refere, seja em *reação*, seja por seu estímulo. A transição – como modo constituinte de uma história em que o presente é distinto do passado e do futuro – arrasta tudo; inclusive a voz dos conservadores em lamento, como ressalta Koselleck: “tudo passou a ser móvel, ou se faz móvel. Com a intenção e a pretexto de tudo aperfeiçoar, tudo passa a ser questionado, de tudo se duvida, e se caminha ao encontro de uma transformação universal.”⁸² Muito mais do que simples efeito de transformações tecnológicas e do desenvolvimento maquínico e industrial, a mudança no âmbito da experiência temporal pode ser entendida como sinal de um deslocamento epistemológico mais amplo, alteração relevante que criou, aliás, as condições de possibilidade de inserção das invenções técnicas do século XIX. Como analisa Koselleck, a temporalização não apenas transformou velhos conceitos, como também possibilitou novos. Trata-se de transformação que, nas palavras de Niklas Luhmann, “terá impacto em todas as estruturas sociais e em todos os conceitos. Nada reterá seu antigo significado. Se há continuidade formal em intuições ou terminologias, isto

⁷⁹ Gotthold Lessing em *Die Erziehung des Menschengeschlechts* (A Educação do Gênero Humano) Apud Koselleck. *Futuro passado*. Op. cit.: 37.

⁸⁰ Idem, *ibidem*: 37.

⁸¹ Idem, *ibidem*: 294.

⁸² F. Ancillon em *Zur Vermittlung der Extreme in den Meinungen* (1828) Apud Koselleck. *Futuro Passado*. Op. cit.: 288.

apenas ocultará o fato de que todas as formas ganharam maior contigência”.⁸³ Configura-se, portanto, a inscrição do tempo como agente absoluto de mudança, no âmbito epistemológico, histórico e na própria constituição do sujeito: conhecimento, história e temporalização passam a ser, em definitivo, dimensões indiscerníveis, operando em deslocamentos recíprocos. O que é possível conhecer, a partir do final do século XVIII, está de todo atrelado aos conceitos de história – como atualidade e progresso – e também a um novo sentido de tempo – como transição e aceleração.

1. 2. OPACIDADE DO OLHAR E TEMPORALIZAÇÃO DA IMAGEM

Tratamos de pensar, portanto, as alterações da experiência temporal no âmbito de uma transformação mais ampla, de uma alteração significativa no campo dos saberes, dentro daquele acontecimento “enigmático” e “subterrâneo” que, segundo Foucault, em finais do século XVIII, se produziu em diferentes domínios, mas que só no início do século XIX pôde ser atribuído a uma mesma ruptura, em unidade fundadora.⁸⁴ Para o autor, a emergência da história e a volta da filosofia sobre seu próprio devir (e, portanto, também sobre sua atualidade) não são mais do que sinais dessa ruptura profunda, pistas de “uma abertura significativa nas camadas das continuidades”, “um acontecimento radical que se reparte por toda superfície visível do saber”, “das rugas traçadas pela primeira vez sobre a face esclarecida do saber”.⁸⁵

Esse deslocamento significativo, de que tratam tanto Foucault como Koselleck, é também analisado por Hans Ulrich Gumbrecht, em uma perspectiva hermenêutica, a partir dos conceitos de “observador de primeira” e de “observador de segunda ordem” propostos por Niklas Luhmann.⁸⁶ O primeiro, observador da época clássica ou, como Gumbrecht prefere chamar, da primeira modernidade, se veria ocupando o papel de sujeito da produção de saber; o segundo, observador ligado à modernidade epistemológica, que se constituiria a partir desse deslocamento

⁸³ Luhmann, Niklas. The Future Cannot Begin: temporal structures in Modern Society. In *Social Research*, 43 1976: 134.

⁸⁴ Foucault. *As palavras e as coisas*. Op. cit.: 327-28.

⁸⁵ Essa ruptura de que Foucault trata tão bem em *As palavras e as coisas* teria seus pontos extremos entre 1775 e 1825. A primeira fase, até 1800, em que a configuração das positivities se modificaria (a maneira como os elementos representativos funcionariam uns em relação aos outros); na segunda fase, as palavras, as classes e as riquezas adquiriram um modo de saber não mais compatível com o da representação.

⁸⁶ Ver Luhmann, N. *Observations on modernity*. Stanford University Press, 1998. Hans Ulrich Gumbrecht utiliza o conceito de Luhmann em *A modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.

do qual estamos tratando, seria incapaz de deixar de se observar (e de se perceber também) enquanto observa o mundo.⁸⁷ Esse limiar discursivo que a curva do século caracteriza é entendida por Gumbrecht a partir de uma diferença significativa, de uma distância importante, entre a confiança (muitas vezes cega) no conhecimento produzido pelo observador de primeira ordem e a condição complexa da percepção do observador autorreflexivo, de segunda ordem.

No âmbito de tal deslocamento, é possível destacar dois eixos fundamentais no que tange à construção de nosso tema, configurações que constituem as condições de possibilidade para irrupção do advento fotográfico. Pensamos, então, numa temporalidade do homem e das coisas, da percepção e das imagens. A *temporalização* do sujeito pode ser percebida na predominância fisiológica do século XIX, e a temporalização da imagem, pensada como efeito e, simultaneamente, instrumento dessa nova episteme. Trata-se de pensar especificamente aspectos que mantêm estreita relação: as novas condições do saber, já discutidas, não temporalizam apenas a história, não movimentam apenas a estabilidade mantida anteriormente por um fim profético. Os diversos aspectos da temporalização inscrevem-se nos corpos dos sujeitos, em sua constituição como ser, em suas entranhas, no discurso a seu respeito. Tal temporalização movimentará não apenas a percepção, mas o que se percebe: a própria imagem não poderá ser pensada sem a consideração dessa temporalidade do mundo, das coisas, do próprio sujeito. A dimensão corporal inédita que esse observador de segunda ordem adquire constitui a complexidade de sua condição perceptiva. Por outro lado, as superfícies materiais do mundo perdem sua coesão, fragmentam-se e passam a estar em constante processo de reavaliação. Nessa realidade em recuo, surgem “objetos jamais objetiváveis, representações jamais inteiramente representáveis, visibilidades ao mesmo tempo manifestas e invisíveis”.⁸⁸

Isso significa dizer que o mundo já não é apreensível de modo direto, ou melhor, que a questão da atualidade da percepção – que antes não se colocava desse modo – passa a ser incontornável: “a relação da representação consigo mesma e as relações de ordem que ela permite determinar fora de toda medida quantitativa passam agora por condições exteriores à própria representação na sua atualidade.”⁸⁹ É a garantia de visibilidade direta, transparente, incontestável que já não é mais dada. A contingência do saber instaura uma condição espessa e nebulosa ao acesso à imagem, impossibilitando uma visibilidade imediata, já que a remete a

⁸⁷ Gumbrecht. Op. cit: 14.

⁸⁸ Foucault. *As palavras e as coisas*. Op. cit.: 336.

⁸⁹ Idem, *ibidem*: 326.

um “mundo subjacente, mais profundo que ela própria e mais espesso”.⁹⁰ Na exterioridade à imagem, encontram-se a visão do observador, o gênero, o ponto de vista, o aparato cognitivo, a contingência corporal: a impossibilidade de a imagem montar por si mesma uma unidade de sentido. O ser mesmo do que é representado vai estar, então, externo à representação, e, como afirma Foucault, “é dada à experiência toda uma camada de fenômenos cuja racionalidade e cujo encadeamento repousam sobre um fundamento objetivo que não é possível trazer à luz”.⁹¹ O saber agora é limitado, “diagonal, parcial, porquanto cercado, de todos os lados, por uma imensa região de sombra”.⁹² E, assim, cada fenômeno particular poderá produzir uma infinidade de percepções, de formas de experiência e representações possíveis, que serão organizadas e alinhavadas na modalização temporal do progresso. Nenhuma dessas múltiplas representações pode jamais pretender ser mais adequada ou epistemologicamente superior a todas as outras, a não ser àquela que esteja adiante, no projeto triunfante de futuro: só ele (o futuro) poderia trazer esclarecimento imparcial. Trata-se de explicações segundo critérios temporais em que a história do presente fica, de certo modo, inacessível, numa alteração irreparável do saber, “como modo de ser prévio e indiviso entre o sujeito que conhece e o objeto de conhecimento”,⁹³ de uma alteração que se instala no corpo do sujeito como temporalização dos acontecimentos mínimos e corpóreos, tornando a suposta instantaneidade da representação algo impensável na atividade humana fisiológica.

Pretendemos aqui circunscrever visão, imagem e temporalidade a partir da mesma crise epistemológica, na qual a experiência perceptiva perde as garantias que mantinham sua relação privilegiada com a criação do conhecimento. Nessa perspectiva, usaremos brevemente o modelo da *câmera obscura* – modelo não só utilizado tradicionalmente na história da arte mas também, e sob perspectiva diferente, por pensadores contemporâneos, como Jonathan Crary. A câmera escura aqui nos servirá de objeto filosófico que articula estreitamente visão, imagem e temporalidade. Não nos aprofundaremos nesse modelo que, entretanto, nos parece fundamental para pensar o advento da fotografia moderna. Continuidade e descontinuidade estão presentes na relação entre fotografia e câmera obscura, fazendo com que sua “superação” – como modelo dominante – pela fotografia nos sirva como eixo de análise. Nesse sentido, segundo os estudos de Jonathan Crary, os próprios usos e sentidos da câmera obscura são repletos de descontinuidade:

⁹⁰ Idem, *ibidem*: 329.

⁹¹ Idem, *ibidem*: 337.

⁹² Idem, *ibidem*: 457.

⁹³ “O que muda, na curva do século, e sofreu uma alteração irreparável foi o próprio saber como modo de ser prévio e indiviso entre o sujeito que conhece e o objeto de conhecimento.” Idem, *ibidem*: 346.

seus usos e funções são vastos, flutuando significativamente como modelo de experiência e metáfora social-discursiva. Ao longo de sua trajetória, a câmera obscura adquiriu significados heterogêneos e sentidos variados de observação, sendo, ao mesmo tempo, instrumento de entretenimento, investigação científica e prática artística.⁹⁴

Na época clássica, diversos autores a utilizam como modelo de observação de fenômenos empíricos, como dispositivo emblemático de uma reflexão introspectiva e de auto-observação de um sujeito descorporificado. Sua figura assume importância preeminente como metáfora filosófica, diagrama do pensamento racionalista e empirista, modelo científico da física óptica e aparato técnico em diversas atividades culturais. Se observarmos trabalhos relevantes da época, como, por exemplo, o clássico estudo de Descartes *La dioptrique*, de 1637, a obra de Locke *Essay on Human Understanding*, de 1690, o trabalho de Newton *Opticks*, de 1704, as análises de David Hume em *An Inquiry Concerning Human Understanding*, de 1748, e os escritos de Leibniz em *News Essay on Human Understanding*, de 1765, notaremos a centralidade que a câmera obscura ocupa em todos eles. A figura do quarto escuro, em que a luz, atravessando único e pequeno orifício, se projeta claramente na parede oposta é utilizada por esses autores como metáfora para a visão, mas, sobretudo, como metáfora para o próprio processo de conhecimento. Apesar de suas distinções, haveria em todas essas descrições um elemento comum que emerge da organização epistemológica própria das teorias clássicas: a representação tinha o poder de criar – por si, em seu próprio desdobramento, e pelo jogo que reduplicava sobre si – os liames do sentido.⁹⁵ Mais ainda, na época clássica, “entre o signo e seu conteúdo não há nenhum elemento intermediário e nenhuma opacidade”.⁹⁶ Nesse sentido, a câmera obscura não se constituiria apenas como mecanismo para produção de imagens de um certo tipo, mas sobretudo, como paradigma (não

⁹⁴ Como afirma Jonathan Crary, “I am hardly suggesting, however, that the camera had simply a discursive identity. If we can designate it in terms of statements, every one of those statements is necessarily linked to subjects, practices, and institutions. Perhaps the most obstacle to an understanding of the camera obscura, or any optical apparatus, is the idea that the optical device and observer are two distinct entities, that the identity of observer exists independently from the optical device that is a physical piece of technical equipment”. Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer*. Cambridge: MIT Press, 1990: 30. Na realidade, não se sabe ao certo nem quando a câmera obscura foi utilizada pela primeira vez. O conhecimento de seu princípio operacional é atribuído, por alguns historiadores, ao chinês Mo Tzu, no século V a.C.. Outros indicam o filósofo grego Aristóteles (384-322 a.C.) como o responsável por seus primeiros comentários esquemáticos. Há também notícias de que um erudito árabe, Ibn al Haitam (965-1038), o Alhazem, observara o eclipse solar com a câmara escura, na corte de Constantinopla, em princípios do século XI. Sabe-se que Della Porta a descreve em 1558 em seu famoso *Naturalis Magia* e que, no Renascimento, ela foi utilizada como aparelho que permitiria ao observador concentrar-se mais num objeto particular, funcionando também como instrumento auxiliar para o desenho dos pintores. Já a partir do final do século XVI, a câmera obscura deixa de ser um dos muitos aparelhos visuais para tornar-se o lugar fundamental em que a visão é concebida e é representada.

⁹⁵ Foucault. *As palavras e as coisas*. Op. cit.: 329.

⁹⁶ Idem, *ibidem*: 91.

único, mas dominante) pelo qual se descrevem o estatuto e as possibilidades de conhecimento de um observador de primeira ordem. Trata-se de regime óptico que separa e distingue, *a priori*, imagem e objeto, mas que os relaciona através da razão por determinada condição de visibilidade. A câmera obscura pressupõe um observador isolado e autônomo dentro de seu confinamento em uma operação de individualização: enclausurado dentro desse aparelho – escuro e silencioso –, o observador-pensador pode finalmente ver o mundo projetar-se através de seus raios geométricos e diretos. Ver, nesse caso, é assistir – e presenciá-los – aos efeitos (na ordem da imagem) do que Descartes considerou uma “geometria estrutural”.⁹⁷ Para isso, é preciso estar privado e retirado do mundo externo, é necessário dispor de certa aparelhagem e de raciocínio, estar preparado para que a inspeção da mente e sua racionalidade instrumental possam entender o mundo pré-configurado de verdades e leis objetivas. Há aqui uma relação bipolar que opõe, de um lado, o homem se concebendo como sujeito de observação e, de outro, o mundo (inclusive o corpo humano) como pura matéria, como realidade e como objeto das observações do homem.⁹⁸

Imaginemos as pinturas de Vermeer *The Astronomer* e *The Geographer* (ambas produzidas por volta de 1668, com o auxílio da câmera obscura): nelas tanto o astrônomo quanto o geógrafo aparecem recolhidos em ambientes escuros, iluminados apenas pela luz que entra por uma única janela, absortos no pensamento, reclinados a descobrir as verdades da natureza e do mundo. A separação entre eles e o mundo não os impede de compreender o espaço exterior; pelo contrário, é sua condição pré-configurada. Com efeito, parece que apenas por meio dessa dietética própria de clausura e confinamento, introspecção e trabalho da mente o observador poderia entender as leis que regem as experiências terrenas. Nenhum dos dois pensadores está propriamente no interior de uma câmera obscura, mas é como se eles próprios correspondessem a ela, como se, somente pelo estado de introspecção mental e por uma relação de projeção, fossem capazes de decifrar a realidade. Nas duas pinturas, os homens revelam-se em profundo estado intelectual, deixando o mundo ser projetado no pensamento através da luz da razão. A atenção aqui é inscrita num ponto de vista cartesiano, segundo o qual o mundo é um conjunto de verdades definidas, cujo entendimento só pode ser alcançado pelo sujeito a partir de um esforço do intelecto humano.

⁹⁷ Ver Franco Ferraz, Maria Cristina. Por uma genealogia da experiência de imersão tecnológica: percepção e imagem do século XVII ao século XIX. Texto inédito, 2009: 9.

⁹⁸ Gumbrecht. Op. cit.: 161.

Nesse modelo clássico, o ato de visão está desconectado do corpo físico do observador, configurando-se fundamentalmente através da reflexão dos raios e da “reflexão” mental. Há, portanto, um homem que vê sem interferência das ilusões sensórias, que deixa os raios de luz (vindos de uma superfície de mundo estável) penetrarem sua mente. Assim, a imagem (e também o conhecimento), na perspectiva do paradigma da câmera escura, são entendidos como *reflexo*, em uma lógica que separa sujeito e objeto e viabiliza relações de conhecimento: “A operação da mente... deve ser apreendida num instante de superior penetração, vinda da natureza e melhorada pelo hábito e pela reflexão.”⁹⁹ De fato, ela previne o observador de se ver enquanto parte da representação, e, por isso, o corpo (seus afetos, temporalidades, contingências, multiplicidades) não é questão para ela. Como afirma Foucault, “pouco importa que esse nascimento (do conhecimento) fosse considerado fictício ou real, que tivesse valor de hipótese explicativa ou de acontecimento histórico: na verdade, essas distinções só existem para nós”.¹⁰⁰ O sentido perceptivo próprio no uso clássico da câmera obscura está vinculado àquela sua única abertura, um olho monocular de onde o mundo pode ser logicamente deduzido por meio de acumulação e combinação de signos. No momento de introspecção, por meio da atividade da razão, o homem torna-se apto a conhecer e a representar este mundo. A verdade não é dada a conhecer por revelação divina, mas por uma *função* humana.¹⁰¹

Nessa distinção entre realidade e conhecimento, mundo e representação há uma relação de profunda lucidez. Mesmo que esse observador divorcie a imagem de sua representação, ele não considera sua representação “subjetiva”, variável e dubitável: tal imagem é produzida no âmbito de um processo de reflexão em que os sentidos do observador são desvalorizados em prol de uma representação considerada autêntica. Trata-se de um observador descorporificado, posto que não se problematiza como produtor de conhecimento, nem tampouco identifica, em sua visão, qualquer possível opacidade. Seja através do plano transparente de Berkeley, em que os sinais divinos pousam, seja através da folha branca impressa pela reflexão de raios descrita por Locke, ou a partir da tela elástica de Leibniz, o

⁹⁹ Hume, David. *An inquiry concerning human understanding*. New York: Liberal Arts Press, 1955: 16.

¹⁰⁰ Foucault. *As palavras e as coisas*. Op. cit.: 454.

¹⁰¹ Gumbrecht afirma que o deslocamento central rumo à Modernidade está exatamente no fato de o homem ver a si mesmo ocupando o papel do sujeito de produção de saber (o qual, no contexto da teologia protestante, muda o *status* do sacramento para o de meros atos de comemoração). “Em vez de ser uma parte do mundo, o sujeito moderno vê a si mesmo como excêntrico a ele (...) Penetrando o mundo dos objetos como uma superfície, decifrando seus elementos como significantes e dispensando-os como pura materialidade assim que lhes é atribuído um sentido, o sujeito crê atingir a profundidade espiritual do significado, i.e., a verdade última do mundo.” Gumbrecht. Op. cit.: 12.

observador do século XVIII está sempre se confrontando com um espaço unificado e ordenado, com um mundo que pode ser estudado e comparado, um espaço imutável pelo senso ou pelo aparato psicológico do observador. O campo do conhecimento é baseado em elementos estáveis, organizados em terreno extenso. Configura-se uma percepção que não varia fundamentalmente com os indivíduos e que também não possui densidade temporal, pois se constitui numa espécie de *simultaneidade espaço-temporal* da subjetividade humana e da objetividade do aparato tecnológico. O tempo que vigorava na filosofia da representação, como analisa Foucault,

dispersava a representação pois lhe impunha a forma de uma sucessão linear; mas competia à representação restituir-se a si mesma na imaginação, reduplicar-se assim perfeitamente e dominar o tempo; a imagem permitia retomar o tempo integralmente, reaprender o que fora concedido à sucessão e constituir um saber tão verdadeiro quanto o de um entendimento eterno.¹⁰²

Desse modo, as imagens produzidas pela câmera obscura no modelo clássico inscrevem-se num regime perceptivo em que a visão é tomada como faculdade de entendimento não sensória, instantânea, supondo uma relação de projeção mecânica e transparente entre mundo e representação. São imagens que encarnam, segundo Crary, uma espécie de olho inumano, uma visão superior (não divina, apesar de a ela análoga), olho da razão transcendental.¹⁰³ As pinturas de Vermeer ou as de Chardin são, portanto, produzidas por uma ação mental cristalina, por um exercício de captura direta do mundo. Não havia, nesse regime de pensamento, nenhum problema de “fixidez” da imagem, muito menos de uma suposta falta de “autenticidade”, pois tratava-se de representações que davam conta de similaridade e de equivalência, fundamentos da cultura da representação.

No entanto, desde o final do século XVIII, essa teoria da representação não será mais o fundamento de todas as ordens possíveis, e uma historicidade profunda se infiltrará no “coração das coisas”;¹⁰⁴ configura-se, então, uma nova forma de ordem, indissociável da continuidade no tempo e também de uma intrínseca temporalidade. Se continuarmos no âmbito de nosso modelo filosófico, a câmera obscura, veremos que já no início do século XIX

¹⁰² Foucault. *As palavras e as coisas*. Op. cit.: 462.

¹⁰³ “Founded on laws of nature (optics) but extrapolated to a plane outside of nature, the camera obscura provides a vantage point onto the world analogous to the eye of the God. It is an infallible metaphysical eye more than a “mechanical” eye. Sensory evidence was rejected in a favor of representations of monocular apparatus, whose authenticity was beyond doubt.” Crary. *Techniques of the observer*. Op. cit.: 48.

¹⁰⁴ Foucault. *As palavras e as coisas*: Introdução, XX.

ela estará inserida em outra tessitura paradigmática. Goethe, por exemplo, utilizou-a em 1810 para evidenciar sua teoria das cores, *Farbenlehre*. Ele abandona completamente o funcionamento tradicional do aparelho, inverte os posicionamentos do observador e provoca uma experiência impensável no paradigma clássico: trata de evocar uma visão corporificada e temporalizada, em que o sujeito que olha está de costas para a imagem, olhando para o orifício por onde a luz entra e, simultaneamente, observando-se a si mesmo enquanto observa:

Quando o orifício estiver fechado, faça o observador olhar para a parte mais escura do quarto; uma imagem circular será então vista por ele, como se flutuasse diante de seus olhos. O meio do círculo aparecerá luminoso, com pouca cor, ou ainda amarelado, mas a borda aparecerá vermelha. Depois de um tempo, o vermelho aumentará para o centro, cobrindo o círculo inteiro e, por fim, o ponto central luminoso. Porém, ao mesmo tempo, enquanto o círculo se torna vermelho, sua extremidade se tornará azul, e o azul gradualmente invadirá o espaço do vermelho. Quando toda a extremidade estiver preenchida, o azul se tornará escuro e sem cor. A extremidade mais escura invadirá novamente a parte azul, enquanto o círculo inteiro aparecerá descolorido...¹⁰⁵

Goethe investiga a medida do tempo de fixação de uma imagem pela retina e inaugura o problema da pós-imagem e da *persistência retiniana*. Nesse sentido, propõe a observação das afetações do corpo a partir de vários estímulos artificiais, numa experiência de interface com o mundo exterior. Depois de Goethe, a cor nunca mais esteve “grudada” ao mundo, invadiu nossos corpos e passou a residir inexoravelmente no interior do olho do observador. Além de “químicas” e “físicas”, as cores tornaram-se também “fisiológicas”, dependentes do funcionamento de um corpo em toda sua contingência e especificidade.¹⁰⁶ Justificando seu primeiro capítulo, Goethe explica:

Naturalmente colocamos as cores fisiológicas como primeiro capítulo do livro, porque elas pertencem totalmente, ou em grande medida, ao sujeito – ao próprio olho. Elas são a fundação de nossa doutrina (...) Elas foram, até agora, consideradas extrínsecas e ocasionais, como ilusão e enfermidade: suas aparições datam de tempos antigos; mas, como eram evanescentes demais para ser capturadas, foram banidas para a região dos fantasmas (...) Nós as chamamos de fisiológicas porque elas pertencem ao olho num estado saudável; porque as consideramos condições necessárias da visão.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Goethe, Johann Wolfgang von. *Farbenlehre* (Teoria das cores), apud Cray. *Techniques of the Observer*. Op. cit.: 68.

¹⁰⁶ Os títulos dos capítulos do *Farbenlehre* possibilitam perceber como Goethe as pensou: parte 1 – Physiological colours; parte 2 – Physical colours; parte 3 – General characteristics; parte 4 – Relation to other pursuits, parte 5 – Effect of colour with reference to *moral associations*. Goethe, Johann Wolfgang. *Theory of Colours*, trans. Charles Lock Eastlake. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1982.

¹⁰⁷ Idem, *ibidem*: 1 e 2.

Em sua análise, o corpo é entendido como produtor ativo da experiência óptica, determinando, inclusive, as percepções cromáticas. De fato, as experiências propostas por Goethe tornam-se extremamente relevantes, menos por seu teor científico e mais por evidenciar o processo de fragmentação das superfícies do mundo, sua reavaliação e o consequente surgimento de novos regimes de conhecimento. Há, portanto, uma “opacidade” (*Trübe* – turvo, o nublado ou escuro, nas palavras de Goethe) instaurada como componente produtivo crucial da visão e da percepção, fazendo com que “a pura luz” e a “transparência” ficassem definitivamente para além dos limites da percepção humana. Em Goethe a percepção das cores é determinada pelas condições inerentes a nosso corpo (*image which now belong to the eyes*). Desse modo, aquela inspeção, própria do modelo da câmera obscura, de um espaço vazio, separado do mundo externo, não é mais predominante. Essas explicações convergiam no conceito de que a imagem da retina não se dissipa de maneira *instantânea*, mas ao longo de altas e baixas oscilações de frequência. Com efeito, a relação de correspondência e transparência entre objeto e representação parece, cada vez mais, desaparecer. Não se trata de um observador passivo, simples receptor de sensações; trata-se de um produtor de sensações.¹⁰⁸ A visão é definida, então, como a capacidade de um corpo ser afetado por sensações que não estão necessariamente ligadas de modo direto a um referente externo:

a impressão de qualquer objeto pode permanecer algum tempo no olho: descobrimos que se trata de um fenômeno fisiológico: a duração excessiva de uma tal impressão, por outro lado, pode ser considerada mórbida (...) se uma pessoa olha para o sol, ela pode reter a imagem nos olhos por diversos dias. Boye relata um exemplo de dez anos.¹⁰⁹

Preocupada em investigar a relação da percepção com os aparelhos sensórios do observador, a experiência de Goethe pode ser situada como condição de possibilidade de uma fisiologia moderna dos sentidos.¹¹⁰ Ao contrário do modelo clássico, em que o aparelho é tomado como um transmissor puro e neutro, o organismo sensório da visão e sua atividade

¹⁰⁸ De acordo com Crary, há um investimento de Schopenhauer em “corrigir” as análises kantianas, a partir de Goethe e da consciência empírica em desenvolvimento, pois este último reverteria o privilégio do pensamento abstrato para o conhecimento perceptivo. Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer*. Op. cit.

¹⁰⁹ Goethe. Op. cit.: 51, aforismos 121, 123.

¹¹⁰ A obra de Schopenhauer também pode ser considerada como sinal dessa transformação epistemológica, antecipando, de certa maneira, o desenvolvimento da estética e da teoria da arte moderna e negando veementemente o modelo do observador passivo que receberia, por uma espécie de reflexão, as sensações. Na opinião do filósofo, é no observador que se produzem as sensações. Eis como relaciona visão e corpo: “The sight of beautiful objects, a beautiful view for example, is also a phenomenon of the brain. Its purity and perfection depend not merely on the object, but also on the quality and constitution of the brain, that is on its form and size, the fineness of its texture, and the simulation of its activity through the energy of the pulse of its brain arteries.” Schopenhauer, Arthur. *The world as will and representation*. New York: Harper & Row, 1966. Vol. 2: 24. Radicalizando a teoria de Goethe, Schopenhauer afirma que as cores não são também químicas ou físicas, mas apenas fisiológicas.

passam a estar imbricados aos objetos que o observador contempla. A subjetividade corpórea do observador, a princípio descartada pela câmera obscura, torna-se o produtor ativo da experiência óptica, o lugar a partir do qual é possível observar. Isso significa que a visão não é mais apenas uma maneira privilegiada de conhecer, mas se torna, ela mesma, o próprio objeto de conhecimento e observação. Observador e observado tornam-se sujeitos ao mesmo método empírico de investigação: “Esse é o momento em que o visível escapa do tempo da ordem da câmera escura e é levado para outro suporte, no âmbito da fisiologia instável e temporária do corpo humano.”¹¹¹ A física óptica, que estudava a luz e suas formas de propagação, desdobra-se em novo campo do saber, a física fisiológica, investigando o olho e suas capacidades sensoriais. Com efeito, aquela condição transparente, neutra e direta de percepção e conhecimento já não é mais dada. Em seu lugar, interpõem-se um sujeito-corpo de espessura razoável, que vê, necessariamente, através de uma nebulosa “opacidade carnal”. Trata-se de uma espécie de verticalidade do saber. Como afirma Foucault,

A cultura europeia inventa para si uma profundidade em que a questão não será mais a das identidades, dos caracteres distintivos, das plataformas permanentes com todos os seus caminhos e percursos possíveis, mas a das grandes forças ocultas desenvolvidas a partir do seu núcleo primitivo e inacessível, mas a da origem, da causalidade e da história. Doravante, as coisas só virão à representação do fundo dessa espessura recolhida em si (...) as figuras visíveis, seus liames, os brancos que as isolam e contornam seu perfil não mais se oferecerão a nosso olhar senão totalmente compostos, já articulados nessa noite subterrânea que as fomenta com o tempo.¹¹²

O que ocorre a partir do século XIX e se afirma no XX é um processo de autonomia e ampliação da especialização que terá na visão, como capacidade sensorial, um dos eixos de sua configuração. Na realidade, a visão passa a ser estudada como produção de um corpo, e esse aspecto aponta uma diferença significativa. Trata-se de mudança significativa no regime de visualidade, que passa de um modelo óptico – regido pela mecânica dos raios e transmissão óptica – para um modelo fisiológico – em que a imagem é criada no corpo do observador, em todas as suas contingências e especificidades. Esse observador fisiológico, como trata Crary, será minuciosamente dissecado pelas ciências empíricas do século XIX. Uma verdadeira investigação sobre a visão irá surgir, constituindo-se, mais tarde, numa ciência fisiológica.¹¹³ De fato, o corpo apresentava-se como terreno inédito a ser explorado e

¹¹¹ Crary. *Techniques of the observer*. Op. cit.: 70.

¹¹² Foucault. *As palavras e as coisas*. Op. cit.: 345.

¹¹³ Tal pesquisa não tem uma identidade única, pois reúne diferentes “correntes” científicas, com a preocupação comum de inventariar o corpo. Por volta de 1800 surgem pesquisas como as de Xavier Bichat e de Maine Biran,

mapeado, uma arena de novas reflexões epistemológicas. Segundo Crary, a fisiologia desse século marcaria a ruptura (tão bem delineada por Foucault) entre os séculos XVIII e XIX, “na qual o homem emerge como ser cuja transcendência é mapeada em direção ao empírico”.¹¹⁴

Assim, no começo de 1820, surge na Europa enorme quantidade de estudos científicos sobre fenômenos próprios da experiência subjetiva da visão. A ideia de que a percepção depende da estrutura física e do funcionamento do organismo humano guiou inúmeras pesquisas sobre a capacidade do olho em termos de atenção, tempo de reação e condições de fadiga. Surgem, até mesmo, projetos que visam, mediante técnicas do corpo e procedimentos práticos, conquistar uma visão acertada, uma percepção “pura” e objetiva.¹¹⁵ Tais pesquisas voltam-se, sobretudo, para criar uma pedagogia do olhar a partir de uma verdade óptica não instantânea. Na realidade, quando os regimes ópticos transitam do modelo da câmera escura para um modelo de síntese (em que a imagem é criada pelo corpo), aquela autopresença instantânea do mundo dá lugar a uma percepção “duracional”. A descrição da percepção não estará mais relacionada ao espaço da câmera escura, mas a certa existência temporal. Como afirma Crary, a “instantaneidade virtual” da transmissão óptica – alicerce incontestável na óptica clássica e nas teorias da percepção – e a simultaneidade entre a imagem da câmera obscura e seu objeto exterior têm, então, suas condições de possibilidades históricas inviabilizadas: “Não obstante, à medida que a observação foi crescentemente atrelada ao corpo, no início do século XIX, temporalidade e visão tornaram-se inseparáveis.”¹¹⁶

Há, portanto, a introdução da *temporalidade* como elemento fundante da cognição e da percepção. A experiência da visão passa a ser pensada como desdobramento temporal, constitutiva de processos de intensidade, adaptações rítmicas, gradações de atenção, num verdadeiro jogo de forças e relações. Torna-se, assim, dinâmica de fluxo, atividade que se desenrola duplamente no tempo: primeiro, porque existe numa duração e, depois, por ver e observar um mundo extremamente veloz, em movimento contínuo, histórico, progressivo e acelerado. É interessante notar que essa “temporalização” do olhar é explorada por uma pedagogia própria, constituída por uma profusão de aparelhos ópticos e técnicas específicas.

que se voltam para o observador, para a heterogeneidade dos sentidos e para a autonomia dos múltiplos processos corporais.

¹¹⁴ Crary. *Techniques of the observer*. Op. cit.: 79.

¹¹⁵ Nesse sentido, Schopenhauer defendia a ideia de que, se o cérebro estivesse em suas condições físicas “perfeitas”, haveria maneiras de aumentar a atenção e conquistar a pura objetividade da percepção. *The world as will and representation*. Op. cit.: 22.

¹¹⁶ Crary. *Techniques of the observer*. Op. cit.: 98.

Os estudos experimentais sobre a subjetividade da visão, entretanto, não possibilitaram apenas instrumentos com propósitos científicos: também se converteram em ampla gama de inventos de entretenimento e “brinquedos filosóficos”. Por volta de 1822, o próprio Daguerre (o “inventor” que, em 1839, apresentará o daguerreótipo na Academia Francesa) confecciona o Diorama, dispositivo que, através da manipulação da luz em painéis translúcidos que produziam imagens tridimensionais, explorava forte “efeito de realidade”. Daguerre expunha telas de grandes dimensões pintadas com paisagens e movia um grande espelho escondido acima da tela, redirigindo a luz vinda do exterior (por uma janela). Fazendo muito sucesso em Paris e, mais tarde, em Londres, o espetáculo permitia, à vista do público, a magnífica experiência de uma imagem tridimensional sendo modificada com o tempo.¹¹⁷

De todos esses aparelhos ópticos que emergem a partir desse deslocamento epistemológico, talvez o mais interessante seja o estereoscópio. De fato, ele materializa como nenhum outro a passagem de um homem que vê o mundo fora de si para um homem que, para ver, realiza sínteses em si. Tal instrumento não produzia imagens em movimento – como outros ópticos portáteis; mas produzia uma imagem tridimensional, constituindo um efeito impressionante de realidade. Tratava-se de explorar a disparidade binocular da visão e o trabalho de síntese própria à percepção. Com ele, o observador olhava, através de uma “lente”, duas imagens díspares (uma ao lado da outra). Em algum momento da observação, a partir de um esforço de síntese e de convergência, aquelas duas imagens se tornavam apenas uma, mas numa “relevo plano. O “realismo” perceptivo, localizado em algum ponto entre a imagem e o olho, era tão impressionante, que o estereoscópio se tornou uma verdadeira febre europeia. Desse modo, o observador experimentava nitidamente, a partir do estereoscópio, a multiplicidade e a instabilidade de sua visão, pois não seria possível fixar o olho em nenhum plano daquela imagem em profundidade. Como bem nota Baudelaire, “não demorou muito

¹¹⁷ Nessa época aparecem muitos outros aparelhos que exploram a corporificação da visão. Em 1825, surge na Inglaterra o *traumatrópio*, um pequeno disco com desenhos impressos em cada um dos lados. À medida que esse círculo fosse posto em movimento, o observador seria capaz de “juntar” as imagens, tendo a impressão de que esses desenhos estavam animados. Em 1928, o cientista belga Joseph Plateau trabalha com o disco de cores de Newton e inventa a Roda de Faraday, aparelho composto de dois discos paralelos; no da frente, várias fendas; no segundo, desenhos. Ao girar os discos, o observador olhava através das fendas e tinha a impressão de que as imagens estavam paradas. Os experimentos de Plateau investigavam a duração e a qualidade das imagens que o observador criava a partir de intensidade, cor e direção de estímulos diferentes. Em 1834, dois outros aparelhos similares surgem: o *estroboscópio*, inventado pelo matemático alemão Stamfer, e o *zootrópico* (também conhecido como a “roda da vida”) inventado por William G. Horner. Ver Capistrano, Tadeu. *A sensibilidade artificial: cinema, percepção e tecnologias da visão*. Dissertação de mestrado. Niterói, UFF: 2002.

para que milhares de pares de olhos ávidos fossem colocados nos buracos de espia do estereoscópio, como se fossem as *janelas do infinito*".¹¹⁸

Os “brinquedos ópticos” aparecem nas feiras populares como atrações inusitadas e reúnem público significativo, que testava, experimentava, percebia e consumia, através deles, o que estava sendo investigado, no âmbito científico, como “o novo conhecimento” sobre o corpo humano e, em especial, sobre a visão. Tratava-se de uma verdadeira febre de entretenimento: alguns exploravam a persistência retiniana e o fenômeno da pós-imagem; outros demandavam ao observador o trabalho de síntese e a convergência de seus olhos; outros, ainda, operavam com a correspondência entre o movimento e a capacidade perceptiva. Os instrumentos serviam para popularizar as pesquisas empíricas sobre a formação das imagens, sua duração e qualidade, sua variação de acordo com a intensidade e orientação dos estímulos. Nesse sentido, havia uma série de procedimentos para medir e quantificar a cor, o tempo e o tipo de estímulo e de sensação visual. De maneira divertida e inovadora, tais brinquedos popularizavam e problematizavam as mudanças epistemológicas que fizeram do observador seu próprio campo de investigação. A visão como um trabalho do corpo, a divergência entre a aparência e suas causas externas, a ruptura entre percepção e objeto, a velocidade e a ilusão do movimento são, ao mesmo tempo, colocados em jogo a partir desses aparelhos. Assim, constituem-se como produtos de um novo observador, sendo também, simultaneamente, responsáveis por produzir e intensificar essas mudanças.

Quando o corpo humano é “arrastado” para a cena da percepção, o *observador* (estável e pontual) é transformado em *criador*. Tal deslocamento altera profundamente a relação do sujeito com o conhecimento e com suas práticas representacionais. A ideia de que nossa experiência perceptiva e sensorial depende menos do estímulo externo do que da composição e do funcionamento de nosso aparato sensível proporcionou a desconexão da experiência perceptiva em relação ao mundo exterior. Agora o funcionamento da visão é atribuído à complexa e contingente configuração do observador, o que confere tanto à própria

¹¹⁸ E o poeta continua: “O amor pela obscenidade, que é um crescimento tão vigoroso no coração do homem (...) não poderia deixar de escapular uma tal gloriosa oportunidade para seu próprio deleite. Imploremos para que não seja dito que apenas crianças, retornando para casa depois das aulas, eram as únicas pessoas a se deleitar com tais tolices (...) uma vez eu ouvi uma mulher inteligente, uma mulher da sociedade, não da minha sociedade, dizer a seus amigos que estavam discretamente tentando esconder dela tais imagens, conseqüentemente incumbindo-se de ter alguma modéstia em seu lugar: *deixe-me ver*, nada me choca! Isso foi o que ela disse, eu juro, eu o ouvi com meus ouvidos; mas quem irá acreditar-me?” Baudelaire, Charles. O público moderno e a fotografia, em Salão de 1846. In *Poesia e Prosa*. Organização Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Aguilar, 1995.

visão quanto também à imagem como representação, traços inexatos, instáveis, temporais e flexíveis. O novo observador (auto-reflexivo) acredita que todo o conteúdo da observação depende de sua posição particular, supondo uma infinidade de percepções, formas de experiências e representações. Nesse novo cenário epistemológico abre-se, portanto, uma brecha entre o “conhecimento verdadeiro” sobre o mundo dos objetos e as “realidades” produzidas pela mente humana.¹¹⁹ Se a percepção incorporou, como elemento fundante, a temporalidade – posto que a experiência da visão se tornou necessário fluxo contínuo e incerto – também o real se tornou uma apreensão temporal e fugidia. Desaparece, assim, a bem equilibrada bipolaridade entre sujeito e objeto. O mundo dos objetos deixa de ser “experienciado” como um mundo universalmente legível. Assim, segundo Crary, a partir de meados do século XIX, muitos trabalhos na ciência, na filosofia, na psicologia e nas artes entraram em acordo quanto à impossibilidade de a visão, ou qualquer outro sentido, poder reivindicar objetividade ou certezas essenciais.¹²⁰ O “mundo real” estabilizado pela câmera obscura por dois séculos não encontra espaço nos processos de modernização:

um observador mais adaptável, autônomo e produtivo foi necessário tanto no discurso como na prática – para amoldar-se às novas funções do corpo e à vasta proliferação de sinais e imagens indiferentes e conversíveis. A modernização provocou uma desterritorialização e uma reavaliação da visão.¹²¹

É certo que não conseguiremos nos aprofundar em todos os aspectos que fizeram parte desse novo posicionamento do observador e, sobretudo, dessa nova concepção de visão e percepção. São extensos os discursos e as práticas que compõem esse deslocamento do regime clássico de visualidade para o regime de uma visão corporificada. Segundo Crary, a emergência de modelos de visão subjetiva, que ocorre, sobretudo, entre 1810 e 1840, acontece em meio a uma extensa rede de práticas disciplinares. A rápida acumulação de conhecimento sobre o funcionamento de um observador totalmente corporificado possibilita, em termos empíricos e discursivos, processos de normatização, quantificação, manipulação e estimulação. Com o declínio do observador clássico pontual, há a emergência de um observador cada vez mais instável – mas também mais “atento” –, um sujeito competente para ser consumidor, agente na síntese de uma diversidade próspera de “efeitos de realidade”, sujeito que se tornará objeto de todas as indústrias da imagem e da industrialização de

¹¹⁹ Gumbrecht. Op. cit.: 162.

¹²⁰ Crary, Jonathan. A visão que se desprende: Manet e o observador atento do fim do século XIX. In Charney, Leo e Schwartz, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*, São Paulo: Cosac & Naify, 2001: 81.

¹²¹ Crary. *Techniques of the observer*. Op. cit.: 149.

regimes de contemplação.¹²² Isso significaria dizer que a infinita variedade de imagens e de dispositivos para sua reprodução que a Modernidade oferece à percepção convive com uma disciplinarização progressiva do próprio observador enquanto sujeito da percepção, mas também pode ser relacionada à necessidade de produção de imagens maquínicas autênticas, capazes de fixar o fluxo e de revelar o “real”.

1. 3. PROMESSA E FRACASSO DO ANIQUILAMENTO DO TEMPO

Diante da bela paisagem do Lago de Como, na Itália, em outubro de 1833, William Henry Fox-Talbot teve uma espécie de iluminação, como descreve no prefácio de *The Pencil of Nature*, primeiro livro de fotografias da história, publicado em 1844. Talvez por sua incapacidade técnica ao desenhar as imagens a partir da câmera clara (uma versão portátil da câmera obscura) ou talvez por uma “sensibilidade” a certo sentimento de tempo que parece pairar no início do século XIX, Talbot teria percebido, pela primeira vez, a necessidade de fixar as imagens que via:

Estava me distraíndo nas adoráveis margens do Lago de Como, na Itália, fazendo esboços através da câmera lúcida de Wollaston, ou antes deveria dizer, tentando fazê-los: mas com pouquíssimo sucesso. Pois, quando o olho se retirava do prisma – no qual tudo parecia lindo –, descobria que o lápis infiel deixara somente traços no melancólico papel para contemplar (...) E isso levou-me a refletir sobre a beleza inimitável das imagens da pintura da natureza, que a lente de vidro da câmera joga sobre o papel em seu foco – imagens mágicas, criações de um momento, destinadas a desvanecer com a mesma rapidez... Ocorreu-me a ideia... que fascinante seria se fosse possível fazer com que essas imagens naturais imprimissem a si mesmas de maneira *duradoura e permanecessem fixadas no papel*. E por que isso não seria possível?, indaguei a mim mesmo.¹²³

Assim teria nascido seu conceito fotográfico: de um desejo de fixação da paisagem natural, de um “gosto” pela captura do espaço em imagem. Atrelado a esse gosto, há ainda um ressoar mais significativo e próprio do início do século: o desejo de uma capacidade temporal, um querer tornar a imagem, ela própria, *durável*. Tal desejo de retenção insurge-se diante da efemeridade que se instala necessariamente na imagem – “criações de um momento – destinadas a se desvanecer com a mesma rapidez” que a memória melancólica daquele

¹²² Crary, Jonathan. *Suspension of perception: attention, spectacle and modern Culture*. Massachusetts: MIT Press, 1999: 81.

¹²³ Talbot citado em Hannavy, John. *Encyclopedia of Nineteenth-century Photography*. London: CRC Press, 2008; ver também Warner, Mary. *Photography: a cultural history*. London: Laurence King Publishing, 2006: 18. Grifos meus.

outubro. Trata-se de uma efemeridade que distingue a imagem feita pelo operador da câmera – produzida como sensação corpórea do sujeito e, portanto, temporalizada e fugaz – e aquela que supostamente poderia ser realizada pela natureza, através da câmera e de um novo processo de fixação. O sonho de Talbot de fazer a imagem tornar-se fixa, de modo diferente do qual a pintura era capaz, expressava um sentimento de tempo característico das primeiras décadas do século. Por um lado, um desejo de restituição da clássica simultaneidade espaço-temporal entre subjetividade humana e aparato tecnológico. Uma vontade de recuperar, assim, a capacidade temporal da representação clássica que, como analisou Foucault, permitia “retomar integralmente o tempo, reaprender o que fora concedido à sucessão e constituir um saber tão verdadeiro quanto o de um entendimento eterno”.¹²⁴ Por outro lado, no contra-plano dessa melancolia, um gosto pelo futuro das imagens ou pelas imagens de futuro que desejava inventar através da técnica e fixar para a posteridade.

Ora, não é nenhuma novidade esse sonho de fixação do início do século XIX, sonho realizado em vigília, verdadeira insônia dos inventores da fotografia. Louis-Jacques-Mandé Daguerre, por exemplo, permaneceu obcecado por esse mesmo desejo durante anos. Em um laboratório no bairro République, em Paris, passava dias e noites trancado, produzindo experimentos secretos. Madame Daguerre, muito preocupada com o marido, teria um dia, em 1827, procurado o famoso químico francês J.B. Dumas, desejando saber se, a julgar pelo conhecimento do cientista, seria possível realizar tal empreendimento de fixar as imagens obtidas pela câmera obscura: “Ele está sempre pensando no assunto, não consegue dormir à noite. Temo que ele tenha perdido a razão; como homem da ciência, o senhor acredita que isto possa algum dia ser feito, ou ele está louco?”. No atual estágio do conhecimento”, explicou Dumas, “não pode ser feito, mas não posso dizer que permaneça sempre impossível, nem considerar louco o homem que procura fazê-lo”.¹²⁵

Também obcecado esteve Joseph N. Niépce, diante da janela de sua casa de campo, fazendo e refazendo experimentos, testando composições químicas, invertendo procedimentos, registrando tempos de exposição, contando segundo, minutos, horas em que os materiais sensíveis estavam expostos à luz do sol. Dias inteiros às vezes, vendo e revendo as placas de estanho, cheirando a essência de alfazema e ácido nítrico, percebendo a emissão

¹²⁴ Foucault. *As palavras e as coisas*. Op. cit.: 462.

¹²⁵ *The illustrated London News*, em 26 de julho de 1851. Apud Gernsheim, Helmut. *The history of photography, from the earliest use of the camera obscura in the eleventh century up to 1914*. London: Oxford University Press, 1955. 50.

dos raios, as diferenças da luminosidade em distintos momentos, esperando para que o verão pudesse permitir sua heliografia se realizar... Procurando, em suma, incansavelmente uma pista para fixar a vista do telhado que logo se esvanecia na imagem. Como se sabe, as gravuras do sol realizadas por ele eram obtidas a partir de longuíssimas exposições, como a histórica fotografia que realizou em 1826, numa exposição de oito horas de duração.¹²⁶ A janela de Niépce ficava aberta à espera “da ação espontânea da luz”. Como se, por ali, o tempo tivesse tido a oportunidade de se infiltrar durando, como se o presente pudesse ter tido a ocasião de se fazer presença indivisivelmente, na imagem fotográfica. Como se a janela tivesse convidado o agora a se dilatar, posto que o resultado da sua heliografia era, de fato, uma longa cristalização, testemunhando que todas as fotografias são, necessariamente, resultado de um tempo que dura. O instante fotográfico de Niépce era como aqueles instantes que, vez por outra, temos a sensação de experimentar: duram demasiadamente mais do que outros instantes, são mais densos e atestam contra a medida do relógio.

Desse modo, mesmo como natureza morta e imóvel, a imagem de seu telhado pode ser pensada como a imagem de uma experiência de tempo em ambiguidade: um tempo vivido a partir do trânsito, da espera e da demora, e também um desejo de subtrair essa duração, fazer a fotografia tornar-se uma representação mínima, um ponto fixo desse trânsito. Trata-se de pensar de que modo a experiência do tempo reúne tanto a dimensão existencial – que vive os instantes como uma sucessão indivisível – quanto a concepção histórica, científica, espacializada, que atrela os instantes a um ponto fixo, unidade mínima da duração. O conflito entre essas duas dimensões nunca se resolve inteiramente e está presente na irrupção do advento fotográfico de modo acentuado, uma vez que as primeiras décadas do século parecem potencializar de modo singular tal ambiguidade. A longa trajetória de tempo espacializado ganha novas conformidades, alterando significativamente a experiência da temporalidade. Por um lado, a partir dos deslocamentos do final do século XVIII em que o tempo é integrado como agente absoluto de mudança, supõe-se um presente singular em que os instantes podem ser entendidos como heterogêneos pelo fato de eles significarem oportunidades de ruptura e de construção de um tempo em alteração.¹²⁷ Por outro, integra-se o instante num sistema homogêneo, histórico, de causa e efeito, em progressão acelerada e em fuga, cujos elementos constitutivos são cada vez mais equivalentes e exíguos. Tudo está em movimento veloz no início

¹²⁶ *Vista da janela em Le Gras* é considerada a primeira fotografia da história.

¹²⁷ Como apontado nas páginas anteriores, a inclusão da atualidade na ordem do pensamento e a formulação dos conceitos de história, como sistema total, e de progresso, como redenção, teriam movimentado a experiência clássica do tempo por outro, fazendo dele (e de seus instantes) agente absoluto de mudança.

do século XIX, e nessa velocidade o homem moderno vive uma duração estranha, um trânsito tão acelerado, que chega a seu próprio limite, à própria possibilidade de não durar. Tal experiência oscila entre o amor pelo progresso e o desejo de estabilizar esse tempo, entre o dever de aceleração e um corpo que resiste em se adaptar. A fotografia surge, então, entre uma miragem de duração e a promessa do instante como domínio do tempo.

Nesse sentido, a imagem de Niépce, parece estar na fronteira de uma experiência fotográfica que se constitui na duração indivisível do tempo, mas que, simultaneamente, é atravessada pelo impulso do instantâneo, do tempo mensurável: as imagens só poderiam ser aceitas se a fatia do tempo fosse progressivamente menor, e a duração, cada vez mais sendo expulsa da imagem. Como confidenciava em carta ao gravador e colaborador Augustin-François Lemaître, “para ter êxito, a exposição deve ser curta, ou seja, a imagem deve ser nítida e brilhante (...), e sem isso temo que serei apenas em parte bem-sucedido”.¹²⁸ Sempre nessa perspectiva de conquista contra o tempo, Niépce reportava seus métodos, frustrações e êxitos a poucos amigos, como o irmão Claude que, em troca, respondia com entusiasmo: “Li e reli com admiração os interessantes detalhes que gentilmente me transmitiu (...) Pensei eu mesmo ter visto um ‘ponto de vista’, o que me fez sentir grande prazer ao recordar. Como desejo que um experimento tão belo e interessante para você e para a ciência possa ter um resultado definitivo completo.”¹²⁹ Aquelas imagens reportadas, imaginadas e sonhadas condensavam uma batalha de anos, travada entre Niépce e o tempo, entre a fixidez e o desaparecimento. Quando, a conselho de um amigo cientista, escreveu seu “Notice sur l’héliographie” – memorial acerca de seus experimentos para a Royal Society – em 8 de dezembro de 1827, caracterizou assim seu processo: “o primeiro resultado de minhas longas pesquisas acerca da maneira de fixar a imagem de objetos pela ação da luz.”¹³⁰ O manuscrito de quatro páginas não teria sido aceito por falta de detalhes sobre a experiência com o betume da judéia e pela suposta má qualidade da imagem. Niépce, como quem secreta uma invenção da alquimia, manteve solitariamente sua vigília durante anos. Só mais tarde confiou em trocar informações com Daguerre, que viria a ser, posteriormente, o inventor oficial do processo de fixar imagens. Tratava de experimentar de que modo deter a imagem do mundo numa superfície; de que maneira seria possível cristalizar definitivamente essa imagem que, sem fixação, permanecia visível apenas no interior de um tempo de existência, em fuga. Como descreve o matemático e

¹²⁸ Escrita em 25 de outubro de 1826, Apud Gernsheim. *The history of photography*. Op. cit.: 45.

¹²⁹ Escrita em 19 julho de 1822. Apud Gernsheim. *The history of photography*. Op. cit.: 38.

¹³⁰ Idem, ibidem: 42. Ver também Hannavy, John. Op. cit.: 121.

astrônomo John Frederick William Herschel, em carta a Talbot, residia aí o enigma dos inventores da fotografia:

Eu mesmo tenho pensado, desde que recebi sua nota sobre esse enigma (...) essa imagem escurecerá todas as vezes que for exposta à luz, até que se tenha tornado inteiramente negra, e assim nossa imagem é destruída. Mas, se o cloreto for totalmente lavado do papel, o que pode ser feito instantaneamente e até o último átomo, por um processo que descobri – deixando a prata reduzida ainda no papel, apenas na forma de um puro tom de marrom ou sépia –, nossa imagem torna-se permanente. A representação da luz pela luz e do escuro pelo escuro continua difícil, mas creio que não insuperável, mesmo com esse material.¹³¹

Como equacionar o momento certo em que essa imagem pudesse ser detida, a sensibilidade, a lente, a luz, a exposição? Tratava-se de conjugar química e física numa certa duração de constituição da imagem latente, que, ao final, se fixasse como imobilidade, aparência da própria ausência do tempo. Esta parece ter sido a insônia que arrebatou os inventores da fotografia: “a fixação da imagem feita pela câmera obscura e a subsequente conservação dessa imagem, de tal modo que possa resistir à luz do sol direta.”¹³² As correspondências entre os países europeus, sobretudo França e Inglaterra, mobilizavam cientistas como Alexander von Humboldt, John Frederick William Herschel, J.B Biot, Michael Faraday, William Robert Grove, principalmente depois do anúncio de que Daguerre teria finalmente solucionado a questão. Seria o processo de Daguerre o mais adequado? O mais eficiente? A disputa travou-se em termos de qualidade da imagem, mas também em termos de eficiência temporal (até porque a qualidade da imagem estava vinculada à duração da exposição). Uma batalha em dois eixos: produzir e reter a imagem; encontrar a aliança entre a química e a luz, no tempo da feitura dessa imagem e também no tempo de seu não desaparecimento. Uma competição entre medidas de tempos, como fica evidente no célebre discurso de François Arago na Câmara dos Deputados: a evidência mais forte de que Daguerre mereceria o título de inventor do processo, em detrimento de Niépce, estaria no fato de que os preparos químicos de Niépce não ficavam escuros em velocidade suficiente, requerendo exposições de 10 a 12 horas, e durante esse longo tempo de exposição, “as sombras dos objetos representados passavam de um lado para o outro, resultando em imagens

¹³¹ Carta de John Frederick William Herschel para Fox Talbot em 30 de janeiro de 1839, comentando seu trabalho *Photogenic drawings*. Schaaf, Larry J. *Selected Correspondence of William Henry Fox Talbot, 1823-1874*. London: Science Museum, 1994. Ver também The Correspondence of William Henry Fox Talbot Project, *site* também editado Schaaf, <http://foxtalbot.dmu.ac.uk/index.html>, Coleção do National Media Museum, Bradford, England, n. da carta: 1937- 4829.

¹³² Carta de Talbot para Alexander von Humboldt em 29 de janeiro de 1839. Collection: Staatsbibliothek zu Berlin / Preubischer Kulturbesitz, Collection number: 32-17.

planas e de tons monótonos”.¹³³ O processo de Daguerre, segundo Arago, resolvia, indubitavelmente de modo superior, a equação entre tempo de formação da imagem e efeito de cristalização dessa duração. Em sua descoberta, no conhecido episódio do armário, Daguerre teria percebido que o vapor do mercúrio fez as imagens latentes aparecerem, ficando, então, evidente que “a chapa exigia apenas uma curta exposição e aquela imagem invisível ou latente poderia ser revelada”.¹³⁴ Talbot, quando escreve às pressas a Jerdan William, editor da *Literary Gazette*, divulgando o anúncio à Royal Society de sua invenção *Photogenic Drawing*, também evidencia que a tarefa de inventar o processo fotográfico deve articular um duplo movimento – durar e parar, criar e fixar as imagens:

não basta que o papel seja sensível para receber as impressões de objetos externos; é essencial também que, tendo-as recebido, ele as retenha (...) Você põe as forças da natureza a seu serviço, e não surpreende que seu trabalho seja bem-feito e rápido. Não importa se o sujeito é grande ou pequeno, simples ou complicado; se o ramo de flores que você deseja copiar contém um botão ou mil; você põe o instrumento em ação, o tempo designado transcorre e você encontra a imagem finalizada, em cada parte, e em cada minuto particular.¹³⁵

É conhecida a teoria de Talbot segundo a qual a fotografia seria o “próprio lápis da natureza, as próprias pinturas do sol, e não gravuras de imitação”.¹³⁶ Nesse sentido, os pioneiros da câmera obscura teriam realizado excelente trabalho, mas suas invenções apenas assistiriam ao trabalho do artista, não trabalhariam para ele, “não dispensariam seu tempo” e sua atenção. Sua invenção se diferenciaria totalmente das pinturas obtidas através da câmera obscura porque “por meio desse dispositivo, não é o artista que faz a imagem, mas a imagem que faz a si mesma (...) ele então a deixa por algum tempo, maior ou menor, conforme as circunstâncias. Ao fim desse tempo ele retorna, retira sua imagem e a encontra finalizada”.¹³⁷ O conceito de Talbot em *The Pencil of Nature* é geralmente interpretado por seu evidente apreço pela fidelidade. Também a partir dessa premissa, costumamos analisar as ideias de Baudelaire sobre a fotografia:

¹³³ Eder, Josef Maria. *History of Photography*. New York: Columbia, 1945: 234.

¹³⁴ Tendo deixado uma placa exposta dentro de um armário em que havia um termômetro de mercúrio que se quebrara, Daguerre, dias depois, abrindo o armário, para sua surpresa, percebeu que a placa mostrava imagem visível de densidade bastante satisfatória. Eventualmente, Daguerre chegou à conclusão de que a “revelação” daquela imagem latente se devia à presença do vapor de mercúrio exalado pelo termômetro quebrado. Em todas as áreas atingidas pela luz, o mercúrio criara um amálgama de grande brilho, formando as partes claras da imagem. Schaaf, Larry. *Invention and discovery: first images*. In Thomas, Ann (org.). *Beauty of another order, photography in science*. Ottawa: Yale University Press and National Gallery of Canadá, 1998: 37.

¹³⁵ Talbot. Carta escrita em 30 de janeiro de 1839 para Jerdan William. Versão reproduzida em “The New Art”, seção da *The Literary Gazette and Journal of belles lettres, science and art*, n. 1150 em 2 em fevereiro de 1839: 73.

¹³⁶ Talbot. Prefácio do livro *The pencil of nature* Apud Hannavy. Op. cit.: 18.

¹³⁷ Idem.

Um Deus vingador atendeu os desejos dessa multidão. Daguerre foi seu messias. Então disseram: ‘Uma vez que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exatidão (assim pensam esses insensatos!) a arte é a fotografia’. A partir desse momento, a sociedade imunda precipitou-se, como um único Narciso, para contemplar sua trivial imagem sobre o metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário tomou conta de todos esses novos adoradores do sol. Se for permitido à fotografia suprir a arte em algumas das suas funções, ela suplantar logo ou a terá corrompido inteiramente, graças à adesão natural que encontrará na imbecilidade da multidão. É preciso, pois, que ela volte a seu verdadeiro dever, que é o de ser serva das ciências e das artes, mas a serva muito humilde, como a imprensa e a estenografia, que nem criaram nem suprimiram a literatura. Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e proporcione a seus olhos a precisão que faltaria à sua memória, que ela orne a biblioteca do naturalista, amplie os animais microscópicos, fortifique até mesmo com algumas informações as hipóteses do astrônomo, que ela seja enfim a secretária, o *vade-mecum* de quem precisa, em sua profissão, de uma exatidão material absoluta.¹³⁸

Há, decerto, sem dúvida alguma, uma ideia de objetividade na retirada do sujeito como construtor da imagem, tanto na propaganda de Talbot quanto na crítica de Baudelaire. O advento fotográfico parece materializar a tentativa de produzir, agora por meio da máquina, uma representação transparente e incorpórea do mundo, algo que era possível ao observador do regime da câmera obscura, mas que deixa de ser uma vez inviabilizadas suas condições de possibilidades históricas. Ela aparece, portanto, como técnica capaz de apreender o “real”, dominar o incontável que infectou a relação entre mundo e representação, estando relacionado à incipiente ideia de objetividade mecânica que irá se desenvolver amplamente a partir da segunda metade do século.¹³⁹ Aos olhos do projeto científico moderno, as máquinas incorporam a capacidade de salvar o homem das contingências de sua subjetividade, de libertá-lo de sua crise de representação. Nessa perspectiva, em que Crary, por exemplo, se inscreve, o advento da fotografia integraria, como nenhum outro instrumento óptico, o empenho científico, localizado na primeira metade do século, em controlar, disciplinar, adequar e ajustar a visão subjetiva ao mundo moderno.¹⁴⁰

¹³⁸ Baudelaire. Op. cit. Esse trecho de Baudelaire é anotado por Benjamin em seu caderno Fotografia. Benjamin. *Passagens*. Op. cit.: 731.

¹³⁹ Segundo Lorraine Daston e Peter Galison, a partir da segunda metade do século XIX, os aparelhos ópticos de visualização, supostamente dotados de visão desincorporada, ocupariam lugar privilegiado, indispensável à objetividade científica. A objetividade mecânica visava eliminar qualquer resíduo subjetivo da atividade científica: o julgamento pessoal, as preferências estéticas, o imaginário, as interpretações. Daston, Lorraine e Galison, Peter. *The image of objectivity*. In *Representations*, 40, 1992: 81-128; Daston, Lorraine e Galison, Peter. *Objectivity*. New York: The MIT Press, 2007.

¹⁴⁰ Ver Crary. *Techniques of the observer*. Op. cit.: 133.

É possível, contudo, ressaltar que, no projeto de autoinscrição da natureza, está colocada, de modo significativo, uma nova conformidade temporal. Em outras palavras, a crise de representação não parece poder ser pensada independentemente de uma nova relação com os tempos, o tempo da memória e da história, o tempo da imagem, o tempo das coisas, o tempo da percepção, o tempo do corpo. Reinscrever uma estabilidade na imagem – agora obtida e fixada pela máquina – é também reinscrever uma representação instantânea, de modo inteiramente novo, não mais viável na imagem realizada pelo pintor. As contingências da subjetividade humana são pensadas fundamentalmente, no início do século XIX, por uma perspectiva fisiológica, corporal, em que a temporalidade é o elemento fundante da cognição e da percepção. A imediatez que Talbot reivindica só se pode colocar diante de uma percepção e de uma apreensão humana sensível, e, portanto, temporal. A tarefa da fotografia solicitada por Baudelaire também supõe necessariamente um estado fugaz tanto da percepção quanto da memória: “que ela salve do esquecimento as ruínas pendentes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma desaparecerá e que pedem um lugar nos arquivos de nossa memória, e ela (a fotografia) terá nosso agradecimento e aplauso.”¹⁴¹ É, portanto, contra o tempo da percepção que a imediatez do processo fotográfico se insurge.

Ora, não por acaso, o advento fotográfico acontece com tal intensidade na primeira metade do século. Imagem que, mesmo antes de ser, reclama a instantaneidade como valor; imagem que converge, simultaneamente, indissociável temporalidade do mundo e gosto pelo instantâneo; imagem que se constitui entre a duração da feitura da imagem e o modo de a câmera agir “em cada minuto particular”. É nesse limiar que a fala de Talbot está circunscrita: entre uma impossibilidade e uma nova abertura. Trata-se de dois movimentos complementares, na constituição de um novo problema, pois se real e ficção não eram uma questão para a época clássica, como afirma Foucault, temporalidade e percepção também não, muito menos imagem como valor de instantaneidade e, menos ainda, efemeridade como problema ativo da imagem. Algo, que, como Helmut Gernsheim indica em seu tradicional livro de história da fotografia, “aparentemente nunca a ninguém, na multidão de artistas dos séculos XVII e XVIII que tinham o hábito de usar a câmera obscura, ocorreu tentar fixar sua imagem permanentemente, e só quando cientistas como os mencionados (Niépce, Daguerre, Talbot, Reade) quiseram produzir imagens e recorreram à ajuda da câmera obscura, que a

¹⁴¹Baudelaire. Op. cit.

óptica e a química foram, enfim, combinadas na fotografia”.¹⁴² Somente em 1839 a luz do sol foi interceptada, para tornar-se durável e salva do toque destruidor, como descrevia o poema de Népomucene Lermecier, elaborado no ano da divulgação da descoberta :

Assim, o voo de Lampélie (luz do sol) foi interceptado pelo químico de filete por Daguerre inventado. A face de um cristal, arrendodado ou côncavo, diminui ou aumenta o objeto que ela grava. No fundo da armadilha obscura seus finos e brancos raios mostram o aspecto dos lugares em rápidos traços: numa placa que aprisiona, a imagem capturada, do toque do destruidor logo preservada, resta viva e *durável*; e os reflexos precisos atingem a profundidade dos planos mais longínquos.¹⁴³

Mesmo que as informações técnicas, no âmbito físico e químico, envolvidas no processo fotográfico tenham estado disponíveis há séculos, isso não significou necessariamente o aparecimento do processo fotográfico. Aí reside, segundo Gernsheim, o maior mistério de sua história: o fato de não ter sido inventada antes. A câmera obscura, como se sabe, já teria sido empregada como método sistemático pelos árabes desde o século II, e, pelo menos, desde o Renascimento os pintores já a utilizavam como instrumento para o desenho. Os conhecimentos da física óptica, que permitiram a introdução de lentes capazes de convergir os raios produzindo uma imagem com definição, também já existiam desde o século XVI. Além disso, o sistema óptico, mais tarde aperfeiçoado pelas lentes fotográficas, já era largamente utilizado desde 1589.¹⁴⁴ Também as propriedades químicas dos sais de prata já tinham sido reveladas pelas experiências de Schulze em 1727.¹⁴⁵ É, contudo, na primeira metade do século XIX que a obsessão se torna sistematizada e pulverizada, que a vigília ferve. Há uma espécie de novo reconhecimento sobre uma aparente mesmice, que faz ver novas possibilidades de imagem. De repente, surge uma intensidade inesperada. Um salto coletivo em busca de algo que, antes, não era nem mesmo uma inquietação.

Trata-se de pensar o advento fotográfico a partir de duas recusas: a primeira e mais evidente, recusa a perspectiva da fotografia como fruto do desenvolvimento tecnológico, ponto de

¹⁴² Gernsheim. *The history of photography*. Op. cit.: xxvii.

¹⁴³ “Sur la découverte de l’ingénieur peintre du diorama”. Apud Benjamin. *Passagens*. Op. cit.: 719.

¹⁴⁴ Nesse ano, Della Porta descreve, na segunda edição de *Magia Naturallis*, como uma lente côncava pode ser colocada na abertura da câmera para produzir uma imagem mais definida.

¹⁴⁵ Foi por volta de 1725 que o professor de anatomia Johann Heinrich Schulze, da universidade alemã de Altdorf, notou que um vidro contendo ácido nítrico, prata e gesso escurecia quando exposto à luz proveniente da janela. Por eliminação, ele demonstrou que os cristais de prata halógena, ao receberem luz e não o calor, como se supunha, se transformavam em prata metálica negra. Sua intenção com essas pesquisas era a fabricação artificial de pedras luminosas de fósforo, como ele as denominava. Schulze cedeu suas descobertas à Academia Imperial de Altdorf, em Nürenberg, na apresentação intitulada “De como descobri o portador da Escuridão ao tentar descobrir o portador da Luz”, sem lhe dar nenhuma importância significativa julgando-as sem utilidade ou relevância. Gernsheim, Helmut. *História gráfica de la Fotografia*. Barcelona: Foto Biblioteca/Ediciones Omega, 1966: 29.

uma linha evolutiva que se iniciaria com a câmera obscura e se desdobraria na invenção moderna do cinema e dos objetos visuais posteriores. O advento da fotografia marcaria, nessa perspectiva, uma etapa importante no desenvolvimento da ciência europeia no século XIX, coroando o acúmulo de conhecimento sobre luz, lentes e olho humano. Desde então, os homens passariam a contar com a possibilidade de criar imagens e representações do mundo através de aparelhos técnicos cada vez mais “evoluídos”, supondo tanto linearidade quanto continuidade epistemológica. A fotografia, portanto, não revelaria nem significativo deslocamento de sentidos, nem conexões entre os diversos e heterogêneos efeitos sociais da virada do século.

A segunda recusa, aparentemente oposta à primeira, é pensar a origem fotográfica como gênese natural, não conflituosa, harmônica a partir das transformações epistemológicas. Como simples efeito de deslocamentos mais amplos no âmbito social. Retirar assim qualquer potência da fotografia, ela própria como experiência, singularidade e, sobretudo, positividade. Não que ela possa ser pensada isolada das relações transversais que estabelece com outros objetos discursivos, práticas materiais; não que ela possa ser pensada independente do heterogêneo sistema de discursos e relações sociais. As imagens são constructos históricos, lugares de produção de subjetividade, inseparáveis dos sujeitos observadores e das configurações epistemológicas. No entanto, essa relação nem acontece de modo liso e direto, e nem se dá sempre na mesma direção. Trata-se, para usar um termo benjaminiano, da formação de uma constelação; de uma configuração de afecções mútuas em que a fotografia é efeito da experiência, mas também, ela mesma, agente de intensificação, desdobramento e alteração de tal experiência. Significa dizer, portanto, que o advento fotográfico faz parte de um “estado de forças” em meio ao qual florescem novos problemas que antes não estavam no cenário. Como afirma Foucault, tal “emergência é portanto a entrada em cena das forças; é a sua interrupção, o salto pelo qual elas passam dos bastidores para o teatro, cada uma com seu vigor e sua própria juventude (...) ninguém é responsável por sua emergência; ninguém pode se autoglorificar por ela; ela sempre se produz no interstício”.¹⁴⁶ Isso significa que as condições de possibilidades criam fertilidades mas não determinam as emergências, através de uma relação simples de causa e efeito. Elas acontecem por um resultado de lutas e pulsões, por uma combinação constelar. Em algum momento da história, sobretudo entre o final do século XVIII e as primeiras décadas do XIX, a regularidade das afirmações clássicas entra em

¹⁴⁶ Foucault, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2001: 24.

declínio, e a *assemblage* constituída pela câmara escura é quebrada. Mas, como pensava Benjamin, cada presente abre uma multiplicidade de futuros possíveis.¹⁴⁷ A fotografia triunfou, transformou alguns dos papéis que a pintura desempenhava, desbancou, por fim, até as imagens estereoscópicas. Mas poderia não ter triunfado, ou poderia ter-se configurado de outro modo, uma outra fotografia, numa outra temporalidade, pois “em cada conjuntura histórica existiam alternativas que a *priori* não eram destinadas a fracassar”.¹⁴⁸ O advento fotográfico, nesse sentido, é origem da fotografia não como ponto zero, mas como uma emergência que só se pode realizar historicamente. Ele não é uma fatalidade, mas o resultado de interesses e perspectivas vitais. Ele não estava em latência desde os primórdios da história da visualidade, como germes não manifestos;¹⁴⁹ surge antes de um “vazio”, de uma fissura, e também cria vazios, novos olhares sobre o presente e também sobre o passado. Como acontecimento, não só reflete as modificações epistemológicas, mas também produz novas verdades, outros modos temporais.

De fato, as experiências que envolvem o advento fotográfico colocam os inventores em confronto com o tempo da máquina, o tempo da química, o tempo da eletricidade, o tempo da física – tempos que, ao longo do século, irão configurar a própria concepção da experiência humana de temporalidade; tempos correlatos e múltiplos que estão fora do observador, mas que nele inscrevem toda uma nova gama de possibilidades. Talvez seja possível ver aqui aquele movimento de que Foucault trata em *As palavras e as coisas*: um movimento de cisão e, simultaneamente, uma relação fundamental, uma subordinação mútua, entre o tempo do homem e o das coisas.¹⁵⁰ Por outro lado, somente uma temporalização já instalada no corpo do sujeito e na história poderia supor uma demanda de fixidez. Só uma percepção já temporal poderia supor a invenção de uma tecnologia de imobilização. De outro modo: o desejo “tardio” de fixação só pode ser entendido se confrontado com a temporalização – movimento inescapável em que se encontram os inventores. Como se a paisagem de velocidade dos trens da primeira metade do século XIX tivessem impregnado toda a percepção, dentro ou fora da viagem.

¹⁴⁷ Ver Löwy, Michel. Abertura da história. In *Walter Benjamin: aviso de incêndio* – uma leitura das teses sobre o conceito de história. São Paulo: Boitempo, 2005: 158.

¹⁴⁸ Idem.

¹⁴⁹ Segundo Ferraz, o gesto filosófico da genealogia revela uma radicalidade subversora e criadora, pois, considerando todos os valores e sentidos como historicamente determinados e perpassados por interesses pulsionais, vitais, põe em xeque as mais arraigadas crenças e ilusões, instigando à invenção de novos valores e sentidos. Ferraz, Maria Cristina Franco. Contribuições do pensamento de Michel Foucault para a Comunicação. *Revista Brasileira De Ciências Da Comunicação*. Intercom, São Paulo, v. XXVIII, n. 2, 2005: 73.

¹⁵⁰ Foucault. *As palavras e as coisas*. Op. cit.: 509.

Wolfgang Schivelbusch, em *The railway journey*, identifica como as inéditas possibilidades do sistema ferroviário provocaram transformações significativas na experiência do século XIX. Com o aumento das velocidades dos transportes verifica uma expressiva diminuição no tempo das viagens que, entre 1770 e 1830, caiu pela metade entre as mais importantes cidades europeias.¹⁵¹ As novas relações entre espaço e tempo produzem uma nova geografia, agora baseada na condição da velocidade. O que é decisivo, citando a psicologia das distâncias de Erwin Straus, não é exatamente a medida objetiva da distância, mas a relação potencial de tal distância.¹⁵² As novas tecnologias de transporte têm a velocidade como potência inerente, como promessa, e isso causa, a princípio, enorme sensação de desorientação e estresse. Como afirma o estudo de Schivelbusch, a velocidade é vivida, nas primeiras décadas do século, como desorientação, como invisibilidade, impossibilidade de distinguir objetos através da janela: “é impossível reconhecer uma pessoa de pé, à beira da estrada, passando por ela na velocidade mais alta possível.”¹⁵³ Ou ainda: “árvores, choupanas, etc.: tão logo alguém se volta para olhá-las, elas há muito se foram.”¹⁵⁴ A vista através da janela do trem é profundamente debilitada pela velocidade, como descreve Victor Hugo, em carta datada de 22 de agosto de 1837:

As flores à margem da estrada não são flores, mas manchas, ou melhor riscos, vermelhos ou brancos; já não existem pontos, tudo se torna riscos; os campos de trigo são grandes cabeleiras amarelas; campos de alfafa, longas tranças verdes; as cidades, os campanários e as árvores encenam uma louca dança misturando-se no horizonte; de quando em quando, uma sombra, uma forma, um espectro aparece e desaparece como um relâmpago por trás da janela: é o chefe da estação.¹⁵⁵

Configura-se, de fato, um desconforto para quem ainda não estava totalmente calibrado pela nova velocidade. Como criticava o editorial do jornal médico *The Lancet*, a rapidez e a variedade dessas visões através do trem causariam necessariamente fadiga tanto ao olho quanto ao cérebro: “A distância constantemente variável a que os objetos são colocados envolve um trabalho de adaptação incessante do aparelho que os focaliza sobre a retina (...) o excesso de atividade funcional sempre implica a destruição de material e a mudança orgânica da

¹⁵¹ Schivelbusch, Wolfgang. *The railway journey: The industrialization of time and space in the 19 th century*. Berkley: The University of California Press, 1987: 33.

¹⁵² Straus, Erwin. *The primary world of the senses*. Apud Schivelbusch. Op. cit.: 37.

¹⁵³ Texto publicado em 1838. Idem, ibidem: 56.

¹⁵⁴ Escrita por Jacob Burkhardt em 1840. Idem, ibidem: 55.

¹⁵⁵ Baroli, M. *Le train dans la littérature française*. Apud Schivelbusch. Op. cit.: 56.

substância.”¹⁵⁶ Tal intensificação dos estímulos era vivida como um verdadeiro aniquilamento das noções de espaço e de tempo – a metáfora que, segundo Schivelbusch, era frequentemente utilizada no início século XIX para caracterizar o efeito da viagem ferroviária. De acordo com o escritor alemão Heine Lutezia, em carta redigida numa viagem de Paris a Orleans, em 1843, “O que muda agora precisa ocorrer em nosso modo de olhar as coisas, em nossa noção! Mesmo os conceitos elementares de tempo e espaço começaram a vacilar. As ferrovias matam o espaço, restando-nos somente o tempo...”¹⁵⁷ De fato, nem o tempo poderia ser mantido intacto, pois, se havia algum aniquilamento do espaço, esse era realizado pela velocidade.

Tratava-se da incontornável temporalização da vida, nos aspectos mais ínfimos do cotidiano e do hábito, mas também significativa em termos conceituais e epistêmicos; de uma profecia de velocidade da qual a fotografia também participava. Como as velocidades propostas pelos novos trens, a fotografia prometia mais do que uma capacidade atual de rapidez, mas uma relação potencial de velocidade e, ao mesmo tempo, durabilidade. Promessa que, mesmo não cumprida imediatamente, já conformava, em potência, uma nova percepção. O que a fotografia estaria habilitada a fazer quando inevitavelmente progredisse? O discurso de Arago na Câmara dos Deputados, em 3 de julho de 1839, quando apresenta e defende o processo de Daguerre, remete a esse desejo de futuro: segundo ele, o novo instrumento produziria impensáveis evoluções no campo da observação da natureza.¹⁵⁸ A ciência iria, brevemente, encontrar um “valioso auxílio” no daguerreótipo, na “sua originalidade” e na sua “velocidade da execução”.¹⁵⁹ De acordo com Arago, as expectativas dos deputados seriam, provavelmente, muito inferiores ao alcance real do novo instrumento, do mesmo modo como ninguém antes pudera prever que as lunetas e os telescópios poderiam fazer avançar tanto a observação astronômica:

Poderia alguém ter previsto que, quando girado para observar as quatro luas de Júpiter, este revelaria raios luminosos, viajando à velocidade de oitenta mil milhas (300.000km) por segundo; que, ligado a instrumentos de medição graduados, seria demonstrado que não há estrela alguma cuja luz nos alcance em menos que três anos; e, finalmente, que, se o instrumento for usado em certas observações, pode-se concluir, com razoável certeza, que os raios pelos quais percebemos a qualquer dado momento foram emitidos por certas nebulosas há milhões de anos. Em outras palavras, que essas nebulosas, devido à contínua propagação da luz, seriam visíveis para nós diversos milhões de anos após sua total destruição? A lente para objetos próximos, o

¹⁵⁶ The Influence of railway travelling on public health, *The Lancet*, 4 de janeiro de 1862: 15-19.

¹⁵⁷ Heine Lutezia. Apud Schivelbusch. Op. cit.: 37.

¹⁵⁸ Eder. Op. cit.: 238.

¹⁵⁹ Eder. Op. cit.: 240.

microscópio, propicia observações semelhantes, porque a natureza não é menos admirável, menos variada em sua pequenez do que em sua imensidão.¹⁶⁰

Por que relacionar a observação astronômica à defesa da nova tecnologia de fixação da imagem? É claro que, primeiramente, se tratava de inserir a descoberta no campo da ciência e do progresso. Aliás, como Arago afirma, inegavelmente, “os reagentes descobertos acelerarão o progresso da ciência, sobretudo da física”.¹⁶¹ Além disso, o grande defensor de Daguerre era importante astrônomo, diretor do Observatório de Paris desde seus 19 anos. Há muitos anos estudava o problema da representação das observações astronômicas, a relação entre luz, velocidade e percepção. Grande mentor da pesquisa óptica francesa, ele constituiu grupos de pesquisadores em estudos de óptica a partir de uma investigação ondulatória da luz, produzindo questões acerca da velocidade da propagação da luz em distintos meios, como a água e o ar, e também incentivando medidas experimentais mais precisas sobre essa propagação. A despeito das articulações políticas que estavam em jogo no advento do daguerreótipo, Arago apóia a invenção do processo por interesse científico: ele vislumbra o poder futuro do processo fotográfico, a potencialidade de um modo mecânico de “imagear” e “dominar” o tempo da luz que as estrelas emitem. Em suas palavras havia um sonho de conhecimento do Universo, visibilidade do mistério. Segundo o deputado, a invenção poderia promover uma sucessão de outras invenções no âmbito da observação da natureza, distinta da humana tanto em termos temporais quanto em termos de acuidade. O novo instrumento é colocado por ele, portanto, no campo dos instrumentos de visão, mas um instrumento capaz de ampliar significativamente, através do poder de fixação, os poderes dessa observação.¹⁶²

Cabe ressaltar que os observatórios de astronomia da Europa desempenham, durante todo o século, papel significativo na constituição do conhecimento científico, influenciando

¹⁶⁰ Idem, *ibidem*: 239. O relatório de Arago sobre a invenção de Daguerre está publicado na íntegra em Eder. Alguns trechos do discurso também estão publicados em Goldberg, Vicki. *Photography in print: writings from 1816 to the present*. University of New Mexico Press, 1988.

¹⁶¹ Eder. *Op. cit.*: 239.

¹⁶² Em sua primeira palestra no observatório de Paris, anos mais tarde, publicada em 1848, Arago volta a falar sobre o problema das observações astronômicas, elogiando os instrumentos de visão em detrimento da observação meramente “nua”: “sendo o olho o órgão pelo qual se adquire todo o conhecimento astronômico, seus poderes, funções e estrutura constituem adequadamente o assunto dessa palestra preliminar. Embora o alcance natural do olho seja vasto, a um ponto quase inacreditável, as pesquisas da astronomia moderna demandaram escopo ainda mais amplo. Sabe-se que a distância das menores estrelas nitidamente visíveis a olho nu é tal, que a luz, que viaja à velocidade de quase 200 mil milhas por segundo, leva 120 anos para chegar à Terra. O olho nu, portanto, nos dá a visão de uma esfera em torno de nós com um raio dificilmente concebível. A arte, porém, forneceu o telescópio para ampliar ainda mais a esfera da visão, e mal podemos definir quaisquer limites práticos para os poderes desse instrumento (...) A importância de um tal instrumento é óbvia, e aqueles que compreenderam os meios pelos quais a ciência astronômica atingiu seu atual estágio de avanço devem necessariamente sentir igual desejo de estudá-lo e compreendê-lo”. *Popular lectures on astronomy delivered at the Royal Observatory of Paris*. New York: Greeley & McElrath, 1848: 3.

estudos nas mais diversas áreas, como na fisiologia, na psicologia e também no estabelecimento de padrões e medidas temporais.¹⁶³ No entanto, pelo menos desde a década de 1820, tais observatórios enfrentam um abalo na autenticidade da observação astronômica, decorrente do “problema da equação pessoal” – diferença temporal sistemática que surgia entre o registro dos diversos observadores e tipos de observação astronômica, fazendo variarem os registros temporais de pessoa para pessoa.¹⁶⁴ Tal problema, teria aparecido pela primeira vez no final do século XVIII, em 1796, quando Nevil Maskelyne, importante astrônomo do observatório de Greenwich, demitiu seu assistente David Kinnebrook por produzir frequentemente erros de décimos de segundos na medição do trânsito das estrelas: “meu assistente, o Sr. David Kinnebrook, começou, desde o início de agosto último, a registrar os trânsitos meio segundo de tempo mais tarde do que deveria, de acordo com minhas observações; em janeiro do ano seguinte, 1796, ele aumentou seu erro para 8/10 de um segundo.”¹⁶⁵ O astrônomo garantia que, se o observador não fosse rápido o suficiente em apontar corretamente o lugar da estrela, poderia haver diferença significativa no registro do tempo do trânsito, mas não considerou nenhuma consequência mais grave ao episódio.¹⁶⁶ Apenas em 1820, Friedrich Wilhelm Bessel, astrônomo alemão do Observatório de Königsberg, apresentou o problema como diferença corrente, inerente à observação e à percepção, produzindo a partir dessa constatação, vários experimentos para avaliar diferenças entre grupos de astrônomos.

O problema da equação pessoal e seus métodos de “controle” e disciplinarização da percepção tiveram significado importante durante todo o século, interferindo na padronização do horário mundial e também nos estudos posteriores da fisiologia e da psicologia, realizados em termos das medidas de tempo de reação e de percepção, a partir de uma ideia crescente de quantificação.¹⁶⁷ Nesse sentido, o que nos interessa mostrar aqui é de que modo a solução posterior para o problema da “equação pessoal” esteve absolutamente vinculada à

¹⁶³ Sobre o papel dos observatórios ver: Canales, Jimena. Exit the frog, enter the human: physiology and experimental psychology in nineteenth-century astronomy. In *The British Journal for the History of Science*, 34, 2001: 173-197 e Schmidgen, Henning. Physics, Ballistics, and Psychology: a history of the chronoscope in/as Context, 1845–1890. In *History of Psychology*, vol. 8, n. 1, 2005: 46-78.

¹⁶⁴ Termo cunhado por Friedrich Wilhelm Bessel. Schaffer, Simon. Astronomers Mark Time: Discipline and the Personal Equation. *Science in context*, 2, 1988.

¹⁶⁵ Como seu assistente persistiu no erro, Maskelyne o demitiu e anulou uma série de experimentos realizados nesse período. Apud Duncombe, R. L. Personal equation in astronomy. In *Popular Astronomy*, vol. 53, 1945: 2.

¹⁶⁶ Schaffer. Op. cit.: 117.

¹⁶⁷ Como Schaffer avalia, “pressupõe-se que a quantificação seja um bem universal. Quem poderia contestar o aumento na medição precisa prometida pela transposição de instrumentos como cronoscópios para o laboratório de psicologia? Idem, ibidem: 119.

mecanização da observação (e aos instrumentos novos de visão mecânica) e a um novo regime de cronometria – a partir de parâmetros de objetividade e precisão – que relaciona a duração temporal a medidas de tempo cada vez mais “exatas” e mínimas. Relacionam-se, assim, observação e experiência a esse regime quantificado e espacializado: um assentamento definitivo da espacialização temporal no âmbito da observação. Como nossa observação poderia ser confiável se submete-se ao tempo da natureza, ao tempo das variações da luz e do corpo, que ocorrem tanto nos níveis mínimos quanto no ampliado? Como Shaffer analisa, as técnicas de cronometria utilizadas nos observatórios a partir das primeiras décadas do século eram desenhadas para solucionar essa diferença temporal, modificando profundamente as relações de observação e a própria experiência do observador: “O observador era parte do ‘instrumento’ a ser calibrado. Estrelas artificiais e relógios galvânicos substituíram os métodos de “ver e ouvir”. O ato da observação foi destruído e depois meticulosamente reconstruído através de uma série de substitutos para certa experiência ‘direta’.”¹⁶⁸ A fotografia não esteve de imediato nos observatórios, mas, como Daguerre previu em seu discurso, ela um dia “serviria para mapas fotográficos de nossos satélites”, tornando possível “realizar dentro de poucos minutos uma das tarefas mais prolongadas, difíceis e delicadas da astronomia”.¹⁶⁹ Como afirma Schaffer algumas décadas adiante, realmente, ela se apresentou como solução possível para a observação astronômica fazendo com que os astrônomos fossem praticamente obrigados a controlar necessariamente o processo fotográfico.¹⁷⁰ De fato, nada era casual na relação estabelecida por Arago entre fotografia e astronomia, tratava-se de uma relação promissora, como previu.

Tal caráter de futuro talvez seja o elemento mais interessante nos discursos que exaltam o advento fotográfico. Eles tratam de uma capacidade presente, mas também de uma possibilidade aberta, de uma relação potencial com o tempo, de uma inclinação fotográfica ao futuro. De fato, no advento fotográfico, a fotografia não era ainda capaz de resolver qualquer diferença temporal da percepção, como desejava Arago, ou de fixar “cada minuto particular”, como queria Talbot.¹⁷¹ Ela produzia imagens a partir de longas durações, e o *instante*

¹⁶⁸ Idem, *ibidem*: 118.

¹⁶⁹ Eder. Op. cit. 237.

¹⁷⁰ Segundo Schaffer, o problema tornou-se urgente na segunda metade do século XIX. “Photography seemed to offer a new technical approach to the problem of the personal equation. Astronomers at Harvard and Cambridge were discussing the advantages and difficulties of transforming the personnel and practice of observatory work to accommodate this new resource. Lankford has pointed to the important social factors at play when, after 1885, astronomers at Lick were compelled to contemplate the adoption of photographic techniques.”. Schaffer. Op. cit.: 133.

¹⁷¹ Talbot. *The Literary Gazette*. Op. cit.: 73.

fotográfico não poderia paralisar o efêmero. Como se sabe, o instantâneo congelado não foi alcançado pela fotografia até, pelo menos, a década de 1880. Os homens em movimento, aqueles que, por algum motivo, não interrompiam seu percurso para ficar alguns breves instantes à disposição do ritual fotográfico, eram vistos pela fotografia como um borrão residual maior ou menor. Havia uma noção de *instante fotográfico* que supunha ou aceitava a aparência da duração, a latência do tempo. Como afirma Jeannene M. Przyblyski, em seu estudo sobre uma série de fotografias anônimas da Comuna de Paris, os borrões e os “fantasmas”, causados pelas longas exposições, não significavam abalo significativo na noção de instante fotográfico e eram tolerados como aberrações inevitáveis da visão da máquina e até mesmo desculpados pelos espectadores.¹⁷² Não era reivindicado das *vues instantanées* que elas capturassem exatamente o movimento – a maioria dos leitores teria concordado com a afirmação de que isso não poderia ser feito –, mas que exibissem, em troca, seleções da realidade, pedaços de eventos que ocorreram, “que operassem de modo fragmentário e como relíquias”, satisfazendo uma demanda de posse e presença dos acontecimentos.¹⁷³ As vistas instantâneas (que não eram instantâneos, pelo menos nos moldes que o identificamos hoje) articulavam, como falaremos melhor no próximo capítulo, uma noção de atualidade por meio de outros dispositivos que “compensavam” a impossibilidade de congelar os movimentos. Em 1843, poucos anos depois da apresentação do daguerreótipo, uma reportagem sobre *Excursions daguerriennes* (um álbum de imagens etnográficas que mostrava 114 vistas de diferentes países da Europa, África e Estados Unidos) no jornal *Edinburgh Review* informava que aquelas fotografias “de fato dão-nos a impressão real de cenas e monumentos diferentes em *um instante particular do tempo*, e sob determinadas luzes do sol e da atmosfera”.¹⁷⁴ Em 1852, o *Times* publica a seguinte nota sobre o potencial da fotografia:

A fotografia assegura representações precisas e charmosas das cenas mais distantes e evanescentes. Ela fixa, por um processo quase instantâneo, os detalhes e características dos eventos e locais, que, de outra maneira, a imensa maioria dos seres humanos nunca poderia levar para casa.¹⁷⁵

Quando a fotografia ainda não é, de fato, instantânea, pode fazer visível – quase como uma *performance* – o modo como seus inventores enfrentam o tempo como condição, como

¹⁷² Przyblyski M., Jeannene. *Imagens (co)moventes: fotografia, narrativa e a Comuna de Paris*. In Charney. Op. cit.: 352-385.

¹⁷³ *Vistas instantâneas* é o título do portfólio de daguerreótipos de Hipolyte Jouvin, publicado em 1861, em Paris, e expressão também utilizada por críticos da época. Idem, *ibidem*: 380.

¹⁷⁴ Newhall, Beaumont. *The history of photography, 1839 to the present day*. New York: Moma, 1982: 27.

¹⁷⁵ Idem, *ibidem*: 31.

agente de mudança e instituição da diferença. Trata-se de um ambiente de intensas experimentações com o tempo; ambiente de prova e erro, ensaio e verificação, observação e “imageamento” no qual o tempo é vivido como uma matéria plástica, condição constituinte da imagem. Como Benjamin assinala em suas anotações sobre fotografia, no trabalho *Passagens*, “devido a sua natureza técnica, a fotografia, em contraste com a pintura, pode e deve estar relacionada a um período determinado e contínuo de tempo (o tempo da exposição). Seu significado político já está contido *in nuce* nesta capacidade de precisão cronológica”.¹⁷⁶ É no tempo que a imagem fotográfica se forma. É também nele que a imagem da percepção se constitui. Não que o tempo estivesse ausente na constituição das imagens clássicas da representação, realizadas no paradigma da câmera obscura, mas ele não era pensado como tal ou, pelo menos, não como agente absoluto de mudança. Aqui, não: o tempo modifica e também constitui tudo. E esse enfrentamento com a efemeridade parece ser a condição da emergência do advento fotográfico e também aquilo que move seu desdobramento, sua história. Será que a fotografia poderia ser capaz de anular tal diferença? Salvar, como queria Baudelaire, “do esquecimento as ruínas pendentes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, preciosas coisas cuja forma desaparecerá e exigem um lugar nos arquivos de nossa memória”?¹⁷⁷ Como o físico inglês William Robert Grove acreditava,

seria inútil tentar prever especificamente qual pode ser o efeito da fotografia sobre as gerações futuras. Um processo pelo qual as ações mais transitórias são tornadas permanentes, pelo qual fatos escrevem seus próprios anais em uma linguagem que nunca pode ser obsoleta, formando documentos que provam a si mesmos.¹⁷⁸

É nesse momento, na emergência do fotográfico, que é possível perceber mais claramente as tensões que a constituem, aqueles dois movimentos, aparentemente opostos mas complementares, que fazem o advento ferver e acontecer: uma temporalização incontornável do mundo (do corpo e também da imagem) e um espanto diante dessa velocidade, a efemeridade incondicional e um desejo de tornar a vida durável. Ambiguidade contida no fato de ser uma duração e, simultaneamente, a aparência de uma “precisão cronológica”. A irrupção das descobertas fotográficas, concomitantes e pulverizadas, constitui um desejo de tempo, de durar e de dissecar o tempo, simultaneamente. Ela testemunha um

¹⁷⁶ Benjamin. *Passagens*. Op. cit.: 730.

¹⁷⁷ Baudelaire. Op. cit.

¹⁷⁸ W. R. Grove. *A Lecture on the progress of physical science since the opening of the London Institution*, palestra realizada em 19 de janeiro de 1842. In *Annals of science*, publicado *on line* pela British Society for the History of Science, 1982: 20.

descontrole do tempo diante da aceleração da história e das máquinas, mas igualmente um desejo e uma possibilidade de controle, um projeto de futuro. Uma multiplicação temporal (nas dobras do tempo – das coisas e do homem) e, também, um ajuste cronométrico, mania de medidas cada vez mais exatas e quantificadas; um tempo ondulatório, como as novas teorias de propagação da luz, e um tempo homogêneo, constituído por batidas “cronoscópicas”. Assim, quando a fotografia ainda não pode realizar o intento de expulsar totalmente o tempo, “a névoa” que encobre a temporalidade fotográfica é menos espessa, e sua densidade temporal (e paradoxal) é mais evidente. Como Walter Benjamin trata em *Pequena história da fotografia*, é possível perceber mais claramente a duração interna do instante fotográfico como dobra do tempo que pode durar mais intensamente:

O próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele; durante a longa duração da pose, eles por assim dizer cresciam dentro da imagem (...) tudo nessas primeiras imagens era organizado para durar; não só os grupos incomparáveis formados quando as pessoas se reuniam, e cujo desaparecimento talvez seja um dos sintomas mais precisos do que ocorreu na segunda metade do século, mas as próprias dobras de um vestuário, nessas imagens duram mais tempo.¹⁷⁹

Aqui podemos ver o advento do fotográfico como duração, como síntese temporal e não ausência, como objeto capaz de contrair as forças de sua constituição. Trata-se de pensar a fotografia circunscrita na conformação do problema epistemológico – que será desenvolvido, como veremos, exaustivamente na segunda metade do século – da continuidade e da descontinuidade do tempo. A temporalização, a crise de representação, a corporificação da visão, a aceleração conformam não apenas o solo que propicia a disciplina, o controle, o esforço científico de unificação e a criação de imagens industriais, mas também a base para a reinvenção da experiência perceptiva e das práticas de imagem. Quando a visão passa a ser subjetiva e temporal, quando o engano toma conta da percepção e de sua imagem, o olhar ganha potencialidades impensáveis. Surge, então, a imagem da máquina como princípio de subtração temporal, como promessa (mas inevitável derrota) de escapar à duração. Como uma rede de pesca, os novos tempos históricos e biológicos arrastam tudo e, simultaneamente, fomentam os mais variados modos de controle e “dissecamento” temporal. Como Grove discorre, em 1842:

Se houvesse sido profetizado, ao fim do último século, que, com auxílio de um agente invisível, intangível e imponderável, o homem, no espaço de quarenta anos, seria

¹⁷⁹ Benjamin, Walter. *Obras Escolhidas I*. Op. cit.: 96.

capaz de separar em seus elementos os componentes mais refratários, fundir os metais mais resistentes, impulsionar o navio ou a carruagem e imitar sem trabalho manual o mais caro dos tecidos, *quase aniquilar tempo e espaço*, o profeta, tal como Cassandra, teria sido ridicularizado (*laughed to scorn*).¹⁸⁰

Quando a corrida pelo aniquilamento está em ebulição, parece que o tempo (em fuga) escapa para dentro do instante, como alguém que se esconde numa brecha e ali se acomoda, travestido de ausência.

¹⁸⁰ W. R. Grove. Op. cit.: 24.

2. 1. O PROGRAMA DE INSTANTANEIZAÇÃO

When Charcot opened the mysterious door to the psychic world, a domain whose existence had already been suspected by Mesmer, our time-honored criminal code fell to dust. Marey stole from birds the secret of flight for bodies heavier than air and revealed to man the new realm that would soon be his in the vastness of the universe.

Anaesthesia placed the divine power of mercy into human hands, staying physical suffering (...) But do not all these miracles pale when compared to the most astonishing and disturbing one of all, that one which seems to finally endow man himself with the divine power of creation: the power to give physical form to the insubstantial image that vanishes as soon as it is perceived, leaving no shadow in the mirror, no ripple on the surface of the water.

Felix Nadar. My life as photographer, 1900

Se, em *O que são as luzes*, Foucault considera Baudelaire uma das consciências mais agudas do século XIX, não é apenas porque o poeta se relaciona profundamente com a consciência de descontinuidade no tempo, com “ruptura da tradição, sentimento de novidade, vertigem do que passa” – características fundamentais da modernidade –, mas porque, quando Baudelaire enuncia o ser moderno como transitório, fugidio e contingente, não está reconhecendo nem aceitando esse movimento perpétuo.¹⁸¹ Ao, contrário, ser moderno, em Baudelaire, é “assumir uma determinada atitude em relação a esse movimento; e essa atitude voluntária, difícil, consiste em recuperar alguma coisa de eterno que não está além do instante presente, nem por detrás dele, *mas nele*”.¹⁸² Como Foucault disserta, a ironia com que Baudelaire heroifica o presente provém de seu sentimento de disruptura e violação: o presente precisa ser captado como é, mas para ser transfigurado. Tal transfiguração se constitui não no encontro com o passado, ou com o futuro, mas no âmago do instante presente – não fora dele, mas em seu coração. A imagem do instante presente aparece, em Baudelaire, como chave de acesso em sua relação transfiguradora com o mundo, chave contingente para o eterno. Assim, a sua maneira, Baudelaire participa, não somente de uma consciência histórica do presente, mas também da experimentação moderna desse presente a partir da imagem do instante.

Quando a temporalização da história e da percepção põe em movimento um presente cada vez mais efêmero e contingente, a categoria do instante adquire lugar relevante no

¹⁸¹ Foucault, Michel. 1984 – O que são as luzes. In *Ditos e Escritos*. Op. cit.: 342.

¹⁸² Idem (grifo meu).

cenário epistemológico. Fruto e, simultaneamente, recusa do esvaziamento da presença nesse presente acelerado, a imagem do instante torna-se, a partir da segunda metade do século XIX, objeto de formulações próprias da modernidade – a definição do instante, sua existência, independência, densidade, exatidão foram matéria de importantes debates no campo do pensamento científico e filosófico. Não só a vida cotidiana da cidade é inimaginável sem a integração de todas as atividades numa grande tabela de instantes impessoais; também o tempo privado torna-se uniforme, homogêneo, irreversível, divisível em unidades verificáveis, confiscado pelo tempo da massa. A standardização do horário mundial, as escalas de trens, a comunicação por telégrafos, a proliferação de relógios de pulso fazem do tempo uma matéria controlável e palpável. De acordo com Mary Ann Doanne, o impulso de “vestir o tempo” e acrescentá-lo ao corpo – impulso que faz, por exemplo, a Alemanha importar, em 1890, 12 milhões de relógios de bolso para uma população de 52 milhões – transforma o relógio em um tipo de dispositivo protético, capaz de estender (e transformar) a percepção humana do tempo.¹⁸³

Surge, nessa época, um verdadeiro arsenal cronométrico que se articula ao imperativo de estruturar o tempo, dentro e fora do corpo, em substâncias idênticas, eminentemente divisíveis e estimáveis, opondo-se à hipótese filosófica e fenomenológica de que o tempo, por excelência, seria um contínuo indivisível. Se, no século XV, os relógios adquiriram ponteiros de minutos e, um século depois, ponteiros de segundo, só em 1850 os instrumentos puderam reconhecer grandezas inferiores aos segundos e, uma vez capazes, tiveram impacto relevante na ciência e na sociedade moderna.¹⁸⁴ Trata-se, como observou Henri Bergson, da infinita decomposição que a ciência moderna opera no tempo, versando sobre grandezas e propondo-se, antes de mais nada, a quantificá-las – uma distinção em relação a outros regimes científicos que não diz respeito ao fato de que ela experimenta, mas de que ela “só experimenta e, mais geralmente, só trabalha em vista de medir”.¹⁸⁵ Nesse sentido, ainda mais relevante, como o filósofo indica, é a aspiração da ciência moderna a tornar o tempo uma variável independente, operando uma imposição do “tempo-comprimento” à qualquer duração, transformando todo e qualquer momento em tempo idêntico e homogêneo.¹⁸⁶

¹⁸³ Ver Doane, Mary Ann. The representability of time In *Cinematic time: modernity, contingency, the archive*. Cambridge/Massachusetts/London: Harvard University Press, 2002: 4.

¹⁸⁴ Ver Canales, Jimena. *A tenth of a second: a history*. Chicago: University of Chicago Press, 2009: preface, X.

¹⁸⁵ Bergson, Henri. *Evolução criadora* (1907). São Paulo: Martins Fontes, 2005: 358-359.

¹⁸⁶ Idem, *ibidem*: 363, 369.

Emerge, como também identificam os estudos de Jimena Canales, uma microtemporalidade que corresponde ao desejo de racionalizar, calcular e representar – a partir da imagem do instante – uma temporalidade que é cada vez mais efêmera, estranha e misteriosa.¹⁸⁷ Tal ideia de tempo não se refere apenas à lógica temporal monetária, constituída pela diferenciação e quantificação industrial do tempo, mas também a um esforço de reconceitualização, promovido por disciplinas dos mais variados campos – da física à filosofia, incluindo a história, a literatura e a arte –, que visavam formular novos conceitos de tempo que tanto correspondessem quanto se remetessem contra às transformações da sociedade capitalista. Na arena intelectual europeia, principalmente nas revistas francesas e, às vezes até na imprensa popular, o debate acerca do que seria a “verdadeira natureza do tempo” tornou-se bastante frequente.¹⁸⁸ Segundo Anson Rabinbach, o impacto promovido pelas novas leis da termodinâmica, que alteram profundamente a percepção do corpo e permitem novas representações tempo-espaciais, possibilita formulação de modelos inéditos não apenas no âmbito da ciência, mas também em outros campos, resultando numa importante confluência – embora com apresentações de análises distintas – do desenvolvimento da ciência, da literatura, da arte, da fotografia e da filosofia.¹⁸⁹ Se, através das tecnologias desenvolvidas na segunda metade do século e de novos modelos de medição, controle e representação, a ciência promove uma significativa espacialização temporal, no campo filosófico essa reconfiguração temporal é questionada por análises como as de William James e Henri Bergson, que apostam no conceito temporal de fluxo e se insurgem contra a imobilização do tempo constituída pela imagem do instante.

Bergson, conferindo estatuto ontológico à duração, defende a idéia de que o instante seria a ilusão do pensamento – uma categoria artificial, secundária, exterior à duração própria à vivência do contínuo do tempo. Para ele, o “real é a mudança contínua da forma: a forma é apenas a visão instantânea da transição”.¹⁹⁰ Em 1870, Paul Cézane pinta *O relógio preto* numa espécie de ambiente privado em que, ao fundo, está um grande e sólido relógio sem ponteiros, parecendo simbolizar uma temporalidade artística alheia à cronometria dos instantes pontuais.¹⁹¹ No final da década de 1890, o crítico alemão Ernest Peerdt observou,

¹⁸⁷ Canales. *A tenth of a second*. Op. cit.

¹⁸⁸ Ver Kern, Stephen. *The Culture of time and Space, 1880-1918*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1983.

¹⁸⁹ Rabinbach, Anson. *The human motor: energy, fatigue and the origins of modernity*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1992: 86.

¹⁹⁰ Bergson. *Evolução criadora*. Op. cit.: 327.

¹⁹¹ Kern, S. *The Culture of time and Space*. Op. cit.: 22.

em “O problema da representação dos instantes do tempo na pintura e no desenho”, que nosso campo visual e perceptivo nunca poderia ser composto de uma série de instantes como unidades imóveis ou atemporais. Diferente de uma fotografia, a percepção sintetizaria uma sequência de percepções simultâneas e o pintor deveria ser capaz de integrar tanto a multiplicidade quanto a sequência do tempo no espaço pictórico.¹⁹²

De fato, se a partir da segunda metade do século há, como indica Christof Wüdgater, o que podemos chamar de introdução do tempo como objeto científico e agente epistemológico na história do conhecimento,¹⁹³ ela acontece acompanhada por intenso debate acerca de modelos contínuos e descontínuos de tempo. Trata-se, em última análise, de uma disputa pela imagem do tempo e, portanto, por sua natureza e sentido; dilema que envolve o mapeamento e o ‘imageamento’ através das novas tecnologias da imagem, tendo no microinstante um conceito chave. Aparecendo como referência em campos variados, vezes como solução, vezes como vilão, o microinstante torna-se figura expressiva da aceleração da vida e da fragmentação da percepção, mas também sua tentativa de análise e síntese. Nessa disputa, o que curiosamente vai constituir-se como consenso é a ideia de que, haja ou não um instante, de todo modo ele deve “parecer” com uma fotografia instantânea.

Na realidade, é exatamente a partir da segunda metade do século, no mesmo momento em que se intensifica essa reconfiguração temporal epistemológica e científica do tempo, que a fotografia se entrelaça definitivamente à produção do instante e à temporalidade cronométrica. A fotografia, então, toma para si a imagem do microinstante e cria as bases da linguagem fotográfica do século XX. Mais do que isso: a imagem fotográfica contribui de modo singular para a formulação de uma temporalidade espacializada, microcronométrica, do corpo e do mundo, integrando o esquadramento disciplinar do tempo a uma lógica serial, mecânica, progressiva e analógica, embora, como veremos a seguir, deponha contra os limites dessa mesma lógica. Ela torna visível a unidade do instante – como o olho jamais poderia –, e o instante lhe atribui legitimidade e relevância, seja como imagem da ciência, da arte ou da memória. Fotografia e instante se permeiam num processo de elaboração recíproca, numa construção contígua. Trata-se da emergência do microtempo como fenômeno profundamente relacionado ao desenvolvimento das tecnologias visuais modernas: se tais tecnologias

¹⁹² Idem.

¹⁹³ Windgätter, Christof. Inscribing Time: a new paradigm in 19th century physiology. Texto apresentado no *workshop* internacional realizado no Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, ZFL (Centro para Literatura e Pesquisa em Cultura) Berlim, em 10 de outubro de 2008.

trafegam em tempos cada vez mais microdinamizados e fragmentados, por outro lado, o próprio instante, pelo menos em sua versão microespacializada, trafega culturalmente através das tecnologias da imagem, sobretudo da fotografia.¹⁹⁴ Não por acaso, o projeto coletivo da fotografia instantânea – elaborado em profunda consonância com a cultura da vida moderna – só é de fato colocado em prática como paradigma após sua integração com projetos científicos em cujo cerne está a análise e o controle temporal a partir da categoria dos instantes.

Acompanhando as análises de André Gunthert, é possível perceber de que maneira a formulação da instantaneidade fotográfica não aconteceu como resultado da simples sucessão de etapas técnicas que modificaram e ampliaram suas capacidades disponíveis, mas pela formação e circulação de quadros interpretativos que determinaram, orientaram e conceituaram seu uso e recepção.¹⁹⁵ Segundo o autor, um dos quadros interpretativos mais importantes na constituição do paradigma da fotografia instantânea como gênero – e que posteriormente dominará a fotografia moderna –, está provavelmente relacionado aos modelos científicos das últimas décadas do século ou, mais precisamente, à assimilação do instante fotográfico como uma ferramenta de suposto desvelamento da natureza temporal.¹⁹⁶ Embora a reconfiguração da epistemologia do tempo, realizada a partir da segunda metade do século XIX, não seja tecnologicamente determinada, ela tem na fotografia um elemento crucial. Se o tempo se torna palpável é porque cada imagem mecânica funciona como possibilidade acurada de apreensão, captura e decomposição temporal. Cada registro mecânico funciona como desejo de reificação do instante, tomado como elemento essencial do tempo. Se o tempo é reivindicado como duracional, contigente e fluido – como nas perspectivas filosóficas de Bergson e James – é porque tais pensadores se insurgem contra a imagem do ideário científico que, através dos novos aparelhos visuais, formula e materializa o conceito do instante. Se a história ocidental, nos termos de Agamben, é dominada por uma concepção de pontualidade, na segunda metade do século a imagem dessa pontualidade adquire contornos singulares – numa alteridade que, sem dúvida alguma, está relacionada a novos sistemas de visibilidade que irão sedimentar as transformações do início do século e, simultaneamente, possibilitar as experiências do século seguinte.¹⁹⁷

¹⁹⁴ Além das novas tecnologias visuais, as tecnologias de redes – sistemas como telégrafos, vapor e ferroviário trafegariam em microtempos. Canales. *A tenth of a second*. Op. cit.: X.

¹⁹⁵ Gunthert, André. *La Conquête de l'instantané*. Archéologie de l'imaginaire photographique en France, 1841-1895. Tese de doutorado École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1999: 248.

¹⁹⁶ Idem, *ibidem*: 249.

¹⁹⁷ De acordo com Agamben, a vida nas grandes cidades modernas produz uma experiência de tempo subtraído à experiência que “parece dar crédito à ideia de que o instante pontual em fuga seja o único tempo humano”.

A fotografia ‘instantânea’, integrando o imaginário de aceleração constitutivo da cultura do progresso, é um projeto conceitualmente flutuante, colocado em debate permanentemente, sem encontrar sua realização plena até a década de 1880. A profunda relação entre tempo acelerado e fotografia, estabelecida desde seu advento, vai nortear um programa de desenvolvimento maquínico e conceitual que, embora apareça como espécie de natureza temporal que deseja afirmar-se independentemente dos limites do dispositivo técnico, estará constantemente oscilando, ora como “apetite” de captura, ora como campo problemático. As primeiras ‘vistas instantâneas’ condensam um tempo significativo de exposição, congelando apenas movimentos de objetos distantes ou, então, objetos sem movimento. Nem mesmo o desenvolvimento de câmeras menores, a manufatura de lentes mais claras e a realização de sistemas de disparos mais simples, na década de 1850, são capazes de tornar a fotografia de fato instantânea: o que eles fazem é participar da elaboração de um projeto de instantaneidade e de um processo de conquista, a tomada de um posto que só se realizará nos finais do século.¹⁹⁸ Os *snapshots* – vislumbrados pela primeira vez em 1860 pelo astrônomo John Herschel – assinalavam uma analogia entre os disparos de armas de caça e uma capacidade, de fato, *futura* da câmera fotográfica, posto que, naquela época só poderiam “caçar”, como imagens congeladas, pedestres e cavalos lentos ou significativamente distantes.¹⁹⁹ Para ele, “what I have to propose may appear a dream, but it has at least the merit of being possible, and perhaps, a realistic one – realizable that is to say, by an adequate sacrifice of time, trouble, mechanism and outlay”.²⁰⁰

Se o efêmero continuava à solta, ele alimentava o desejo cada vez mais coletivo e presente de dele se apoderar, de dominar maquinicamente o que se tornou presença temporal irreduzível, na percepção e no mundo. Assim, mesmo que a fotografia instantânea, segundo a interpretação de Phillip Prodger, tenha constituído um verdadeiro movimento – não no sentido clássico da história da arte, mas no sentido *vernacular* de uma manifestação coletiva

Segundo o autor, toda tentativa de pensar o tempo de maneira diversa deve defrontar-se com esse conceito, sendo a crítica do instante a condição de uma nova experiência do tempo. Agamben, Giorgio. *Crítica ao instante*. Op. cit.: 117, 122. Na perspectiva de Martin Jay, “the successful extension of this spatilization of time, linked to the dissemination of the same bourgeois practices (...) reached its apogee in the Nineteenth Century”. *Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century french thought*. Berkeley: University of California Press, 1993: 195.

¹⁹⁸ Idem. *ibidem* : 13, 14.

¹⁹⁹ Doane, Mary Ann. *Cienematic time: Modernity, cntingence, the archive*. Cambridge, Massachusetts and London: Havard University Press, 2002: 3.

²⁰⁰ Prodger, Phillip. *Time stands still: Muybridge and the instantaneous photography movement*. Oxford: Oxford University Press, 2003: 35.

presente em inúmeros debates –, ele previa permanentes conflitos e diálogos, contradições suscetíveis a arranjos provisórios.²⁰¹ Na perspectiva de Fox Talbot, a rapidez com que algumas fotografias eram obtidas poderia até permitir que, ocasionalmente, fossem chamadas de instantâneos, mas, de fato, estavam distantes disso. Para ele, o instantâneo era apenas uma figura de linguagem: “estritamente falando, elas estão longe de sê-lo, pois os objetos que se movem em alta velocidade fugiram à representação fotográfica até o momento.”²⁰² Em 1851, Talbot conquistou tecnicamente a captura do movimento, mas seu método dependia da iluminação instantânea do *flash* elétrico. Em uma de suas experiências, Talbot fotografou um jornal atado a um disco giratório e percebeu que, apesar do rápido movimento, as palavras impressas eram capturadas com exatidão. Nas fotografias de Talbot, as palavras impressas ficaram perfeitamente legíveis, inalteradas pelo movimento do disco, o que comprovaria a possibilidade de se obterem imagens de qualquer objeto em movimento, independentemente do quão rápido ele pudesse estar, contanto que fosse iluminado por uma descarga de *flash* elétrico.²⁰³ Em carta ao cientista Michael Faraday, Talbot escreveu:

A importante experiência realizada ontem no Royal Institution, Londres, foi muito bem-sucedida. Um papel impresso foi fixado a um disco, que deveria girar o mais rápido possível. A bateria foi descarregada, e, com a abertura da câmera, verificou-se que esta havia registrado uma impressão. A imagem das letras impressas era exata, como se o disco houvesse ficado imóvel. Não sei se essa experiência já havia sido realizada antes (...) Se a representação fotográfica verdadeiramente instantânea de um objeto nunca foi obtida anteriormente (como imagino que não), fico contente que tal proeza tenha sido primeiro realizada no Royal Institution. Acredite-me, caro senhor, sinceramente seu, H. F. Talbot.²⁰⁴

Não era, entretanto, uma questão meramente técnica. O que era uma fotografia instantânea estava sendo sempre reatirado a partir de certos códigos estéticos, vinculados a definições provisórias do que seria considerado captura de acontecimentos atuais e efêmeros. Em 1866, por exemplo, os editores do *British Journal of Photography* acham necessário explicitar, no artigo “On instantaneous exposures and improved means for effecting them”, que o jornal “utilizava a palavra instantâneo em seu sentido convencional – ou seja, muito

²⁰¹ Segundo Prodder, “it is impossible to identify all of the individual who participated; there are simply too many of them (...) the Instantaneous photography movement was founded and orchestrated by a loosely affiliated community of like-minded people. It was what might be described as a vernacular movement – a grassroots upheaval, organized around a singular wish: to freeze motion on time”. Idem *ibidem*: 25.

²⁰² Carta de Talbot a J.B. Biot em 16 de junho de 1851. Doc. n.: 6.432. In coleção British Library, Fox Talbot Collection, Londres. Publicado em *Correspondence of William Henry Fox Talbot*, 2003.

²⁰³ Talbot, F. Note on instantaneous photographic images. In *Philosophical Magazine*, 1851.

²⁰⁴ Carta escrita em 15 de junho de 1851. British Library, Fox Talbot Collection, London, 28447 - draft version.

rápido”.²⁰⁵ Albert Londe, que se tornaria mais tarde um dos líderes da cronofotografia, oferece definição semelhante: “The designation instantaneous photography is reserved for all those shots taken in a very brief period of time.”²⁰⁶ Segundo John Herschel, os *snapshots* poderiam ser conquistados sob a condição de exposições inferiores ao décimo de segundo.²⁰⁷ Tratava-se da elaboração de um projeto que coincidia com a própria definição do que seriam “breves períodos de tempo”, do que consistiriam velocidade e instantaneidade. Nesse debate, publicavam-se verdadeiras listas de temas que deveriam ser aceitos como instantâneos. Arago, por exemplo, apresentou, ainda em 1841, na Academia Francesa de ciência uma listagem que continha “trees blowing in the wind, flowing water, the sea, storms, sailing ships, clouds and jostling of crowds”.²⁰⁸ Entre 1850 e 1870, outros temas foram incluídos na lista do que deveria ser entendido como uma fotografia instantânea, temas como cachoeiras, velocidade dos trens, pessoas andando, caruagens movendo-se, fumaça subindo, pássaros voando, bandeiras flamejantes, ondas batendo, cenas de rua, grupo de pessoas em quadras da cidade.²⁰⁹ Segundo o inventário do *British Journal of Photography*, a fotografia instantânea deveria ser:

If it be a sea-side view, we see the breaking waves – caught it may be, in very act of showering their spray over the rocks – or the thousands who may be congregated on the beach whiling away the time, taking ‘a plunge before dinner’, or otherwise hygienically employed. If it be a street view, we are enable from a loop-hole of retreat” and without feeling annoyance from the crowd, to inspect at our leisure the hurrying throng arrested on the paper before us. Silver triped clouds, the setting sun, shipping sailing, gondolas gliding, babies crying in their guardian-s arms – these and many other associations are called up by the idea of instantaneous photography.²¹⁰

De acordo com André Gunthert, em *La conquête de l’instantané*, o período entre a década de 1840 e a de 1880 constitui o momento de elaboração de um programa de ‘instantaneização’ fotográfica, passagem das fotografias rápidas ao paradigma da fotografia instantânea – mutação que permite perceber, entre o progresso tecnológico e os fantasmas iconográficos, a interação dos domínios da técnica e do imaginário social.²¹¹ Tal projeto

²⁰⁵ On Instantaneous exposures and improved means for effecting them In *British Journal of photography*, 1866: 13.

²⁰⁶ Londe, Albert. *La photographie instantanée: théorie et pratique*. Paris Gauthier-Villars, 1886. Apud Prodger. Op. cit.: 38.

²⁰⁷ Hersehel, Sir. John F. W. Instantaneous photography. In *Photographic News*, 4, 1860: 1.

²⁰⁸ Gunthert. Op. cit.: 120.

²⁰⁹ Prodger. Op. cit.: 37.

²¹⁰ On Instantaneous Exposures and improved Means for Effecting them. Op. cit.: 38.

²¹¹ De acordo com Gunthert a questão da redução do tempo de exposição geralmente recebeu na história da fotografia um tratamento menor, frequentemente sumário, apenas descritivo, explicado talvez pela multiplicidade de parâmetros técnicos envolvidos em seu advento ou mesmo pelas imprecisões e contradições

coincide em termos bastante amplos, com os anseios teóricos e as concepções inéditas acerca do tempo surgidas, sobretudo, após a descoberta das leis da termodinâmica que proclamam, em última instância, uma irreversibilidade temporal atrelada a uma nova ideia de corpo. O movimento cultural em torno do instantâneo fotográfico relaciona-se às transformações epistemológicas da temporalidade, quando, diante do fluxo (do mundo e de seu corpo), o homem não é mais capaz de se destacar da fluidez. O observador moderno está em “uma multidão a perder de vista, onde ninguém é para o outro nem totalmente nítido nem totalmente opaco”.²¹² Por mais atento à velocidade que esse observador esteja, seu regime de atenção é fundamentalmente ininterrupto, num *continuum* perpétuo e irreversível entre atenção e distração, incluindo, necessariamente, seu déficit e sua desatenção.²¹³ Orgânico ou inorgânico, o corpo temporalizado é visto, então, como economia de forças, manifestada como luz, calor, magnetismo e eletricidade, demandando que modos de conservação, desgaste e capacidade de transformação dessa energia fossem estudados e mapeados no interior de uma determinada duração.²¹⁴ O esquadramento efetuado pela ciência experimental – primeiro, pela astronomia e pela fisiologia, e, mais tarde, pela psicologia experimental – baseou-se em sistemas próprios de representação imagética afetando profundamente o sentido do tempo e sua experiência, desempenhando papel expressivo na cultura moderna.²¹⁵ Como aponta Jimena Canales, “measured bases science depend on understanding these moments and solving a host of new riddles that appeared with them”.²¹⁶

Nessa perspectiva, as pesquisas do renomado cientista Hermann von Helmholtz, acerca da velocidade de propagação dos impulsos nervosos, inauguram uma linhagem de investigações em que os curtos intervalos de tempo constituem objeto de pesquisas fisiológicas e psicológicas, linhagem que se estenderá, pelo menos, até as primeiras décadas do século XX.²¹⁷ Em 1851,

dos discursos da época. No entanto, tal campo de análise constitui-se extremamente fértil, já que expõe uma íntima relação entre tecnologia e cultura. Gunthert. *La Conquête de l’instantané*. Op. cit.: 8.

²¹² Benjamin, Walter. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. In *Obras escolhidas III*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994: 46.

²¹³ O capital, como força e circulação aceleradas, necessariamente exige um tipo de adaptabilidade perceptiva cujo regime inclui atenção e distração. “Essa lógica exige que aceitemos como naturalidade a mudança rápida de nossa atenção de uma coisa para outra.” Crary, Jonathan. *Suspensions of perception: attention, spectacle, and modern culture*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2001: 84.

²¹⁴ Braun, Marta. The Expanded present: photographing movement In *Beauty of another other*. Op. cit.: 152.

²¹⁵ Ver Canales. Op. cit. e Gundlach; Horst. U. K. Time measurements apparatus in psychology In *A pictorial history of psychology*. Chicago: Quintessence, 1997: 111.

²¹⁶ Canales. Op. cit.: preface X.

²¹⁷ Helmholtz assentou o princípio das leis da termodinâmicas em bases matemáticas, estabelecendo claramente a conversão da energia como princípio de validade universal e das leis fundamentais, aplicáveis a todos os fenômenos. Schmidgen. Henning. Entrevista concedida a Márcia Moraes. *Revista Departamento de Psicologia, UFF (online)*. 2005, vol. 17, n. 2: 119.

Helmholtz realizou significativa descoberta em relação ao tempo fisiológico: através de seus métodos de medição, identificou que, além dos processos de fadiga nos músculos, havia um *tempo perdido* no processo de condução dos nervos, um diferimento entre estímulo e resposta, espécie de *time lag* entre o ato mental e sua expressão corporal.²¹⁸ Isso significava não apenas que grande parte da atividade cerebral ocorreria inconscientemente antes de qualquer inferência consciente do sujeito, mas também que, segundo Helmholtz, se esse *tempo perdido* pudesse ser racionalizado, medido e analisado, poderiam ser elaborados modos apropriados de intervenção, controle e correção do comportamento humano, ou ao menos, maior eficiência na conservação e no uso da energia.²¹⁹ Como indica Gundalbach, já que processos mentais acontecem no interior do sistema nervoso, a velocidade da transmissão nesse sistema tornou-se fundamental para a análise da estrutura temporal dos atos mentais, demandando o desenvolvimento de instrumentos capazes de calcular e registrar visualmente essa velocidade.²²⁰ Não apenas isso: as descobertas de Helmholtz têm consequências epistemológicas ainda mais significativas – elas supõem que a realização do presente, como o percebemos, é sempre passada; pelo menos em algumas breves frações de segundo, “o presente é, na realidade, passado”.²²¹

Isso significa que a percepção não será nunca mais, como na perspectiva clássica, instantaneamente autopresença; aliás, percepção e presença não serão jamais sinônimos. Estar presente no presente passa a ser, então, pensado como trabalho, tarefa, correção e adequação.²²² Se, na pintura moderna, artistas promoviam experiências acerca da possibilidade da percepção pura, na ciência, o descolamento entre percepção e presença promove o desenvolvimento de uma série de procedimentos que objetivam mapear, quantificar, ‘imagear’ e ajustar essa diferença. Medir através de micrograndezas o “tempo perdido” dos mecanismos corporais e dos processos mentais apresentava-se como possibilidade face à impossibilidade da instantaneidade perceptiva. O microinstante aparece,

²¹⁸ Piccolino, Marco. A ‘Lost Time’ between Science and Literature: the *Temps Perdu* from Hermann von Helmholtz to Marcel Proust. In *Audiological Medicine*, 2003; 1: 261-270. O estudo de Piccolino demonstra que apesar de as expressões poderem ser mera coincidência, haveria indicações fortes para sugerir que Proust usou a expressão *temps perdu* depois de ter contato, através da cultura ‘médico-psicológica’ francesa, com o termo cunhado por Helmholtz. Op. cit.: 266.

²¹⁹ Sobre as relações entre os experimentos de Helmholtz, Marey, Muybridge e Frank Gilbreth e a microbiopolítica, ver Corbett, J. Martin. Towards neuroscientific management? Geometric chronophotography and the thin-slicing of the labouring body In *Management and Organizational History*, n. 3, 2008: 107-109.

²²⁰ Gundlach, H.U.K. Time-measuring apparatus in psychology. In *Bringmann: W.G., Lück, H.E., Miller, R. and Early, C.E., Editors*, 1997: 111.

²²¹ Crary. Suspensions of perception. Op. cit.: 310.

²²² Idem, *ibidem*: 316.

então, como “chave” para o comportamento humano – processo verificado em vários laboratórios da Europa e também da América, na proliferação de experiências que objetivavam encontrar “métodos refinados de medição” da duração dos “rápidos processos que ocorrem no corpo vivo”.²²³

Trata-se de um conceito de vida adequado à modernidade: vida como movimento, processo temporal, mutação permanente e decadência.²²⁴ Conceito que, introduzindo a temporalidade como condição de existência, supõe, como contrapartida, seu controle, realizável, sobretudo, através da decorrente proliferação de escalas em microtempos e de sistemas inovadores de ‘imageamento’, como a fotografia. Quando, definitivamente, a percepção deixa de ser pensada como experiência instantânea, torna-se uma espécie de *topos* da literatura científica a ideia de que o tempo tornaria viável, finalmente, a abertura da mente humana ao exame de medições.²²⁵ Ele se torna pressuposto nessa operação de investigação e domínio, como o fato fundamental para o conhecimento acerca da vida. O tempo mensurável, sobretudo o fisiológico, faria visível o homem. Assim, sua centralidade como objeto científico e epistemológico torna-se presente em vários conceitos que emergem no período, como, por exemplo, o da atenção, ressaltado por Jonathan Crary. O que o autor identifica como o problema da atenção – objeto central de diversos enunciados teóricos, tanto do campo da filosofia, da fisiologia, da psicologia, como da própria estética, revelando uma crise nos *status* do sujeito perceptivo no final do século – pode ser relacionado ao problema de reconfiguração epistemológica do tempo. A modalização temporal da história, a aceleração, a imposição do tempo das máquinas, a temporalização da percepção, enfim, toda essa gama de transformações fundamenta-se, em uma perspectiva mais ampla, na mutação do sentido do tempo. Tal reconfiguração é a condição de possibilidade para o problema da atenção e também para a problemática do tempo na campo fotográfico. Como o próprio Crary identifica, há uma progressiva demanda de presença num mundo veloz que exige rápida e constante atenção de “uma coisa para outra” e, simultaneamente, também solicita o desenvolvimento de sistemas de apreensão temporal, formas maquínicas capazes de regular o fluxo. A atenção era vista, então, como impedimento a “nossa percepção de ser um fluxo caótico de sensações” ou então como “imobilização transitória de um efeito-sujeito e um congelamento efêmero da diversidade

²²³ Helmholtz, H. On the methods of measuring very small portions of time, and their applications to physiological purpose. XLVIII. In *Philosophical Magazine and Journal of Science*, London/Edinburgh/Dublin, 1853: 313- 315.

²²⁴ Doane. Op. cit.: 46.

²²⁵ Draaisma, D. e Benschop, R. Pursuit of precision: The calibration of minds and machines in late nineteenth-century In *Annals of Science*, 2000, 57: 23.

sensorial num mundo real coeso”.²²⁶ O projeto da fotografia instantânea responde tanto à necessidade de modelos de estabilização – fixidez, atenção e presença – quanto à demanda por instrumentos de medição e registro microtemporais do efêmero.

As fotografias publicadas no livro *A expressão das emoções no homem e nos animais*, de Charles Darwin, em 1872, são exemplo interessante do processo de formulação da vida como dinâmica temporal e, em contrapartida, da fotografia como projeto de instantaneidade. Um dos primeiros tratados científicos fotograficamente ilustrados, sucesso de público, com mais de 250 mil cópias vendidas, o livro utiliza as imagens para “ilustrar” a comparação das expressões humanas às dos animais.²²⁷ O uso de fotografias como pilar ou elemento fundamental de sua narrativa demonstra que Darwin reconhece que a fotografia instantânea poderia conferir valor de objetividade às teses do livro, contribuindo de modo singular para o poder de persuasão de suas teorias.²²⁸ O autor, que era fascinado por esse tipo de imagens instantâneas, colecionando dezenas delas, como aponta Phillip Prodger, foi um dos primeiros teóricos a usar a fotografia para congelar e interromper o trânsito de movimentos efêmeros numa avaliação científica. Para a publicação de *A expressão das emoções*, empregou fotógrafos, como Oscar Rejlander, que deveriam “congelar” expressões e contrações musculares transitórias, além de utilizar algumas das famosas imagens realizadas pelo cientista francês Duchenne de Boulogne, no hospital La Salpêtrière. Às vezes alteradas, as fotografias eram transformadas em gravuras e serviam tanto para auxiliar suas análises, como instrumentos de observação e verificação, quanto para integrar estrategicamente a certificação e comprovação de suas concepções.²²⁹

Entre as imagens publicadas, a fotografia de um neném chorando, de autoria de Rejlander, publicada com o título de *Mental distress*, apresenta-nos em especial o modo como está sendo formulado tanto o paradigma do instantâneo fotográfico quanto a noção do instante como momento privilegiado de percepção. Devido à pequena dimensão e à qualidade precária, tal imagem foi redesenhada e ampliada à mão, sendo-lhe acrescentada uma cadeira,

²²⁶ Crary. A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do séculoXIX. In O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2001: 87- 88.

²²⁷ Prodger. Op. cit.: 75.

²²⁸ Ver Prodger. Illustration as Strategy in Charles Darwin’s The expression of the emotions in Man and Animals. In Lenoir, Timothy e Gumbrecht, Hans Ulrich (orgs.) *Inscribing Science: Scientific Texts and the Materiality of Communication*. Stanford: Stanford University Press, 1998: 141.

²²⁹ Apesar de Darwin não ter publicado suas próprias fotografias ele acompanhava de perto o desenvolvimento tecnológico dos processos fotográficos. Ver Prodger. Illustration as Strategy. Op. cit.: 141.

inexistente na fotografia original, e, enfim, refotografada, dando a impressão de uma fotografia original instantânea: captura de uma expressão transitória, efêmera; petrificação de um momento significativo da caracterização promovida por Darwin. Além de relacionar-se aos debates ocorridos nos círculos fotográficos que elegiam o tema “bebês chorando ou correndo” como integrante da lista dos instantâneos, tal “refotografia” é valorizada por um poder de interrupção de que a pintura, sozinha, já não dispunha. Tal capacidade maquínica e objetiva não está circunscrita à técnica propriamente dita, tanto porque o movimento do choro da criança não necessariamente demanda uma exposição muito curta para ser fixado quanto porque ainda não havia meios técnicos para congelar movimentos extremamente velozes. Igualmente porque não se tratava de uma fotografia propriamente, mas de um híbrido. Apesar desses aspectos tecnológicos, a imagem de todo modo participa da formulação da função do instantâneo, de seu papel e de sua necessidade, na construção do conhecimento empírico.

Se a face do século XIX passa a ocupar a posição precária de um organismo fisiológico e temporalizado, capturar fotograficamente e, sobretudo, instantaneamente suas expressões significou uma conquista de legibilidade, arquivabilidade, autenticidade e objetividade, independente do tempo de exposição ser de fato instantâneo e independente de essa fotografia ser, puramente, um *snapshot*. O que interessa nas fotografias publicadas por Darwin é que, paralelamente ao debate estético nos círculos da fotografia acerca do que seria o instantâneo, há também um diálogo científico que vê no instante fotográfico um possível método de investigação do efêmero, mesmo que esse instantâneo precise ser, para fins científicos, aperfeiçoado pictoricamente. O instante privilegiado da atenção do cientista ou do pintor não era suficiente para comprovar suas teses; era necessário o suporte fotográfico para que essa breve percepção fosse materializada como instantânea. O uso da fotografia enfatiza, como nenhum outro método, o ineditismo da “descoberta” de Darwin – com a pintura, a revelação de uma verdade desconhecida seria sempre um *déjà vu*. Trata-se, mais uma vez, da estreita relação entre a temporalização da vida e os métodos de análise e representação imagética que deveriam surpreender e domesticar o tempo.

Em “Inscribing Time”, Christof Windgätter compara alguns procedimentos científicos ao longo do século para evidenciar como a aparente diferença de prática teria manifestado, ao longo da segunda metade do século, a introdução do tempo como agente científico e

epistemológico.²³⁰ Relacionando tempo, técnicas científicas, imagem e informação, o autor demonstra de que modo ocorre, nesse período, uma alteração nos dispositivos de conhecimento que introduzem algo inteiramente novo: o registro e a inscrição do tempo. Tal processo supõe a emergência de instrumentos capazes de representar o novo agente, bem como a formulação de novos métodos de visibilidade e também de novas técnicas de percepção. Segundo ele, o tempo, então, deixa definitivamente de ser invisível ou inexplorável, pelo menos cientificamente. No início do século, o uso do *dynamometer* como dispositivo de medição de força por François Auguste Peron respondia a um paradigma de conhecimento ancorado na visualização humana e num modo de conhecer em que o tempo não se constitui como agente fundamental – princípios que já não eram mais viáveis no final do século XIX. Já as experiências de “medidas de força” realizadas por Freud no hospital de Viena em 1884, em que, também com a ajuda do *dynamometer*, estudava os efeitos da cocaína no seu próprio corpo, tomando ele mesmo a droga, estavam, por outro lado, “metade fora do paradigma *dynamométrico*”. Diferente de Peron, Freud, além de medir ‘pontos’ no tempo, também analisava o processo, sua duração e intensidade no tempo.

Nessa mesma época, o fisiologista italiano Angelo Mosso realizava pesquisas sobre fadiga utilizando um *kymograph*, dispositivo capaz de registrar automaticamente a força do dedo de uma pessoa em teste, numa temporalidade simultânea, sem necessidade de transcrição posterior dos dados observados pelo cientista, o que significaria a inscrição de uma curva na superfície do cilindro em tempo real.²³¹ Trata-se da inscrição do progresso, no tempo, de certas características do corpo humano, num diagrama produzido mecanicamente no interior de determinada duração: “um híbrido que mescla pictórico, numérico e inscrição. Em outras palavras, ao final do século XIX, o conhecimento fisiológico é também organizado por uma interface gráfica em que o tempo real garante sua credibilidade”.²³² O artigo de Windgätter termina citando ainda, como último procedimento, as experiências fotográficas de Etienne Jules Marey, que indicariam o ponto culminante dessa introdução do tempo e, simultaneamente, o momento de transformação para um novo regime temporal e informacional. Para o autor, “enquanto o *kymograph* registrava características mais ou menos visíveis de um corpo através de lenta rotação (a rotação do cilindro), a cronofotografia

²³⁰ Windgätter. Inscribing Time. Op. cit.

²³¹ Idem, ibidem: 3.

²³² Idem .

estabelecia procedimento altamente acelerado, capaz de tornar visíveis movimentos, forças e desenvolvimentos invisíveis”.²³³

Não por acaso, Windgätter cita a imagem fotográfica instantânea como o ponto máximo da inscrição temporal, concomitante à introdução de um novo regime de tempo e de informação. Tal indicação coincide com a própria formulação do paradigma do instante fotográfico. Como bem analisa André Gunthert, formulado desde os primeiros anos de sua prática como a conquista de um território iconográfico que escapa a seu poder, tal projeto adquire contornos de um programa, balizado por experimentações e manifestações parciais, só se efetivando nas últimas décadas do século, quando, em sua relação com a ciência, articulam-se técnicas e quadros interpretativos necessários ao êxito do paradigma de instantaneidade.²³⁴ Das fotografias rápidas ao paradigma do instantâneo há a produção de um modelo profundamente relacionado à cultura da velocidade e ao projeto de racionalização e análise do tempo, cujo cerne foi o conceito do instante. Embora pareçam iniciativas consecutivas de um desenvolvimento contínuo e evolutivo de ultrapassagem da crítica profetizada contra a invenção de Daguerre de que “os objetos móveis jamais poderiam ser delineados sem a ajuda da memória”,²³⁵ trata-se muito mais de uma integração da fotografia à formulação de um tempo microfragmentado e ‘instantaneizado’. A fotografia instantânea é a promessa de um “tempo perdido”, dentro e fora do corpo, que parece precisar cada vez mais ser (pelo menos visualmente) capturado.

Se o advento fotográfico, em 1839, pode ser pensado como imagem de um corte epistemológico – decorrente da introdução da atualidade no pensamento, da crise da representação e da modalização temporal –, o advento da fotografia instantânea faz parte, como peça fundamental e especialmente intensificadora, do movimento da segunda metade do século XIX de estruturação de um regime microtemporal de bases modernas. Isso significa dizer que ele não se constituiu com simples efeito de uma reconfiguração epistemológica, mas que sua prática e experiência também produziram formulações, tanto epistemológicas, contribuindo para modos de pensar o próprio tempo, quanto estéticas, produzindo o paradigma de instantaneidade que orientará a produção e a recepção da fotografia no século XX. Há, então, uma espécie de aderência profunda entre instante e fotografia, que torna

²³³ Idem, *ibidem*: 6.

²³⁴ Gunthert. Op. cit.: 13-14.

²³⁵ Crítica publicada no *Foreign Quarterly Review*, 1839, 213-218 apud Newhall, Beaumont. A conquista de la acion. In *Historia de La fotografia*. Barcelona: FotoGGrafia, 2002: 117.

improvável imaginarmos um instante temporal desconectado da imagem do instantâneo fotográfico e, por outro lado, uma história moderna da fotografia isenta do instante.

2. 2. CRONOFOTOGRAFIAS: AUSÊNCIA OU PRESENÇA DO TEMPO?

Em 1874, o método fotográfico criado pelo astrônomo Jules Janssen, diretor do laboratório de astrofísica de Paris e presidente da Société Française de la Photographie, efetuou, além de uma conquista técnica, um fato simbólico expressivo na relação entre o tempo do instante e o tempo da fotografia. Através de seu “revólver astronômico” – sistema de obturador controlado por um mecanismo cronométrico que girava sobre um daguerreótipo circular –, Janssen documentou no Japão o raro eclipse produzido pelo trânsito de Vênus sob o Sol, ocorrido apenas cinco vezes desde 1639, quando observado pela primeira vez, e que, segundo as expectativas da época, só se daria novamente em 2004. Seu instrumento era capaz de fixar uma sequência de 48 instantes fotográficos em 72 segundos, com imagens realizadas em brevíssimas durações. Janssen participava de uma grande expedição científica, programa que mobilizou durante anos a comunidade mundial, promoveu a criação de comissões especiais e arrecadou incentivos financeiros significativos. Simultaneamente, o trânsito foi fotografado de vários continentes, por diversos grupos de astrônomos, reunindo equipes de cientistas, fotógrafos e técnicos – franceses, alemães e ingleses – estrategicamente espalhados pelo globo com o objetivo de capturar fotografias, reportar detalhes e calcular, entre outras coisas, a distância relativa entre Vênus e o Sol.²³⁶

Apesar do uso da fotografia como processo fundamental de captura da imagem e de todos os tipos de esforços, financeiros e logísticos, as medições realizadas pelos astrônomos apresentaram divergências significativas, tanto entre expedições de locais distintos quanto na mesma equipe. As fotografias de Janssen, no entanto, destacaram-se das demais e obtiveram uma credibilidade especial, identificadas como as mais precisas por capturar, numa única placa sensível, a duração do trânsito através de “instantes constituidores”. Tratava-se do

²³⁶ Segundo Braun “the spirit of international rivalry, and camaraderie, was strong. The French National Assembly committed 425,000 francs in support to several expeditions, which were equipped with photographic telescopes to make a larger number of records. Ten German teams, meanwhile, were equipped with heliometers (refractor telescopes with lenses that split the image diametrically, allowing for small angular measurements) and were distributed across several continents. In England, eight photographers telescopes, three of which were destined for Russia, were constructed”. Thomas, Ann. Capturing light: photographing the Universe. In *Beauty of another other*. Op. cit.: 191-192.

trânsito de Vênus decomposto espaço-temporalmente em fotografias: não só o momento exato do início e do fim de seu deslocamento, mas também outras 46 imagens a cada minuto e 12 segundos. Seu sistema permitia, segundo ele mesmo, tomar “no momento em que o contato vai se reproduzir, uma série de fotografias a intervalos de tempo muito curtos e regulares, de maneira que a imagem fotográfica desse contato estivesse necessariamente contida na série e revelasse, ao mesmo tempo, o instante preciso do fenômeno”.²³⁷ Embora o trânsito de Vênus fosse lento o suficiente para ser visto a olho nu, o revólver fotográfico possibilitava, por ser cronométrico, uma padronização no método de observação e, principalmente, a autoinscrição através da luz de um processo temporal efêmero numa imagem permanente, que poderia ser estudada no futuro.²³⁸

Não coincidentemente tal realização é feita por um astrônomo. É na astronomia, talvez pela primeira vez, que a temporalidade fisiológica se contrapõe ao tempo do mundo e emerge como problemática perceptiva. Trata-se, como vimos no capítulo anterior, do reconhecimento por Friedrich Wilhelm Bessel, do ‘problema da equação pessoal’, a irreduzível e sistemática diferença temporal na observação dos diversos astrônomos – problema que, ao longo do século, vinha sendo tratado por métodos automáticos de registros gráficos, posteriormente traduzidos e interpretados. Interessante notar que Helmholtz, dissertando sobre suas medições de pequenas porções de tempo, se refere à “extraordinária descoberta” de Bessel como tema intimamente relacionado a micromedições e aos sistemas de registros gráficos.²³⁹ Não é só porque Helmholtz, como cientista, realiza uma espécie de interdisciplinaridade entre física, fisiologia e psicologia, mas também porque seus métodos de medição temporal explicariam e, segundo ele, resolveriam o problema da equação pessoal descoberto pela astronomia. Nesse sentido, aprimorar o sistema de observação astronômica significava criar dispositivos de medição precisa, mas também de autoinscrições gráficas. Os sistemas anteriores exigiam, enquanto os ouvidos do astrônomo percebessem o tique-taque do relógio, que ele visse e

²³⁷ J. Janssen. Méthode pour obtenir photographiquement les circonstances physiques des contacts avec les temps correspondants. Comunicação à comissão da passagem de Vênus, em 15 de fevereiro de 1873: 296. In *Mémoires de l'Académie des sciences de l'Institut de France*, publicado online em http://www.archive.org/stream/mmoiresdelacadm15fragoog/mmoiresdelacadm15fragoog_djvu.txt.

²³⁸ Braun observa que Janssen opta por trabalhar com daguerreótipo, praticamente ultrapassado na época, por considerá-lo com melhor estabilidade e uniformidade para a impressão do detalhe de informações. Braun, Marta. The Expanded present: photographing movement In *Beauty of another other*. Op. cit.: 192. A originalidade do dispositivo de registro sequencial e a descoberta posterior do sistema solar efita por Janssen através de suas imagens, adquiriram tanta autoridade pública, que o astrônomo funda um novo observatório em torno do registro fotográfico, considerando a fotografia uma condição quase imprescindível ao campo científico. Ver Gunthert. La Conquête de l'instantané. Op. cit.: 268.

²³⁹ Helmholtz, H. On the methods of measuring very small portions of time. Op. cit.: 314.

anotasse, simultaneamente, o movimento da estrela “toward the wire of the telescope, and endeavours to mark the position of the star at the last tick before crossing, and at the first tick after crossing, and thus to determine at what point of the interval which has the two ticks for its limits, the stars has actually crossed the wire”.²⁴⁰ Segundo o cientista alemão, a diferença temporal e a imprecisão perceptiva eram ainda mais significativas por mobilizarem mais de um sentido, a visão e a audição, tal como ocorreria com observações que solicitassem várias regiões de um mesmo campo perceptivo, como a percepção de profundidade da visão. Cada um desses sentidos responderia aos estímulos em velocidade própria.²⁴¹

Os procedimentos de análise do tempo funcionam, nesse sentido, como elo entre corpo e universo, conectando campos científicos diversos. Nesse caso, entre astronomia e fisiologia, disciplinas que, embora bastante distintas, participam conjuntamente da formulação do conceito de vida fundamentado na temporalidade e do conceito do instante como acesso e controle dessa temporalização. Assim, não só Helmholtz entrelaça saberes e relaciona suas descobertas às da astronomia; Janssen também prevê que a analítica do tempo desempenhada por seu revólver fotográfico terá desdobramentos na fisiologia. Segundo ele, a “characteristic of the revolver is that it affords an automatic means of series of photographs of the most variable and rapid phenomena in a sequence as rapid as may be desired, and thus opens up for investigation some the most interesting problems in the physiology and mechanics of walking, flying and various other animal movements”.²⁴² Por mais curioso que pareça o fato de Janssen propagandear seu instrumento por meio da fisiologia e não da astronomia, ele, de fato, só reitera a importância que o corpo vivo assume depois da metade do século. Como Foucault já bem apontou, a vida se torna uma força fundamental que deverá ser mapeada. O corpo se tornará o sujeito da analítica do tempo, o campo prioritário em que a ciência se exerce e também, como Janssen já intuía, a matéria fundamental da fotografia científica.

De todo modo, Janssen não introduz simplesmente a fotografia como mais um método cronográfico, como um medidor exato de tempo. O que realiza é vertê-lo visualmente, transformando-a em instrumento de autoinscrição de um tempo inacessível. A “photographie des contacts et des temps” – um dos subtítulos do relatório de Janssen acerca de sua missão

²⁴⁰ Idem, *ibidem*: 315.

²⁴¹ Idem, *ibidem*: 313.

²⁴² Janssen, Jules. *Présentation du revolver Photographique et épreuves obtenues avec cet instrument* In *Bulletin de la Société Française de la Photographie*, XXII. Paris, 1876: 100 -1008. Apud Braun. *Op. cit.*: 152.

no Japão – inaugura o que se constituirá como elo fundamental entre a imagem do tempo cronológico e a fotografia moderna: sincronismo entre o andamento cronométrico do relógio e a obtenção de fotografias instantâneas. Em contiguidade com esse tempo métrico, a fotografia encontrava, então, uma espécie de feição e caráter; o tempo, por outro lado – pelo menos aquele que se “espelha” no espaço, científico e homogêneo –, encontrava na fotografia um rosto, revelado no trânsito dos planetas. Quando o tempo de exposição fotográfica se torna inapreensível, imbui-se de um valor ideal de instantaneidade, acessa o tempo invisível a nossos olhos, sincroniza-se a ele e dele se apodera. Mais do que isso: o “tempo perdido” do universo, definitivamente extraviado após as experiências de Bessel, torna-se visível à sensibilidade fotográfica, quando esta se torna apta a capturar instantes sucessivos, quando adere ao relógio. Configura-se, nessa perspectiva, uma espécie de ‘contiguidade instantânea’ que adquire um forte sentido de visibilidade. Como afirmou Janssen, no encontro da Société Française de la Photographie em 1876, a placa fotográfica constitui “a verdadeira retina dos cientistas”

porque possui todas as propriedades que a ciência poderia desejar; conserva, com fidelidade, imagens que nela se depositam e as reproduz e multiplica indefinidamente, se preciso for; no espectro radioativo (espectro eletromagnético), recobre uma extensão mais de duas vezes superior à que o olho pode perceber e, logo, talvez, recobrirá tudo; finalmente, beneficia-se da admirável propriedade que permite o acúmulo de eventos e, enquanto nossa retina apaga todas as impressões com mais de um décimo de segundo, a retina fotográfica as conserva e acumula por período de tempo praticamente ilimitado.²⁴³

É o tempo, supostamente instantâneo, que eleva a fotografia à retina dos cientistas: as suas fotografias “percebiam” e tornavam visíveis tempos bem inferiores ao décimo de segundo, em exposições fotográficas de 300 avos de segundo.²⁴⁴ Enfraquecem antigos instantâneos, já que estabelecem novos padrões de velocidade e tempos de exposição para o instante fotográfico. Não só ultrapassam enormemente o requisito mínimo para a fotografia, segundo John Hershel, ser considerada instantânea, mas também e, principalmente, afirmam o poder da fotografia em transpor o limite humano perceptivo: medidas de tempo menores que essas não poderiam ser identificadas ou calculadas nem por nossos olhos, nem por nossos ouvidos. Enquanto o tempo de duração da percepção ocular – dos efeitos na retina, após o início de uma impressão luminosa, até o término dessa imagem – era limitado pela grandeza do décimo de segundo, a fotografia oferecia capacidades expressivas de observação e armazenamento de tempo muito inferiores a esses. De acordo com a investigação de Jimena

²⁴³ Idem.

²⁴⁴ Ver Dagognet, François. *Etienne-Jules Marey: A passion of a trace*. New York: Zone Books, 1992: 91.

Canales, em *A tenth of a second: a history*, o uso e o mérito da fotografia como instrumento de visibilidade científica são frequentemente justificados, no final do século, com alusões a esse intervalo temporal como limite humano.²⁴⁵ Segundo Helmholtz,

if the intervals of less than one-tenth of a second are to be observed with accuracy, or even measured, we must have recourse to artificial means (...) The perception of small difference of time by means of our senses and without artificial help is not very fine (...) When we reflect on the limited accuracy of our perceptions, and that we naturally cannot perceive more quickly than our nerves, which are the necessary media of all perceptions, transmit impressions, it is easy to see that the expression of our own experience can give us no information here.²⁴⁶

Nesse sentido, a figura do décimo de segundo – como categoria limítrofe – ocupou lugar privilegiado na fisiologia, sendo também central em outras disciplinas: na astronomia, na física, na meteorologia, na fisiologia óptica e na fotografia. Não se trata, como Canales assinala, do único intervalo de tempo de interesse científico e, certamente, não o menor, mas de uma categoria que entrecruza disciplinas, sintoma da inexorável temporalização da percepção e do mundo. Constitui-se como limiar entre o tempo orgânico e o tempo da máquina, ou melhor, entre a possibilidade de percebermos ou não processos temporais acelerados, de controlarmos ou não o funcionamento da percepção, da cognição e dos mecanismos da ação. O décimo de segundo era uma barreira a ser ultrapassada para que tanto os processos corporais quanto o próprio tempo pudessem ser vistos, dissecados e mapeados. Ele é a fenda através da qual a fotografia atravessa a cultura do instante e se aloja como imagem exemplar da temporalidade espacializada, micro-organizada e instantaneizada. Não por acaso Janssen mencionava tal marca: ultrapassá-la lhe concedia legitimidade e popularidade.

Se a fotografia não pôde fornecer respostas exatas em relação à distância entre o Sol e a Terra, as ‘vistas celestiais’ de Janssen desempenharam, no entanto, uma função heurística fundamental na elaboração de uma temporalidade microfragmentada e na constituição do paradigma da instantaneidade. A expressão mais evidente de que constituem significativa marca simbólica está no fato de terem sido integradas, em 1878, à Exposição do Palácio da Indústria, em Paris, na área do conhecimento e do ensino.²⁴⁷ Nas exposições de 1855, 1867 e 1873, a fotografia estava ao lado de outros produtos da indústria. Agora, as provas

²⁴⁵ Um dos capítulos do estudo de Canales é dedicado as relações entre a emergência do microtempo e as novas tecnologias visuais, a fotografia e o cinema. Ver Canales. *A tenth of a second*. Op. cit.

²⁴⁶ Helmholtz. On the methods of measuring very small portions of time. Op. cit.: 316; 321.

²⁴⁷ Ver Gunthert. Op. cit.: 257.

documentais da missão no Japão propiciavam a admissão da fotografia na classificação do organograma geral da exposição, entre os trabalhos efetuados sob a tutela do Ministério da Instrução, ao lado dos valiosos instrumentos de precisão – sejam as últimas invenções em matéria de óptica, de telegrafia, materiais elétricos, aparelhos de medida e de observação – e junto às pesquisas apresentadas pelos centros de formação científica mais importantes da França, como o Collège de France, o observatório de Paris, o Museu de História Natural e a Faculdade de Medicina. A classificação dos itens e a lógica geral de cada sala de exposição eram pensadas com severidade e resultavam de uma complexa diplomacia, traduzindo influências de âmbito comercial e político, prestígio social e científico. Na perspectiva de Gunthert, para os saberes ainda mal definidos da época, entrar na exposição e adquirir lugar próprio junto às disciplinas e classificações valia como um “brevê” de identidade.²⁴⁸ Segundo o autor, seu novo lugar na categoria de conhecimento testemunha, antes de mais nada, a revisão estatutária da fotografia, expressão de mutações também na recepção da fotografia e nos quadros interpretativos da fotografia instantânea.

Em 1881, o renomado fisiologista francês Étienne-Jules Marey apresenta à Academia de Ciências de Paris uma adaptação do revólver de Janssen, mais rápido e mais compacto, capaz de fixar 12 fotos em intervalos de 720 avos de segundo, velocidade permitida pelo uso de gelatinas secas, significativamente mais sensíveis do que as antigas placas fotográficas. Chamado de ‘fuzil fotográfico’, o dispositivo sequencial dá início a uma imensa série de experimentos, realizados por Marey ao longo de 20 anos, e acompanhados de numerosas publicações ilustradas. Marey, cientista com muitas habilidades – físico, fisiologista, pioneiro de medidas médicas e de tecnologias da aviação, cardiologista e estudante de hidráulica –, via na fotografia um modo preciso de investigação, instrumento de inteligibilidade e garantidor de eficácia epistêmica. Na realidade, a elaboração do ‘fuzil fotográfico’ articulava as soluções técnicas providas por Janssen à pesquisa fotográfica acerca do movimento dos cavalos, realizada pelo inglês Eadweard Muybridge. Marey que, na época, estudava o sistema locomotor dos animais, teria ficado muito impressionado ao verificar que as imagens do fotógrafo Muybridge, publicadas na *La Nature*, comprovavam, através de fotografias instantâneas e seriadas, o que, anos antes investigara e percebera. Imediatamente, Marey escreve ao editor da revista:

²⁴⁸ Idem, *ibidem*: 260.

I am lost in admiration over the instantaneous photographs of Mr. Muybridge, which you published in your last number of *La Nature*. Can you put me in correspondence with the author? I want to beg his aid and support to solve certain physiological problems so difficult to solve by other methods; for instance, the questions connected with the flight of birds. I was dreaming of a kind of photographic gun, seizing and portraying the bird in an attitude, or better still, a series of attitudes, displaying the successive different motions of the wing. Cailletet informed me that he had formerly essayed something similar, with encouraging results. It is evident this would be an easy matter for Mr. Muybridge to accomplish, and what beautiful zoetropes he could give us, and we could perfectly see the true movements of all imaginable animals. It would be animated zoology.²⁴⁹

Marey, que obtinha crescente prestígio e desempenhava liderança na comunidade científica europeia, ao saber da turnê de Muybridge à Europa, promove um jantar memorável em sua homenagem. Congrega, em torno da exibição de fotografias, um público seletivo de pensadores, cientistas e artistas, como o fotógrafo Nadar e o cientista Helmholtz, todos ávidos por experimentar novas visões da temporalidade fisiológica. O “professor Marey”, como publicado no jornal parisiense *Le Globe*, “invited to his residence a large number of the most eminent men in Europe for the purpose of meeting Mr. Muybridge, and witnessing an exhibition that should be placed before the whole Parisian public”.²⁵⁰ Marey tinha especial interesse pela presença de Helmholtz, além do fato de admirá-lo intensamente e de considerar que suas pesquisas e métodos teriam “mudado a cara da ciência”.²⁵¹ As imagens de Muybridge prometiam soluções de registro e procedimentos alternativos às pesquisas com que tanto o cientista alemão quanto o próprio Marey estavam comprometidos: “like Marey, Helmholtz was keen to take the human experimenter/observer out of the experimental loop, and instantaneous photography seemed to offer an elegant technological solution.”²⁵² Desde 1870, quando seu trabalho dá uma guinada para o aspecto locomotor, Marey começa a enfrentar uma série de restrições impostas pelo método gráfico. Seus instrumentos prodigiosos não pareciam mais capazes de descrever a ‘máquina animal’ viva. Para o fisiologista, o estudo desse corpo demandava novos instrumentos e procedimentos, uma ‘linguagem da vida’ que auxiliasse o mapeamento do ‘tempo perdido’ de Helmholtz, considerado por Marey como componente fundamental da economia e da temporalidade fisiológica. De acordo com Marta Braun, “Marey needed a pictorial solution – and in 1878,

²⁴⁹ Marey, J. Sur les allures du cheval reproduites par la photographie instantanée. Correspondência *La Nature*, 28 de dezembro de 1878: 54.

²⁵⁰ *Le Globe* apud Muybridge, Eadweard. *Zoopraxography: or the science of animal locomotion made Popular*. An electro-photographic investigation of consecutive phases of animal movements. University of Pennsylvania, 1893: 21.

²⁵¹ Rabinbach. Op. cit.: 92. Além de considerar o trabalho de Helmholtz acerca das termodinâmicas ser “a teoria mais memorável do tempo moderno”, Marey tinha um apreço especial pelo conceito de *tempo perdido*. Ver Corbett. Op. cit.: 110.

²⁵² Idem, *ibidem*: 8.

while he was struggling with his birds, he saw one: a sequence of photographs of trotting and galloping horses published in the Parisian science journal *La Nature*”.

Embora as silhuetas dos cavalos de Muybridge tenham tido problemas iniciais de credibilidade por serem reproduzidas apenas em gravuras, sem que seus originais fotográficos tivessem sido vistos, suas imagens seduziam o público em geral, incluindo cientistas e artistas. Ainda que não utilizasse critérios sofisticados no âmbito da ciência, reunia, no mesmo experimento, imagens inéditas e visualmente simples. Notoriamente, suas apresentações pela Europa deixaram os espectadores muito impressionados, causando uma verdadeira euforia coletiva, cujo impacto repercutiu nas descrições de jornalistas que as nomearam como desfile diabólico em que “that infernal chase, the deer ran after the dogs, the steer pursued the deer, and even the pigs showed the mad pretensions of grace and speed”.²⁵³ Reconhecido como fotógrafo do instantâneo, foi profundamente influenciado pelo projeto das fotografias rápidas que, nas décadas de 1840, 1850 e 1860, faziam palhaços, animais, nuvens, fumaça e cenas de rua aspirarem a um aperfeiçoamento em termos de legibilidade. A produção em massa dessas imagens orientou o trabalho de Muybridge, tornando-o uma espécie de representante do imaginário da instantaneidade desenvolvido durante os 40 anos anteriores: “at the very least, his work marks a climax in the instantaneous photography movement. In Muybridge, the achievements of hundreds of instantaneous photographers were distilled. As a result, a new aesthetic based on assembly, repletion and the mechanical coalesced.”²⁵⁴

No entanto, se a princípio suas narrativas fotográficas correspondiam a certo senso estético comum e não a um critério de acuidade científica, por outro lado, o êxito de suas imagens não foi outro senão sua integração aos modelos e pesquisas desenvolvidas pela ciência, que, aos poucos, lhe atribuíam legitimidade e eficácia. Combinavam não uma sequência de instantes constituidores de uma única imagem – como as de Janssen –, mas fotografias individuais, feitas por diversas câmeras com consecutivos pontos de vista, organizados em sequência, apresentando uma prova irrefutável de que, em dado momento do galope, os animais tiravam por completo suas patas do solo. Elas provaram que tanto cientistas quanto artistas poderiam estar equivocados em suas análises acerca do movimento

²⁵³ *Le globe* apud Rabinbach. Op. cit.: 102.

²⁵⁴ Gunning, Tom. Make it stop: Muybridge and the new frontier in instantaneous photography In prodger. *Time stands still*. Op. cit: 216.

do cavalo. Revelaram, assim, o poderoso acesso à realidade que o instante fotográfico podia oferecer. Tornaram-se importante referência, seja porque fizeram extraordinário sucesso e alcançaram credibilidade, seja porque causaram espanto e polêmicas históricas nos mais variados campos.

O pintor Ernest Meissonier, por exemplo, que, a princípio, as considera falsas, mais tarde não só incorpora os novos modos de representar o movimento do cavalo em suas pinturas, como também adota métodos de trabalho semelhantes: instala um trilho no parque de Passy, “sobre o qual viajava num carrinho que, correndo na mesma velocidade de um cavalo a galope na pista paralela, lhe permitia desenhar suas articulações de maneira cuidadosa”.²⁵⁵ A partir das fotografias de Muybridge, teóricos como Paul Souriau vão defender que, embora a fotografia instantânea seja útil para os artistas, a cópia literal de seus resultados seriam prejudicial à arte, pois a acuidade do movimento, conquistada pela fotografia, tornaria a velocidade, na pintura, “implausível e pouco graciosa”. Em sua análise, a tecnologia fotográfica esclareceu importantes aspectos sobre o movimento, e a câmera fotográfica tornou-se capaz de “point objects in motion”, como um “olho ideal, que tudo vê de relance, além de reter permanentemente o que viu”.²⁵⁶ No entanto, para a pintura – afirmava Souriau –, os instantâneos não deveriam ser tomados literalmente, até porque, do ponto de vista filosófico, seriam falsos e falhariam ao representar o movimento como de fato nós o vemos: “for the watching eye, the flying bird does not have two wings; it has at least four; the trotting horse does not have four legs, it has at least eight”.²⁵⁷ Obras anteriores, como a famosa pintura dos cavalos de Théodore Géricault, são “revisadas” à luz dessa nova visibilidade, produzindo profundo desconforto em artistas como Rodin, para quem o artista seria aquele que

diz a verdade, e a fotografia aquela que mente; pois, na realidade, o tempo não para. E se o artista consegue produzir a impressão de um gesto que se executa em vários instantes, o trabalho dele é, certamente, muito menos convencional do que a imagem científica em que o tempo é suspenso de forma abrupta (...) Criticam Géricault porque em sua obra *Corrida de cavalos em Epson*, que está no Louvre, ele pinta cavalos galopando em alta velocidade com as patas traseiras e dianteiras simultaneamente levantadas. Dizem que a chapa fotográfica nunca mostra isso. Na verdade, na fotografia instantânea, quando as pernas dianteiras do cavalo chegam à frente, as

²⁵⁵ Fabris, Annateresa A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo. *Ars*, São Paulo, v. 2, n. 4, 2004: 53.

²⁵⁶ Souriau, Paul. *L'esthétique du mouvement*, Paris: Alcan, 1889. Tradução inglesa *The Aesthetics of Movement*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1983: 118.

²⁵⁷ Idem, *ibidem*: 119.

traseiras, levando a propulsão ao corpo inteiro, já se colocaram sob o abdômen outra vez, prontas para começar um novo galope. Consequentemente, as quatro patas parecem encontrar-se no espaço, dando ao animal a aparência de ter pulado naquele mesmo instante e ter sido imobilizado nessa posição. Ora, creio que é Géricault quem tem razão, e não a fotografia, pois os cavalos pintados parecem correr (...) observe que, quando pintores e escultores reúnem numa mesma figura fases diferentes de uma ação, não procedem dessa forma por raciocínio ou artifício. Eles expressam, bastante ingenuamente, o que sentem. As almas e mãos dos artistas parecem ser conduzidas na direção do gesto, cujo desdobramento instintivamente eles traduzem. Aqui, como toda parte do domínio da arte, a sinceridade é a única regra.²⁵⁸

Rodin relaciona as imagens de Muybridge à suspensão do tempo realizada pela ciência. Talvez porque suas fotografias constituam um modelo explícito de desmantelamento e racionalização da duração rebatida sobre o espaço, vista como conjunto de momentos sucessivos, descontínuos e imóveis; de instantes reificados, estanques e homogêneos. O sucesso de suas imagens é o êxito da captura do tempo, fazendo-o aparecer como mero problema a ser resolvido ou, até, eliminado – seu instante contribui para a formulação (que se tornará tão corriqueira quanto a própria fotografia) de que o instantâneo fotográfico é a detenção, a anulação, a abreviação de um processo temporal; uma não duração, portanto. Se a visibilidade mecânica está fundamentada na capacidade de instantaneidade, significa também dizer que, em última análise, ela é potencialmente capaz de estabilizar o instável, cessar o fluido, furar o tempo. Não por acaso Muybridge projeta suas imagens num Zoopraxinoscópio, projetor inventado em 1879 que transformava imagens instantâneas em movimento. Realizar a síntese do movimento fotografado, devolver o galope aos cavalos, animar a fotografia, restituir o tempo ao tempo, é também postular que a realidade da duração desse movimento é, em última análise, a adição de instantes atemporais (e fotográficos).

Trata-se de suposição recíproca: as experiências de Muybridge não apenas corroboram com a espacialização e racionalização do tempo empreendida na segunda metade do século, mas também com a ideia de que os instantes constituintes da duração são imóveis, tal como fotografias instantâneas. O antecessor do cinema seria, portanto, não simplesmente a fotografia, mas a fotografia instantânea, vista como uma série de unidades de tempos equivalentes, colocadas em constante rotação do projetor.²⁵⁹ Uma fotografia borrada nunca poderia constituir a síntese temporal da duração, apenas a instantânea. Só ela pode produzir a

²⁵⁸ Fabris sugere que o fato de Rodin ter sido um dos artistas que adquiriu o livro de Muybridge, conforme revela em 1901 em *The human figure in motion*, não deve surpreender. “O interesse que a fotografia despertava nos artistas das mais variadas correntes não era superficial, uma vez que estes estavam dispostos a analisar de perto as novas evidências de que a imagem técnica era portadora.” Op. cit.: 9.

²⁵⁹ Ver Doane. Op. cit: 209.

duração, mesmo que, em sua unidade mínima, deponha contra essa mesma duração. Como se, fora do sujeito que olha, não houvesse movimento nem duração, como se a percepção do fluxo fosse só um trabalho interno. Se cinema e fluxo aparecem como analogias, a fotografia será, então, pensada como o lugar do fora do tempo e, simultaneamente, como sua máxima constituinte. A diferença entre cinema e fotografia já estaria colocada aí, na experiência de Muybridge: a fotografia extrairia o tempo da vida; o cinema, restituiria o processo temporal – ainda que essa duração fosse baseada na sequência serializada de instantâneos fotográficos. A fotografia deveria relacionar-se com sua capacidade de resisitir ao tempo; o cinema, de estocá-lo e representá-lo. Ele, a modulação; ela, o molde.

A popularização das imagens de Muybridge, disseminadas por seu caráter científico mas também como entretenimento, sustenta que a possibilidade de uma percepção “mais adequada”, que veja o que nossos olhos não alcançam, só é possível por efeito de uma suspensão temporal. Isto é o que as câmeras de Muybridge fazem: suprimem o tempo para poder ver e – talvez ainda mais relevante – produzem um mapa do tempo em que ele mesmo não comparece, constituindo exemplo significativo de como a fotografia participou da conceitualização de uma percepção que, embora fundamentalmente temporal, é analisada à revelia do tempo ou, melhor, através de uma analítica que, por meio da ideia do instante maquínico, restitui a imediaticidade da percepção. Segundo Crary, as imagens de Muybridge promovem um ideal de instantaneidade do mesmo modo que o *tachistoscope*, utilizado na segunda metade do século para testar a percepção a partir de um estímulo visual de curtíssima duração. Nesse dispositivo, a imagem (figura, palavra ou grupo de símbolos) aparece num ‘piscar’ de intervalo extremamente breve e o observador deve ser capaz de identificá-la. A “pureza” dessa visão instantânea era, como ressalta o autor, apresentada como o único modo de eliminar as variações e as incertezas da visão “normal”, agora invariavelmente temporal.²⁶⁰ O instantâneo de Muybridge faz ver o invisível, tal como o *tachistoscope* – uma visão fornecida pela interrupção do estímulo. Ambos possuem a qualidade de uma percepção “mais real” por se constituírem ‘contra’ o tempo:

Of course the ideal of instantaneity was a chimera (...) the tachistoscope presumes to make possible an examination of a specific physiological capacity from which time was effectively excluded as a variable. It was founded at least implicitly, on the understanding that only “presences” possible for a human perceiver will necessarily be mechanically produced (...) Tachistoscope was developed in close proximity to

²⁶⁰ Crary. *Suspensions*. Op. cit.: 306.

Muybridge's mechanically operated shutters, which he used for instantaneous photography (...) both apparatuses introduced new mechanical speeds into a domain of human perception.²⁶¹

Talvez essa seja a razão pela qual Marey, logo após a apresentação de Muybridge no jantar em sua casa, tenha se desinteressado pelo trabalho do inglês. Marey teria ficado muito impressionado com a qualidade dos instantâneos fotográficos, mas não com a projeção: o zoopraxinoscópio apresentava a ilusão de movimento que, devido à persistência retiniana, os olhos podiam ver sem o auxílio de nenhum aparelho.²⁶² Apesar de reconhecer a superioridade das fotografias de Muybridge em relação à legibilidade de seus gráficos, a síntese do movimento não solucionava os problemas de Marey, não apresentava pistas eficazes acerca dos intervalos entre as imagens, não fazia visível aquele segmento temporal imperceptível a nossos olhos, não esclarecia o *temps perdu*. O fisiologista estava mais interessado no movimento *entre* as fotografias do que na ilusão criada pela projeção da máquina de Muybridge. Além disso, mesmo os instantâneos de Muybridge eram realizados à revelia das medições temporais, não levava em conta a variável tempo, já que o sistema de câmeras separadas não poderia controlar a duração adequadamente nem revelar a temporalidade fisiológica que Marey desejava visualizar, medir e analisar através da fotografia. Em sua opinião, Muybridge “could not avoid errors that inverted the phases of the movement and brought to the eyes and spirit of those who consulted these beautiful plates a deplorable confusion”.²⁶³ Considerou, portanto, o método do inglês ineficiente, “it was often impossible to determine how the figure moved from one position to the next. Too much time was lost”.²⁶⁴ Muybridge, segundo Marey, só poderia congelar momentos individuais em séries, mas não integrar realmente a variável fundamental do tempo em sua pesquisa: “his images were spatially distinct but temporally blurred.”²⁶⁵ Se o tempo estava previsto nas imagens de Muybridge, era sempre indetectado por uma aproximação, pela “média” entre os intervalos das fases do movimento. O interesse de Marey, ao contrário, era investigar dispositivos técnicos que pudessem tornar visíveis pequenas transformações temporais – ‘les infiniment petits du temps’. Suas fotografias deveriam mostrar a relação existente em “cada momento entre a distância e o tempo transcorridos”, algo que o sistema de Muybridge não permitiria. Em *Mouvement*, Marey explica:

²⁶¹ Idem, ibidem: 302-309.

²⁶² Corbett. Op. cit.:113.

²⁶³ Marey. *La chronophotographie*. Paris: Gauthier-Villars, 1899: 8.

²⁶⁴ Doane. Op. cit.: 60.

²⁶⁵ Rabinbach. Op. cit.: 103.

When the commencement and termination of a phenomenon is measured by means of a discontinuous series of image, they may be an error as regards both stages. The commencement and termination may occur between two exposures of photographic plate, and it is impossible to say exactly when they occur.²⁶⁶

O impulso das pesquisas de Marey é, segundo Doane, o desejo avassalador de saber o que acontece no interior da duração de uma fração de segundo, “saber o aspecto do tempo inacessível à visão ordinária”.²⁶⁷ Tratava-se de uma questão de cálculo, mas também da conexão entre acuidade temporal e visibilidade. Assim, logo após a visita de Muybridge à Europa, Marey interrompeu seus estudos gráficos e iniciou seus próprios métodos fotográficos, inaugurando um regime fototemporal distinto do de Muybridge, capaz de produzir relações inéditas entre tempo e fotografia. Inicialmente, para tornar a câmera um instrumento de precisão temporal, dando a ver o secreto dessas ‘estações intermediárias’, Marey diminui progressivamente os intervalos entre um disparo e outro, entre um e outro instante fotográfico, utilizando tempos cada vez menores de exposição. Tratava-se do desejo de apreender unidades cada vez menores do contínuo temporal que julgava ser “infinitamente divisível”.²⁶⁸ Segundo ele, quanto mais fases intermediárias do movimento fossem detectadas, ou seja, quanto menor fosse o intervalo de suas medidas, maior acuidade obteria. Por essa razão, seu fuzil fotográfico – apesar de permitir fotografar, pela primeira vez, voos de pássaros livres, não o satisfaz inteiramente. As imagens continuavam apresentando intervalos extensos, demasiadamente intermitentes, incapazes de mostrar fases intermediárias. Inicia, então, uma série de outros experimentos fotográficos na Estação Fisiológica de Paris, espaço cedido e patrocinado pelo governo francês, composto por pistas, hangares, estúdio fotográfico e por um sistema complexo em que pistas circulares eram ligadas a uma série de telégrafos que emitiam sinais a um *odograph*, permitindo medir acuradamente a velocidade dos movimentos estudados.²⁶⁹

Em seu laboratório ao ar livre, Marey desenvolve trabalhos importantes. Entre eles, suas célebres série de cronofotografias – literalmente, *fotografias do tempo*. Marey adapta o conceito do fuzil fotográfico para câmeras fixas, fotografando o deslocamento de homens vestidos de branco, diante de um fundo preto, produzindo sequências mais precisas da

²⁶⁶ Marey. *Le mouvement* (1874). *Movement*. New York: Random House, 1977: 282.

²⁶⁷ Idem, *ibidem*: 46.

²⁶⁸ Idem, *ibidem*: 60.

²⁶⁹ Marey. *La station physiologique de Paris*. *La Nature* 11, 1883: 226-230.

trajetória do movimento, impressas numa única chapa de vidro.²⁷⁰ A seu *aparatus* cronofotográfico, o relógio é literalmente integrado, possibilitando-lhe calcular o tempo perdido entre as imagens intertemitentes e, sobretudo, tornar presente e constante o referencial do tempo. Através da fotografia, sintetiza, então, numa única imagem os efeitos de uma disjunção temporal no espaço. Como Janssen, Marey faz coincidirem os pontos do tempo espacializado do relógio com os pontos da sequência fotográfica. A fotografia torna-se o olho do tempo espacializado –, capaz também de arquivá-lo, de guardá-lo, preservá-lo como pontos críticos, momentos exatos e autônomos, constituintes de uma duração. Como afirma Doane, “the conceptualization of the instantaneous photography as point opens up a number of possibilities. It allows for thinking the image as critical specification of time – the exact moment. It entails a halting of time”.²⁷¹ Suas cronofotografias demonstram, conforme argumenta Rabinbach, a completa integração do tempo ao estudo do movimento:

In order to provide an image of time within the photographic image, he attached a clocklike device with a luminescent dial (chronometric dial) to the front of the camera obscura. The chronometer signified the complete integration of time into the study of motion. ‘By the multiplying the images at very short intervals’ he wrote, ‘we can obtain, with perfect authenticity, the successive phases of locomotion’.²⁷²

O tempo, para Marey, se expressa quando encarnado no movimento – o que, na maioria das vezes, é avaliado como predileção pelo espaço, como se o tempo, para ele, fosse mero objeto secundário. No entanto, observa Doane, a trajetória da carreira de Marey, a incessante luta pelo desenvolvimento de novos modos de representação de seu objeto e sua permanente referência à categoria tempo sugerem “the ultimate privileging of temporality and its scientific representation and measurement. Marey’s dream, whether acknowledged or not, was that of cutting into time, slicing it in such a way that it could be representable. Movement remained the clearest and most accessible expression of duration”.²⁷³ Para Marey, o fato central da vida era o movimento; no entanto, não há movimento sem tempo; não há movimento sem energia dissipando-se temporalmente, sem ritmos, intensidades e durações, pelo menos a partir da segunda metade do século. Mais do que isso: Marey crê que o movimento só pode ser entendido com base em sua relação espaço-temporal, analisado a partir de sua decomposição em pequenas unidades de tempo. Conhecer o movimento do corpo seria saber a

²⁷⁰ Mais tarde, combinado a cronofotografia ao *dynamometry* – gráfico produzido por pressão dos pés do sujeito que se locomove – ele é capaz de medir a energia gasta nas diversas fases de cada tipo de locomoção.

²⁷¹ Doane. Op. cit.: 217.

²⁷² Rabinbach. Op. cit.: 107.

²⁷³ Doane. Op. cit.: 46.

série de posições que ele ocupa no espaço numa série de instantes sucessivos.²⁷⁴ Trata-se de entender o tempo como chave fundamental para a análise do movimento, mas um tempo aderido ao espaço.

Essa talvez seja a primeira diferença significativa entre o método fotográfico de Marey e o de Muybridge. O fato de Marey não trabalhar com várias câmeras não é tão significativo quanto o de ele ter, em seu regime fototemporal, o tempo como pilar fundamental. Seus instantâneos fotográficos não anulam o tempo: coincidem com os elementos que, em sua visão, configuram a duração. Trata-se, a princípio, de um exame cronométrico, mas não inteiramente ausência de tempo. Na conferência acerca “du mouvement dans les fonctions de la vie”, em 1867, Marey defende a tese de que a introdução de temporalidade teria alterado profundamente o conceito de vida: “not long ago the origins of the movement, that is to say, muscular action and nervous function were the most mysterious aspects of biology.” Agora, “as a result of the contributions of the German school, they would be best understood”.²⁷⁵ Diferente do que significaria para Muybridge, o instantâneo, para Marey, corresponderia à apreensão sempre provisória do tempo, captura de algo infinitamente divisível cujo princípio é a duração. Se, em Muybridge, o tempo está subordinado ao movimento, em Marey, o movimento está subordinado ao tempo. Enquanto Muybridge procura tempos de exposição cada vez menores, Marey procurar intervalos entre as exposições cada vez menores. De todo modo, sem o tempo o objeto de Marey permanecia invisível, talvez até inexistente. Por essa razão, Marey relacionava a transposição da visão estática do corpo, mantida até a metade do século, à importante transformação da estrutura orgânica do corpo em dinâmica, interação e mobilidade. Antes disso, “we seem to have been traversing an immense gallery of mechanism of greatly varied combinations (...) but everyting here was mysterious in its immobility”.²⁷⁶ Para ele, “from the invisible atom to the celestial body lost in space, everything – is subject to motion. Everything gravitates in an immense or in an infinitely little orbit”.²⁷⁷

O cientista desejava decompor analiticamente o movimento, através da decomposição dos mais discretos componentes do tempo. Em seu livro *História da Cronofotografia*, ele assinala que só essa analítica da duração – “a series of instantaneous photographs taken at

²⁷⁴ Marey. La méthode graphique. Apud Rabinbach. Op. cit.: 113.

²⁷⁵ Rabinbach. Op. cit.: 91.

²⁷⁶ Idem.

²⁷⁷ Marey. Le machine animale: locomotion terrestre et aérienne, 1872. *Animal Mechanism: a treatise on terrestrial and aerial locomotion*. BiblioBazaar, 2009: 9.

very short and equal intervals of time”²⁷⁸ – poderia fornecer dados sobre as regularidades e os ritmos da economia do corpo como energia. Tempo e espaço, portanto, constituíam-se não como categorias absolutas, fora do *apparatus perceptivo*; estavam no corpo, e a temporalidade do corpo era a chave para seu conhecimento. De acordo com Rabinbach, a descoberta do tempo fisiológico conecta a imagem da ‘máquina animal’ aos mecanismos de autoinscrição, como a cronofotografia, desenvolvidos por Marey: “As Greenwich Time established an official standard of measurements for time around the world in 1884, Marey developed his techniques of physiological measurements in order to develop a standard for physiological time.”²⁷⁹

Ainda no final do século, outros estudos cronofotográficos foram realizados, tais como os de Otamar Ancshütz (fotógrafo alemão de origem polonesa), Georges Demeny (fisiologista e educador físico francês), Ernest Kohlrausch (fotógrafo alemão), Thomas Eakins (pintor americano), Charles Fremont e Lucien Bull (estudantes e assistentes de Marey). Seus modelos fotográficos produziram, por vezes, mecanismos tecnológicos de aprimoramento, mas corresponderam, mais ou menos, aos regimes fototemporais inaugurados por Marey e Muybridge.²⁸⁰

2. 3. DO DESCONTÍNUO AO CONTÍNUO

Possivelmente soe curioso ressaltar diferenças entre as cronofotografias de Muybridge e de Marey, já que ambos usam a fotografia para atribuir legitimidade e visibilidade à espacialização do tempo, ambos possibilitam que a fotografia participe, como engrenagem fundamental, do investimento na realidade dos instantes. Ambos se autorizam a “desvelar” a realidade do tempo e da percepção. Colocam o observador diante à impossibilidade de, por si só, estar presente no presente, experimentar o instante e fixar-se em algum dos pontos que constituem seu processo contínuo de escape perceptivo. Apresentam, então, uma solução maquínica: a presença fotográfica, adquirida, curiosamente, através do instantâneo. Com as cronofotografias, argumenta Doane, os instantes são desembaraçados, “the photography

²⁷⁸ Marey. *The history of chronophotography*. Annual Report of the Board of Regents of the Smithsonian, 1902: 317.

²⁷⁹ Rabinbach. Op. cit.: 94.

²⁸⁰ Ancshütz, por exemplo, apesar de apropriar-se do procedimento de Muybridge de câmeras separadas, integrou-as num mecanismo que conectava, por circuito elétrico, as câmeras à um cronômetro capaz de medir frações de segundo, podendo controlar e calibrar os tempos de exposição como os de “0.000076 avos de segundo”, e também ajustar os intervalos entre os disparos.

isolates a moment in time and engraves what would otherwise be an ephemeral instant, unarchivable”.²⁸¹ Elas integram o que a autora denomina pressão por uma racionalização do tempo na esfera pública, correspondendo à fragmentação que rompe o senso do tempo como contínuo. Fazem parte, enfim, do movimento de reconfiguração epistemológica do tempo, dentro e fora do corpo, que fatia a temporalidade em porções cada vez menores, mas também isola e estanca o instante, fazendo a temporalidade invisível opticamente legível. Associam-se ao que Canales vai entender como o “sucesso da ciência moderna”, garantido pelo rápido avanço das técnicas de micromedição temporal.²⁸²

No entanto, embora as experiências de Marey e de Muybridge possam ser avaliadas como semelhantes, ou mesmo equivalentes, elas apresentam tênue mas importante diferença: Marey inaugura um regime que emerge, na realidade, como ponto de virada, como mutação na própria espacialização proposta por ele e nas relações que se constituem entre fotografia e tempo. Talvez se deva a essa potencialidade limítrofe o fato de as cronofotografias de Marey produzirem um impacto que extrapola o âmbito estritamente científico e acaba por integrar uma reconfiguração conceitual mais ampla acerca do movimento, do tempo e também da imagem. Não porque seus pressupostos e objetivos estivessem fora desse domínio: eles fazem parte das formulações científicas da época e, nela, desempenham papel significativo. O impacto do trabalho de Marey se deve, aliás, pelo menos em parte, ao fato de suas experiências terem sido produzidas com alto rigor científico. No entanto, como Bergson percebeu, a analítica do movimento a partir de um tempo espacializado e a subordinação da experiência humana a um tempo externo e mensurável – aspectos fundamentais do método do fisiologista – foram elementos expressivos de uma importante crise do positivismo no final do século.²⁸³ É a expressão dessa crise – a ambivalência das imagens de Marey – que abre novas possibilidades estéticas e teóricas. Na culminância de um projeto e, ao mesmo tempo, no encontro de seu limite situa-se a potência de suas experiências fotográficas. Trata-se de um poder que, provavelmente, ultrapassa suas próprias intenções e que, sem dúvida alguma, introduz novas possibilidades plásticas no campo da arte, desenvolvidas no século XX, e influencia pensadores, como o próprio Bergson, tornando-se importante interseção entre cultura, ciência, filosofia e tecnologia modernas.

²⁸¹ Doane. Op. cit.: 102.

²⁸² Canales. Op. cit.: 206.

²⁸³ Rabinbach. Op. cit.: 113.

Embora não cite explicitamente o nome de Marey ou de Muybridge, as teses de Bergson se relacionam inúmeras vezes a suas imagens e, provavelmente, podem ajudar a compreendê-las. Quando escreve “Ensaio sobre os dados imediatos da consciência”, entre 1884 e 1886, as cronofotografias já se tinham tornado amplamente conhecidas e materializavam explicitamente o tempo homogêneo – aquela quarta dimensão do tempo que, segundo Bergson, é criada quando desejamos organizar os fatos sucessivos em nossa consciência. Como Rabinbach identifica, Marey e Bergson foram colegas no Groupe d’Études de Phénomènes Psychiques, que, em 1902, investigava fenômenos parapsicológicos.²⁸⁴ Poucos anos antes das famosas conferências bergsonianas acerca do tempo da consciência, o grupo se reunia para, segundo o próprio Bergson, “explorar aquela região, situada na interseção entre psicologia, biologia e física, em que encontramos manifestações de forças ainda não definidas,” conduzindo, por meio dos métodos de inscrição de Marey, o que Bergson denominou “experimentos rigorosos”. De todo modo, a voz de Bergson ecoa diversas vezes em várias de suas obras, como se ele estivesse pondo em xeque diretamente as verdades evocadas pelas cronofotografias, como se seu pensamento estivesse povoado daquelas imagens-lembranças ou como se elas estivessem, simplesmente, em sua mesa de trabalho.²⁸⁵ Muitas vezes, seus argumentos referem-se com evidência aos limites, falhas e contradições dos regimes fototemporais defendidos pelos cronofotógrafos, como se apostasse nessas fissuras para persuadir seus leitores. Trata-se de uma associação facilmente realizável, posto que tais imagens materializavam de modo categórico o ideário científico a que o filósofo se contrapôs, e porque elas já integravam, a essa altura, o imaginário coletivo da época. Bergson percebe que as experiências perceptivas formuladas sobretudo no final do século XIX constituíam, mais do que práticas, conceitos significativos, próprios à modernidade, e os integra a sua obra.

Como Maria Cristina Franco Ferraz aponta, ele inova radicalmente o horizonte da psicologia e da filosofia de então quando extrai das experiências perceptivas próprias da época (como a fotografia e o cinema) conceitos ímpares e inaugurais, constituindo um campo filosófico fora das balizas da ontologia e da lógica de fundo metafísico.²⁸⁶ De fato, sua crítica à espacialização do tempo realizada pela ciência, bem como a constituição desse novo campo filosófico, supõe um pressuposto imagético amplamente conhecido, experimentado e

²⁸⁴ Idem, *ibidem*: 111.

²⁸⁵ Idem.

²⁸⁶ Ferraz, M. C. F. Percepção, imagem e memória na modernidade: uma perspectiva filosófica In *Intercom*, São Paulo, XXVII, n. 1, 2004: 62.

culturalmente aceito. Para comprovar que “a verdade é que mudamos sem cessar e que o próprio estado já é mudança” sua argumentação solicita a experiência de um tempo vivido – já que “a existência de que estamos mais certos e que melhor conhecemos é incontestavelmente a nossa”, posto que “percebemos a nós mesmos interior e profundamente”.²⁸⁷ Argumento que, no entanto, também solicita e até exige um conhecimento “vulgar”, como ele mesmo denomina várias vezes, acerca da suposta divisibilidade e homogeneidade do tempo, difundida e afirmada igualmente pelos ponteiros dos relógios de pulso ou pelas imagens científicas das cronofotografias. Quando Bergson afirma que “toda mudança *real* é uma mudança indivisível”, opõe-se claramente às experiências que, através de instrumentos de precisão, como supostamente as imagens instantâneas, reclamam ser possível dividir tanto o movimento quanto o tempo.

Todo o argumento de Bergson a favor da duração se insurge contra o imaginário de que a instantaneidade possibilitaria conhecimento verdadeiro. Por outro lado, o modo como articula sua argumentação apóia-se nesse mesmo imaginário. A idéia do instante como realidade última da duração e a imagem das “vistas instantâneas” como captura da realidade são, ao mesmo tempo, seus vilões e a condição de possibilidade de seus argumentos, posto que servem à crítica de Bergson, não apenas como metáfora exemplar e popular da espacialização temporal moderna, mas também como a imagem que auxiliou a constituição desse modo moderno de pensar. Por isso, não poucas vezes usa a expressão “vistas instantâneas” ou, simplesmente, “instantâneos”: criticá-las faz parte de estratégia para desmontar tal lógica. Assim, “é verdade que da realidade que flui limitamo-nos a tomar instantâneos”,²⁸⁸ mas essa seria apenas uma operação para estabilizar a realidade instável do movimento, para encontrar pontos fixos aos quais poderíamos amarrar nossas ideias e nossa existência.²⁸⁹ Em sua perspectiva, preocupada “antes de tudo com as necessidades da ação, a inteligência, tal como os sentidos, limita-se a tomar de longe *vistas instantâneas* e, por isso mesmo, imóveis do devir da matéria”.²⁹⁰ Esses instantâneos, essas vistas instantâneas ou esses *instantanés* – expressões utilizada por ele em várias de suas obras – seriam só vistas limitadas, não poderiam nunca constituir nem a duração nem o movimento: “com essas vistas parciais colocadas lado a lado, você não obterá nem mesmo um começo de recomposição do

²⁸⁷ Bergson. *Memória e vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006: 2

²⁸⁸ Idem, *ibidem*: 41.

²⁸⁹ Idem, *ibidem*: 17

²⁹⁰ Bergson, H. *Evolução criadora* Op. cit.: O termo francês *instantané* é traduzido na tradução inglesa por *snapshots*.

conjunto, assim como não reproduzirá a materialidade de um objeto multiplicando sua fotografia sob mil aspectos diversos.”²⁹¹

Com efeito, se o cinema constitui o mecanismo do pensamento, como dissertou primeiramente em sua aulas no Collège de France, entre 1900 e 1904, e, posteriormente, em um capítulo de *A evolução criadora*, é, sobretudo, porque ambos pretendem restituir o movimento a partir de instantâneos, porque acreditam poder pensar “o instável por intermédio do estável, o movente por meio do imóvel”.²⁹² Ambos cometeriam o mesmo equívoco: em vez de mergulhar no devir interior das coisas, se colocariam fora delas para, artificialmente, restituí-lo. Conforme disserta o filósofo, “tomamos vistas quase instantâneas da realidade que passa e, sendo elas características dessa realidade, basta-nos enfileirá-las ao longo de um devir abstrato, uniforme, invisível, situado no fundo do aparelho do conhecimento, para imitar o que há de característico nesse devir”.²⁹³ Mas se temos a impressão – como numa sala de projeção do zoopraxinoscópio de Muybridge – que podemos ressuscitar o movimento a partir de instantâneos, trata-se de mera ilusão. Os instantes fotográficos, as vistas instantâneas tomadas pelo pensamento nada teriam a ver com o movimento, muito menos com o tempo: seriam, aliás, sua suspensão, exatamente como no gráfico composto pelas silhuetas do galope do cavalo.

De fato, tal perspectiva equivaleria aos regimes de Marey e de Muybridge. Independentemente de o tempo ser, para Marey, uma variável fundamental e, para Muybridge, um obstáculo a ser vencido. No pensamento bergsoniano o tempo cronométrico jamais poderia referir-se à duração, nunca seria tempo, apenas instrumento da ação e da inteligência para imobilizar a realidade movente. A pretensa retenção de um instante puro nunca poderia atribuir presença ao presente. As vistas instantâneas jamais poderiam tratar da duração nem da transição da qual tomaram emprestado instantâneos: acerca da transição as vistas estáveis nada informariam. As palavras de Bergson soam como se denunciasses a falta de realidade temporal dos instantâneos que, nesse momento, já constituíam, como “atualidades”, os álbuns e as histórias do mundo. Em tempo algum elas poderiam constituir a realidade temporal de nossas existências ou dos próprios acontecimentos; saciariam apenas nosso desejo e crença de produzir imagens estáveis daqueles períodos de transição, como infância, adolescência, maturidade e velhice. Elas seriam “simples vistas do espírito, paradas

²⁹¹ Bergson. *Memória e vida*. Op. cit.: 9.

²⁹² Bergson. *Evolução criadora*. Op. cit.: 296.

²⁹³ Idem, *ibidem*: 331.

possíveis imaginadas por nós, de fora, ao longo da continuidade de um progresso”, posto que repousos justapostos não equivalerão nunca ao movimento”.²⁹⁴ Tais vistas instantâneas não conteriam nem duração nem instabilidade. Não seriam capazes de deter nem de comprimir o tempo porque lhe seriam absolutamente externas, apenas números de unidades da duração, e nunca apresentações efetivas do tempo.

Se, no cinema, algum devir se instaura é porque o projetor solidariamente emprestaria o tempo ao instantâneo. Segundo Bergson, se quiséssemos reproduzir numa tela uma cena animada, como o desfile de um regimento, poderíamos tomar uma série de instantâneos que representariam atitudes imóveis desse desfile e projetá-los na tela, de modo que se substituíssem muito rapidamente uns aos outros, produzindo um movimento artificial. No entanto, se nos deparássemos “com as fotografias sozinhas, poderíamos olhá-las à vontade, não as veríamos ganharem animação: com a imobilidade, mesmo indefinidamente justaposta a si mesma, não faremos nunca o movimento. Para que as imagens ganhem animação, é preciso que haja movimento em algum lugar”.²⁹⁵ Tal procedimento corresponderia a produzir fotografias (“*extraire* de todos os movimentos próprios a todas as figuras um movimento impessoal, abstrato e simples”) e, no aparelho, restituir artificialmente a composição do devir. O problema do método cinematográfico, fosse no pensamento ou no cinema, não era o movimento – seu ritmo, sua característica própria –, mas o fato de tê-lo produzido a partir de instantâneos, de paralisias. Tal método estaria sempre diante de um abismo, nunca se tornaria capaz de entender o movimento ou o tempo. Desse modo, a análise da duração do movimento, a partir de secções fotográficas, realizada pelos cientistas do final do século ou sua transformação em síntese nos aparelhos cinematográficos do primeiro cinema materializavam, na perspectiva de Bergson, uma versão moderna do histórico argumento do filósofo Zenão. Ambos pretenderiam, segundo ele, decompor o movimento em instantes pontuais, imóveis, paralisados, para “recompor o movimento real com imobilidades possíveis”, aplicando uma verdade à duração que, de fato, seria própria à linha ou ao percurso de seu deslocamento. Ambos reduziriam o movimento à trajetória, a duração a sua sombra:

Vocês sempre experimentarão frente ao movimento intermediário a decepção da criança que, aproximando uma da outra suas mãos abertas, quer esmagar a fumaça. O movimento escorregará para o intervalo, pois toda a tentativa de reconstituir a mudança como estados implica uma proposição absurda de que o movimento é feito

²⁹⁴ Bergson. *Evolução criadora*. Op. cit : 337

²⁹⁵ Idem, *ibidem*: 330.

de imobilidade. Foi o que a filosofia percebeu assim que abriu os olhos. Os argumentos de Zenão de Eleia, ainda que tenham sido formulados com uma intenção bem diferente, não dizem outra coisa. Considera-se a flecha que voa? Em todo instante, diz Zenão, ele está imóvel, pois só teria o tempo de se mover, isto é, de ocupar pelo menos duas das posições sucessivas, se lhe fossem concedidos dois instantes. Em dado momento, está portanto em repouso em um ponto dado. Imóvel em cada ponto de seu trajeto, está, durante todo o tempo em que se move, imóvel.²⁹⁶

Em Bergson, o verdadeiro do movimento é o próprio movimento. A estratégia do pensamento de tomar vistas instantâneas só se exerceria por uma necessidade prática. Nosso espírito teria contraído o hábito útil de substituir a duração verdadeira por um tempo homogêneo e independente, reduzindo nossa percepção ao esquema da ação necessário à consciência e, com ela, às exigências da vida: “é assim que as milhares de posições sucessivas de um corredor se contraem numa única atitude simbólica, que nosso olho percebe, que a arte reproduz, e *que se torna, para todo o mundo, a imagem de um homem que corre.*”²⁹⁷ Essa necessidade ganha, segundo Bergson, feições próprias na modernidade. O desejo de homogeneizar, fixar e “essencializar” a vida, o movimento e o tempo – presentes em todo o pensamento ocidental – adquire, como o filósofo aponta, modos inéditos na era moderna. Entre a ciência moderna e a antiga existiria, em sua perspectiva, a mesma relação que encontramos entre

a analogia das fases de um movimento pelo olho e o registro bem mais completo dessas fases pela fotografia instantânea. É o mesmo mecanismo cinematográfico nos dois casos, mas no segundo, atinge uma precisão que não pode ter no primeiro. Do galope de um cavalo, nosso olho percebe sobretudo uma atitude característica, essencial ou antes, esquemática, uma forma que parece irradiar sobre todo um período e preencher assim o tempo de galope: é essa a atitude que a escultura fixou nos frisos do Partenon. Mas a fotografia instantânea isola qualquer momento que seja; põe a todos no mesmo plano e é assim que o galope de um cavalo se espalha, para ela, num número tão grande quanto se queira de atitudes sucessivas, em vez de se contrair numa atitude única, que brilharia num instante privilegiado e iluminaria todo um período. Dessa diferença original decorrem todas as outras.²⁹⁸

A fotografia instantânea instaura, para Bergson, a diferença entre as ciências: faz acreditar que todas as unidades temporais, além de divisíveis, são homogêneas, de igual espessura, equidistantes e, portanto, idênticas. À pontualidade ela atribui valores de acuidade e objetividade, sendo instrumento indispensável na substituição do “tempo-invenção” pelo

²⁹⁶ Idem, *ibidem*: 333.

²⁹⁷ Bergson. *Matéria e memória*. Op. cit.: 245 (grifos meus)

²⁹⁸ Idem, *ibidem*: 359.

“tempo-cumprimento”.²⁹⁹ A ilusão cinematográfica do pensamento ocidental adquire com ela nova potência: a de “comprovar” que as mudanças qualitativas do tempo são, de fato, quantitativas e independentes. Na perspectiva de Bergson, a ciência moderna procede como o conhecimento usual: “aperfeiçoa esse conhecimento, aumenta sua precisão e alcance, mas trabalha no mesmo sentido e põe em ação o mesmo mecanismo.”³⁰⁰ Renuncia, desse modo, ao devir, no que ele tem de movente, e “por pequenos que sejam os intervalos nos quais se deteve, autoriza-nos a dividi-lo novamente, caso precisemos”, fazendo com que o tempo real, o tempo como fluxo, escape sempre de seu alcance.³⁰¹ Como numa cronofotografia, todos os instantes se equivalem, nessa analítica espacializada do tempo moderno: nenhum deles tem o direito de se erigir em imagem representativa ou dominadora, nenhum deles se faz como acontecimento.

Esse é o ponto em que o trabalho de Marey acaba por situar-se como imagem limítrofe do projeto criticado por Bergson. Um dos aspectos mais interessantes das imagens do fisiologista francês, diferentes das de Muybridge, é a identificação, por ele mesmo, de um encontro entre o descontínuo e o contínuo do tempo. Primeiramente, porque quanto mais Marey diminui os intervalos entre os instantes fotográficos, desejando investigar o que acontece *entre* os instantâneos supostamente divisíveis e descontínuos, mais superpõe as imagens, tornando os instantes ilegíveis e encontrando a imagem do contínuo, o borrão de um fluxo temporal, o rastro fluido da duração, a que Bergson tanto se refere. Talvez seja possível até verificar, em algumas dessas imagens borradas e consideradas sem êxito, a impressão de certa atitude do movimento, um estado de transição, continuidade e simultaneidade, vulto do “movimento por inteiro”, imagem da duração efetuando-se. Supostamente por isso, elas deveriam ser cientificamente descartadas, posto ser provável que depusessem a favor de uma realidade temporal demasiado fluida. Não por acaso foram valorizadas por artistas que se entusiasmaram com o ‘imprevisível’, o ‘indiscernível’ dessas imagens plurais, “nas quais o sujeito é a um só tempo ele mesmo e diferente, nas quais a forma se dedica a encontrar uma identidade fugidia e renovada”.³⁰²

No entanto, cientificamente, para que as fases do movimento fossem, de fato, representadas visualmente em unidades de instantes, o fisiologista deveria trabalhar mais

²⁹⁹ Bergson. *Evolução criadora*, último capítulo.

³⁰⁰ Idem, *ibidem*: 363.

³⁰¹ Idem.

³⁰² Nadar apud Fabris. *Op. cit.*:18.

devagar, com intervalos maiores entre os *clics*, levando-o a concluir que “time and space, the two characteristics of movement, could not be rendered with equal emphasis”.³⁰³ Se, à primeira vista, a fotografia parecia ser o modo ideal de capturar e estudar o movimento porque apresentava numa mesma imagem tempo e espaço em conexão direta, em suas experiências cronofotográficas, tais fundamentos entravam em conflito, não poderiam ser capturados na mesma proporção ou, pelo menos, com a mesma precisão. Ao diminuir progressivamente o tempo de intervalo entre a exposição de suas imagens, Marey encontrava o limite de sua legibilidade. Isso significa que a expressão clara do movimento resultava em significativo distanciamento da ‘visibilidade temporal’, em demasiada abreviação do que ‘realmente’ ocorre durante uma série de instantes sucessivos. Tratava-se de um impasse: para investigar como a duração do movimento e a energia despendida constituíam, juntas, a economia de um corpo, Marey precisava investigar também os microprocessos que se realizam no interior dessa duração. No entanto, quando o tempo era microfatiado pela fotografia, quem desaparecia era o objeto em movimento – tornava-se imagem sobreposta, um borrão abstrato, um fantasma do corpo e do tempo.

A solução encontrada pelo fisiologista foi reduzir a corporalidade do objeto em movimento à abstração de linhas. Marey fotografou homens usando roupas pretas “riscadas” de branco na lateral, produzindo uma “fotografia geométrica” – imagem sem precedente na história. Diante do fundo preto, a cabeça, as pernas e os braços eram, ao serem fotografados, “desencarnados” do sujeito: capturados como instantâneos a cada fase do deslocamento, tornavam-se apenas pontos e linhas constituintes de uma trajetória. Tal estratégia possibilitou o fatiamento extraordinário da duração do movimento numa mesma placa sensível, capturas de intervalos muito inferiores aos do relógio, sem que a imagem aparecesse superposta. Reduzindo a complexidade da imagem, seu recurso transforma as fotografias em gráficos contínuos de coordenadas espaço-temporais, em uma significativa economia da representação em que o espaço é decomposto pela fratura do tempo. Na perspectiva de Doane, a resolução de Marey apresentaria “certa nostalgia” de seus métodos gráficos anteriores e nos faria questionar os motivos pelos quais, afinal de contas, Marey teria escolhido a fotografia como instrumento de análise. Na realidade, como percebe a autora, o método fotográfico de Marey não aumentou necessariamente a precisão ou acuidade de seus procedimentos de inscrição, mas atribuiu, a partir de uma contiguidade, singulares legibilidade e credibilidade a suas

³⁰³ Braun. Op. cit.: 159.

pesquisas. Encontra, portanto, na fotografia uma distinção, do mesmo modo que Bergson encontrou, quando instituiu a diferença entre as ciências a partir da fotografia instantânea. Em Bergson, a fotografia instaura uma distinção porque não só torna credível (e com precisão) a ilusão da decomposição temporal em unidades imóveis, mas também transforma tal decomposição em idêntica e homogênea. Em Marey, a distinção está relacionada ao modo ‘instantâneo’ e ‘automático’ com que a autoinscrição das ondas luminosas imprime o rastro do intangível tempo.³⁰⁴ A fotografia, à diferença dos métodos gráficos, ofereceria uma imediaticidade determinante: o tempo de transmissão da luz já era efetivamente zero, além de o registro não enfrentar nenhuma resistência dos materiais e nenhuma inércia, correspondendo à aspiração científica de instantaneidade capaz de superar qualquer tempo perdido perceptivo.³⁰⁵

Tratava-se do valor de instantaneidade que a fotografia almejava desde seu advento e que, a essa altura, possibilitava e relevava sua participação nos métodos científicos. Configurava-se, desse modo, o entrelaçamento entre indexibilidade, instantaneidade e legibilidade do tempo, iluminando a preferência pelo método fotográfico. Suas fotografias geométricas congregavam, então, tanto a cronologia dos ritmos do corpo e a tradução das mudanças nas atividades de força – características do método gráfico – quanto a imediaticidade fotográfica. Em todo caso, o que Marey apresenta em seus gráficos de fotografias geométricas são linhas em continuidade, mesmo que formadas por pontos, o que as tornavam instrumentos simultâneos de análise e síntese espaço-temporal. Em sua opinião, “in geometrical photographs, thanks to the great number of the images, the discontinuity of the phases almost entirely disappears, and the actual path followed by each point of the body can be seen represented almost as continuous curve.”³⁰⁶ Reside aí um dos paradoxos e mistérios do trabalho fotográfico de Marey: a descontinuidade *quase* desaparece, mas é mantida a título de legibilidade. Entre as imagens borradas – representação contínua do tempo – e as imagens geométricas – sua representação descontínua – o instante era, simultaneamente, a chave e o impedimento para a visibilidade da temporalidade fisiológica.

³⁰⁴ Ver Doane. Op. cit.: 49.

³⁰⁵ No método gráfico havia um tempo de transmissão do sinal que, em alguns casos, poderia ser longo, provocando atraso entre o movimento e seu registro. A utilização do sistema de pressão do ar pelas patas dos cavalos, por exemplo, poderia causar demoras significativas entre o movimento e sua inscrição. Por outro lado, tais instrumentos deveriam lidar com a inércia dos materiais inscritivos.

³⁰⁶ Marey. *Movement*. Op. cit.: 145.

As contradições do trabalho de Marey promovem uma série de questionamentos, por vezes imperceptíveis. A legitimidade e a acuidade que a fotografia garantia a suas teses não eram consideradas quando essa mesma fotografia afirmava que a pretensa divisibilidade do tempo, ao final, produzia, de fato, uma fluida continuidade – não no projetor do cinema, mas na própria duração do movimento. Mesmo que o obturador da câmera estivesse em altíssima velocidade, disparado em intervalos muito breves, no máximo de seu poder de instantaneidade, o que ele encontrava era uma realidade em fluxo. Por outro lado, a incompatibilidade entre tempo e movimento verificada por sua experiência parecia mostrar que o movimento só poderia ser, no máximo, a representação indireta do tempo. Não haveria, de fato, modo de fazer coincidir a espacialização temporal com a espacialização da trajetória fotográfica. Quando a suposta divisibilidade infinita, defendida por Marey, faz a imagem do tempo saturar até “desaparecer”, é como se revelasse que as cronofotografias, mesmo quando apresentam a trajetória de uma linha, constituem atualidades provisórias de um tempo que, em sua real densidade, não pode ser visível pelo movimento.

Em última instância, as experiências do fisiologista parecem atribuir obscura profundidade aos instantes fotográficos, que deixam de ser superfícies pontuais e texturizam-se como impuros e instáveis. Elas ratificam a ideia de que o instantâneo fotográfico nunca poderia ser a imagem exata de uma unidade temporal (se esta houver), mas um condensado, mesmo que mínimo, de tempos. Há sempre um tempo perdido no interior de um instante fotográfico de Marey; sempre uma matéria fluida adensada; há sempre a presença do tempo – pronta para ser depurada. Além disso, suas cronofotografias acabam por desenlaçar os conceitos de tempo e movimento, já que a impressão de um significaria o anulamento de outro. Se Marey desejava medir tempos mínimos efetuados, decompor o “tempo perdido” de Helmholtz, eles não eram visíveis infinitamente no espaço, só até certo ponto. O tempo se virtualizava e permanecia real, aliás, como o fundamentando do instante fotográfico de Marey. Isto porque, em suas experiências, o instante acaba impondo-se como instância independente e insubordinável ao espaço: o tempo dura e está lá, mas não no movimento. A sucessão ocorre, mas às vezes simultânea, como suas imagens sobrepostas. Efetuação presente, mas invisível; real, mas virtual. Por fim, como tais impasses eram vistos como problemas do instrumento e não de suas teses, acabavam por afirmar que o poder de divisibilidade temporal seria variação decorrente do instrumento utilizado, o que desafiava qualquer noção estática de espacialização do tempo, relativizando a ideia de tempo absoluto.

Segundo Rabinbach, os textos de Marey tratam da linguagem científica própria ao século XIX, mas suas imagens fazem parte dos cânones da arte do século XX. O cubismo, o futurismo e as próprias teses bergsonianas teriam integrado Marey, como crítica ou referência, ao vocabulário da arte moderna.³⁰⁷ É notória, por exemplo, a inspiração de Duchamp nas cronofotografias de Marey, que o teriam levado a produzir, em 1912, o célebre *Nu descendant l'escalier*. A experiência fotográfica desenvolvida por Marey, conhecida tanto por meio de livros quanto por intermédio de seu irmão que estudava medicina com Albert Londe, solucionava o que poderia ser, para Duchamp, uma espécie de limite do cubismo, introduzindo não só pontos de vistas espaciais, como faziam Picasso e Braque, mas também a problemática do tempo.³⁰⁸ Também Umberto Boccioni, Carlo Carà, Luigi Russolo e Giacomo Balla tiveram as experiências fotográficas de Marey como referência visual fundamental para suas análises acerca da “destruição da materialidade dos corpos realizada pelo movimento e pela luz”.³⁰⁹ As fotografias borradas adquiriram, então, um sentido de velocidade e movimento e, em vez de descartadas como fracassos técnicos, começaram a ser valorizadas como consequências estéticas da introdução do tempo como variável. Como os futuristas relacionavam, de maneira geral, modernidade com velocidade, aceleração e simultaneidade, as cronofotografias de Marey assumiram um lugar significativo em seus trabalhos, mesmo que, às vezes apareçam como contraponto estético ou teórico. Nas palavras de Boccioni, “simultaneidade é uma exaltação lírica, manifestação plástica do novo absoluto, velocidade; um novo e maravilhoso espetáculo, vida moderna; uma nova febre, invenção científica”.³¹⁰ Versando sobre o movimento do mundo e a velocidade da vida, Giacomo Balla produziu obras como *Dinamismo de um cão na coleira*, *As mãos do violonista* ou *Ritmo do violinista* –, cujos personagens apareciam, semelhantes às imagens “descartadas” de Marey, em formas justapostas, multiplicando-se no tempo e no movimento. Na fotografia, para representar a força plástica da velocidade e alcançar sua intensidade e sensação, Balla propunha que fossem realizados borrões, longos tempos de exposição, produzindo o que chamou de fotodinamismo:

To put it crudely, chronophotography could be compared with a clock on the face of which only the quarter-hours are marked, cinematography to one on which the minutes too are indicated, and photodynamism to a third on which era marked not

³⁰⁷ Rabinbach. Op. cit. 115.

³⁰⁸ Machado, Arlindo. *Anamorfozes Cronotópicas ou a Quarta Dimensão da Imagem*. In: André Parente. (Org.). *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993: 109.

³⁰⁹ Bragaglia, Anton Giulio. *Futurist Photodynamism* (1911). In Apollonio, Umbro. *Futurist Manifestos*. New York: The Viking Press, 1973: 43.

³¹⁰ Idem, *ibidem*: 178.

only the seconds, but the *intermovemental* fractions existing in the passages between seconds. This becomes an almost infinitesimal of movement.³¹¹

Evidente que, mesmo quando criticada, trata-se da presença da cronofotografia no imaginário das primeiras décadas do século, fundamentando tanto o uso como a recepção do instante fotográfico. Na perspectiva de Gunthert, ela – normalmente caracterizadas como decorrência da fotografia instantânea – é, na realidade sua condição de possibilidade.³¹² A legitimidade e a autoridade que a fotografia instantânea adquiriu no âmbito científico para questionar o visível, lhe permitirão, na perspectiva do autor, ser empregada fora desse campo, sem que seja necessário recorrer a qualquer critério estético; pelo contrário, impondo-se como paradigma por suas próprias regras de objetivação que progressivamente se tornarão referência e padrão de visibilidade para a fotografia do século XX e também para outros campos, como a própria pintura ou a escultura. No, entanto, se ela fez nascer experiências estéticas inteiramente novas, também fez aparecerem experiências próprias de tempo. Como vimos, as contradições, os impasses e as conquistas do projeto de instantaneidade colocam desafios ao mundo, instauram diferenças, outorgam deslocamentos no pensamento e na prática. Não se referem apenas a aprimoramentos tecnológicos, refinamentos técnicos, mas produzem, fundamentalmente, debates acerca do instante, da temporalidade do corpo e do mundo, da definição da ciência e do próprio conhecimento. Desse modo, não são apenas efeito e *assemblage* de um mundo fascinado pelo efêmero, mas desejanse de conceitos constantes, absolutos e universais. A fotografia instantânea, presente como problemática na formulação de campos de saberes variados – na astronomia, na física, na fisiologia, na filosofia e na arte – participa da problematização da fragmentação temporal, crítica que toma o lugar da filosofia mecânica e instala novas percepções e relativizações acerca do tempo.³¹³ Ela ‘comprova’ o descontínuo, mas também o contínuo do tempo. Aparece como sua aniquilação, mas também como estocagem e adensamento; arquiva a história – individual e coletiva – contra os desgastes que a própria história poderá provocar. Não que a fotografia seja tudo. A ambivalência, mais do que contradição, está na fotografia instantânea como uma constituição primária tensa, presença da fundação do paradigma, algo que fomentará uma das bases históricas de sua temporalidade e que ela carregará consigo, mesmo que de modo mutante, como uma espécie de sombra.

³¹¹ Idem, *ibidem*: 43.

³¹² Gunthert. Op. cit. : 292.

³¹³ Canales. Op. cit.: 19.

3. 1. O MOMENTO IMEDIATO, EXATO E SINCERO

Em algum dia de 1883, *mademoiselle* Charcot – filha do renomado médico – é fotografada por Albert Londe. Em vez de utilizar as usuais câmeras de retratos, o fotógrafo manuseia sua própria invenção: uma câmera com nove lentes arranjadas em círculo como ponteiros de um relógio, acionáveis por energia eletromagnética, ligadas a um “metrônomo” com capacidade de cronometrar sequencialmente a liberação dos obturadores que imprimiam nove instantes fotográficos numa mesma placa de vidro. Para realizar seu *portrait chronophotographique*, usa um sistema desenvolvido em parceria com o relojoeiro Charles Dessoudeix, capaz de variar a velocidade do disco rotatório, podendo também controlar quando cada uma das suas nove lentes seria desvelada.³¹⁴ Diante da câmera, a menina era capturada em sequência; no entanto, diferente de outros métodos cronofotográficos, cada elemento constituidor dessa série temporal não era capturado em intervalos regulares e equidistantes. Londe podia decidir quando fazer coincidir a abertura da lente com o instante temporal. Mais do que isso, precisava apostar que o desvelamento de uma das lentes deveria ser (ou deixar de ser) acionado em certo momento. A cada imagem, várias expectativas, as da senhorita e as de Londe, desdobrando-se como um jogo. A cada instantâneo imaginava-se o resultado da imagem realizada e esperava-se o momento de se realizar a imagem futura. Na placa fotográfica, as nove moças, ora olhando a câmera, ora desviando o olhar, ora inclinando a cabeça. Nenhuma precisão temporal, apenas intervalos de expectativa, momentos críticos no interior de uma série temporalizada pelo acontecimento fotográfico.

Londe, segundo Marta Braun, era “eclético e inventivo”.³¹⁵ Autor de vários livros importantes sobre o processo fotográfico, fundador da *Société d’Excursions de Amateurs de Photographie*, membro da *Société Française de Photographie*, um dos pioneiros da radiologia, especialista em emulsões químicas, chegou à cronofotografia através da fotografia médica. De 1882 a 1903, enquanto trabalhava no hospital La Salpêtrière, em Paris, Londe desenvolveu diversos métodos fotográficos para documentar pacientes com doenças como histeria e

³¹⁴ Alguns anos mais tarde Londe desenvolveu uma câmera com 12 lentes acionadas por um sistema de disparador elétrico que poderia ser operada em qualquer combinação de ordem, frequência e velocidade. Londe executou diversas experiências fotográficas em relação ao movimento em seu laboratório no hospital La Salpêtrière, com disposições similares à renomada *Station Physiologique* de Marey. Ver Braun, Marta. Braun. Marta. Op. cit: 165.

³¹⁵ Idem, *ibidem*: 164.

epilepsia.³¹⁶ Empreendedor, desenvolveu placas especialmente sensíveis, passíveis de serem produzidas em série, inventou sistemas de obturadores altamente velozes para a época, construiu câmeras multifocais com capacidade de cronometrar sequencialmente a liberação dos obturadores – viabilizando, em algumas delas, a operação em qualquer combinação de ordem, frequência e velocidade –, além de ter desenvolvido sistemas portáteis e polivalentes – adaptáveis a qualquer aparelho fotográfico, capazes de fotografar qualquer objeto em movimento, em qualquer direção, sem a necessidade de uma cenografia específica, como os procedimentos de Muybridge e Marey. De acordo com Martin Kemp,

Londe was responsible at least for three inventions: a double camera, whereby one lens could be used to focus on mobile patients while the other linked system could be activated without delay to capture the instant of any significant motion; a portable reflex camera carried on a neck strap (...) that could be used informally and without the need to intimidate patients with the normal rituals in the standing of portraits; and an elaborate apparatus with twelve lenses and an electric shutter set for five speeds, which could expose twelve sequential frozen images on one plate (...)³¹⁷

Sob a supervisão de Charcot, deu continuidade ao trabalho de documentação fotográfica iniciado por Paul Régnard e Désiré-Magloire Bourneville na conhecida *Iconographie Photographique de La Salpêtrière* – imagens que possivelmente constituem o mais famoso e complexo uso da fotografia médica da época.³¹⁸ De fato, durante a gestão de Charcot, o hospital assumiu uma série de meios de observação e registros ‘constatativos’, em meio aos quais a fotografia se encontrou numa posição de significativo privilégio.³¹⁹ Os ‘recentes progressos da fotografia’, como disserta Bourneville no prefácio da segunda edição de *Iconographie*, “n’ont pas encore été largement introduits dans le ouvrages de science”.³²⁰ De fato, a equipe de Charcot desenvolveu uma abordagem fortemente visual e imagística, utilizando inúmeros instrumentos visuais, tais como gráficos, estátuas, ilustrações e muitas fotografias – tanto nas descrições dos quadros médicos como na verdadeira cenografia da exibição dos casos.³²¹ Talvez porque, nas palavras de Freud, Charcot fosse ele mesmo “a

³¹⁶ Hannavy, John. *Encyclopedia of nineteenth-century photography*. Op. cit.: 869.

³¹⁷ Kemp, Martin. A perfect and faithful Record: mind and body in Medical photography before 1900 In *Beauty of another other*. Op. cit.:141.

³¹⁸ O primeiro livro de fotografias do *Salpêtrière* publicado foi fruto do trabalho de investigação de Bourneville e Régnard e intitulou-se *Iconographie Photographique de La Salpêtrière* (1876-1880). Em 1880, Alberto Londe substituiu Régnard à frente do laboratório, publicando, a partir de 1888, e em colaboração com Gilles de la Tourette e Richer, nova edição da *Iconographie: a Nouvelle Iconographie de La Salpêtrière*.

³¹⁹ Frade. Op. cit.: 154.

³²⁰ Bourneville, Désiré Magloire and Regnard, Paul. *Iconographie Photographique de La Salpêtrière*. Paris: Progrès médical, 1876: II.

³²¹ São famosas as conferências e aulas de Charcot em que as imagens das históricas, bem como as próprias históricas, eram exibidas para o público. Ver Showalter, Elaine. The performance of hysteria In Hall, Stuart.

visuel, a seer”, acostumado “to look again and again all things that were incomprehensible to him, to deepen his impression of them day by day until suddenly understanding of them dawned upon him”.³²² De todo modo, com importantes suportes políticos e financeiros, Charcot transformou o que chamou de ‘museu patológico vivo’ – uma “mistura bizarra de delinquentes, desabrigados, pedintes, epiléticos, histéricos e dementes – num centro de estudo e clínica.³²³ Estabeleceu a primeira cátedra de doenças nervosas do mundo e, mais tarde, entre outras realizações, criou o serviço de fotografia do Salpêtrière – verdadeira fábrica de imagens que realizou um interminável inventário de quadros histéricos: “auras, contraturas da face, blefarospasmos, bocejos, paraplegias, catalepsias, paralisias faciais e até episódios de sono histérico.”³²⁴

Em seu esforço para compreender, classificar e verificar a existência de sintomas específicos da histeria, Charcot esquadrinhou os pacientes, em sua maioria mulheres, mediante métodos exaustivos de medição científica que incluíam verificar as temperaturas axilar, rectal e vaginal,³²⁵ estudar os movimentos respiratórios e os movimentos musculares, realizar exames oftalmológicos, avaliar os reflexos e a capacidade de sensibilidade táctil, térmica, dolorosa, além de produzir uma enorme gama de registros fotográficos, constituindo um pretense histórico de sintomas imagéticos. Além de um estúdio fotográfico, o serviço fotográfico do hospital tinha laboratório e equipamento oficial, como plataformas, camas, fundos de cores variadas, vários tipos de câmeras, luzes artificiais. Se a histeria era uma de “doença *sine materia*”, um “Proteu” que, nas palavras de Charcot, “se apresenta sob milhares de formas, mas que não podemos agarrar sob nenhuma delas”, no *La Salpêtrière*, o inventário fotográfico pretendia apreender e atribuir uma feição à sua amorfidade.³²⁶

Representation: cultural representations and signifying practices. Walton Hall: The Open University, 2003: 72. Curiosamente outros autores como Andre Gunthert defendem que Charcot não era o grande impulsionador da fotografia no *Salpêtrière*, mas sim Desiré Bouneville. Ver Bernard, Denis e Gunthert, Andre. *L'Instant rêvé.* Paris: Editions Trois, 1993. No entanto, parece inegável a força que a fotografia adquiriu em sua administração.

³²² Freud, Sigmund. Apud Showalter. Op. cit.: 71. Segundo Gunning “certainly parte of the fascination with Charcot’s ‘tuesday lessons’ came less from their scientific demonstrations that from the complex scenography of attractions – erotic, sadistic and simply curiosity – that Charcot evoke from his female patients”. Gunning, Tom. In your face: physiognomy, photography and gnostic of early film In Micale, Mark S. *The mind of modernism: medicine, psychology, and the cultural arts in Europe and America, 1880-1940.* Stanford: Stanford University Press, 2004: 166.

³²³ Charcot, Leçons sur les maladies du système nerveux apud Didi-Huberman, Georges. *Invention of hysteria: Charcot and the iconography of the Salpêtrière.* Cambridge, London: the MIT Press, 2003: 281. Ver também Gramary, Adrian. Charcot e a Iconografia Fotográfica de La Salpêtrière In *Saúde mental.* V. X, n. 3, Porto, 2008: 62.

³²⁴ Gramary. Op. cit.: 62.

³²⁵ Investigando inclusive variações na quantidade e topografia da secreção vaginal. Idem.

³²⁶ Ver Didi-Huberman. *Invention of hysteria.* Op. cit.: 71.

Talvez por isso Charcot tenha se interessado tanto pelas habilidades de Londe com as novas emulsões e obturadores mecânicos: elas possibilitariam uma captura ainda mais precisa do aspecto proteiforme da histeria. Contratado como preparador químico em 1882, Londe rapidamente se propôs a fotografar e logo se engajou na liderança do serviço fotográfico do hospital, desejando transformá-lo num laboratório de pesquisa semelhante ao de Marey.³²⁷ Prometia que suas inovações tecnológicas seriam significativas para a documentação médica:

(...) In the study of certain nervous affections, such as epilepsy, histero-epilepsy, and grand hysteria, where attitudes and essentially passes estates are encountered, photography is the obvious means of preserving the exact image of phenomena that are too short lived to be analysed in direct observation. According to certain hypothesis, the eye itself cannot perceive moments that are far too rapid; such is the case in epileptic fits, hysterical attacks, the gait in pathological cases, etc. Thanks to *photocronographic method*, the eye's impotence can be easily supplemented in the particular case and documents of great value can be obtained.³²⁸

A impotência da visão deveria ser superada pela fotografia. No Salpêtrière, ela não era apenas um suplemento de memória, mas também a captura do instante imperceptível, do invisível da doença e, principalmente, uma possibilidade de apreender o processo da crise, flagra da tomada do corpo, da possessão do gesto, da mudança dos estados. Deveria, supostamente, cristalizar o contínuo em estados diferenciais. Em primeiro lugar, o paciente deveria ser fotografado ao ingressar no hospital, principalmente se sofresse de algum tipo de “deformidade, ferimento ou lesão”.³²⁹ Nesses casos, mesmo que a descrição fosse bastante detalhada, uma “boa foto contaria muito mais do que uma longa explicação”.³³⁰ Pacientes com “doenças de aspectos gerais”, em que a atitude e a expressão facial pretensamente apresentariam características importantes, além das fotografias iniciais, também deveriam serem realizadas imagens periódicas: “nesses casos, a fotografia, ao lado da observação, configuraria um benéfico complemento.”³³¹ A produção de um cartão fotográfico serviria, assim, de referência para análises posteriores da evolução da doença, documentando melhoras ou pioras. Londe acreditava que

in order to retain the trace of passing state, nothing is more convenient than taking a picture; in a word, whenever the physician deems its necessary, a photography of the

³²⁷ Gunthert, André. *La Conquête de l'instantané*. Op. cit.: 286.

³²⁸ Londe, Albert. *La photographie médicale* In Didi-Huberman. *Invention of hysteria*. Op. cit.: 286 (anexo).

³²⁹ Idem.

³³⁰ Idem

³³¹ Idem, *ibidem*: 287.

patient should be taken when he enters the hospital. Each time a modification in his state arises, a new pictures is necessary; in this way the progress of the cure or illness can be followed.³³²

Não se tratava, no entanto, apenas de capturas fotográficas constantes: a fotografia comprometia-se a apreender o processo interno de cada uma das crises, cada fase de uma contratura ou, mesmo, de um espasmo – o surgimento e o desaparecimento de um quadro clínico. Tratava-se da promessa de habilidade diante do transitório das crises histéricas: “determining the facies appropriate to each illness and each affection, placing it before everyone’s eyes is precisely what photographs is able to do.”³³³ Mais relevante ainda, tratava-se de fazer coincidir o ritmo da doença com o ritmo da imagem, os pontos relevantes ao instantâneo fotográfico. Segundo Didi-Huberman, em seu livro *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica*, era como se Charcot e a equipe do La Salpêtrière estivessem sempre preparados a flagrar ‘algo novo’ nas manifestações de seus pacientes, fomentando uma espécie de curiosidade ansiosa, sustentada por uma pretensão temporal da visão, que inventava, através da fotografia, uma “instantaneidade e uma eficiência do ver”, habilidade que poderia os livrar da “terrível duração” do ver.³³⁴ Na perspectiva de Huberman, foi por buscar um ideal de contato e de instantaneidade que Charcot se armou com a fotografia.³³⁵ Talvez por isso, em suas lições semanais, Charcot afirmava que nada mais era do que um simples fotógrafo.

Behold the truth. I’ve never said anything else; I’m not in the habit of advancing things that aren’t experimentally demonstrable. You know that my principle is to give weight to theory, and leave aside all prejudice: if you want to see clearly, you must take things as they are. It would see that hystero-epilepsy exists only in France and only, I might say, as has sometimes been said, at the Salpêtrière, as if I had forged it through the power of my will. It would be truly fantastic if I could create ailments as my whim or fancy dictate. But, true to tell, in this I am nothing more than a photographer; I inscribe what I see.³³⁶

Ser nada mais do que um fotógrafo não significava dizer, obviamente, que Charcot simplesmente fotografava de modo aleatório ou que ordenava a realização de uma fotografia

³³² Idem.

³³³ Londe, Albert. L’évolution de la photographie Apud Huberman. *Invention of hysteria. Op. cit.:* 48.

³³⁴ Nas palavras de Did-Huberman: “my question is: what anxiety bore within itself the compulsion, shared by Charcot and Salpêtrière in general, to always ‘see something new’? What might have been its temporal stasis? And what was it – in the visible, in Charcot’s daily comings and goings – that profoundly demanded this stasis? *Invention of hysteria. Op. cit.:* 27.

³³⁵ Idem, ibidem: 28.

³³⁶ Charcot, J-M. Leçons du Mardi à la Salpêtrière Policliniques. Apud Didi-Huberman *Invention of hysteria. Op. cit.:* 29.

espontânea. Ao contrário, a legitimação da instável e frágil psiquiatria deveria ser realizada pela captura de um momento preciso, capaz de apresentar forte caráter de evidência. Capturar tais momentos produzia toda uma ética do ver, capaz de provocar uma fina sensibilidade em que cada imagem deveria ser articulada com um diagnóstico, um prognóstico e, até mesmo, com uma perspectiva de cura. Nesse sentido, Huberman argumenta que, ao permitir que uma só imagem ou uma série de imagens cristalizasse o tempo inteiro de uma investigação, a fotografia condensava todo o caso num *tableau* não extensivo, cristalização em termos contraídos: em uma imagem singular ou em uma série inequívoca de imagens.³³⁷ Não se tratava apenas de um histórico cronológico, mas de imagens significativas para a apresentação do desenvolvimento da doença de cada paciente. Se “determining the facies appropriate to each illness and each affection, placing it before everyone’s eyes is precisely what photographs is able to do”,³³⁸ é porque ela possibilita a comparação de imagens capturadas a intervalos temporais distintos – numa sequência tempo-fotográfica de momentos pretensamente relevantes.

Trata-se, portanto, de uma expectativa que relaciona tempo e visibilidade: qual postura, gesto ou expressão fará visível a manifestação da doença? Entre médico (ou fotógrafo) e paciente, aninha-se a iminência permanente de algum segredo vir à luz, iminência de se poder decifrar alguma obscuridade latente e secreta. Não basta que o paciente tenha o sintoma; é preciso que se perceba, é necessário que se fotografe. Como Londe afirmava, “the reproduction of these scenes, as various as they are unforeseen, is performed by photography with some difficulty (...) One must always be ready for proceed and seize the interesting attitude at the desired moment”.³³⁹ Fotografia, assim, fazia parte de um procedimento que Didi-Huberman vai nomear *método de expectativa*, instrumentalizando e ampliando, de modo próprio, um sistema de observação, fundamental no diagnóstico da histeria; enriquecendo a esperança de fazer emergir (e ver) o obscuro, bem como sugerindo e produzindo a própria crise. A expectativa

³³⁷ Idem, *ibidem*: 48.

³³⁸ Segundo Londe, “in certain doubtful or little know cases, a comparison of prints taken in various places or at distant time provides the assurance that the illness in different subjects who were not on hand at the same time is indeed one the same”. Londe. *La photographie médicale* In Huberman. *Invention of hysteria*. Op. cit.: 286. Como se pode notar, a fotografia participava da passagem da singularidade do doente para a generalidade da doença.

³³⁹ Idem, *ibidem*: 151.

is in fact the implementation, cultivation, and figurative fabrication of what deontology called ‘medical secret (...) the *Iconographie Photographique de La Salpêtrière* is a scandal sheet (...) an iconography of medical secrets, the effort to make something about these shameful parts visible, something that hysteria seems to magnify – and perhaps precisely because it magnifies them. The *Iconographie*, as a serie of photographic images, is also arranged according to a legend, a manipulation of time, where time provides the ‘positive determination of things insofar as they are not’ (...) To constrain photographic visibility to imminence is to constrain the visibility of the hysterical body to the *intermittence of the symptom*.³⁴⁰

A fotografia deveria ‘armar’ os médicos para perceber, identificar, fixar e apresentar aquela “contratura” que, segundo Charcot, “é sempre iminente com histéricos”, surpreender estratégias de dissimulação a partir da velocidade em que “the patient is captured in her natural attitude before she had time to react”.³⁴¹ Aprender, desse modo, o ponto de virada, mas também o momento anterior: “in the state of hystero-epileptic illness, there are from time to time moments of respite, like *entr’actes*, during which convulsions and delirium are momentarily interrupted.”³⁴² Suspender (fixando) os gestos, as marcas progressivas do comportamento que, teoricamente, definiria a própria histeria. Tornar a doença visivelmente reconhecível e verificável significava também inventá-la a partir de uma periodização: cada imagem deveria, então, no interior da série comportamental, adquirir o valor de etapa, de evento constituinte, mas, sobretudo, de diferencial. Como Tom Gunning identifica, a equipe do Salpêtrière “claimed to have discovered predictable patterns to this behaviour (such as succession of different physical actions in a consistent order that made up the hysterical fit) which gave the disease a character that could be analysed and diagnosed”.³⁴³ Tais fotografias não se reduziam exatamente a uma cronologia, mas adquiriam valor único no interior da narrativa, fazendo emergir uma descontinuidade potencial na própria estrutura temporal.

Cada imagem, ao integrar um conjunto, reverberava então um valor intrínseco de singularidade que contrapunha e, ao mesmo tempo, afirmava a repetição da série fotográfica. Por um lado, retenção; por outro, transição no interior do grupo. Cada instante significava identidade e diferença; cada instantâneo declarava um senso de descontinuidade e ruptura, mas, simultaneamente, se relacionava necessariamente ao esvanecer temporal. Como bem analisa Friese Heidrun, a idéia de um momento significativo, individual e decisivo, estabelece uma relação particular com a temporalidade, produzindo a idéia de algo que se move de

³⁴⁰ Didi-Huberman. *Invention of hysteria*. Op. cit.: 105.

³⁴¹ Londe. La photographie médicale In Didi-Huberman. *Invention of hysteria*. Op. cit.: 150.

³⁴² Charcot. Leçons de Mardi . Apud Huberman. *Invention of hysteria*. Op. cit.: 111.

³⁴³ Gunning, Tom. In your face: physiognomy, photography and gnostic of early film. Op. cit.: 157.

maneira irrefutável, mas que, simultaneamente, é capaz de romper o contínuo. Segundo ele, o *momento* torna-se, por um lado, “a ‘time’ without time, time without *Chronos*, a momentary segment and the time of the *now*, of precisely this decisive occurrence. On the other hand, it becomes the time of fulfilled responsibility in the face of eschatological power that resides in every moment”.³⁴⁴ As fotografias do Salpêtrière conferem qualidade ao tempo, atribuem validade de cesura aos instantes. Constituem, assim, uma trama cujos fios indissociáveis são expectativa, gesto, imagem, e, claro, tempo. A autoridade e a legitimidade da fotografia como instrumento de visibilidade estavam, então, profundamente relacionadas à capacidade de se apropriar de (e também de produzir) uma estrutura de temporalidade. De acordo com Tom Gunning, para se fazer cientificamente visível, a fotografia precisava estar alocada num sistema, encontrar seu lugar numa série sobretudo temporal:

In addition to the comparisons that a physician could make by through the *Iconographie*, Londe also explored the possibilities of serial photography to indicate the association of actions typical of hysterical attacks. The need to obtain successive photographs led Londe to photographic inventions (...) Such images inscribed a temporal progression onto photography. Still photography in the late nineteenth century had gained a scientific and gnostic role not only through its iconic resemblance and indexical reliability but also through its increasing mastery of the increments of time and its ability to freeze an instantaneous event, such a sudden facial expression or the convulsions of a hysteric’s limbs.³⁴⁵

De fato, como apresenta Didi-Huberman, a temporalidade constitui-se como aspecto fundamental da ‘invenção da histeria’, posto que a inteligibilidade do quadro médico (ou da revelação do segredo, segundo ele) sustentava-se por um ‘antes e depois’ de estados, por uma intermitência entre o aparecimento e o desaparecimento da crise, das convulsões ou de quaisquer que fossem os sintomas – intermitência que acaba vinculando a visibilidade do corpo histérico à intermitência das próprias imagens.³⁴⁶ Na perspectiva de Huberman, houve no La Salpêtrière uma espécie de coincidência. A imposição da expectativa fotográfica encontrou uma “autêntica bênção para a fabricação dessas imagens”: o tempo das histéricas era já um tempo culpado, intermitente, em risco, como um teatro de sombras que poderá, a

³⁴⁴ Heidrun, Friese (edit.). *The moment: time and rupture in modern thought*. Liverpool: Liverpool University Press, 2001: 1.

³⁴⁵ Gunning. In your face. Op. cit.: 160.

³⁴⁶ De acordo com Huberman, “if everything seems to be in these images (of the *Iconographie photographique de La Salpêtrière*), it is because photography was in the ideal position to crystallize the link between the fantasy of hysteria and the fantasy of knowledge. A reciprocity of charm was instituted between physicians, with their insatiable desire for images of Hysteria, and hysterics, who willingly participated and actually raised the stakes through their increasingly theatricalized bodies. In this way, hysteria in the clinic became the spectacle, the invention of hysteria”. *Invention of hysteria*. Op. cit.: xi.

qualquer momento, tornar-se visível. Em grego, a palavra *hystérique*, segundo o autor, significa “alguém sempre atrasado, alguém intermitente”.³⁴⁷ As fotografias combinavam a intermitência das imagens com a da própria histeria. Às vezes, retratos posados; outras vezes, instantâneos capturados no momento exato de uma convulsão: a fotografia era sempre resultado de uma tensão entre a expectativa e o visível, entre a espera e o momento certo, entre a sugestão e o instante exato, ‘sincero’, como gostava Londe de definir.

Esse estado de expectativa corresponde ao estado de Londe quando, ao fotografar, desvelava lente por lente, produzindo, a cada intervalo, uma expectativa renovada; às vezes, apenas um choque, rápido e instantâneo. Outras vezes, a espera. Sempre um risco; por vezes, hesitação; por vezes: ação, exatidão, disparo. Nem os intervalos entre os *clics* nem a escolha das imagens poderiam ser aleatórios. A “superação da impotência da visão pela cronofotografia” se daria, nas imagens de Londe, de modo bastante diverso de outros cronofotógrafos. A exatidão, a acuidade, a precisão não se realizavam por intervalos cada vez menores ou pela rigidez e equidistância dos intervalos. Ao contrário, Londe não apenas combinava aspectos do fuzil cronofotográfico de Marey com o sistema de várias câmeras de Muybridge, mas introduzia algo novo: a variação consciente dos intervalos entre os disparos. A constituição do instantâneo no diagrama cronofotográfico de Londe se dava, portanto, sempre por uma experiência de expectativa, fosse ela longa ou breve, ativa ou passiva. Estar pronto para fotografar condicionaria um modo distinto de estar presente no tempo. O que demandaria, segundo ele, significativa rapidez do fotógrafo, qualificações subjetivas de expectativa, bem como domínio e agilidade para operar com velocidade diante do surgimento da “conveniência”.

Talvez por essa razão, Londe, como Marey, não se interessava pelos projetores de imagem em movimento. No contínuo, eles apagavam a intermitência, aboliam a possível diferença entre os instantes, suprimiam os intervalos; não revelavam a descontinuidade e o caráter irregular do processo temporal. A fotografia instantânea e cronofotográfica, diferentemente, era entendida como chave para a temporalidade intermitente do corpo, como instrumento de desconstrução e fixação, análise e visibilidade. Segundo Londe, só se atrasássemos a velocidade dos pares de síntese poderíamos tornar visível o que normalmente nos escapa, como no caso do envelhecimento das plantas e dos animais:

³⁴⁷ Idem, *ibidem*: 110.

“tomando série de fotografias com intervalos convenientemente afastados, podemos expô-los rapidamente aos olhos e reproduzir num instante o fenômeno no seu conjunto.”³⁴⁸ De fato, a legitimidade e a autoridade que a fotografia instantânea adquire no âmbito científico, a partir dos quadros interpretativos formados e divulgados pela cronofotografia, Não só tornam possível uma ampliação da capacidade de observação e demonstração de fenômenos transitórios e efêmeros – como o gesto comportamental ou a crise de uma paciente histérica –, mas também ampliam e transformam a relação entre espectador e instantâneo, entre expectativa e evento, visibilidade e diferença, tempo e cesura. Nesse sentido, não parece ocasional a dedicação de Londe à fotografia instantânea e, em especial, à cronofotografia. O aprimoramento dos métodos sequenciais, realizado por Londe dentro dos quadros da Salpêtrière, parece coincidir significativamente com a experiência fotográfica vivida ali.

Embora André Gunthert defenda a ideia de que a existência de pouquíssimas cronofotografias das histéricas conservadas na atualidade e a pouca demonstração de sua eficácia clínica nas publicações da época demonstrem que elas não foram decisivas cientificamente, a elaboração dos procedimentos cronofotográficos de Londe convergem profundamente com o gosto pelas séries da iconografia de Salpêtrière.³⁴⁹ Foi no âmbito da fotografia médica que desenvolveu seu sistema de cronofotografias instantâneas fora do automatismo da câmera, num ambiente em que o operador além de responsável por uma observação atenta, era também sujeito do disparo constituinte da série. Foi o universo científico que atribuiu legitimidade à cronofotografia não automática de Londe, o que, em última instância, produziu um modelo de visibilidade que autorizava a decisão subjetiva do fotógrafo. Se em cada “momento do disparo, a fotografia era absolutamente imediata, exata e sincera”, como Londe defendia em *Photographie medicale*,³⁵⁰ é porque cada desvelamento das lentes deveria estar de acordo com a intuição do controlador desse disparo, capaz de vislumbrar (ou não), de esperar (ou não) o momento pretensamente certo no interior da própria intermitência do mundo. O trabalho de Londe acrescenta, na realidade, novo elemento à constituição de uma temporalidade fotográfica, mostra que a conquista do paradigma da instantaneidade é concomitante à elaboração e legitimação de uma ‘expectativa’ fotográfica – que, talvez, tenha até sempre existido, mas que, ao coincidir com a fotografia instantânea, adquire uma densidade particular. Trata-se de uma espessura de expectativa que produz um

³⁴⁸ Londe Apud Machado, Arlindo. Pré-cinemas e pós-cinemas. Campinas: Papirus, 2002: 17.

³⁴⁹ Gunthert, André. La Conquête de l’instantané. Op. cit.: 289.

³⁵⁰ Apud Didi-Huberman. *Invention of hysteria*. Op. cit.: 45.

modo próprio de se estar diante do tempo. Fotografar torna-se, então, espreitar a temporalidade do mundo, qualificá-la e diferenciá-la, estimulando um sentido de presença no presente que exige, simultaneamente, uma percepção do passado e uma intuição de futuro. Capturar as fases da manifestação de uma crise é estar sempre preparado para perceber as mudanças de estado dessa emergência.

É evidente, no entanto, que a experiência fotográfica de Londe transborda o âmbito científico. No final do século, ele não era apenas uma das autoridades em processos fotográficos e tecnológicos. Era também um representante do gosto pela fotografia em geral, manifestando, como o estudo de Gunthert identifica, uma “derrapagem” da fotografia científica à prática do amador, o que redimensiona seu lugar na história da fotografia.³⁵¹ O que Londe parece fazer é levar para a rua e para o cotidiano da cidade a ‘expectação’ forjada nas experiências do Salpêtrière e, especialmente, promovida por suas câmeras cronofotográficas, cujo funcionamento consistia fundamentalmente numa decisão temporal, coincidência subjetiva entre o *clic* e o acontecimento, o instantâneo e a singularidade de um evento. Nessa perspectiva, se o mérito de Londe foi o de ter acrescentado uma diferença qualitativa aos regimes inaugurados por Marey e Muybridge – constituidores históricos da temporalidade fotográfica – foi também o de empregar a autoridade e a legitimidade dessa ampliação temporal além dos quadros científicos. Não por acaso, Londe abriu o serviço de fotografia do Salpêtrière aos amadores e foi, em 1887, um dos fundadores da Sociedade de Excursão de Amadores Fotográficos. Não se tratava somente de mero senso comercial empreendedor, mas da efervescente elaboração de um gênero fotográfico que nasce e ganha legitimidade no âmbito científico, mas que só fora dele se estabelece como tropo da linguagem fotográfica. Pioneiro na consagração de uma obra à ideia da fotografia instantânea, *La photographie instantanée: théorie et pratique*, Londe transformou seu laboratório de pesquisa em ponto de encontro de intelectuais das mais variadas áreas em torno do instantâneo fotográfico. Em sua opinião, a prática e a troca coletiva sobre o tema eram fundamentais para o desenvolvimento da fotografia: “malheur à ceux qui travaillent seuls! Groupez-vous, unissez vos efforts dans votre intérêt d’abord et dans celui de la photographie qui compte sur vous pour la maintenir dans la voie de progrès.”³⁵²

³⁵¹ Gunthert. *La conquête de l’instantané*. Op. cit.: 290, 291.

³⁵² Londe. Du rôle de l’amateur de photographie au point de vue artistique et scientifique. Conferência em 15 de novembro de 1892, Foto club Sud-Est, Paris: Chaix, 1893: 20. Apud Gunthert. *La Conquête de l’instantané*. Op. cit.: 329. Intelectuais como Gaston Tissandier, aeronauta, cientista, escritor e fundador da revista *La Nature* e Charles Dessoudeix, relojoeiro, físico e químico. Gunthert. *La conquête de l’instantané*. Op. cit.: 290.

Assim, Londe acabou aplicando seus dispositivos cronofotográficos aos mais diversos temas, como, por exemplo, a *explosion dans les carrières d'Argenteuil* – a derrubada de uma grande rocha, dinamitada em maio de 1885 –, corridas de cavalos, movimentos de artistas circenses, retratos de personalidades.³⁵³ Em suas idas e vidas entre a fotografia científica e amadora, em suas publicações de livros e de artigos em revistas, Londe aprimorou os métodos e a pedagogia do olhar, próprios a uma fotografia instantânea, participando da proliferação do paradigma da instantaneidade, integrando-a à pose e à fotografia de rua. Tratava-se, propriamente, do desenvolvimento de um tipo de ‘expectativa’ fotográfica que não se limitava a um ‘tipo’ de fotografia, de atenção visual e temporal, dentro e fora da academia – como podemos notar no episódio em que seu grupo de amadores fotografou acrobatas circenses em vias de auxiliar as ilustrações do *Acrobats And Mountebanks*, livro do escritor Hugues Le Roux e do ilustrador Jules Garnier:

I cannot close this preface without addressing the warmest thanks to all those who have aided us in bringing this work to a successful issue to our willing correspondents (...) But whilst thus paying our debts, we must express our special gratitude to the learned director of the photographic department of the Salpêtrière, M. Albert Londe; to M. Guy de la Brettoniere, the well-known *circomane*; to amateurs like MM. de Saint Senoch, Bucquet, and Mathieu. The photographs which these gentlemen kindly took for us enabled the draughtsman to represent the acrobats *in those intermediate poses which the eye never seizes*, and which hitherto the most rapid instantaneous photographs have failed in reproducing. A few figures will prove better than any words the extreme rarity of these plates. In the month of June, 1888, M. Houcke having given us an appointment at the Hippodrome, made the clown, Auguste, and an artist of the fixed bar, vault in our presence. The members of the Société d'Excursions Française de Photographie, headed by its president, were nearly all assembled. Fifty cameras were arranged like a battery: each amateur had brought twelve glasses. After they had been examined, M. Albert Londe sent us ten proofs, which alone out of six hundred had been deemed worthy of being printed, and after a final examination only seven plates were preserved- by the painter. They inspired the series of somersaults which are found in the chapter on gymnasts, Hugues Le Roux.³⁵⁴

Cinquenta fotografos – fotocronográficos ou não – aprendendo a prever o momento certo do disparo. Todos em silêncio para que o exato salto fosse convenientemente capturado. Cada instante do tempo apresentava a possibilidade de ser significativo e relevante para a fotografia, cada instante introduzia nova abertura para o campo de possibilidades, cada momento desalinha-se e novamente alinha-se ao tempo. Como Maurício Lissovsky investiga, quando a fotografia tornou-se instantânea, o tempo que, antes, constituía a longa

³⁵³ Idem, *ibidem*: 328.

³⁵⁴ Le Roux, Hugues e Garnier, Jules. *Acrobats and mountebanks*. London: Chapman e Hall Limited, 1890: ix. Disponível em <http://www.archive.org/details/acrobatsmounteba00lero>

duração da exposição, refluíu para um antes da exposição, para o jogo entre o fotógrafo e o instante do *clic* – jogo de forças e tensões de combinações infinitas entre atualidades e virtualidades, em que cada instantâneo fotográfico torna-se, simultaneamente, um convite a agir e um convite a esperar.³⁵⁵ Segundo ele, a fotografia moderna se teria produzido nesta tensão: no modo em que cada fotógrafo espreitou o tempo e encontrou, no devir, a gênese do instante. Tal expectativa supõe (e, simultaneamente, produz) uma heterogeneidade potencial: cada instante do tempo verte-se em abertura ao distinto e ao diferencial – a manifestação máxima de uma crise histórica ou de um salto acrobático, a imagem ápice da explosão de uma rocha ou da expressão fugaz de uma adolescente. A constituição do paradigma de instantaneidade tornou a câmera fotográfica um modo de decifrar o tempo, de afrontá-lo e, também, de qualificá-lo. Supõe necessariamente, portanto, uma experiência por meio de instantes desiguais, prenhe de descontinuidades saltitantes; supõe um tempo conformado por unidades “bem-sucedidas”, únicas e irrepetíveis, que se desenlaçam da sequência temporal uniforme. Assim, na perspectiva apresentada por Lissovsky, a gestação do instante produz um adensamento temporal, fazendo com que ele seja imanente à duração, unido a ela de modo inseparável e persistente.³⁵⁶ Segundo o autor, o horizonte de instantaneidade produz uma experiência de *expectação* – estado denso de permanente iminência que ultrapassa em muito o simples esperar.³⁵⁷

De acordo com Louis Marin, os apreciadores do instantâneo experimentaram e deixaram-se surpreender pelos efeitos que a captura do instante produz, fundando sua ação no “presente da presença” e, sobretudo, na produção de uma problematização do tempo.³⁵⁸ Tal expectativa fotográfica permitiu uma tomada de posição do fotógrafo, exigiu um exercício subjetivo e, principalmente, produziu uma pedagogia própria do olhar fotográfico, contribuindo tanto à formulação da linguagem moderna do fotojornalismo, do retrato e da fotografia documental quanto da fotografia vernacular e ‘caseira’ – cada vez mais frequente. Durante as primeiras décadas do século XX, a legitimidade do instante fotográfico, formulada no final do século anterior, alcançou um espectro tão amplo de circunstâncias, que fez circular e naturalizar a idéia de que o instantâneo seria parte da natureza do processo e,

³⁵⁵ Lissovsky. *A máquina de esperar*. Op. cit.: 109.

³⁵⁶ Idem, *ibidem*: 40.

³⁵⁷ Idem, *ibidem*: 59.

³⁵⁸ Poivert, Michel. A fotografia francesa em 1900: o fracasso do pictorialismo In *ArtCultura*, Vol. 10, No 16. Uberlândia, 2008: 13.

principalmente, o fundamento de um gênero próprio, independente dos referenciais dos cânones da arte³⁵⁹. Esse horizonte de instantaneidade estará, então, proliferando modos variados de ‘expectá-lo’ e gestá-lo, fazendo coincidir a constituição da fotografia moderna com uma experiência temporal através de instantes heterogêneos. Trata-se, na realidade, da participação da fotografia na possibilidade de adensamento daquele tempo microestruturado por unidades cada vez mais exíguas, homogêneas e serializadas – que a própria fotografia ajudou a constituir. De fato, a vida do final do século XIX e início do século XX, bastante industrializada, serializada, repleta de saturações em diversos campos, fomenta, em contrapartida, experiências e formulações teóricas que visam a um tempo texturizado, aberto à ruptura e ao acontecimento. O desenvolvimento da temporalidade fotográfica está fortemente imbricado com essa temporalidade histórica, com seus movimentos ambíguos e contraditórios, com sua elaboração, mas também e, sobretudo, com o cotidiano deste mundo.

Assim, fazer a diferença no tempo (e qualificá-lo) talvez tenha sido um dos desejos que orientaram tanto os fotógrafos do Salpêtrière quanto os amadores excursionistas: “as fotografias sucessivas das diferentes fases de uma explosão” ou de um ataque epilético de uma paciente atribuíam qualidades distintas aos momentos da passagem do tempo. Não bastava haver a emergência de um evento que se destacasse do contínuo como relevante, era preciso que ganhasse visibilidade, que fosse apreendido, identificado e fotografado como tal. Germinar o instante, capturá-lo ou provocá-lo – fosse num retrato ou numa apresentação de acrobatas – tornou-se, ao longo do século seguinte, a operação fundamental do ato fotográfico, na fotografia amadora ou profissional. Os fotógrafos modernos passaram, pelo menos potencialmente, a usar a máquina não somente para expectar o tempo, mas para atribuir maior ou menor relevância aos eventos da vida pública e privada.

3. 2. DO CORTE FOTOGRAFÁVEL À HETEROGENEIDADE POTENCIAL

Em 1919, num ciclo de conferências no Trinity College, Alfred North Whitehead defendeu a idéia de que “existe tempo porque existe acontecimento e, além dos

³⁵⁹ Sobre gênero liberto da arte e estética da ocasião ver Gunthert, André. Esthétique de l’occasion: naissance de la photographie instantanée comme genre. Paris: *Études photographiques*, n. 9, 2000: 64-87.

acontecimentos, nada existe”.³⁶⁰ Contra a serialização e homegeneização temporal realizada pela ciência, o filósofo e matemático britânico argumentava que não existia na natureza apenas uma série temporal ou única família de durações, homogêneas e idênticas. Segundo ele, esse caráter ordenativo e serial, que concebe um presente instantâneo, um passado esvanecido e um futuro inexistente, não poderia dar conta dos processos da natureza:

de nossa parte, contudo, negamos esse presente instantâneo imediatamente dado. Não existe algo semelhante a ser encontrado na natureza. Enquanto fato último, trata-se de uma não entidade. O imediato, para a apreensão sensível, é uma duração. Ora, uma duração traz em seu seio um passado e um futuro; as amplitudes temporais das durações imediatas da apreensão sensível são altamente indeterminadas e dependentes do percipiente individual. Como consequência, não existe fator algum da natureza que, para cada percipiente, seja preeminente e necessariamente o presente (...) O que percebemos como presente é a vivida borda da memória matizada pela antecipação. Essa vividez ilumina o campo discriminado no âmbito da duração. Mas isso não representa nenhuma garantia de que os acontecimentos da natureza não possam ser distribuídos por outras durações de famílias alternativas. Sequer podemos saber que a ‘serie de durações imediatas exibidas pela apreensão sensível de uma mente individual pertence, de modo absolutamente necessário, à mesma família de durações. Não existe a menor razão para se acreditar que seja assim.’³⁶¹

Essa multiplicidade familiar de durações transformaria o tempo numa substância heterogênea e relacional. Cada momento seria um limite de confinamento de certa duração, mas que, entretanto, se estenderia sobre outros momentos e guardaria relações entre eles: “cada evento estende-se por sobre outros eventos e por sobre cada evento estendem-se outros eventos.”³⁶² Embora para Whitehead não exista na natureza um instante, existem “conjuntos abstrativos de rotas aproximativas”, ou famílias de durações próximas. Um momento é um desses conjuntos abstrativos cujas relações mútuas de extensão são dotadas de certas peculiaridades específicas: “as durações que integram a composição de um momento pertencem todas a uma mesma família. Portanto, a uma família de durações corresponde uma família de momentos.”³⁶³ Sem o instante imediato, fora da possibilidade de uma percepção instantânea e longe das séries temporais únicas e mensuráveis, Whitehead elabora uma concepção densa de tempo, em que, em sua versão leibniziana, os momentos são espécies de mônadas, entranhados de extensões diversas, passadas e futuras – mananciais de possibilidades. Para ele, a continuidade da natureza é denominação para o agregado de variedade de propriedades ligadas por uma extensão transitiva.

³⁶⁰ Whitehead, Alfred North. *O conceito de natureza*. São Paulo: Martins fontes, 1993: 80.

³⁶¹ Idem, *ibidem*: 88.

³⁶² Idem, *ibidem*: 72.

³⁶³ Idem, *ibidem*: 77.

Geralmente conhecido por seu livro *Principia mathematica*, escrito com Bertrand Russell e publicado entre 1910 e 1913, foi a publicação de *Concept of nature* que consolidou Whitehead como importante filósofo da natureza do século XX. Na perspectiva de Gilles Deleuze, a investigação de Whitehead ressoa um problema já debatido por Leibniz e Bergson: identificar “em que condições o mundo objetivo permite uma produção subjetiva de novidade, isto é, uma *criação*.”³⁶⁴ Trata-se de uma concepção temporal que se produz “em uma multiplicidade caótica, com a condição de que intervenha uma espécie de crivo”.³⁶⁵ Um tempo aberto à potencialidade do que poderia ter sido: um tempo aberto à novidade do evento, aberto à singularidade, à alteridade temporal e à multiplicidade do passado. Uma concepção relacional de tempo que admite a ruptura, mas que a relaciona ao fluxo, como reverso e condição.³⁶⁶

Como Isabelle Stengers identifica em Whitehead, os instantes sem espessura e homogêneos – semelhantes a pontos geométricos –, apesar de serem úteis nos procedimentos científicos que, através de funções matemáticas, preveem teoricamente o futuro de um evento em curso, não expressam, de modo algum, nossa experiência.³⁶⁷ A função pressupõe que algo estaria atualmente dado na variação extensiva de uma divisibilidade temporal e permitiria antecipar o comportamento futuro de um evento físico, concebendo a variação como simples mudança de extensão, apreendida por uma variável numérica. Ela exprimiria o potencial de uma variação, mas essa variação é apenas o desenvolvimento futuro da atualidade dada, não exprimindo a possibilidade de surgirem extensões distintas, de que aquilo que é desse modo pudesse ter sido de outro. Segundo Stengers, Whitehead está interessado em pensar o campo dos possíveis, reconciliar o atual com o potencial, aquilo que faz com que este mundo tivesse podido ser de maneira distinta – “expressar a solidariedade atual de tudo aquilo que é com tudo aquilo que não é”.³⁶⁸ Como afirma em sua conferência,

³⁶⁴ Deleuze, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o Barroco*. São Paulo: Papyrus, 1991: 121.

³⁶⁵ Idem, *ibidem*: 118.

³⁶⁶ Segundo Deleuze, em Whitehead o caos não existe, é uma abstração, porque é inseparável de um crivo que dele faz surgir alguma coisa (algo em vez de nada). O caos seria um puro *many*, pura diversidade disjuntiva, ao passo que alguma coisa é um *one*, não já uma unidade mas sobretudo o artigo indefinido que designa uma singularidade qualquer. “Como o *many* se torna *one*? É preciso que um grande crivo intervenha, como uma membrana elástica e sem forma, como um campo eletromagnético ou como o receptáculo do Timeu, para fazer com que alguma coisa saia do caos, mesmo que esse algo se difira muito pouco”. Idem.

³⁶⁷ Isabelle Stengers Apud Roque, Tatiana. Sobre “Penser avec Whitehead: Une libre et sauvage creation de concepts”. *Revista Brasileira de História da Ciência*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, 2008: 107.

³⁶⁸ Idem, *ibidem*: 108.

a teoria que estou defendendo admite um mistério último mais vultuoso e uma ignorância mais profunda (...) A passagem da natureza, simplesmente uma outra denominação da força criativa da existência, possui um ampla margem de presente definido e instantâneo cujo âmbito pode operar. Sua presença operativa, que no momento impulsiona a natureza adiante, deve ser procurada ao longo do todo, tanto no passado remoto quanto na mais estreita amplitude de qualquer duração presente. Talvez também no futuro não realizado. Talvez também no futuro que poderia ser, bem como no futuro efetivo que virá a ser. É impossível meditar sobre o tempo e sobre o mistério da passagem criativa da natureza sem uma avassaladora comoção ante as limitações da inteligência humana.³⁶⁹

Talvez não seja coincidência pensar o campo dos possíveis logo após a Primeira Guerra Mundial. De todo modo, Whitehead, investigando as condições de possibilidade do acontecimento, exige uma reflexão acerca dos conceitos de singularidade e de repetição, sucessão e simultaneidade, identidade e diferença, duração e instantaneidade, ruptura e continuidade. Nessa perspectiva, embora seu pensamento esteja no âmbito da filosofia da natureza, pode ser facilmente relacionado à ampla controvérsia acerca da textura temporal, atômica ou fluida, que envolveu pensadores como Nietzsche, William James, Bergson, Poincaré e, no século XX, também mobilizou Edmund Husserl, Karl Jaspers, Martin Heidegger, Walter Benjamin, dentre outros. No final do século, Poincaré questionava se seria possível “reduzir a uma mesma medida fatos que ocorrem em mundos diferentes”.³⁷⁰ Poincaré, desenvolvendo sua reflexão no contexto de debates internacionais acerca do tempo e das medidas de longitude, defendia a idéia de que não poderia existir nenhum intervalo temporal que permanecesse invariável ao longo de suas repetições sucessivas, nem, em nossa intuição, nenhuma igualdade entre intervalos temporais: o tempo seria metricamente amorfo, “essencialmente relativo”.³⁷¹ Também no final do século, Wilhem Wundt conduziu experimentos que deveriam determinar a duração do presente, o intervalo de tempo que poderia ser *experenciado* como ininterrupto. Tal medida deveria diferenciar o momento *agora* do presente de outros agoras, supondo, conseqüentemente, uma descontinuidade temporal. Mais tarde, E. R. Clay cunhou a expressão “specious present”, conceito adotado por James: “we are constantly aware of a certain duration – the specious present – varying from a few seconds to probably not more than a minute, and this duration (...) is the original intuition of time.”³⁷² Tais debates, cuja expressão se encontrava em vários círculos intelectuais, centravam-se em polêmicas sobre interpretações qualitativas e quantitativas do tempo e,

³⁶⁹ Whitehead. Op. cit.: 89.

³⁷⁰ Poincaré, Henri. *La mesure du temps* (1898) Apud Krzysztof Pomian. *El orden del tiempo*. Ediciones Júcar, 1990: 348.

³⁷¹ Idem.

³⁷² James, William. *The Principles of Psychology*, v. 1. New York: Dover, 1918: 642.

sobretudo, sobre a possibilidade de haver, na série temporal, um “momento autêntico, moment of a time that does not continue the endless proceeding of counted numbers”.³⁷³ De acordo com Heidrun Friese, esse momento excepcional, que estilhaça o tempo homogêneo e contínuo, também tornou-se central na literatura moderna, não sendo:

seen as an endless-persistent and invariable flow nor as an empty continuum that proceeds from past to future in a steady, unchanged and unalterable way. Rather, flash-like raid into the conceptual, which drive thinking and imagination into unforeseeable directions, are experienced and project as a simultaneous layering of different times. The constellations (...) are complex formation of distinct and distinguished moments, harsh interruptions and events (...) They appear as single, qualitatively filled sections which, separated by hold leaps and brusque interruptions, becomes presentable in a quasi-monadic way.³⁷⁴

Tanto a modalização temporal sustentada pela idéia de progresso quanto a microestruturação temporal desenvolvida pela ciência fazem o mundo sair do século XIX com um sentimento coletivo de aceleração. Em contrapartida, o desenvolvimento do capitalismo, as disputas imperialistas e o decorrente ‘gerenciamento’ do tempo promovem reflexões que investigam as condições de produção de tempos singulares numa vida em que a temporalidade é cada vez mais serializada, homogeneizada e veloz. Duas questões estão em jogo: o que seria o “agora” – sua dimensão, extensão ou intensidade – e se esse agora poderia distinguir-se, assumindo papel de momento transformador. O que poderia ser considerado, de fato, momento de ruptura – alterador do tempo vazio do capitalismo? Tal debate ganha potência renovada diante da realidade cada vez mais saturada do consumo – da constante produção de objetos, informações e imagens em série, circulando e proliferando. Por um lado, há uma lógica cultural, plantada desde o século anterior e já bastante arraigada no XX, que exige e apreende com naturalidade bruscas alterações e novos produtos. Por outro, a sequencialização do novo exige que sejam pensados modos autênticos de interrupção e de diferença.

As análises de Frank e Lillian Gilbreth são um exemplo interessante dessa necessidade de contrabalançar a homogeneização temporal com a produção de momentos especiais ou significativos. O casal americano utilizava métodos próprios de fotografia para estudar a administração eficiente do trabalho e a minimização da energia corporal nas indústrias. Sua

³⁷³ Friese, Heidrun. *The moment: time and rupture in modern thought*. Liverpool: Liverpool University Press, 2001: 5

³⁷⁴ Idem *ibidem*: 10.

empresa de consultoria de engenharia fornecia informações, muitas delas comprovadas fotograficamente, para instalações industriais, privadas e públicas. Eles deveriam determinar o tempo gasto por uma pessoa qualificada e devidamente treinada, trabalhando em ritmo normal, para executar uma tarefa ou operação específica e propor melhoramentos de gerenciamento desse tempo a partir de uma medida-padrão. Acoplando luzes elétricas ao corpo e fotografando com longas exposições, suas *cyclegraphs*, poderiam “for the first time record the time and the path of individual motions to the thousand of a minute”,³⁷⁵ auxiliando a construção de modelos de padronização de gasto de energia e gestos corporais, ambos imersos no tempo homogêneo da indústria. Apesar de as imagens fotográficas serem muitas vezes mais parecidas com abstração de luzes do que com gráficos precisos, elas integram a construção dessa rotinização do trabalho, supondo também uma equivalência entre os instantes temporais. Entretanto, assinalam os engenheiros em 1919, para que a economia corporal e temporal da indústria fosse realmente eficiente, ela necessitava prever “minutos de felicidade”: tempos que se destacassem da equivalência do trabalho. O capitalismo precisava prever, segundo os Gilbreth, que sem uma diferenciação temporal, a fadiga dominaria o corpo:

The aim of life is happiness, no matter how we differ as to what true happiness means. Fatigue elimination, starting as it does from a desire to conserve human life and to eliminate enormous waste, must increase ‘Happiness Minutes’, no matter what else it does, or it has failed in its fundamental aim. Have you reason to believe that your workers are really happier because of the work that you have done on fatigue study? Do they look happier, and say they are happier? Then your fatigue eliminating work has been worth while in the highest sense of the term, no matter what the financial outcome. Naturally the savings that accrue must benefit every one, but saving lies at the root of fatigue elimination, and, if every member of the organization, including the manager and the stockholders, is getting more ‘happiness minutes’, you surely are working along the right lines.³⁷⁶

Obviamente esses minutos de felicidade deveriam ser, como Foucault já sinalizara, tão disciplinarizados quanto os minutos da produção. O princípio desse ‘afinamento’ temporal era exatamente, nas palavras de Foucault, o da não ociosidade, da “não perda” do tempo, “contado por Deus e pago pelos homens”. Trata-se de toda uma economia temporal, disseminada em uma multiplicidade de processos muitas vezes mínimos, de origens diferentes, de localizações esparsas, apoiados uns sobre outros para afinar os corpos em atividade de melodia pobre, que, no entanto, demandava, simultaneamente, produção e

³⁷⁵ Gilbreth, Frank e Lillian. Motion study in the Household, *Scientific American*, 13 de abril de 1912: 439.

³⁷⁶ Gilbreth, Frank e Lillian. *Fatigue Study*. New York: Sturgis & Walton Co., 1916: 155.

dominação dos momentos dissonantes. Trata-se da administração da vida de forma positiva. Produz-se o corpo e regula-se o tempo, incluindo também o que tenta escapar, diferenciar, romper o contínuo do progresso. De fato, a fotografia, como uma das imagens mais reveladoras da vida moderna, participa desse movimento em que avessos complementares dialogam permanentemente. Em certa medida, desenvolve sua linguagem como modo de qualificar e romper o tempo homogêneo. Em outra, a escala de sua produção alimenta o contínuo, equalizando possíveis diferenças temporais e homogeneizando os instantes. Numa medida, esteve – como nas experiências no Salpêtrière e nas fotografias de Londe – vinculada à atribuição de singularidade, indentidade, ruptura e descontinuidade temporal, fazendo, sem dúvida nenhuma, parte da constituição do próprio conceito de acontecimento; em outra, a popularização da fotografia e o aumento das circunstâncias fotográficas intensificam a enorme produção de eventos que desqualificam qualquer singularidade temporal.

Na vida privada, por exemplo, as coleções fotográficas foram bastante preenchidas por momentos pretensamente “inesquecíveis”; episódios que, embora domésticos, ao serem selecionados, imbuíam-se de singularidade, constituindo espécies de acontecimentos ‘mínimos’ que não exatamente transformavam a história, mas que, ao referendar um devir em progressiva alteração, texturizavam a experiência de tempo. Desse modo, não produzem apenas uma forma própria de narrar por meio de momentos significativos, mas também um modo de estar nesses eventos, compreendê-los e vivenciá-los, como possivelmente significativos, destacados do contínuo homogêneo do tempo. Na realidade, a captura de eventos pretensamente significativos foi de fato incentivada por manuais, livros ou artigos das inúmeras revistas dedicadas aos amadores, como a *Kodakery*, que ensinavam toda uma pedagogia do olhar para que o fotógrafo doméstico estivesse preparado para capturar, no instante certo, os momentos relevantes que constituiriam sua vida.³⁷⁷ Tratava-se de um verdadeiro método fotográfico que, além de temas de composição, luz e técnica, também incluía uma espécie de fenomenologia da fotografia amadora.

³⁷⁷ Publicada pela primeira vez em 1913, a *Kodakery* era a revista mensal de enorme procura popular. No Brasil, desde a década de 1920 a Kodak passou a publicar anúncios nas principais revistas ilustradas brasileiras dedicadas não só a conquistar novo (e crescente) público, mas também a informá-lo sobre “boas maneiras de se fotografar” e gravar os momentos importantes da vida familiar: “o fotógrafo amador, para o qual estava endereçada a publicidade da Kodak, preocupava-se em registrar o crescimento de seus filhos, os passeios de domingo, as festas de aniversário, os carnavais de quintal, etc.” Ana Maria Mauad registra que, em 1920, foi publicado o primeiro manual escrito em português voltado para os amadores, o *Compêndio de Fotografia para Amadores*, de autoria do professor Santos Leitão. Mauad, A. M. *Sob o signo da imagem*, a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX. Dissertação de Mestrado. UFF, CEG, ICHF, Niterói, RJ, 1990.

Em 1897, na cobertura jornalística realizada pelo *Daily Telegraph* da primeira exposição pública de fotografias amadoras do mundo, The Great Eastman Exhibition, referendava-se que “some of the competing pictures are gems (...) but the striking thing is the high average of a merit, which means that handcamera photography is far removed from toy-work, and that its influence in training the eye to appreciate points of beauty is greater than those whose have never followed it would really appreciate”.³⁷⁸ O surpreendente era o aprendizado do olhar que não poderia ser adquirido ou realizado de outro modo a não ser fotograficamente, conhecimento que permitiria a eleição de um momento preciso e precioso. Em 1908, o alemão Joseph August Lux, em seu livro *Artistic Secrets of the Kodak*, sugeria, entre outros conselhos, que o verdadeiro amador aprendesse a caçar com os olhos:

Our Kodak is the means by which we can penetrate into this unknown land of surprises, those wonderful and rare flashes of insight, of amazing visions that mysteriously deepen our life. And indeed our Kodak accidentally succeeds to reveal many a fortunate insight, so that on occasion we almost do not trust our eyes. But our Kodak shall not have better eyes than we do, for that would put us into the position of the hunter who hits his game only accidentally. We cannot offer surprises if we (...) force together men and things into an unnatural pose (...) The properly proceeding amateur will grasp nature where he encounters it in its intrinsically and immediacy without forcing it to submit to his will. The true amateur knows how to grasp the right moment.³⁷⁹

Agarrar o momento certo exigia, além de um aprendizado do olhar, uma experiência temporal própria. Supunha que o fotógrafo – como os do Salpêtrière – investisse em fraturas do tempo, numa heterogeneidade potencial na vida cotidiana da família e do mundo. No âmbito profissional, essa pedagogia do olhar era uma ferramenta cada vez mais exigida como componente indispensável. O historiador Beaumont Newhall conta que, já nas primeiras décadas do século, se considerava bom fotojornalista aquele que soubesse “sentir o instante exato de apertar o botão do disparador”, convertendo essa capacidade em um aprendizado tão imediato, que se assemelharia, nos bons profissionais, a um instinto adquirido: “uma vacilação de um segundo, e a imagem poderia perder-se.”³⁸⁰ Segundo o autor,

quando William Warnecke, del *World de Nueva York*, se hizo cargo de un trabajo de rutina, fotografiando al alcalde William J. Gaynor que partía en vacaciones a Europa

³⁷⁸ Coe, Brian e Gates, Paul. *The Snapshot Photograph: the rise of popular photography 1888- 1939*. Londres: Ash & Grant, 1977: 21.

³⁷⁹ Lux, Joseph August. *Artistic Secrets of the Kodak*. In *Centropa*, n. 4/1. 2004: 85.

³⁸⁰ Newhall, Beaumont. *Historia de La fotografia*. Barcelona: Fotografía, 2002: 257.

en 1910, llegó tarde a su tarea y los otros fotógrafos ya se habían ido. De prisa pidió al alcalde que le concediera una pose de último minuto. Justo entonces un asesino disparó dos tiros de revólver contra el alcalde. En medio de la confusión, Warnecke permaneció tranquilo y fotografió el truculento instante en que la víctima – que afortunadamente recibió heridas mortales – se desvanecía en brazos de un compañero.³⁸¹

Newhall não fornece detalhes do incidente que não matou imediatamente o major, mas foi responsável pelo alojamento da bala por três anos em sua garganta, sendo, então, a causa de uma infecção que o levou à morte. O que o autor salienta é a capacidade do fotógrafo de se ter mantido tranquilo para discernir o momento preciso de abrir o ‘olho da câmera’ e capturar os rostos surpresos de Gaynor e dos dois ‘companheiros’, um que o segurava e outro que corria em sua ajuda. Na realidade, o assassino teria disparado duas vezes. Enquanto Warnecke trocava seu filme, ele teria feito a primeira tentativa frustrada, só conseguindo ter êxito na segunda vez. Nesse breve intervalo, “como bom profissional”, o fotógrafo teria sido capaz de estar suficientemente atento e pronto para disparar no momento que pressentiu sua acuidade, em mescla de percepção presente e aposta futura: “at that instant Warnecke made his great Picture.”³⁸² Publicada em 10 de agosto de 1910 no *New York Times*, “The story of the shooting of Mayor Gaynor as told by eye-witnesses”, reportava o acontecimento em detalhes e ressaltava a perícia com que William Warnecke teria registrado o crime de maneira tão perspicaz e imediata. Há, no entanto, um aspecto interessante nessa “grande fotografia” que nenhuma reportagem comenta: o homem que segura o major recém-ferido encara a câmera com um olhar fixo, estável. Como se, de algum modo, questionasse o fotógrafo e o destino daquela imagem. É esse olhar que ecoa permanentemente a fatalidade futura do evento.

Tais depoimentos apontam como a linguagem fotográfica, amadora ou profissional, foi sendo vivenciada – desde o final do século com experimentos como os de Londe, mas sobretudo nas primeiras décadas do século XX – como uma experiência de presente adensado em que a expectativa, seja a do fotógrafo amador ou do fotojornalista, não se refere apenas à atenção ao presente. Trata-se sobretudo de uma profunda conexão com a passagem do tempo: o fotógrafo que *expecta*, como Londe ou seu grupo de amadores, está à espera de que algo aconteça e, para disparar seu instantâneo, é preciso que articule uma medida de percepção presente e uma dose de intuição acerca do futuro iminente. Quando dispara, promove um reconhecimento do agora. Mas e, se, como interroga Lissovsky, “afinal, nada acontece?”.

³⁸¹ Idem.

³⁸² Faber, John. *Great news photos and the stories behind them*. New York: Dover, 1978: 23.

De acordo com o autor, o fotógrafo se posta diante do instante como o personagem de Kafka ‘diante da lei’– no lugar da fundação de uma espera”.³⁸³ Não que seja um lugar totalmente abrigado, trata-se de submeter-se ao risco dos acontecimentos ou de sua ausência. Tampouco que seja uma espera passiva: estar pronto a fotografar modernamente é, simultaneamente, esperar e promover, perceber e produzir uma mudança.

Os fotógrafos modernos, que observam e ‘caçam’, procuram decifrar o tempo e sentem-se autorizados a investigar e eleger qual o instante exato de captura para que ali se cristalice tal reconhecimento. Assim, estão permanentemente à procura, como se incentivassem sua própria percepção a fazer o mesmo movimento que a lente realiza quando procura o foco: produzem um esforço de qualificação temporal para que, no instante correto, aquela imagem decante as mudanças sucessivas e se fixe no plano focal. É necessário, portanto, que haja certa economia de pensamento e sensação, avaliação e precipitação, enfim, um trabalho de duração simultâneo ao esforço de instantaneização. Isso porque permitir que se estabeleçam critérios de relevância acerca do instante durante sua própria configuração significa precipitá-la colocar em prática a capacidade moderna de produzir prognósticos: só desse modo ela estará minimamente coincidente com o piscar do obturador. Tal operação exige uma dilatação temporal peculiar numa grande medida de inclinação para o futuro.³⁸⁴ Como Lissovsky sintetiza: “na iminência do instante singular, restitui-se ao tempo sua potência de interrupção. Isso que cabe à espera, numa ética do instante, é resguardar o futuro e, no interior deste, a temporalidade adventícia do acontecimento e da diferença.”³⁸⁵

Decifrar a passagem do tempo, o momento em que se deve entrever o corte, é sempre relacionar uma possível apreensão de algo ao que esvanece em desaparecimento. Isso porque a realidade da passagem do tempo é muitas vezes percebida como o ‘patolebre’ criado por Jastrow em 1900: nada parece mudar até que percebemos uma alteração; nesse momento fugaz, apreendemos uma forma que, como sabemos, logo desaparecerá, não sabemos quando.³⁸⁶ O desenho de Jastrow, como Lissovsky indica, é um diagrama que

³⁸³ Lissovsky. *Máquina de esperar*. Op. cit.: 155.

³⁸⁴ Lissovsky comenta que pensadores como Peter Woolen e Dudley Andrew percebem uma certa inclinação da fotografia ao futuro mas, como veremos no próximo capítulo, foi Walter Benjamin que formulou mais claramente essa idéia e a relacionou com seu conceito de acontecimento histórico. Idem, *ibidem*: 67.

³⁸⁵ Lissovsky, *Máquina de esperar*. In Gondar, Jô; Barrenechea, Miguel Angel. (Orgs.) *Memória e Espaço: trilhas do contemporâneo*. Rio de Janeiro, 2003: 23.

³⁸⁶ Lissovsky. *Máquina de esperar*. Op. cit.: 152, 153.

pode ser visto ora como pato, ora como lebre. Subitamente não é mais possível ver o pato, só a lebre; rapidamente, instala-se o inverso, e a lebre desaparece. A mutabilidade temporal – a continuidade do fluxo em que o mundo moderno está imerso – faz da realidade transitória uma percepção tão paradoxal quanto a desses desenhos que se interpenetram: por um lado, nada parece exatamente ser notado enquanto muda; por outro, só se sabe que muda a todo instante. A consciência de ver ou prever, por algum instante, uma identidade – uma diferença ou um momento significativo – supõe necessariamente que algo irá mudar, mas que, naquele momento, está lá como tal. De acordo com Lissovsky:

Existiria algo nessas percepções que tornaria legítimo dizer este agora: ‘agora é uma lebre’, ‘agora eu reconheço’. Quando se diz ‘agora é uma lebre’ de um desenho que antes se viu como pato, faz-se algo distinto de dizer ‘vejo uma lebre’ no momento em que percebo o pequeno animal saltitar ao longo da campina. O que este agora tornaria ‘visível’ é exatamente uma mudança na percepção, uma mudança no seu aspecto: ‘a expressão da mudança de aspecto é a expressão de uma nova percepção, ao mesmo tempo que a expressão da percepção inalterada’. O tempo desta mudança é o tempo deste agora, e sua singularidade perceptiva revela-se no fato de que produz um espanto que o reconhecimento não produziria’ (...) a mudança deles (do aspecto) é do domínio de um agora, que só pode pertencer àquele que percebe no ato em que percebe.³⁸⁷

Procurar apreender o momento em que “finalmente aconteceu algo que se esperava” pressupõe, pelo menos, três atitudes diante do tempo: em primeiro lugar, uma percepção aguçada da presença no presente; em segundo lugar, como isso não é possível puramente, pressupõe também, por consequência, estar ‘texturizando’ esse presente a partir do que já vimos e do que esperamos ver; em terceiro, presume que se perceba ou se eleja um momento de reconhecimento. “Agora é uma lebre!”. Notar esse aspecto lebre, explica Lissovsky, implica certa duração temporal – um antes e um depois, um passado e um futuro. No entanto, a transformação de uma imagem em outra, uma identidade em outra, “dá-se apenas num agora imperceptível e disto decorre o espanto”.³⁸⁸ Trata-se de uma sincronia entre o estatuto da mudança e o estatuto da visão: só há a transmutação entre pato e lebre, ou vice-versa, quando é possível vê-la. Como Friese Heidrun observa, a idéia de um ‘momento’ que se destaque do contínuo – tão cara aos pensadores modernos – relaciona-se profundamente tanto com o conceito de temporalidade quanto com o de visibilidade: tal ideia conectaria a habilidade de ver e perceber de relance à capacidade de cognição e produção de conhecimento. “The moment has to grasped”, afirma o autor. Para

³⁸⁷ Lissovsky cita Wittgenstein, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. Petrópolis: Vozes, 1994: 190. Apud *Máquina de esperar*: 153.

³⁸⁸ Idem, *ibidem*: 154

isso, demanda “presence of mind, and it vouches for itself in the dangerous leap in which everything is at stake, the abysses of decision, whose decision always also means dissociation, responsibility, authentic being”.³⁸⁹

Com a fotografia, a sincronia entre o estatuto da mudança e o estatuto da visão adquire contornos próprios: esperar com a câmera fotográfica fornece singular autenticidade a essa sincronicidade. O agora de recognoscibilidade da fotografia conta com a legitimidade e a autoridade fornecidos pelos quadros interpretativos do paradigma da fotografia instantânea. A contiguidade temporal faz o piscar dos olhos da câmera, ou do fotógrafo que a opera, mais perspicaz do que o piscar dos outros olhos. Desse modo, considera Susan Sontag, o fotógrafo se teria tornado, nas primeiras décadas do século XX, “um herói moderno, como o aviador e o antropólogo – sem necessariamente ter saído de sua terra natal”.³⁹⁰ Eles partiam em safáris culturais, excursões educativas e científicas, adentravam as casas e “tinham que capturar o mundo, qualquer que fosse o preço em termos de paciência e de desconforto, por meio dessa modalidade de visão ativa, aquisitora, avaliadora”.³⁹¹ Em 1891, Valentine Blanchard, um famoso fotógrafo de paisagens, narra as transformações do seu trabalho com a utilização de materiais sensíveis que, então, exigiam um novo esforço do fotógrafo e possibilitavam uma nova experiência: “an experience known only to the works in the days of wet collodion.”.³⁹² Segundo ele, “in spite of all fatigue and frequent vexation of spirit, there were compensative joys. After waiting and watching for some particular atmospheric effect, the delight on escaping from the confinement of suffocating tent to fit reward for all the patient in the shape of a successful negative.”³⁹³ Poucos anos depois, o renomado fotógrafo Alfred Stieglitz defende que a única qualidade absolutamente necessária para o sucesso fotográfico passara a ser a paciência: “this is really the keynote to the whole matter (...) perhaps chance is not everything, after all.”³⁹⁴ Com orgulho conta que ficou várias horas durante uma nevasca a espera do momento apropriado:

After having determined upon these watch the passing figures and await the moment in which everything is in balance; that is, satisfies your eye. This often means hours of patient waiting. My picture “Fifth Avenue, Winter” is the result of a three hours stand

³⁸⁹ Friese. Op. cit.: 8.

³⁹⁰ Sontag, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004: 106.

³⁹¹ Idem.

³⁹² Blanchard, Valentine. Afield with the wet plate (1891) In In Goldeberg, Vicki (org.) *Photography in print: writings from 1816 to the present*. Albuquerque: University of New México Press, 1988: 207.

³⁹³ Idem.

³⁹⁴ Stieglitz, Alfred. The hand camera: its present importance (1897) In Goldeberg. Op. cit.: 215.

during a fierce snow-storm on February 22nd, 1893, awaiting the proper moment. My patience was duly rewarded.³⁹⁵

Para esses fotógrafos, explica Sontag, o momento apropriado seria aquele em “que se consegue ver as coisas (sobretudo aquilo que todos já viam) de um modo novo”, uma diferença, uma identificação de mudança.³⁹⁶ Em sua expectativa, viam e reconheciam o momento preciso, o instante significativo numa realidade de passagem. Participavam, desse modo, da transformação da noção de acontecimento que agora tem na fotografia, a primeira mídia de massa da história, legibilidade ímpar. Inscreviam, na vida privada e pública, a possibilidade de os eventos serem avaliados como significantes ou não, merecedores ou não de lembrança ou notabilidade. Atribuía-m, portanto, sentidos diferenciados aos momentos que constituem a vida pessoal e coletiva, num discernimento peculiar acerca da atualidade. Produziam, por meio de sua expectativa, profunda capacidade de carimbar o tempo – entalhando em seu coração uma marca de singularidade. Lissovsky observa:

Pois é exatamente aqui, no coração instantâneo da técnica moderna, aqui onde ela parece ter alcançado sua máxima aceleração, que a fotografia vai inventar-se como um dispositivo de retardamento, vai inventar-se como ‘máquina de esperar’. Como toda máquina, a fotografia moderna está engajada num processo específico de transformação (...) e na produção de uma entidade nova (o instantâneo fotográfico) a partir da matéria bruta da duração. E pela via do retardamento, pela via da espera, a máquina imagina-se capaz de produzir instantes diferentes e heterogêneos.³⁹⁷

Configura-se, desse modo, a capacidade de disrupção que a fotografia moderna alcança quando se torna instantânea: torna-se produtora eminente de heterogeneidades, inaugurando um regime temporal próprio, que dilata o presente na medida que o densifica e, simultaneamente, instaura sua compressão. Quando a fotografia reconhece no instante uma relevância, ela o arranca do contínuo; irrompe e intervém, então, uma fratura na continuidade. Torna aquele presente um “agora especial”: à diferença dos outros, torna-se único e irrepetível – mesmo no interior de uma série. Não poderia ser outro, nem o anterior, nem o seguinte. Assim, embora esteja sempre relacionando-se ao fluxo, a fotografia o desagrega em heterogeneidades, faz da presença no presente um tempo saturado de singularidades, passível de ser interrompido, mesmo que de modo breve ou instantâneo. Não é que a fotografia simplesmente capture o agora. O que parece poder fazer é, assim que opera seu reconhecimento e sua distinção – visando, simultaneamente,

³⁹⁵ Idem.

³⁹⁶ Sontag. Op. cit.: 106.

³⁹⁷ Lissovsky. Máquina de esperar. In Gondar, Jô; Barrenechea, M. A. (Org.) *Memória e Espaço*. Op. cit.: 3.

ao que passou e ao que está por vir –, transmutar o instante num *agora*. Se a fotografia participou de um modo moderno de constituir modelos descontínuos de tempo é porque não só encarna uma microfragmentação de homogeneidades, como também possibilita a ‘imageação’ e identificação do ‘agora’ como momento especial, distinto tanto do passado quanto, pelo menos em intenção, do futuro. Ela depõe contra uma continuidade que prevê uma única família de tempo e pleiteia por uma atomização heterogênea das unidades temporais, uma descontinuidade aberta à ruptura. A fotografia toca, assim, o tempo sob forma de um corte, manifestando-se como fratura, inscrevendo uma distinção. Atestar fotograficamente que um instante qualquer deveria ser reconhecido e fixado atribuía a esse momento um significado de alteridade, uma conformação de relevância e densidade, destaque singular do contínuo. Na realidade, a fotografia tornou-se, sem dúvida nenhuma, um dos modos modernos de escavar a aparência constante e acelerada do fluxo, produzindo um tempo simultâneo de reconhecimento e acontecimento. A fotografia vinca o tempo quando dele se apropria. É como se o instante temporal fosse tatuado pela fotografia, e nessa inscrição estivesse desenhada uma configuração saturada de tensões, declarando que ele vai passar e, ao mesmo tempo, que já não existe mais.

Trata-se de uma cristalização, mas não exatamente o aniquilamento dessas tensões. Nela adormece condensada uma série de durações atuais e virtuais passíveis, a cada presente, de serem revigoradas, ora como virtualidades, ora como atualizações. Disso decorre o fato de que o instante fotográfico não se constitui simplesmente como interrupção artificial da duração, mas como apreensão provisória de durações interiores que o conformaram. A fotografia traria em seu seio, como Whitehead definiu as apreensões sensíveis, “um pouco de passado e um pouco de futuro”. Se considerarmos sua perspectiva filosófica, os *momentos* são permanências encarnadas no fluxo, mas não sua inteira ausência: se a passagem do tempo, ou da natureza, faz perder e ganhar moléculas a todo momento, também nela permanecem objetos eternos, que e mantêm iguais através do tempo.³⁹⁸ De acordo com Deleuze, o acontecimento em Whitehead supõe, portanto, tanto a apreensão quanto o fluxo: “as coisas não param de se alterar; mesmo as apreensões não param de entrar e sair de compostos variáveis. Os acontecimentos são fluxos. Então o que nos permite dizer: é o mesmo rio, é a mesma coisa, é a mesma ocasião...?”³⁹⁹ Em sua análise, existem esquemas de permanência que se refletem ou que se atualizam nas apreensões, mas que só se podem realizar nos fluxos.

³⁹⁸ Deleuze. *A dobra*. Op. cit.: 122.

³⁹⁹ Idem.

“O acontecimento é, inseparavelmente, a objetivação de uma apreensão e a subjetivação de uma outra; ele é ao mesmo tempo público e privado, potencial e atual, entra no devir de outro acontecimento e é sujeito do seu próprio devir”.⁴⁰⁰ A investigação de Whitehead acerca do tempo parece desejar conciliar não apenas o atual e o virtual, a atualização e a potencialidade, mas também a estrutura temporal e a possível singularidade dos momentos; a passagem do tempo e a possibilidade de permanência; o fluxo e a apreensão.

Em certa medida, a complexidade da fotografia moderna se configura como um tipo de permanência – semelhante às que Whitehead descreve – que, simultaneamente, manteve latente uma vibração temporal. Encarna o tempo denso de sua concepção e estabelece uma relação indissociável entre o que se tornará atual naquela imagem e o que nela permanecerá virtual. Concentra tempos diversos numa forma singular e, como aponta Lissovsky, manifesta o tempo pelo vestígio de seu ausentar-se.⁴⁰¹ Promove um esquema de estabilidade que, na realidade, está a todo momento necessariamente se reatualizando no próprio fluxo do tempo; relaciona contiguamente o instante ao esvanecer temporal e entrelaça a semelhança de todas as imagens à diferença de cada uma delas. As fotografias que contam a vida de uma família, por exemplo, estabelecem relações entre o que para e o que se move na história; entre o tempo singular, que modifica e altera o decorrer dos dias, e o tempo ordinário, que mantém a vida como mesma. Cada fotografia relaciona-se às outras entrando “no devir de outro acontecimento”, mas sendo, simultaneamente, “sujeito do seu próprio devir”. Como as apreensões, conecta de modo contíguo o instantâneo à passagem do tempo. Se a fotografia foi, para regimes como os de Muybridge, um ponto de ausência temporal, quando integra atribuições de significância ao evento se torna prenhe de temporalidades. Também não pode ser infinitamente divisível como os instantes fotográficos de Marey, é irredutível como recognoscibilidade; é singular como o sentido de cada uma das imagens das históricas nas séries de Londe. É saturada de tempos superpostos como o olhar do homem que auxiliava o major assassinado na fotografia de Warnecke.

⁴⁰⁰ Idem, *ibidem*: 120.

⁴⁰¹ Lissovsky. *Máquina de esperar*. Op. cit.: 60.

3. 3. O PRESENTE FOTOGRAFÁVEL

Jack: Do you think baby will be quiet
long enough to her picture, mama?
Mama: The Kodak camera will catch her
whether she moves or not,
it is quick as a wink!
Anúncio Kodak, 1910

Se a fotografia instantânea fundou um tipo peculiar de experiência de atualidade – presença densa e sensível às distinções dos momentos que constituem a passagem do tempo –, ela também possibilitou a fixação de instantes quaisquer da história do mundo e do indivíduo. Desde o final do século XIX, a fotografia já tinha se tornado industrializada, estando, progressivamente, presente no cotidiano da cidade, o que, aliás, gerava aumento significativo de mão de obra nos estúdios e laboratórios, demandando, também uso de recursos naturais em larga escala para as químicas fotográficas.⁴⁰² Já no final do século, grande variedade de câmeras portáteis, como as produzidas pela Kodak, estava disponível ao público. Em 1898, o *British Journal of Photography* estimava “thousands in use all over the world by professional photographers and others câmeras”.⁴⁰³ Com as emulsões mais rápidas e o barateamento significativo das câmeras, tal realidade se disseminou incrivelmente: “a família, que antes guardava uma pequena e preciosa coleção de *tintypes*, *carte-de-visite* e *cabinet cards*, de repente passou a produzir centenas, se não milhares, de impressões fotográficas em papel, num breve período de tempo”.⁴⁰⁴ De acordo com Terry Toedtemeier, a magnitude do efeito da explosão de informação visual nessas décadas é geralmente pouco dimensionada, mas pela primeira vez na história a experiência de ver fotografias tornara-se lugar-comum.⁴⁰⁵ Segundo o autor, o último obstáculo ultrapassado para popularizar a fotografia foi o preço da câmera: a Eastman queria colocar no mercado equipamento suficientemente barato a ponto de que até as crianças pudessem “divertir-se” fotografando. Em 1900, a Kodak, então, lança a *Brownie*, câmera de uso muito simples ao preço inusitado de um dólar. No primeiro ano de produção,

⁴⁰² Em 1870, os maiores estúdios que trabalhavam com albumina consumiam mais de 20 milhões de ovos frescos anualmente: garotas gastavam dias e dias separando gemas de claras para serem usadas no brometo de potássio e na soluções de ácido acético. Snyder, Stephanie. *The Vernacular photo album: its origins and genius* In Levine, Barbara e Snyder, Stephanie (orgs). *Snapshot Chronicles: inventing the American Photo*. Princeton: Princeton Architectural Press, 2006: 26.

⁴⁰³ Toedtemeier, Terry. *Photography’s love child: origins of the snapshot* In Levine, Barbara e Snyder, Stephanie (orgs.). Op. cit.: 187

⁴⁰⁴ Snyder. Op. cit.: 26

⁴⁰⁵ Toedtemeier. Op. cit.: 187.

cerca de 100.000 *Brownies* foram vendidas.⁴⁰⁶ Em setembro de 1905, o *Photographic News* publicava: “thousands of Birmingham girls are scattered about the holiday resort of Britain this month, and vey large percentage of them are armed with cameras.”⁴⁰⁷ Tais equipamentos encorajavam uma estética da espontaneidade, permitindo que essa experiência fosse vivenciada por um número cada vez maior de fotógrafos de ‘ocasião’. De acordo com Gisele Freund,

‘Apierte el botón, nos encargamos de lo demás’ fue la célebre divisa de Kodak que revolucionaria de arriba abajo el mercado de la foto. Cientos de miles de gentes que otrora visitaban al fotógrafo profesional para retratarse, comenzaron a fotografiarse ellos mismos. La fotografía aficionada adquiere un gran impulso. El comercio obtiene por tal causa enormes ingresos. En todos os barrios urbanos surgen tiendas fotográficas. La mayor parte de sus propietarios son retratistas fotógrafos que ya no pueden vivir únicamente de los encargos de retratos. Continúan ejerciendo su profesión, pero el publico recorre a ellos más que en circunstancias especiales, tales como fotos de recién nacidos, bautizados, bodas, etc.⁴⁰⁸

De fato, as empresas, em especial a Eastman, cultivaram o mercado amador com enorme variedade de estratégias de propaganda, valorizando a facilidade do manuseio da câmera e sua habilidade de “parar o tempo, capturar momentos e liberar o passado”. Durante o século XX, há um verdadeiro estímulo para que as donas de casa, as crianças e os jovens se tornem espécies de repórteres fotográficos da vida privada: “write it on the film at the time”, “make Kodak your family historian”, “nothing does the quality tell more than a camera”.⁴⁰⁹ Com insistência, as revistas para amadores e as propagandas passaram, então, a questionar “por que não fotografar no inverno, como no verão e na primavera?”⁴¹⁰ Às mulheres era proposto que documentassem mês a mês o crescimento de seus filhos, para que pudessem tanto desenvolver e amadurecer uma estética apropriada do instantâneo quanto se apoderar de momentos significantes da vida de sua família.⁴¹¹ Quanto mais imagens o álbum família contivesse, mais fortes seriam os laços familiares entre as gerações. A história dos álbuns deveria ser “intimate, personal story of the home, a picture story that interests every member of the family. And the older it grows, the more it expands, the stronger its grip becomes; the greater its fascination”.⁴¹² Aos que frequentavam áreas rurais, a Kodak sugeria que: “whether it is a broad view across field and valley, a close-up of some bit of

⁴⁰⁶ Idem.

⁴⁰⁷ Coe, Brian e Gates, Paul. Op. cit.: 28.

⁴⁰⁸ Freund, Gisele. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Fotoggrafia, 2002: 8.

⁴⁰⁹ Anúncio Kodak 1910, 1917, 1907. Acervo Duke University Libraries, arquivo digital. Disponível em <http://library.duke.edu/digitalcollections/eaa/>

⁴¹⁰ Anúncio publicado na *Kodakery*. Novembro de 1913. Disponível em <http://www.archive.org>.

⁴¹¹ Stadler, Matthew. A pose between stillness and motion In Levine e Snunder. Op. cit.: 173.

⁴¹² Snyder. Op. cit.: 30.

detail, a snapshot of objects in action or a time exposure in doors, it is all the same to a Kodak.”⁴¹³ A câmera deveria estar onde você estivesse. Em 1911, em revista para amadores, o anúncio da Kodak recomendava:

Pictures of vacations days, of course – yet not merely these alone – but also pictures of family and friends and of the house party, flash-lights of evening gatherings, snapshots that tell of skating and coasting and tobogganing in the crisp out-doors, pictures of the never-to-be-forgotten school friends – all these should help to fill the most important volume in the house – the Kodak book.⁴¹⁴

Se cada vez mais eventos deveriam ser considerados relevantes para integrar o “álbum da vida”, também cada vez mais pessoas poderiam adotar o uso da câmera em seu cotidiano. Em 1917, os soldados eram encorajados a ‘gravar’ os novos eventos de sua vida no *front*: “from reveille to taps, each hour will bring something new into life of every young soldier. New surroundings, new habits, new faces, and new friendships will make for him a new world.”⁴¹⁵ Contraditoriamente, esse “novo mundo” poderia ser entediante sem o uso de uma câmera portátil: “this new world offers to his camera the opportunities that will relieve the tedium of camp routine at the time and will afterward provide what ill be to him and his friends the most interesting of all books” – seu álbum fotográfico.⁴¹⁶ De acordo com Paul Gates e Brian Coe, o fotógrafo instantâneo podia fazer, e fez, um uso progressivamente diversificado de sua câmera, “gravando” com ela amplitude significativa de circunstâncias que considerava importantes – seu espectro incluía eventos inesperados, a documentação de cerimônias familiares, o registro de festas locais e a captura de cenas inesperadas, eventuais ou acidentais. Cada vez mais abundantes pareciam os motivos para o uso das novas câmeras portáteis:

Travellers and tourist use it to obtain a picture dairy of their travels. *Bicyclists and boating men* can carry it where a larger camera would be burdensome. *Engineers and Architects* see it to record the progress of work in hand, and note details of construction as they pass by. *Artist* use it to save time sketching. *Parents* use it to photograph their children as they see them to play, not in the stiff attitudes of the conventional photograph. *Surgeons* use to obtain a record of their cases, obtainable in no other except at heavy cost. *Sportsmen and camping parties* use it to recall pleasant times spent in camp and wilderness. *Ocean travellers* use it to photograph their fellows travellers on the steamship deck. *Lovers of fine animals* use it to photograph their pets. *Anybody can use it. Everybody will use it.*⁴¹⁷

⁴¹³ Anúncio Kodak, 1907. Acervo Duke University Libraries. Op. cit.

⁴¹⁴ Anúncio Kodak, 1911. Idem.

⁴¹⁵ Coe, Brian e Gates, Paul. Op. cit.: 34.

⁴¹⁶ Idem.

⁴¹⁷ Coe, Brian e Gates, Paul. Op. cit.: 18.

De acordo com Stephanie Snyder, em torno de 1915, a fotografia já teria saturado o cotidiano comercial quanto o doméstico: o material gerado pelos amadores estava estimado em 1,5 milhão de fotografias anuais.⁴¹⁸ Desde o final do século XIX, a decoração doméstica das casas burguesas demonstrava a profusão fotográfica, com inúmeras fotos enquadradas e móveis repletos de *viewing machines*: “everywhere a visitor turned, he or she was faced with the insistent presence of photographic objects.”⁴¹⁹ Talvez por isso o comediante musical inglês Corney Grain satirizasse com tanta irritação a prática dos amadores. A câmera Kodak seria, para ele, “an instrument of torture found in every country house. When you least expect it, you hear the dreadful click which is driving the world mad... wherever you be. On land or sea, you hear the awful click of the amateur photographer, click! click! click!”⁴²⁰ Toda essa gama de fotografias, capturadas com ou sem consentimento, produziu como consequência a emergência de uma nova questão para os praticantes – como reconhecer, organizar e atribuir sentido a essa massa de imagens que infiltrava suas vidas.⁴²¹

Embora haja importante grau de experimentações no âmbito da fotografia amadora, incentiva-se amplamente a organização das narrativas da vida doméstica, nos trilhos da modalização temporal moderna, em que a vida individual e coletiva é entendida como devir em progressiva alteração, opondo o passado, como espaço da experiência, ao futuro, como horizonte aberto de expectativa. Trata-se de uma perspectiva semelhante à das grandes narrativas em que o acontecimento, como marco temporal, se tornou agente absoluto de mudança. A fotografia deveria, assim, marcar uma etapa importante e, sobretudo, coerente na constituição de uma vida.⁴²² Como na história privada, as narrativas coletivas já não seriam possíveis, nesse momento, sem o instantâneo fotográfico. Conforme já ressaltado, desde o último terço do século anterior, os grandes fatos do mundo ocidental que passaram à história mereceram cobertura fotográfica, inaugurando uma transmissão ímpar na civilização. Com o fotojornalismo, a fotografia tornou-se a primeira mídia de massa a prestigiar fatos e transformá-los em *atualidades* públicas, simultaneamente, em marcos históricos, como fez

⁴¹⁸ Snyder. Op. cit.: 26.

⁴¹⁹ Batchen, Geoffrey. Vernacular photography. In *Each wild idea*. London: The MIT Press, 2002: 70

⁴²⁰ Coe, Brian e Gates, Paul. Op. cit.: 18.

⁴²¹ Snyder, Stephanie. Op. cit.: 26.

⁴²² Segundo Pierre Nora, nos últimos 30 anos do século XIX, construiu-se a idéia de acontecimento moderno. Ver Nora, Pierre. O retorno do fato. In Le Goff, Jacques e Nora, Pierre. *História: Novos Problemas*. Francisco Alves, 1979: 179-193.

com as guerras e com os conflitos políticos das potências industrializadas.⁴²³ Desse modo, extraía determinadas seleções temporais, atribuindo-lhes relevância e prerrogativas de valor, enfatizando a excepcionalidade de certos momentos e capacitando-os a tornarem-se públicos.⁴²⁴ O mundo verteu-se, cada vez mais, em âmbito público e privado, em um presente fotografável. No final da década 1920 análises como as de Siegfried Kracauer expressam claramente a saturação cultural em que a fotografia não deixava de ser elemento decisivo:

A prova cabal da enorme importância da fotografia está nas revistas ilustradas. Elas reúnem, juntamente com a diva do cinema, todos aqueles fenômenos que são acessíveis à câmera fotográfica e ao público. Os bebês são de interesse das mães, os rapazes são atraídos pelo par de pernas femininas. E as jovens adoram contemplar as celebridades do esporte e do palco no convés de um transatlântico em direção a países longínquos (...) A intenção das revistas ilustradas é reproduzir o mundo acessível ao aparelho fotográfico; registram especialmente o clichê das pessoas, das situações e acontecimentos em todas as perspectivas possíveis (...) Nunca houve uma época tão bem informada de si mesma, se bem informada significa possuir uma imagem das coisas iguais a elas no sentido fotográfico (...) Nas revistas ilustradas o público vê o mundo que as revistas impedem realmente de perceber. Nas mãos das sociedades dominante a invenção das revistas ilustradas é um dos mais poderosos instrumentos de greve contra o conhecimento. Para o sucesso de uma tal greve se usa em primeiro lugar o arranjo pitoresco das imagens. A sua *justaposição* exclui sistematicamente a conexão que se oferece à consciência. A 'ideia-imagem' cancela a idéia, a *nevasca* de fotografias trai a indiferença em relação ao que as coisas querem dizer. Não deveria ser assim; mas para as revistas ilustradas o mundo identifica-se com a quintessência das fotografias. Esta identificação não ocorre por acaso. Pois o próprio mundo adquiriu um 'rosto fotográfico' (...) Nas revistas ilustradas, o mundo se torna o presente fotografável (...).⁴²⁵

Além do tom de desagrado com a fotografia, há a expressão clara de um pensador que tenta dar conta de contínua e saturada produção de imagens realizada pelo jornalismo, mas igualmente providenciada pela vida doméstica. Surge, na realidade, uma espécie de tensão que irá mediar a relação entre fotografia moderna e presente. Num certo sentido, a conquista do paradigma da instantaneidade significou densa relação com o tempo, que fazia da fotografia um instrumento de diferenciação da série temporal, que ela mesma ajudou a construir. Estabeleceu, assim, uma espécie de crivo, destacando um momento do fluxo e

⁴²³ São inúmeras as coberturas fotográficas das "atualidades" na segunda metade do século XIX. Podemos citar, por exemplo, a Guerra Franco-Prussiana, no período de 1870-71, e a cobertura da Comuna de Paris, por volta de 1871. Mais tarde, a Primeira Guerra produziu um fluxo inédito de fotografias, mobilizando a formação de novas equipes de fotojornalistas que trabalhavam para impressos e revistas ilustradas nos EUA, Reino Unido, França e Alemanha.

⁴²⁴ De fato, durante a segunda metade do século XX, a idéia de um momento relevante materializado a partir da fixidez fotográfica esteve presente, ainda que de formas variadas, em muitos tipos de discurso fotográfico: no fotojornalismo, na fotografia documental, na fotografia humanista, no movimento Straight photography, no conceito de instante decisivo de Cartier Bresson, e nas imagens dos fotógrafos franceses do Grupo dos Quinze, por exemplo.

⁴²⁵ Kracauer, Siegfried. *A fotografia*. In *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009: 76.

adensando o instante. Serviu aos atributos de singularidade e alteridade, e constituiu, portanto, uma espécie de “ontologia” da diferença – operação que destacou o que se deve ou não lembrar e, simultaneamente, não apagou a virtualidade do que se esqueceu. Nesse sentido, o crivo histórico moderno, nas ruas e nas casas, sobretudo no século XX, é indissociável da captura fotográfica.

Por outro lado, o estatuto singular das imagens únicas e irrepetíveis se enfraquece de modo significativo quando elas integram o discurso do progresso. Colocadas seguidamente lado a lado, adquirem tal equivalência que se tornam pontos equidistantes de uma vida sem acontecimento ou ruptura. A cronologia e a saturação transformam os instantes num tempo sempre igual, numa massa uniforme sem interrupções. Apesar do esforço de heterogeneidade que a fotografia produz na sua relação com a passagem temporal, o instantâneo fotográfico é frequentemente reacomodado numa ordem homogênea, num alisamento de diferenças em que cada instante é tão potencialmente fotografável quanto o próximo. Ao lado de inúmeros outros instantes, a relevância de sua unidade vai perdendo força para a homogeneidade da sucessividade e da repetição, para a igualdade de condições. “A estocagem intensificada”, “a torrente de fotografias”, como critica Kraucauer,⁴²⁶ varre intervalos, interrupções e multiplicidades temporais. Desloca a singularidade para o ordinário e o irrelevante. A justaposição do “violento assalto de coleções de imagens” exclui sistematicamente a experiência que a fundou como instante preñado de descontinuidades.

No entanto, não é que a massificação tenha extinguido qualquer possibilidade de a fotografia propiciar uma experiência de qualificação temporal. Em sua relação com a atualidade, com a presença no presente, a fotografia moderna desejou romper com o contínuo e estabelecer marcos de singularidade, mas, simultaneamente, também foi continuamente engolfada pela sucessividade dos instantes, pela massificação de um tempo em que pouco pode realmente significar acontecimento ou descontinuidade. Como se fosse um animal que salta, há um impulso de ruptura na fotografia que está a todo momento sendo capturado e, logo em seguida, revigorado. Não se trata apenas de ter materializado a ambiguidade moderna, mas de a ter potencializado de forma inteiramente singular.

⁴²⁶ Expressões usadas por Kraucauer para criticar a fotografia. Kraucauer. Op. cit.: 75 e 76.

4. 1. INFALÍVEL SUBSTITUTO DA MEMÓRIA

como você poderia se lembrar de todo mundo? Olhos, andar, voz. Bem, a voz, sim: gramofone. Que se tenha um gramafone em todas as sepulturas ou que ele seja guardado em casa. Depois do jantar num domingo. Ponha no pobre e velho bisavô. Craarc! Alôalôalô tãotão feliz craarc tãotãocontenterever alôalô tãotão pshite. Faz lembrar da voz como a fotografia faz lembrar do rosto. Dou outro jeito que você não poderia lembrar do rosto quinze anos depois, digamos. Por exemplo quem? Por exemplo um camarada que morreu quando eu trabalhava para Wisdom Hely.⁴²⁷

James Joyce

A fotografia exerceu o papel de, supostamente, lembrar a feição exata do rosto de quem já morreu e, assim, escrever uma história sem esquecimento. Na literatura moderna esse poder foi visto de forma bastante ambígua, ora como valor, ora como defeito insuperável, embora, indiscutivelmente, tenha sido presença importante na vida dos escritores, em seu aspecto pessoal e em suas obras. Virginia Woolf, que escreveu sobre fotografia em seus diários e cartas, além de ter feito referências explícitas à ela, em ensaios e obras de ficção, tinha um gosto especial por preservar fotografias. Na coleção de Frederick Koch, no Harvard Theatre Library, há mais de mil fotografias em seus álbuns.⁴²⁸ Embora os de Woolf, diferentemente da maioria dos álbuns ordinários, não desenhasssem exatamente uma cronologia coerente ou clara autoria, a fotografia fez parte contínua da sua história de vida. Aos 15 anos, ao receber como presente de seu irmão alguns filmes, Woolf escreveu:

your films came last night (...) two beautiful packets of superfine celluloid. Films! A thousand thanks (as the French say) my dear Herbert for this magnificent gift – I shall devote not a few to your remarkable face.⁴²⁹

Aos 16, uma fotografia seria para Woolf “o melhor presente que eu poderia pensar”.⁴³⁰ Sobrinha da famosa fotógrafa Margarete Cameron, Woolf, além de fotografar, era rodeada por mulheres que fotografavam e que realizavam permanente trocas de fotografias, motivo de muitos dos seus encontros, conversas e reflexões.⁴³¹ Para elas, a fotografia era um modo de compartilhar suas vidas, desfazer sentimentos de solidão e o isolamento da vida feminina. Os álbuns, em especial os de Viriginia – não organizados exatamente como uma memória linear,

⁴²⁷ Joyce, James. *Ulysses*. Trad. Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

⁴²⁸ Apud Humm, Magie. *Memory and photography: the photo albums of Virginia Woolf* In Cunningham, David (edit.) *Photography and Literature in twenty century*. Cambridge: Cambridge Scholars Press, 2005: 44.

⁴²⁹ Carta de Woolf a seu irmão Thoby, em 1897, quando tinha 15 anos. Apud Humm, Magie. Op. cit. 42.

⁴³⁰ Humm, Magie. Op. cit. 42.

⁴³¹ Idem, *ibidem*: 44.

repletos de sequências desordenadas, séries de repetição com objetos e coleções de fotos de amigos variados – configuravam uma intenção de mediação com o presente, experimentação permanente e motivo de socialização.

Segundo Magie Humm, essas *aide-mémoires* tornavam-se mecanismos de sobrevivência e incentivo para aquelas mulheres. Para Woolf especialmente, a fotografia não só preservava relações, mas também, talvez, a ajudasse a superar momentos destrutivos de sua vida. Em carta a Margaret Hewelyn Davies, em 1915, Woolf comenta que, em meio a uma crise, teria desejado ver sua fotografia: “I wanted to say that all through that terrible time (...) I thought of you, and I wanted to look at a picture of you, but I was afraid to ask.”⁴³² Como para outros escritores, Proust por exemplo, havia uma diferença significativa entre suas análises críticas à fotografia e seu uso caseiro, sua relação afetiva com elas. Por um lado, Woolf frequentemente relacionava o instantâneo a um olhar restrito e limitado, muito inferior à pintura e à literatura.⁴³³ Escrevendo à sua amante Vanessa Bell, Woolf questionava, “what am I to say about you? (...) It’s rather as if you had to pain a portrait using dozens of snapshots in the paint”.⁴³⁴ Tais análises, porém, não reduziam ou empediam seu gosto por colecioná-las, sobretudo, fotos de crianças e de amigos. Na perspectiva de Humm, essas imagens equivaleriam a expressão latina *memento mori* – “lembra-te de que vais morrer”.

Havia uma espécie de obsessão visual de Woolf que promovia uma permanente requisição de fotografias e impulsionava também seu frequente envio. Não se tratava, de modo algum, de algum traço exibicionista ou de *voyeurismo*; ela detestava, aliás, ser fotografada por profissionais. Tratava-se antes de uma relação especial que estabelecia com a materialidade das fotografias, capaz de fazer presente o que estava distante, espacial e temporalmente e, ao mesmo tempo, manter distante o que estava presente. Para Woolf, as fotografias não implicavam apenas a exatidão de um olho limitado, numa ajuda para as falhas da memória, mas sobretudo a materialidade de uma ausência e, simultaneamente, uma experiência de presença no mundo. Em 1905, ela implorava à amiga Violet Dickson que, durante sua viagem à América, comprasse fotografias e as enviasse.⁴³⁵ Em 1924, após a morte do pintor francês Jacques Raverat, pede com insistência uma fotografia à esposa do pintor: “a

⁴³² Idem.

⁴³³ Humm, Magie. Op. cit.: 45.

⁴³⁴ Idem, *ibidem*: 43.

⁴³⁵ Humm, Magie. Virginia Woolf’s photography and the monk’s house albums. In Caughie. Pamela P. (Edit.) *Virginia Woolf in the age of mechanical reproduction*. London e New York: Garland, 2000: 226.

snapshot or any photography of him? I go on making things up to tell him.”⁴³⁶ Pretendia, assim, continuar as conversas com ele através das imagens. De algum modo, as fotografias auxiliavam sua visualização e, principalmente, sua relação com amigos: “Please send me, what I’m sure there must be – a picture post card (...) I have a childish wish to consolidate my friends and embed them in their own tables and chairs.”⁴³⁷

Proust também colecionava fotografias, de si e de amigos. Em sua correspondência familiar, frequentemente o tema tratado era fotografia. Como Brassai informa em seu livro *Proust e a fotografia*, o escritor foi retratado por inúmeros fotógrafos, como Nadar e Otto, e os mensageiros que levavam suas cartas costumavam fazer escalas nos ateliês fotográfico para lhes acrescentar seu último retrato.⁴³⁸ Segundo Brassai, seus amigos relatam inúmeras vezes, em jantares e encontros públicos, o eterno “desempacotamento de fotografias”: “Proust atribui durante toda a sua vida importância extraordinária à posse de fotografias.”⁴³⁹ Também tinha interesse em colecionar álbuns inteiros de fotografias, como sugere trecho de carta ao duque de Albufera: “teria você, por acaso, algo sempre muito interessante, álbuns de família? Se pudesse emprestar-me por algumas horas, isso muito me divertiria.”⁴⁴⁰ Em seu quarto, guardava farta coleção de fotografias, retratos de mulheres e homens que conheceu e de figuras que admirava.

Desde a adolescência mantinha o hábito de trocar fotografias e verdadeira obstinação em conseguir retratos de pessoas que resistiam a deles se desfazer. De acordo com Brassai, quando não atingia seu objetivo, insistia intensamente: “quanto à sua fotografia, escreve ao duque Armand de Guichê, é pouco gentil tê-la prometido e não me dado”.⁴⁴¹ Mais tarde, já de posse da fotografia, reata com elogios: “é preciso agradecer-lhe sempre, uma vez que o senhor sempre foi muito gentil. Recebi a bela fotografia, muito fiel, preciosíssima para fixar as lembranças de um esquecido.”⁴⁴² Em 1894, desejava ardentemente conseguir sua fotografia com a jovem atriz Jeanne Pouquet, em que ele, de joelho, simulava com uma raquete tocar violão e, ela, de pé numa cadeira, sorria. Alguns anos mais tarde, depois de muito tentar obtê-la, escreveu à filha da atriz solicitando o envio da imagem: “I still receive postcards from

⁴³⁶ Humm, Magie. Memory and photography. Op. cit. 44.

⁴³⁷ Humm, Magie. Virginia Woolf’s photography and the monk’s house álbuns. Op. cit.: 226.

⁴³⁸ Brassai, J. *Proust e a fotografia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005: 25.

⁴³⁹ Depoimento de André Maurois, Apud Brassai. Op. cit.: 30.

⁴⁴⁰ Idem.

⁴⁴¹ Brassai. Op. cit.: 37.

⁴⁴² Carta de 12 de novembro de 1904, Apud Brassai. Op. cit.: 37.

people in Perigord with whom I made contact in order to get that photo”.⁴⁴³ A Montesquieu – que demorou a enviar-lhe seu retrato, Proust escreveu: “espero sua fotografia impacientemente”. Não tendo sucesso, insistiu:

Since you does not send me a photography through the post, since I am not expected to call you until the Easter or at the earliest New Year’s Day, and since two of your friends, Madame Lemaire and Princess de Wagram have done me the honour of inviting me this week, would you be so kind as to bring me that said photography, promised but impossible to lay hands on, on Thursday or Saturday, to the rue de Monceau or the avenue de l’Alma.⁴⁴⁴

Mais tarde, volta a escrevee ao mesmo Montesquieu: “se o senhor possuir alguma fotografia poética, algum objeto sensível que possa emprestar-me para eu me divertir e sonhar, seria bem precioso para mim em minha vida tão triste.”⁴⁴⁵ Ao longo dos anos, portanto, conquistando significativo acervo de fotografias que, além de o inspirar na composição de seus personagens, pareciam povoar sua solidão, como revelou Celest Albaret, que cuidou dele em seus últimos dias: “nas gavetas da cômoda do seu quarto, ao lado das fotos de sua mãe e de outros, havia retratos (...) várias vezes pedia que levasse para ele.”⁴⁴⁶ De certo modo, tanto Proust quanto Woolf poderiam ser considerados expressões de um desejo de memória, característico da época, que orientou inúmeras experimentações e teorizações, mas também o gosto coletivo pela aquisição de fotografias, pela ideia de que elas poderiam auxiliar a memória consciente, rememorar o rosto de alguém que já se foi, “fixar as lembranças de um esquecido”. Em certo sentido, suas práticas poderiam pensadas como coroamento da ideia – presente desde seu advento – de que a fotografia seria a *Mnemosyne* moderna, personificação da memória na mitologia grega. Associação que, como Geoffrey Batchen assinala, popularizou-se bastante, difundindo o uso de fotografia e memória como sinônimos.

Não são poucos os exemplos em que a fotografia é avaliada a partir dessa capacidade. Muitas dedicatórias, poemas e cartas, nos versos das fotografias em papel ou mesmo nos antigos daguerreótipos inscreviam o desejo de que, através das imagens, suas fisionomias nunca mais fossem apagadas: “This the likeness of Catherine Christi; When I am dead and in my grave and when my bones are rotten. Remember me, when this you see, or I shall be

⁴⁴³ Apud Stadler, Matthew. Op. cit.: 173.

⁴⁴⁴ Idem.

⁴⁴⁵ Carta de 26 de Marco de 1907, apud Brassai. Op. cit.: 39.

⁴⁴⁶ Brassai. Op. cit.: 31 (nota 18).

forgotten. The Grass is green the rose is red. Here is my name when I am dead”, registra um breve manuscrito num pedaço de papel escondido no estojo de um daguerreótipo de 1859.⁴⁴⁷ A imagem de uma mulher segurando outra fotografia tinha no verso: ‘forget me not, dear beloved Mary. From the sky continue to me guardian angel and pray for your name. Not farewell, but good bye, I hope so.’⁴⁴⁸ A lembrança fotográfica deveria preencher, substituir o esquecimento: “when time shadowy veil has cast, o’er many a year flown fast away; and memory of the joyous past, sweetens the bitter of to-day. Is there a thought sad sorrow healing which can awhile your brief suspend? Yes! There’s a sweet, a holy feeling, tis the remembrance of a friend”⁴⁴⁹ fazia votos a dedicatória de álbum de memória em 1862. Como a Kodak defendia, “the camera enables the fortunate possessor to go back by the light of his own fireside to scenes which would otherwise fade from memory and be lost”.⁴⁵⁰ Em 1896, Massimo Tortelli, em “La fotografia e le sue applicazioni in nuova antologia” afirmava que

a fotografia é a arte maravilhosa que transforma um raio de luz num lápis mágico e a constringe a figurar signos indelévels a fisionomia das pessoas caras, da amiga que está longe; esta arte piedosa que nos conserva as reconfortantes imagens que já não existem, revivificados sob os nossos olhos naquelas aparências sinceramente retratadas pela mesma luz que seu olhos amados se refletia.⁴⁵¹

Em 1898, no *British Journal Photographic Almanac*, os anunciantes defendiam a ideia de que a fotografia “saves a world of trouble, and is an infallible substitute for the memory”.⁴⁵² No final do século, não raramente as propagandas da Kodak exaltavam os méritos de memorização que a fotografia oferecia: “Kodak enables the fortunate possessor to go back by the light of his own fireside to scenes which would otherwise fade from memory and be lost.”⁴⁵³ O desenvolvimento tecnológico da fotografia deveria, então, ampliar progressivamente sua capacidade de arquivar o tempo e estabilizar a crise em que a memória se encontra desde o século XIX. Os fotógrafos, amadores ou profissionais, deveriam estar cada vez mais preparados para perceber o momento exato da captura para construir seu projeto mnemônico: “the time to take the picture is when you see it. Children grow up and go away. Faces change. Pets may disappear. The historic value of things fixed in the form of a

⁴⁴⁷ Fotógrafo desconhecido, coleção privada. Apud Batchen, Geoffrey. *Forget me not: Photography and remembrance*. Amsterdam/ Nova York: Van Gogh Museum/Princeton Architectural Press. 2004: 47.

⁴⁴⁸ Idem ibidem:

⁴⁴⁹ Escrito por Martha B. Meacham, em 1862, no álbum *Remembrance*, apud Batchen. *Forget me not*. Op. cit.: 49.

⁴⁵⁰ Levine, Barbara e Snyder, Stephanie. *Snapshot Chronicles*. Op. cit.: 183.

⁴⁵¹ Tortelli, Massimo. La fotografia e le sue applicazioni. In *Nuova Antologia*, v. LXII, 1996: 342-373. Apud Frade. Op. cit.: 65.

⁴⁵² Bedding, Thomas (Ed.). *British Journal Photographic Almanac*, 1889: 1195. Digitalizado pela Universidade de Toronto disponível em <http://www.archive.org/>.

⁴⁵³ Batchen. *Forget me not*. Op. cit.: 8.

picture is beyond price”, escreveu um médico americano na capa de um de seus álbuns de família.⁴⁵⁴ Assim, a fotografia saciava e simultaneamente fomentava um apetite por permanente edificação da memória.

De acordo com Richard Terdiman, o estresse que caracteriza a relação entre modernidade e memória, essa ansiedade que impulsionava uma produção permanente de memórias individuais e coletivas, privadas e públicas, em cujo âmbito a fotografia se insere é sinal de uma importante crise, fundamental como diagnóstico da constituição da subjetividade moderna. Segundo o autor, o período que vai do início do século XIX, momento inicial de nossa tese, às primeiras décadas do século XX, chamado por ele de “o longo século XIX” vivencia importante alteração na experiência de memória: a ruptura das formas tradicionais teria difundido amplamente um sentimento tenso, particularmente novo, fazendo com que o “passado se tivesse tornado um país estrangeiro”.⁴⁵⁵ Para Terdiman, “modernity arose as the flattened form in which the memory crisis was able to appear to culture intent on coming to terms with its own isolation from history”.⁴⁵⁶

O desalinhamento em relação às heranças transmitidas produziu uma sensação, evidente em diversos campos sociais e na produção cultural e intelectual, de que o passado teria sido, de algum modo, evadido da memória e que precisaria, agora, ser reencontrado. Como indicam os estudos de Koselleck e como vimos no primeiro capítulo, o coeficiente de variação temporal que afeta a história distancia cada vez mais as experiências passadas da expectativa de futuro, atribuindo ao passado caráter diferente e estranho. O histórico, vivido como ruptura e transição, verte-se, portanto, continuamente suscetível ao aparecimento de novos e inesperados eventos e descobertas. Na escala progressiva, a cada presente, renova-se a capacidade de “compreender” o passado, narrá-lo e redescobri-lo. A memória torna-se, conseqüentemente, um dever de realização, em relação tanto ao passado quanto ao futuro. Durante o século XIX, o problema do passado torna-se, como Terdiman indica, o um problema eminente do presente – reencontrar ou reinterpretar o passado significava também reavaliar a construção da memória na atualidade. Se “the long nineteenth century became a present whose self-conception was framed by a discipline obsession with the past”,⁴⁵⁷ tal obsessão não se refere unicamente ao passado do que ocorreu, mas também ao que se tornará

⁴⁵⁴ Elbert Hubbard, coleção privada. Idem *ibidem*: 53.

⁴⁵⁵ Terdiman, Richard. *Presente past: modernity and the memory crisis*. Ithaca: Cornell University Press 1993: 5.

⁴⁵⁶ Idem, *ibidem*: 8.

⁴⁵⁷ Idem *ibidem*: 6.

passado, ao que está ocorrendo no presente. Trata-se, fundamentalmente, de um momento de reconfiguração do papel da memória, de reavaliação de suas funções e possibilidades, em novos patamares.

No entanto, a construção dessa ‘nova’ memória, num mundo em permanente mudança e aceleração, tornou-se ela própria um campo problemático: qualquer rápida alteração do presente conectava-se, sob pressão, à escrita da história, pública e privada; caso contrário, corria o risco de ser atropelada pelo ‘próximo novo acontecimento’ e, enfim, esquecida. Como afirma o autor, “during the period of memory crises people did worry intricately about forgetting. It seemed to them that their past was only slightly less uncertain than their future”.⁴⁵⁸ A ansiedade perturbadora do risco de esquecimento provocada pelo tempo em fuga e pela saturação do novo precisa, em contrapartida, instituir o senso de continuidade temporal, de lastro histórico, sob pena de que “sem ele o mundo se tornasse irreconhecível”.⁴⁵⁹ Desse modo, o campo mnemônico faz-se central para o funcionamento do “sistema operacional moderno”,⁴⁶⁰ que, por essa razão, institucionaliza e explora significativo esforço de produção de memórias, criando conexões cada vez mais fortes entre objeto e lembrança, memória e souvenir. Nesse sentido, se tomarmos a análise de Stephen Kern, a ansiedade acerca do passado faz dele algo cada vez mais presente não por pretensa continuidade, mas por uma integração necessária à construção do atual. De acordo com Kern, tal operação é especialmente materializada pela câmera fotográfica e pelo gramofone. A presença da voz do que se foi, como Joyce tratou, assemelhava-se à força da presença da imagem, supostamente garantida pela fidelidade fotográfica:

two inventions brought the past into the present more than ever before, changing the way people experienced their personal past and the collective past of the present. The phonograph, in 1877, could register the voice as faithfully as the camera could a form. (...) the two made possible to exercise greater control to what would become the historical past.⁴⁶¹

Se, no final do século XIX, tal pretensão orientou a proliferação dos álbuns de família, no âmbito público manifestou o surgimento singular das sociedades de documentação fotográfica, as *record societies*. Como identificado por H. D. Gower, em 1916, em seu livro *The Camera as historian: A handbook to photographic record works*, há uma grande

⁴⁵⁸ Idem, *ibidem*: 14.

⁴⁵⁹ Idem *ibidem*: 10.

⁴⁶⁰ Idem, *ibidem*: 11.

⁴⁶¹ Kern, Stephen. *The culture of time and space*. Op. cit.: 38.

proliferação desse tipo de sociedades, inclusive nos Estados Unidos, na Bélgica e na Alemanha desde a década de 1890, quando surgiram a Scottish Photographic Survey e a National Photographic Record Association, responsáveis pela documentação de “cenas de interesse” que, posteriormente, seriam arquivadas em instituições como o British Museum. Ao conservar e investigar historicamente suas regiões, essas sociedades deveriam prestar, ‘um real serviço à comunidade’, fazendo com que “the value of adequate photographic records, kept as the common heritage of all, in fostering the civic spirit” não pudesse ser desprezado.⁴⁶² De acordo com Gower, “the claim of photographic record to superiority over all other forms of graphic record is incontestable”; sua descoberta e seu desenvolvimento tecnológico teriam colocado em nossas mãos “a power incomparable greater than existed before of enabling the rapidly changing phases of our country and its people to be ‘fixed’ by means of a authentic pictorial record”.⁴⁶³ Na análise de John Tagg, esse empreendimento de memória era movido por significativo sentimento de perda, que atribuía à fotografia a capacidade de conter a decadência do presente e tornar viva a ressurreição do passado: ela prometia corpo e substância ao efêmero.⁴⁶⁴ A acumulação desses registros, em fragmentos e detalhes, nunca, então, parecia suficiente, sendo permanentemente alimentada e incentivada. Por outro lado, em vez de “apaziguar” as angústias em relação a memória, essa saturação promovia outras angústias. A crise da memória não materializava-se apenas através do medo do esquecimento:

but with its seeming contrary, with a perverse persistence of *recollection*. This period was preoccupied by a broad concern with both of these mnemonic problems (...) disquiet about memory crystallized around the perception of two principal disorders: too little memory and *too much* (...) The memory crisis did indeed produce theory – a body of efforts to understand the disturbances troubling the mnemonic realm and to comprehend their social and cultural consequences.⁴⁶⁵

As inúmeras formulações sobre memória – fisiológicas, psicológicas, filosóficas e históricas – configuram um mapa do modo como foi conceitualizada nesse período de crise. Elaborações como as de Nietzsche, Bergson, Baudelaire, Proust e Freud, como indica Terdiman, dialogam com essa crise, reformulando o próprio conceito de memória e sua ‘utilidade’ para a vida. Qual exatamente seria a operação da memória? Quais as relações que

⁴⁶² Gower, H. D. *The camera as historian*. Londres: Sampson Low, Marston and Co. Ltd., 1916: 4

⁴⁶³ Idem, *ibidem*: 2 e 3.

⁴⁶⁴ Tagg, John. *The disciplinary frame: Photographic truths and the capture of meaning*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009: 217.

⁴⁶⁵ Terdiman. *Op. cit.*: 14 (grifos meus).

estabelece com o cérebro ou com o corpo? Quais as suas relações com a história? Que ‘utilidade’ ela teria? Enfim, o século XIX, com suas novas tecnologias de produção e conservação de memória, com seu desejo insaciável de escavar e produzir recordações, fomenta, por outro lado, conceitos renovados e críticos em relevantes investigações filosóficas acerca da memória. É nesse contexto que Bergson elabora a definição acerca da divergência entre memória-hábito – integrada em sistemas sensório-motores fixados – e memória-lembrança – expressivas do funcionamento de um “espírito”. Ela responde, como Maria Cristina Ferraz indica, às angústias de seu tempo, “à automação dos corpos e à rotinização da vida, por conta da inserção crescente dos homens ocidentais em uma lógica de estímulo-resposta demandada pelos meios de produção fabril, pela indústria cultural nascente, pela intensa estimulação sensório-motora dos corpos nas cidades em expansão”.⁴⁶⁶ Em Bergson, a memória nunca poderia ser recuperada por um instantâneo fotográfico, ou por ele substituída, posto que a memória-lembrança estaria sempre nos acompanhando em integralidade ao longo de toda a nossa vida, presente em *virtualidade*, atualizando-se em função de situações e interesses. Sua ‘ausência’ provisória ou sua suspensão temporária não se apresentaria como deficiência; ao contrário, o cérebro suspenderia a memória para nos proteger de seu afluxo avassalador, e, segundo as exigências da ação, a memória se atualizaria. Não teriam sentido, portanto, nem o medo permanente de esquecimento, nem a necessidade de arquivar o máximo de lembranças possíveis através de “reliquias do tempo”. Além do que, a memória nunca poderia restaurar inteiramente o passado em si, como julgavam ser uma fotografia.

É também nessa circunstância que Nietzsche passa em revista, como avalia Ferraz, “a relação problemática do homem com o passado, especialmente em seu século marcado por uma ênfase massacrante no peso da história e da memória”.⁴⁶⁷ Já na *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*, o autor iria dizer que “padecemos todos de uma ardente febre histórica e ao menos devíamos reconhecer que padecemos”.⁴⁶⁸ Em sua perspectiva, teríamos nos tornado “coveiros do presente” e deveríamos perceber que “o histórico e a-histórico são na mesma medida necessários para a

⁴⁶⁶ Ferraz, M. C. F. Tecnologias, memória e esquecimento: da modernidade à contemporaneidade. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 27, 2005: 55.

⁴⁶⁷ Ferraz, M. C. F. Lembrar e esquecer em Bergson e Nietzsche. *Morpheus*, UNIRIO, v. 13, 2008: p. não indicado.

⁴⁶⁸ Nietzsche, F. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003: 6.

saúde de um indivíduo, um povo e uma cultura”.⁴⁶⁹ Nietzsche acusava o elo paralisante com a história, transformado-a num “pesado arquivo morto”, numa “história monumental, na qual a memória suscita sobretudo reverência e submissão, sufocando as forças da vida.”⁴⁷⁰ A memória, incorporando o esquecimento à digestão, não prenderia o homem às correntes do passado, não se fixaria como um “passivo não-mais-poder-livrar-se da impressão certa vez inscrita/gravada”,⁴⁷¹ como a imagem de uma fotografia.

Nessa perspectiva, embora muitas vezes a fotografia não seja explicitamente mencionada, ela permeia, talvez como nenhuma outra figura, o imaginário iconográfico da crise da memória. Como Terdiman sugere, o entendimento dos modelos de memória – suas acepções e implicações – dependia, de certo modo, do estabelecimento de relações com os modelos imagéticos que materializavam as transformações sociais.⁴⁷² Ao longo do século, a fotografia foi promovida e constituiu-se como modelo de armazenamento de uma memória instantânea, fidedigna, infalível e pretensamente insuperável pelas condições orgânicas. Por outro lado, porém, foi também a figura exemplar de uma memória vulgar, imediata, ordinária. Assim, tanto a valorização da fotografia quanto o desprezo à ela relacionaram-se, sobretudo, a seu poder mnemônico. A conhecida proposição baudelairiana de que, no máximo, a fotografia deveria “se apoderar, sem ser molestada, das coisas transitórias” e ter, assim, “um lugar nos arquivos de nossa memória” afirmava-se sobre um contraponto de mediocridade: ela estaria sempre privada e incapaz de qualquer tarefa nos “domínios do imaginário”.⁴⁷³ Sem dúvida alguma, ela alimentou e satisfez o medo do esquecimento, mas, simultaneamente, acabou servindo como importante imagem às elaborações críticas que então desejavam reavaliar as funções da memória – ela permitiu, como nenhuma outra figura, que tais formulações se apoiassem em representações concretas. De um modo ou de outro, a fotografia estava lá; nos jornais, nas instituições, nos museus, nas casas e também – explícita ou implicitamente – nas teorizações filosóficas.

Em Proust, um dos pensadores mais importantes da reavaliação das relações com o passado no final do século, a fotografia encarna a lembrança em contraposição ao imaginário

⁴⁶⁹ Idem, *ibidem*: 11.

⁴⁷⁰ Ferraz, M. C. F. Lembrar e esquecer em Bergson e Nietzsche. Op. cit.

⁴⁷¹ Apud Ferraz. Lembrar e esquecer em Bergson e Nietzsche. Op. cit.

⁴⁷² Terdiman. Op. cit.: 54.

⁴⁷³ Baudelaire, Charles. O público moderno e a fotografia. Op. cit. Esse trecho do texto de Baudelaire é citado em Benjamin. Sobre alguns temas em Baudelaire. In *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1994: 138.

da rememoração. Ela fixaria a vida como pontos estáticos ou fichas progressivas de um arquivo morto, produzindo a ilusão de ser capaz de restaurar o passado fiel ou inteiramente. Também em Woolf, se a fotografia constituiu objeto precioso em sua vida, foi frequentemente destituída de valor em sua análise crítica, relacionada à incapacidade criativa. Na elaboração de Proust, em que a distinção entre memória voluntária e involuntária é fundamental, a fotografia faria parte do domínio da memória voluntária, a memória dos olhos, à disposição da inteligência, mas incapaz de fornecer, do passado, faces com realidade e vitalidade. Para o escritor, nada seria “mais doloroso que essa oposição entre mudança das criaturas e a fixidez da lembrança” promovida, por exemplo, pelas imagens fotográficas.⁴⁷⁴ Isso porque os momentos do passado não seriam imóveis como uma fotografia; eles conservariam “em nossa memória o movimento que os arrastava para o futuro – um futuro que também se tornou passado – arrastando-nos igualmente a nós mesmos”.⁴⁷⁵ No máximo, os instantâneos fotográficos serviriam ao comportamento reativo dos ‘autômatos’ que, desde do século XIX, tentavam reagir à perda da memória como experiência ou exaustão provocada pelos choques sucessivos da vida urbana capitalista e saturada. As fotografias seriam imagens sem profundidade, não poderiam restituir nenhuma experiência vivida de fato, apenas dispor informações, cópias, mas incapazes de evocar o passado ou torná-lo presente. Nas inúmeras referências de sua obra à fotografia parece que ela está frequentemente evocando a “ilusão efêmera” de ter junto “um instante do passado, incompatível com o presente”, imagem que só “poderia prolongar os espetáculos da memória voluntária, o que não demandaria um esforço maior do que folhear um livro de figuras” ou de fotografias....⁴⁷⁶

Como em *Tempo redescoberto*, a fotografia é várias vezes relacionada por Proust à pobreza e à falta de graça das imagens oferecidas pela consciência: “tentava extrair da memória ‘instantâneos’, notadamente os tomados em Veneza, mas esta palavra bastava para me tornar tão fastidiosa quanto uma exposição de fotografias”, e Proust, então, não descobria mais gosto, mais dons para descrever o que “vira outrora com olhos minuciosos e entrecortados”.⁴⁷⁷ A crítica à fotografia se daria por conta de seu limite diante do imaginário, da vulgaridade de seu realismo, a pretensão ordinária de restituir inteiramente, sem esquecimentos, o passado. Para Proust, no entanto, as memórias relevantes – aquelas que o artista deveria desejar – seriam as memórias que “se formam por si próprias, atraídas pela semelhança de um minuto

⁴⁷⁴ Proust, Marcel. *A prisioneira*. Rio de Janeiro: Editora Globo 1995: 751.

⁴⁷⁵ Idem, *ibidem*: 368.

⁴⁷⁶ Idem, *ibidem*: 667.

⁴⁷⁷ Proust, Marcel. *O Tempo Redescoberto. Em Busca do Tempo Perdido*, v. 7. Porto Alegre: Globo, 1981: 148.

idêntico,” que “têm sozinhas a marca de autenticidade” e são capazes de nos devolver “as coisas numa dose exata de memória e de esquecimento”.⁴⁷⁸ Como se, os homens tivessem realizado uma troca: no lugar da experiência, no lugar do “trabalho imaginário da memória”, instantes fotográficos para registrar nossa “existência no tempo”. Segundo ele, a memória não seria “constantly accessible copy of different facts of our life, but an oblivion from which, at random moments, present resemblances enable us to resuscitate dead recollections”.⁴⁷⁹ Ter ou colecionar fotografias, de acordo com sua elaboração, não poderia jamais garantir acesso à felicidade da memória involuntária. Por isso, a fotografia estaria sempre relacionada à uma certa miséria de espírito, à uma frustração. Como se os homens tivessem realizado uma troca: no lugar da experiência, no lugar do “trabalho imaginário da memória”, instantes fotográficos para registrar nossa existência no tempo. Assim como sua avó, Proust desmonstrava, então, um certo desprezo à imagem fotográfica: “minha avó”, que

jamais se resignava a comprar qualquer objeto de que não pudesse tirar algum proveito intelectual gostaria que eu tivesse no quarto fotografias dos mais belos monumentos ou paisagens. Mas, no momento de fazer a compra, e embora a coisa representada tivesse um valor estético, achava ela que a vulgaridade, a utilidade, logo reassumiriam seu lugar, pelo processo mecânico de representação, a fotografia. Procurava então um subterfúgio, tentando, senão eliminar de todo a vulgaridade comercial, pelo menos atenuá-la, substituí-la o mais possível pelo que ainda fosse arte, introduzir-lhe como que várias 'espessuras' de arte (...) preferia dar-me fotografias da catedral de Chartres por Corot (...) o que constituiria um grau de arte a mais. (...) E, tendo chegado ao último reduto da vulgaridade, minha avó ainda assim procurava afastá-la.⁴⁸⁰

Fixações realistas, as fotografias se relacionariam àquela adição que alimenta a massa de fatos da memória voluntária, uniforme como os instantes, lado a lado como uma ‘exposição de fotografias’, sempre distantes do poder das verdadeiras reminiscências da imaginação. Estariam sempre oferecendo um projeto irrealizável: substituir o esquecimento, apagar o tempo, restituir o passado inteiramente, e acabariam sempre sem satisfazer seu espectador, porque o máximo que poderiam apresentar seriam imagens opacas e sem realidade. Proust, aliás, considerava um desperdício de esforços tentar recuperar o passado através delas ou de qualquer outro artifício – o passado só poderia ser encontrado se um cheiro ou um sabor o despertassem em nós, sempre à revelia, involuntariamente, fazendo-nos perceber o quanto esse passado era “diferente daquilo que acreditávamos lembrar, e que nossa

⁴⁷⁸ Proust, Marcel. *No caminho de Swann. Em busca do tempo perdido*, v. 1. Trad. de Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2006: 511.

⁴⁷⁹ Proust apud Terdiman. Op. cit.: 146.

⁴⁸⁰ Proust. *No caminho de Swan*. Op. cit.: 66.

memória voluntária pintava, como os maus pintores, com cores sem realidade”.⁴⁸¹ A fotografia, distinta do olfato, prometeria acesso ao passado “coisificado”, fixado à eternidade, como se fosse capaz de se apoderar do instante sucessivo e recuperá-lo de modo absoluto; ela seria a promessa decorrente de uma sequência temporal acelerada e homogênea, também coisificada, em que o ‘hálito do tempo perdido’ nunca poderia ser bafejado.⁴⁸² A fotografia seria promessa destinada a fracassar, já que o passado só poderia ser reencontrado por uma memória involuntária, imaginativa e, necessariamente, transformada pelo presente.

4. 2. INVENTÁRIO DO PASSADO COMO PROPRIEDADE MORTA E A DECADÊNCIA DA EXPERIÊNCIA

Walter Benjamin, pensador fundamental para compreendermos a reconceitualização moderna da memória e o lugar da fotografia nessa reconfiguração, além de ter traduzido Proust, vê em sua elaboração relevante chave de análise. Como Mauricio Lissovsky identifica, se em Baudelaire Benjamin encontra “o sinal de trânsito da bifurcação da memória”, só na obra de Proust tal concepção aparece em forma de teoria: “ela reparte-se em dois domínios, o de uma memória voluntária, à disposição da inteligência e pronta a responder ao apelo da atenção, e o de uma memória involuntária, que diz respeito à ‘experiência’ mais do que ao ‘vivido’”.⁴⁸³ Essa bifurcação, entende Benjamin, seria sinal de uma alteração mais ampla, que diz respeito às próprias condições de possibilidade do que compreende como experiência. A distinção realizada por Proust significa, na perspectiva benjaminiana, uma marca histórica do indivíduo multifariamente isolado. Tal sujeito estaria imerso em condições de vida que impossibilitam a experiência no sentido pleno da *Erfahrung* – experiência relacionada invariavelmente a certo tipo de produção de memória, referente ao patrimônio coletivo, narrada e transmitida ao longo das gerações, que se acumulava e se desdobrava em modos inconscientes, integrando uma conjunção entre “determinados conteúdos do passado individual” e “os do passado coletivo”. A empresa proustiana é considerada por Benjamin fruto da “contradição essencial entre o perecer da memória e o desejo de conservar, resguardar, de salvar o passado do esquecimento”,⁴⁸⁴ algo

⁴⁸¹ Idem.

⁴⁸² Benjamin, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. Op. cit.: 139.

⁴⁸³ Lissovsky, M. *A Fotografia e a Pequena História de Walter Benjamin*. Dissertação de Mestrado em Comunicação apresentada à Coordenação dos Cursos de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995: 74.

⁴⁸⁴ Ganegbin, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004: 71.

que nos ofereceria a medida exata da decomposição dos modos narrativos que fundavam a grande experiência.

Nesse sentido, a diferenciação forjada por Proust só pode ser pensada no âmbito da temporalidade urgente e acelerada – cujas estruturas definidoras são que o choque e o isolamento. Tal temporalidade fomentaria, permanentemente, a necessidade de consciência alerta, de presença exclusiva no presente e de uma memória exclusivamente voluntária. Limitada à percepção imediata dessa velocidade, a vivência exige e estimula, em contrapartida, um forte desejo de acumular memórias factuais, instantâneos que fixem o fugaz dos eventos e que preencham o vazio deixado pelo declínio da experiência.⁴⁸⁵ No âmbito desse tempo moderno nunca seria permitido concluir nada, muito menos estabelecer relação com o passado: vive-se diante da permanente exigência de assimilação e de uma *presença incompleta*. Na constância temporal “entrecortada”, “sempre igual” do ritmo industrial, a capacidade de elaborar, amortecer e aparar conscientemente o choque ou sua ameaça emprestaria aos acontecimentos o caráter pobre de evento, atribuindo-lhes sentido distinto da experiência como *Erffahrung* e aproximando-os do caráter da *Erlebnis*, vivência consciente individual e privada, produzida pelo isolamento da vida moderna burguesa. Nessa perspectiva, como aponta Ganegbin, as transformações profundas ocorridas a partir do século XIX corresponderiam, no pensamento benjaminiano, ao “desaparecimento da antítese tempo-eternidade na percepção cotidiana e, como indicam os ensaios sobre Baudelaire, à substituição dessa antítese pela perseguição incessante do novo, a uma redução drástica da experiência do tempo”.⁴⁸⁶ A atitude de amortecer e aparar os choques “emprestaria ao evento que o provoca o caráter de experiência vivida em sentido restrito. E, incorporando imediatamente este evento ao acervo das lembranças conscientes, o tornaria estéril para a experiência poética”.⁴⁸⁷

A mesma consciência que desejaria apoderar-se do passado através das fotografias – o que lhe restaria diante do declínio da experiência e da perda da comunhão com o passado – desejaria encontrar modos de responder “às pressas” à ameaça do choque presente, agarrando-

⁴⁸⁵ Segundo Rouanet, esse sujeito moderno, mesmo que tenha de estar totalmente presente para absorver os choques da imagem, está sempre de modo incompleto: tal presença “se limita à de uma parte do aparelho psíquico, vinculada à percepção imediata, com exclusão de qualquer outra atividade mental, redundante ou mesmo disfuncional, quando o psiquismo tem que se concentrar numa única tarefa, que é a interpretação ou assimilação de um choque”. Rouanet, Sérgio Paulo. *Édipo e anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2008: 47.

⁴⁸⁶ Ganegbin. Não contar mais? *História e Narração em Walter Benjamin*. Op. cit.: 64.

⁴⁸⁷ Benjamin. Sobre alguns temas em Baudelaire. Op. cit.:110.

se a um constante recomeçar e fotografando cada vez mais episódios nesse tempo em fuga. Esse seria o mecanismo da memória voluntária proustiana que, não podendo estar presente no tempo a não ser pela consciência do próprio presente, se isola do passado e do fluxo heterogêneo, substituindo a ‘rememoração’ da ‘experiência perdida’ pela simples lembrança sucessiva dos fatos. O homem que, no interior das casas se isola no conforto, nas ruas, “mergulha na multidão como em um tanque de energia elétrica”, percebe o tempo de maneira aguçada, “cada segundo encontra o consciente pronto para amortecer o seu choque”.⁴⁸⁸ Ele se perdeu da experiência e da memória, fixando-se em gestos repetitivos ou instantâneos sequenciais, indiferente à duração. A velocidade e a conformação da temporalidade moderna exigiriam tanto o rompimento com o passado coletivo quanto a colonização da memória involuntária pela voluntária. Segundo Benjamin, tal capacidade não é só endereçada ao trânsito das ruas urbanas; estava presente em todos os domínios da vida moderna, na esfera econômico-industrial – em que o trabalhador precisava adaptar-se ao ritmo da máquina –, na esfera da política, no campo da literatura e das artes e também na vida cotidiana. Trata-se da impregnação do choque como realidade onipresente,⁴⁸⁹ elemento estruturante da vivência moderna do tempo. Tais condições de existência transformam a vida do indivíduo isolado em um demanda permanente de assimilação – demanda que não dispõe de tempo para ser saciada, apenas de abreviação crescente.

Assim, a exclusão recíproca entre memória voluntária e involuntária é, na perspectiva de Benjamin, resultado do declínio de um tipo de memória capaz de extrair coletivamente o sentido “do que seus antepassados viveram” ou das narrativas que seus contemporâneos eram capazes de transmitir,⁴⁹⁰ configurada menos por dados isolados e fixados na memória – como fotografias de um álbum de família ou episódios fotojornalísticos – e mais como dados acumulados que combinavam modos conscientes e inconscientes. As transformações que as operações da memória sofrem na modernidade – tão bem problematizadas por Nietzsche, Bergson e Proust – tornam-se objeto fundamental do pensamento benjaminiano, posto que estão no cerne tanto das alterações no âmbito da experiência quanto no fundamento dos modelos de história propostos por ele. Para Benjamin, elas se conectam intrinsecamente ao esfacelamento das narrativas e ao deterioramento da *Erfahrung*; por outro lado, novas concepções de memória, na teoria benjaminiana, orientam a construção de uma história

⁴⁸⁸ Idem, *ibidem*: 136.

⁴⁸⁹ Rouanet. Op. cit.: 46.

⁴⁹⁰ Kehl, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo editorial, 2009: 155.

transformadora do passado e do presente. Curiosamente, a relação entre fotografia e memória adquire, em suas teses, essa mesma tensão: participam da substituição da história comum por uma história de si, da constituição de uma temporalidade reificada e atomizada, mas também integram e intensificam as condições perceptivas para a construção de novas narrativas, descontínuas e abertas.

Em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, à luz do pensamento proustiano, Benjamin relaciona a fotografia ao olhar consciente exigido pela modernidade, ao “olho do habitante das metrópoles sobrecarregado com funções de segurança”, que prescindem do sonho e se articula à percepção cotidiana e sucessiva do tempo.⁴⁹¹ Ela se conectaria com outras tecnologias que submetem o sistema sensorial do sujeito moderno à frequente inervação do gesto, forçado a habituar-se às rápidas sequências como infinitas descargas elétricas.⁴⁹² Como o fósforo e o telefone, o disparo do fotógrafo integraria o campo de inovações, ópticas e táteis, que substituiriam processos complexos por um gesto súbito: “o *click* do fotógrafo foi particularmente cheio de consequências. Bastava apertar um dedo para fixar um acontecimento por um período ilimitado de tempo. A máquina comunicava ao instante, por assim dizer, um choque póstumo”.⁴⁹³ Entre esses disparos, conexões coisificadas e autônomas, tais como as conexões entre as atividades numa linha de montagem.

A fotografia teria se desenvolvido em consonância com a “indústria de consumo”, com o mercado de massas, proliferando de modo ilimitado “figuras, paisagens, acontecimentos”.⁴⁹⁴ Nos processos mnemônicos, a fotografia responderia a uma história constituída por fixações e enclausuramentos temporais: possibilitaria fixar – numa perspectiva cronológica – eventos para a posterioridade, integrando-os às disponibilidades de uma memória progressiva, uniforme e “discursiva, favorecida pelas técnicas de reprodução”, que reduziria o âmbito da imaginação. Segundo Benjamin, “os dispositivos, com que as câmeras e as aparelhagens análogas foram equipadas, ampliaram o alcance da *memória voluntária*”, possibilitando “fixar um acontecimento a qualquer momento”.⁴⁹⁵ Eles alimentariam “a constante disponibilidade da lembrança voluntária, discursiva” que “reduz o espaço da

⁴⁹¹ Benjamin. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. Op. cit.: 142.

⁴⁹² Idem, *ibidem*: 124.

⁴⁹³ Benjamin, Walter. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. Op. cit.: 124.

⁴⁹⁴ Benjamin, Walter. *Paris, Capital do Século XIX*. Op. cit.: 129.

⁴⁹⁵ Benjamin. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. Op. cit.: 137;138.

fantasia”.⁴⁹⁶ Nesse sentido, a fotografia responderia à construção das lembranças conscientes e, portanto, se transformaria “em uma importante conquista para a sociedade, na qual o exercício (da experiência) se atrofia”.⁴⁹⁷

Essa estreita relação entre declínio da experiência e um certo tipo fotografia – como imagem de uma memória repartida e empobrecida – parece emergir de um diálogo constante entre Benjamin e sua memória pessoal, entre sua infância e o imaginário iconográfico moderno, principalmente, entre ele e as fotografias de sua vida. Como Proust e Woolf, em quem os arquivos fotográficos exercem um certo tipo de pressão, fazendo com que a fotografia esteja significativamente presente em suas obras mesmo que de modo atravessado, Benjamin recorre repetidas vezes a seus retratos de infância para evocar a vivência de uma geração. Em meio a suas menções à fotografia, existe uma situação em especial – como bem nota Lissovsky – que é mencionada em pelo menos três textos, sempre transmutada de algum modo e que apresenta exemplarmente esse entrelaçamento.⁴⁹⁸ Em 1931, em *Pequena história da fotografia*, a fotografia aparece talvez pela primeira vez. Trata-se de um retrato infantil de Franz Kafka em que

o menino de cerca de seis anos é representado numa espécie de jardim de inverno, vestido com uma roupa de criança, muito apertada, quase humilhante, sobrecarregada com rendas. No fundo, erguem-se palmeiras imóveis. E, como para tornar esse acolchoado ambiente tropical ainda mais abafado e sufocante, o modelo segura na mão esquerda um chapéu extraordinariamente grande, com largas abas, do tipo usado por espanhóis. O menino teria desaparecido nesse quadro se seus olhos incomensuravelmente tristes não dominassem essa paisagem feita sob medida para eles.⁴⁹⁹

Em *Infância em Berlim*, escrito entre 1932 e 1934, aparece outra fotografia que, curiosamente, é descrita de modo bastante semelhante à fotografia de Kafka.⁵⁰⁰ Entretanto, é o próprio Benjamin quem está, então, sendo fotografado num ateliê com cortinados, tapeçarias e cavaletes, nessa “mescla ambígua de execução e representação, câmara de tortura e sala de trono”.⁵⁰¹ Se as descrições dos retratos infantil são bastantes semelhantes, o desconforto de Benjamin parece bem mais intenso do que o de Kafka: ele sente sua sombra cobijada como

⁴⁹⁶ Idem, *ibidem*: 52.

⁴⁹⁷ Idem.

⁴⁹⁸ Ver Lissovsky, M. *Walter Benjamin, a fotografia e a pequena história*. Op. cit. Eduardo Cavada também trata dessas fotografias infantis em *Words of light: Theses on the Photography of History*. New Jersey: Princeton University Press, 1998.

⁴⁹⁹ Benjamin, Walter. A Pequena história da fotografia In *Magia e técnica, arte e política*. Op. cit.: 98.

⁵⁰⁰ Benjamin, Walter. A Mummerehlen. *Rua de mão única*. In *Obras Escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1993: 99.

⁵⁰¹ Descrição feita acerca da fotografia de Kafka em A Pequena história da fotografia. Op. cit.: 98.

“se cobiça o sangue de um animal sacrificado”. Está cercado por pantalhas, almofadas, pedestais, num cenário toscamente pintado dos Alpes, junto a sua mãe, toda rígida, vestida com traje ainda mais justo, ambos à frente de palmeiras decorativas que, tal como no estúdio de Kafka, “tem algo do *boudoir* e da câmara de tortura”.⁵⁰² Sentia-se, segundo sua descrição, como um pequeno camponês impostor, com um sorriso falso na boca que, apesar de forçado não era tão “desolador como o olhar do rosto infantil que mergulhava em mim à sombra da palmeira decorativa”. Quando dele exigiam que fosse semelhante a ele próprio, o que ocorria era uma desfiguração, causada exatamente pela similitude do cenário: “como se fosse um manequim (...) estou desfigurado pela semelhança com tudo que está a minha volta”. Diante do fotógrafo, Benjamin estava imerso na solidão do isolamento, sentindo-se apenas semelhante aos móveis, às roupas, aos objetos decorativos, nunca à sua própria imagem: “e por isso ficava desorientado”.⁵⁰³ Na dessemelhança, a falta de sentido, o vazio-oco: “como um molusco em sua concha, eu vivia no século XIX, que está agora oco diante de mim como uma concha vazia. Levo-a ao ouvido”.⁵⁰⁴

Há ainda outra aparição. No ensaio escrito em homenagem a Kafka, o retrato infantil é novamente citado como algo que, segundo Benjamin, concretizou de maneira evocativa, como poucas, “a pobre e breve infância” de Kafka.⁵⁰⁵ A descrição é praticamente idêntica à que é feita em *Pequena História*, havendo apenas uma diferença, ainda que mínima, significativa.⁵⁰⁶ Somente na última frase do parágrafo os anos parecem ter agido em uma pequena adição, breve e curioso acréscimo ao olhos incomensuravelmente tristes de Kafka que, agora, além de dominarem a “paisagem feita sob medida para eles”, possui uma “concha” como “grande orelha” que “escuta tudo o que se diz”.⁵⁰⁷ Como uma espécie de síntese, a concha da fotografia de Benjamin, em *Infância em Berlim*, tornou-se a grande orelha de Kafka. A cada aparição, a imagem sempre retorna como desconforto, mas também sempre diferente, como outra origem, abrindo outra história. Ora serve para Benjamin tratar da própria história da fotografia – aparecendo como retrato da decadência, que contrasta com as primeiras fotografias em que “os homens ainda não lançavam no mundo, como o jovem

⁵⁰² Idem.

⁵⁰³ Benjamin continua: “por isso ficava desorientado quando exigiam de mim semelhança a mim mesmo. Isso ocorria no fotógrafo”. *Infância em Berlim. Rua de mão única*. Op. cit.: 99.

⁵⁰⁴ Curiosamente, existe uma fotografia de Benjamin, vestido de camponês em um cenário alpino, mas que, ao lado dele, em vez de sua mãe, está seu irmão, um pouco mais velho. Fotografia publicada em Cavada. Op. cit.

⁵⁰⁵ Benjamin, Walter. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte. *Obras Escolhidas I*: 144.

⁵⁰⁶ Idem.

⁵⁰⁷ Idem.

Kafka, um olhar desolado e perdido”.⁵⁰⁸ Ora para tratar de sua infância em Berlim – quando a desfiguração em meio aos objetos produzida pela presença do fotógrafo articula-se às outras recordações que constituem não uma autobiografia tradicional, mas uma possível subversão dela, acabando por compor uma narrativa que retira o sujeito do primeiro plano e trata, sobretudo, do declínio histórico vivido no século XIX.⁵⁰⁹ Serve ainda para compensar a tristeza de Kafka – evocando, mais do que a pobreza individual de sua infância, a estreita relação entre a pobreza da época e a obra de Kafka. Contudo, é na terceira imagem que ocorre uma integração curiosa das outras duas aparições. Teria uma falha da memória fundido as imagens na escrita de Benjamin? Como registra Lissovsky, o observador atento que confrontar as fotografias com as descrições feitas por Benjamin, poderá julgar que a memória de Benjamin confundia e mesclava as informações: o menino que segurava a bengala era Kafka e quem vestia roupa apertada era Benjamin.

Quem observa com um pouco de atenção estas fotografias, confrontando-as com as descrições que Benjamin fez delas, pode ser induzido a crer que sua memória o traía, levando-o ao erro e à confusão. É possível. Porém, é mais razoável supor que a ‘imagem de si’ que nelas se forma tem pouco a ver com a fidelidade de retratos ou auto-retratos.⁵¹⁰

Talvez a semelhança tenha operado a fusão, não mais a similitude com os móveis, mas uma semelhança externa, não declarada, semelhança com o isolamento de uma geração. A imagem volta, em contínua alteração, insistente como algo que tenha sido significativo para Benjamin. Não que tais retratos sejam valorizados por algum valor artístico, pelo contrário, parecem voltar pelo signo de intenso mal-estar, como “tolices revoltantes”, capturas de uma época em que olhares perdidos eram lançados.⁵¹¹ No entanto, não é apenas sua aparição recorrente que interessa, mas sua fusão, algo que enfatiza transversalidades entre as duas situações e faz visível o que ambos os meninos, na solidão moderna, teriam presenciado diante da exigência da constituição de uma memória e também diante de seu próprio desvanecimento. Algo que coloca a fotografia como imagem e imaginário vinculado a esse esvaziamento da duração temporal em que, como no poema de Baudelaire, “cada instante

⁵⁰⁸ Benjamin. *A pequena história*. Op. cit.: 98.

⁵⁰⁹ De acordo com Damião, “Infância Berlinense é um escrito autobiográfico, premeditadamente elaborado para retirar o sujeito do primeiro plano da narrativa, formando de maneira não estreita um vínculo com o projeto das *Passagens* na busca por mostrar o declínio histórico que tem como fator constituinte a mudança da experiência”. Damião, Carla Milani. *Sobre o declínio da sinceridade – Filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin*. Loyola, 2006: 175.

⁵¹⁰ Lissovsky. *Walter Benjamin e a Pequena História*. Op. cit.: 5.

⁵¹¹ Benjamin. *A pequena história*. Op. cit.

devora os melhores sabores que todo homem degusta”, a cada vez, “três mil e seiscentas vezes por hora, o segundo te murmura: Recorda! E logo, sem demora, com voz de inseto, o agora diz: eu sou o outrora, e te suguei a vida com meu bulbo imundo! Remember! Souviens-toi! Esto memor!”.⁵¹² A fusão dessas imagens traduz o que Benjamin entende como fundamental naquele momento histórico, período em que, artificialmente, a memória é substituída pela relíquia. É época em que, em suas palavras, a “lembrança é o complemento da vivência, nela se sedimenta a crescente autoalienação do ser humano que inventariou seu passado como propriedade morta”.⁵¹³ Tal concepção temporal estaria na base de uma história progressiva e constituída pelos álbuns de “atmosfera sufocante”, difundidos pela fotografia convencional da época, caracterizada de decadente por Benjamin em a *Pequena história da fotografia*:

Eles podiam ser encontrados nos lugares mais glaciais da casa, em consoles ou *guéridons*, na salas de visitas – grandes volumes encadernados de couro, com horríveis fechos de metal, e as margens douradas, com a espessura de um dedo, nas quais apareciam figuras grotescas vestidas ou cobertas de renda: o tio Alexandre e a tia Rika, Gertrudes quando pequena, papai no primeiro semestre da faculdade e, para cúmulo da vergonha, nós mesmos, como uma fantasia alpina, cantando a tirolesa, agitando o chapéu contra neves pintadas, ou como elegante marinheiro, de pé, pernas entrecruzadas em posição de descanso, como convinha, recostado num pilar polido.⁵¹⁴

A superposição das fotografias, dos milhares de álbuns que se acumularam com histórias da vida privada, manifesta, para Benjamin, a *Erlebnis* – vivência e constituição de uma imagem de si num tempo vazio e privado; substituição de uma história comum pela história de si.⁵¹⁵ Nessa superposição podemos perceber o que, segundo Benjamin, toda uma geração teria vivido *como* fotografia. Em fusão entre as fotos, vemos emergir uma inter-relação que funde igualmente as vivências de quem observa a foto e de quem é fotografado: na fotografia de Kafka, Benjamin é o sujeito que olha a imagem já impressa; em sua foto, Benjamin é ambos os sujeitos, a criança que está diante da câmera e o adulto que a pensa. Trata-se de uma quase identidade que não honra Benjamin, mas que atravessa os retratos e justapõe os estúdios, as vestimentas, as palmeiras imóveis, a tortura, os dois olhares infantis, um triste, o outro desolado. Como se o pressuposto de Benjamin fosse, através de suas

⁵¹² Para Baudelaire “o Tempo é sempre um jogador atento que ganha, sem furto, cada jogada! É a lei. Relógio! Deus sinistro, hediondo, indiferente, que nos aponta o dedo em riste e diz: “Recorda! (...) Eu falo qualquer idioma em minha goela de metal. Cada minuto é como uma ganga, ó mortal, e há que extrair todo o ouro até purificá-lo! Recordar: o Tempo é sempre um jogador atento que ganha, sem furto, cada jogada! É a lei. O dia vai, a noite vem; recordar-te-ei! Esgota-se a clepsidra; o abismo está sedento. Virá a hora em que o Acaso, onde quer que te aguarde, Em que a augusta Virtude, esposa ainda intocada, E até mesmo o remorso (oh, a última pousada!) te dirão: vais morrer, velho medroso! É tarde!” Baudelaire, Charles. O Relógio em *As flores do mal*.

⁵¹³ Benjamin, W. Parque central In *Charles Baudelaire*. Op. cit.: 172.

⁵¹⁴ Benjamin. A pequena história da fotografia. Op. cit.: 98.

⁵¹⁵ Cavada, Eduardo. *Words of Light*. Op. cit.

rememorações pessoais e de fotografias da vida privada, dar conta da constituição histórica do sujeito e da experiência.⁵¹⁶ Essas poses rígidas realizadas “por homens de negócio”, pretendentes aos álbuns fotográficos traíam a impotência de uma *geração* em face do progresso técnico, geração que se vê diante de uma irrecuperável aceleração e do simultâneo esvaziamento do tempo e da experiência. Talvez não importe realmente que as orelhas de Kafka pareçam a concha de Benjamin ou vice-versa, mas o que ambos teriam vivido diante da câmera e, sobretudo, diante do isolamento do estúdio. Importam os ruídos do final do século XIX que um e outro teriam ouvido através da concha-orelha, num momento em que a solidão fazia declinar o sentido da experiência coletiva, da *Erfahrung*, a em prol da vivência individual, a *Erlebnis*.

Na perspectiva de Benjamin, cada consciência integrante da multidão, na solidão e na autarquia do sujeito da massa moderna, é um sujeito heterônomo, dotado de comportamento reflexo, pronto a amparar as ‘descargas’ que surgem a todo momento.⁵¹⁷ Configura-se uma capacidade consciente e motora, sobretudo coletiva, mas distinta do compartilhamento coletivo da experiência tradicional. Benjamin considera, como sugere Sérgio Rouanet, que tanto a reação a essa temporalidade estruturada pelo novo e pelo choque quanto a atrofia da experiência não se dão em nível meramente individual: “Benjamin não está falando das tentativas do indivíduo isolado de proteger-se contra o choque, e sim de uma constelação transindividual que expõe o homem a situações de perigo, não enquanto indivíduo, mas enquanto massa.”⁵¹⁸ Tal transindividualidade não está apenas nas ruas: é de tal forma intrínseca, que está presente no interior dos quartos, nos estúdios fotográficos, nos álbuns de família. O critério verdadeiro e insubstituível que constitui essa “transindividualidade” é um sistema de ressonâncias que constitui a “*geração* em face do progresso técnico”, geração da qual fazem parte não somente Proust, Woolf e Benjamin, mas também o próprio advento da fotografia moderna.

O arruinamento da experiência coletiva e a consequente ascensão da vivência individual são, na arqueologia da modernidade realizada por Benjamin, inseparáveis dos

⁵¹⁶ Em *Infância Berlim* Benjamin deseja expor, antes de tudo, um sujeito histórico e não a história de um indivíduo: sua estratégia era ter como meta Berlim e o século XIX. Damião. Op. cit.: 179.

⁵¹⁷ Rouanet assinala uma correspondência entre o sujeito massificado de Freud e o passante de Benjamin. Segundo Freud, “partimos do fato básico de que um indivíduo, no interior da massa, experimenta, sob influência dela, com muita frequência, uma alteração profunda em sua personalidade (...) (observa-se) uma falta de iniciativa e de independência no indivíduo, a identidade de suas reações com a de todos os outros que compõem a massa, sua degradação por assim dizer, à condição do indivíduo-massa.” Apud Rouanet. Op. cit.: 81.

⁵¹⁸ Rouanet. Op. cit.: 80.

novos ritmos capitalistas e dos novo modos de produção de memória e imagem. O diagnóstico realizado por Proust – sua crítica ao caráter enfadonho das fotografias, pretensamente reais, mas, segundo ele, de fato empobrecedoras do passado – é identificado, por Benjamin, como sinal do desmoronamento da experiência, decorrência da alteração no sentido da memória e das novas condições perceptivas. A fotografia seria a imagem de um mundo em que a memória involuntária é constantemente colonizada por um tempo industrial, estruturado não pelo acontecimento, mas por instantes automáticos e reificados. Uma imagem que, constantemente, tentaria esgotar o transitório, satisfazer o desejo de liquidar as incertezas, reencarnar o passado e arquivar o presente como relíquias do tempo. Distante do domínio do imaginário, a fotografia suscitaria uma exatidão limitadora à memória e à experiência: “fica, portanto, claro o que separa a fotografia do quadro e por que não pode haver um só princípio formal válido para ambos: para um olhar que jamais pode saciar-se com o quadro, a fotografia significa antes aquilo que o alimento é para a fome ou a bebida para a sede.”⁵¹⁹ Tal realismo inscreve-se em substituição à possibilidade de fundar ou de autorizar uma narração circunscrita a uma temporalidade imemorial – imagem que, em sua falta de capacidade de realizar o prometido, tornava-se exemplar da complexidade do processo de interdição da experiência e, ao mesmo tempo, da exigência de um novo tipo.

Os estúdios, é possível supor, diziam aos meninos o mesmo que os espaços de pelúcia – os quartos burgueses – disseram a Benjamin no ensaio *Experiência e pobreza*: “não tens nada a fazer aqui”.⁵²⁰ No quarto burguês, assim como nesses confinamentos fotográficos, o ambiente era repleto de marcas exteriores a que tanto Kafka quanto Benjamin deveriam se ajustar: “o interior obriga o habitante a adquirir o máximo possível de hábitos, que se ajustam melhor a esse interior que a ele próprio.”⁵²¹ Talvez, nas duas fotografias, sem importar se o pequeno era Kafka ou Benjamin, haja a expressão vazia de uma vida enfraquecida; a comunicabilidade de uma incomunicabilidade. Como se nelas fosse possível vislumbrar uma pobreza externa e interna, na vivência desprovida de substância, na falta de sentido de um século XIX que está “oco” no vazio deixado pela decadência da experiência.⁵²² Para Benjamin, essas imagens fotografam o isolamento de um mundo sem significação, o arruinamento da experiência. Retratam a reação da burguesia, no final do século XIX, a essa

⁵¹⁹ Benjamin. Sobre alguns temas em Baudelaire. Op. cit.: 139.

⁵²⁰ Benjamin. *Experiência e pobreza* In *Obras Escolhidas I*. Op. cit.: 120.

⁵²¹ Idem, *ibidem*: 118.

⁵²² “Como um molusco em sua concha, eu vivia no século XIX, que está agora oco diante de mim como uma concha vazia”. Benjamin. *Pequena história da fotografia*. Op. cit.: 100.

falta da palavra comum, quando o processo de perda de referências coletivas se torna patente e “a história do si vai, pouco a pouco, preencher o papel deixado vago”.⁵²³

Tais fotografias seriam a face interna da arquitetura que valoriza a casa particular como espécie de refúgio contra o mundo exterior, hostil e anônimo, da multidão. Esse espaço, na perspectiva de Benjamin, em vez de fornecer aconchego ao indivíduo, coloca-o em solidão ímpar, confinado num exagero de marcas que para ele não estabelecem sentido. Os rastros no veludo e os vestígios das franjas dos vestuários não produzem experiência; significam antes seu vazio, marcam sua decadência e a falta de sentido, “pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural se a experiência não mais o vincula a nós?”.⁵²⁴ O sentimento de mal-estar de Benjamin ao ler e reler as fotografias identifica uma doença da tradição, angústia que anuncia o confronto dos homens com um estado ímpar de pobreza: “o mundo tinha deixado de ser apreendido como verdadeira experiência – aquela que dá acesso ao teor de verdade das coisas e que é a garantia de autoridade e transmissibilidade.”⁵²⁵ Trata-se da perda inexorável do sentido vinculado à experiência de comunidade, em que as palavras e as práticas sociais eram compartilhadas por todos; sentido inscrito em temporalidade também comum a várias gerações, supondo tanto o compartilhamento quanto a retomada, na continuidade, da palavra transmitida.⁵²⁶

Como afirma Benjamin, “ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do *atual*”.⁵²⁷ Em seu lugar, surge uma configuração temporal ditada pelo “monstruoso desenvolvimento da técnica”, que se sobrepõe ao homem, apagando as palavras duráveis e deixando-o à mercê de uma vida solitária; temporalidade que isola e imuniza as vivências, coloniza a memória e confina o atual na incomunicabilidade de uma memória sem comunhão com o passado.⁵²⁸ Nas fotografias lembradas por Benjamin, há vazio e mal-estar dos dois meninos, num tempo extensivo de

⁵²³ A *Erlebnis* centra-se na vida do indivíduo, em “sua preciosidade, mas também na sua solidão”. Ganegbin, J. M. . Não contar mais? Op. cit.: 57 e 59.

⁵²⁴ Benjamin. Experiência e pobreza. Op. cit.: 115.

⁵²⁵ Guerreiro, Antônio. A ocupação mais inocente. In *Elipse*: gazeta improvável. A vida pobre. Lisboa: Relógio D'água, 1998: 19.

⁵²⁶ Segundo Ganegbin, trata-se de uma configuração relacionada a uma prática comum que acarretava verdadeira formação, válida para todos os indivíduos de uma mesma coletividade. Não contar mais? Op. cit.: 57.

⁵²⁷ Benjamin. Experiência e pobreza. Op. cit.: 119.

⁵²⁸ A guerra de 1914 teria soterrado definitivamente as experiências coletivas comunicáveis, experiências que desde o século XIX já estavam sendo apagadas e imunizadas: “a horrível mixórdia de estilos e concepções de mundo do século passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos produzir, quando a experiência nos é subtraída (...) Talvez esse riso tenha aqui e ali um som bárbaro. Perfeito.” Benjamin. Idem, ibidem: 115 e 119.

demarcações cronológicas, numa constituição voluntária da lembrança. Com efeito, elas mesmas parecem produzir e intensificar tal temporalidade homogênea: independente do tempo de exposição, entre o instante de Kafka e o de Benjamin havia uma equivalência que os tornava temporalmente equidistantes, instantes fotográficos que não se constituíam como acontecimentos singulares em momentos distintos, mas como eventos equivalentes. Tal fusão realiza, portanto, uma espécie de apagamento das possíveis distinções entre a expectativa do pequeno Kafka e seu tempo diante da câmera, um esvaziamento da duração do processo fotográfico que a transforma num tempo “sempre-igual”. Os meninos, cada um em sua câmera de tortura, concentravam sua atenção (e também sua distração) no interior de um tempo vazio e homogêneo, à espera do choque póstumo que iria fixá-los por tempo ilimitado.

Na realidade, parece que só é possível mesclar as fotografias porque se trata de pensar algo transversal ao esvaziamento da experiência e também no esvaziamento da duração como valor cumulativo, coletivo e experienciável. Trata-se de “meninos espoliados de sua experiência – meninos modernos”.⁵²⁹ Tal articulação realizada por Benjamin é o entrelaçamento não só das lembranças fotográficas, mas também da decadência da fotografia com o declínio da *Erfahrung*; entrecruzamento da vivência diante do fotógrafo e diante dos relógios modernos; contiguidade entre a espacialização temporal, como fundamento do tempo industrial, e a constituição do instante fotográfico.⁵³⁰ Assim, acabam por fazer equivalerem-se o que se vive no interior do estúdio e o que se vive fora dele, nas ruas da cidade. Enlaçam-se, de certa forma paradoxalmente, as poses rígidas e isoladas aos ritmos dos passantes (também isolados), ambos imersos em regime temporal homogêneo. Desse modo, o estado “quase humilhante” daquelas fotografias infantis, sobrecarregado “com rendas” e preenchido pela artificialidade, parece ser o eco de algo irremediavelmente perdido por se inscrever no tempo progressivo e homogêneo, tempo “infernai” que destrói e não aperfeiçoa, constituído pela

⁵²⁹ Refiro-me à frase de Benjamin sobre o poeta: “também ele é um homem espoliado de sua experiência – homem moderno. Idem, *ibidem*: 130.

⁵³⁰ Na tese 15, em “Sobre o conceito da história”, Benjamin conta que a revolução de julho, “terminado o primeiro dia de luta, verificou-se que em vários pontos de Paris, ao mesmo tempo e sem prévio acerto, dispararam-se tiros contra os relógios das torres. Uma testemunha ocular (citando Tomas Munzer), que, talvez, devesse à rima sua intuição divinatória, escreveu então: ‘quem poderia imaginar! Dizem que irritados contra hora. Novos Josués, ao pé de cada torre, *atiraram nos relógios para parar o dia*.’ Sobre o conceito da história. In *Obras Escolhidas I*. Op. cit.: 230. Grifos meus. Como Löwi aponta, tal tese está endereçada à civilização industrial capitalista que tem como um dos fundamentos, desde o século XIX, o tempo do relógio de pulso ou de bolso, passível de uma medida exata e estritamente quantitativa. Para Benjamin, o tempo histórico nunca poderia ser confundido com esse tempo dos relógios, mas necessariamente relacionado a uma concepção judaica, em que o tempo é inseparável do seu conteúdo. Löwy. Op. cit.: 125.

marcha dos segundos e dos instantes fotográficos.⁵³¹ Não há pressa nas fotografias, mas há uma concepção temporal moderna que torna necessárias aquelas relíquias de tempo para a posteridade, a mesma que atormenta as avenidas e que incomoda escritores como Virginia Woolf e Marcel Proust.

4.3. O SALTO PARA O TEMPO REENCONTRADO

A desqualificação desses retratos infantis realizada por Benjamin não o impedia de voltar a rememorá-los, atribuindo-lhes, a cada vez, outros significados, reconfigurados pelo presente. Do mesmo modo, a crítica empreendida por Proust não diminuía seu desejo de obter cada vez mais fotografias ou de mantê-las tanto em álbuns, que ele mesmo organizava, quanto em caixas, prateleiras, gavetas, a que recorria a cada “anseio de memória”. Também o desdenhar de Virginia Woolf dos “olhos limitados do instantâneo fotográfico” não reduziu suas diversas experimentações pessoais com a fotografia, seu gosto pela imagens e nem sua obsessão em colecioná-las. Woolf e Proust, cada um a seu modo, compuseram histórias fotográficas, mesclaram suas vivências e, sem dúvida alguma, as utilizaram em suas críticas, mesmo que de modo negativo. Teriam as fotografias servido apenas como lembrança de momentos que as falhas de memórias iriam apagando? O gosto de colecionar fotografias, de revê-las e encontrar, através delas, a presença de um amigo parece fazer supor que eram capazes não apenas de redesenhar a imagem perdida do passado, mas também de produzir uma certa experiência no próprio presente. A relação ambivalente que esses autores estabelecem com a fotografia expressa, provavelmente, a própria complexidade da temporalidade fotográfica. Não se trata de mera ambiguidade, mas do modo como a fotografia moderna congregou tensões quando se relacionava com a vida, entrelaçando, individual e coletivamente, afetos e história, memória e experiência. De fato, qualquer elaboração acerca desse caráter mnemônico da fotografia parece entrar em colapso quando a reduz à simples dicotomia entre ‘presença’ e ‘ausência’ – a complexidade da temporalidade fotográfica convoca uma análise bem mais ampla do que a simples rotulação desse campo fotográfico.

⁵³¹ Segundo Benjamin, na simbólica dos povos, o tempo contido no instante em que uma estrela cadente cintila para uma pessoa é constituído da mesma matéria do tempo da eternidade, muito distinto do tempo terreno e secular. Trata-se do tempo caracterizado pelo escritor francês Joseph Joubert como o “tempo que não destrói, aperfeiçoa apenas”. Segundo Benjamin, tal temporalidade se constitui de modo contrário daquela vivida pelos autômatos, diante da realidade dos choques. Os autômatos vivem no tempo infernal, “em que nunca é permitido concluir o que foi começado.” Sobre alguns temas em Baudelaire. Op. cit.:129 e 130.

O próprio modo como Benjamin incorpora a fotografia possibilita, simultaneamente, elaborações mais sofisticadas. Não que haja contradições. As ambivalências não constituem apenas o olhar benjaminiano, mas também o fundamento do contexto moderno. Mesmo a transversalidade entre as fotografias de Kafka e de Benjamin parece constituir aberturas; nelas talvez também seja possível ver, mesmo que de modo turvo, um ponto de passagem, um vazio que indique o declínio, mas também a possibilidade da transformação da história e, sobretudo, da participação da fotografia nessa virada. Quem sabe por imaginarmos os sons ouvidos pelas crianças em suas conchas-orelhas ou o futuro dos olhos tristes de Kafka, a reincidência dessas fotografias no texto de Benjamin e, sobretudo, a fusão dessas situações nos parecem marcar algo que, em seu isolamento, produz uma exigência de reinvenção da experiência – provavelmente não a tradicional, mas a moderna. Elas apontam um arruinamento, mas também uma inscrição do futuro: entre a experiência perdida e a vivência irrevogável, não poderíamos falar a respeito da vida moderna (da percepção, da memória e, enfim, também da possibilidade de uma experiência) sem que a fotografia fosse mencionada, como produto e como instrumento, como efeito do declínio e como nova possibilidade estética, como confinamento e subversão, como se a insistência de Benjamin falasse não só acerca da infância vivida no século XIX, mas também do futuro fotográfico que irá, como sabemos, permanecer em transformação até os dias de hoje.

Em Benjamin, a fotografia pode ser pensada como um modo de marcar a diferença, tanto no plano da percepção⁵³² quanto no da experiência, de sua *perda* e também da possibilidade de sua reinvenção ou restauração. Se o problema da perda da experiência atravessa a obra de Benjamin – sendo chave conceitual para tratar das mudanças impostas pelo mundo capitalista, que lança o homem a uma vida solitária –, ela não o faz em nome do resgate de uma experiência anterior. Benjamin nem sequer demarca exatamente o período da vigência histórica dessa experiência plena, no sentido da *Erfahrung*, da qual apenas conhecemos o declínio.⁵³³ O *pathos* de seu trabalho sobre a modernidade deveria ser, segundo ele próprio, não haver “épocas de decadência”,⁵³⁴ nem de progresso. A perda da experiência é o diagnóstico, mas também o vácuo, o lugar para uma nova atualidade, que deve ser construída e reconstruída em outra narratividade, em outros paradigmas. A aguda crítica

⁵³² Garcia dos Santos, Laymert. *Politizar as novas tecnologias*: São Paulo: Editora 34, 2003:155.

⁵³³ Pode-se relacionar tal experiência a uma experiência original e, como relata Oliveira, “podemos imaginar que ele teria em mente a tradição oral judaica. Mas podemos também invocar outros exemplos”. Barros Coelho de Oliveira, Bernardo. Walter Benjamin e as narrativas. Algumas considerações a partir de Machado de Assis. In *Arte no pensamento*. Espírito Santo: Museu Vale do Rio Doce, 2006: 234.

⁵³⁴ Benjamin, Walter. *As passagens*. Op. cit.: 500, 501.

benjaminiana aos modelos temporais do capitalismo – que colonizaram o tempo e impossibilitariam a experiência plena nos moldes tradicionais – acompanha uma reflexão em termos de deslocamentos das condições perceptivas do homem moderno.⁵³⁵ De fato, ‘a fórmula torna-se mais fecunda quando reestruturada’: Benjamin escreveu sobre o declínio da experiência enfatizando uma impossibilidade, mas justamente diante da exigência de uma nova experiência que, para ele, não sendo dada, como a vivência, precisaria ser construída.

Trata-se de pensar a transformação a partir da fratura, investigar as novas condições de existência diante da irrevogável mudança da estrutura da experiência tradicional, condição que exige, como Ganegbin identifica, a produção de novas formas de experiência e narrativa. De acordo com a autora, a perspectiva benjaminiana estabelece um laço indissociável entre o fracasso da *Erfahrung* e a exigência de modos ‘sintéticos’ de experiência, “fruto de um trabalho de construção empreendido justamente por aqueles que reconheceram a impossibilidade da experiência tradicional na sociedade moderna e que se recusam a se contentar com a privacidade da vivência individual”.⁵³⁶ Para que a vivência na nova temporalidade industrial possa ser ressignificada é preciso esforço, um trabalho diante dos choques, um esforço para minar o tempo vazio e homogêneo que marcha na teoria do progresso. Tal procedimento seria o reconhecimento lúcido de uma perda inexorável, possibilitando o lançamento das bases de outras práticas estéticas e políticas. Como o fez Baudelaire, era necessário encarar a impossibilidade da experiência, utilizando, no entanto, tal impossibilidade como matéria da criação: “Baudelaire fixou esta constatação na imagem crua de um duelo, em que o artista, antes de ser vencido, lança um grito de susto. Esse duelo é o próprio processo de criação. Assim o poeta compreendeu o verdadeiro significado da “derrocada que testemunhou em sua condição de homem moderno”.⁵³⁷ Desse modo, foi capaz de “entrever espaços vazios”⁵³⁸ na homogeneidade temporal, encontrar correspondências e contiguidades com o passado, produzir encontros com uma vida anterior e, simultaneamente, com uma distância intransponível.

⁵³⁵ Didi-Huberman aponta, a propósito da aura, que, segundo Benjamin, sua decadência não significaria seu desaparecimento, mas justamente sua decadência nos variados sentidos do verbo declinar: uma inclinação, um desvio, novas inflexões, diante do tempo. Didi-Huberman. *Ante el tiempo*. Historia de arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008: 346.

⁵³⁶ Ganegbin. Walter Benjamin ou a história aberta. Prefácio de *Obras Escolhidas I*. Op. cit.:10, 12.

⁵³⁷ Benjamin. Sobre alguns temas em Baudelaire. Op. cit.: 132.

⁵³⁸ Idem, ibidem: 110.

O homem que resulta da pobreza de experiência é considerado por Benjamin bárbaro construtor, porque ela o impele a andar para a frente, “a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco (...) Sua característica é uma desilusão radical com o século e, ao mesmo tempo, uma total fidelidade a esse século”.⁵³⁹ Na ausência da palavra comum ele pode livrar-se dos vestígios, despir-se dos hábitos vazios, instalar o novo. Se há “pobreza de experiência, não se deve imaginar que os homens aspirem as novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso”.⁵⁴⁰ Assim, a análise do autor, por vezes toscamente interpretada por seu tom nostálgico, produz uma guinada teórica muito além do tom melancólico: “ela se atém aos processos sociais, culturais e artísticos de fragmentação crescente e de secularização triunfante não para tentar tirar dali uma tendência irreversível”,⁵⁴¹ mas possíveis instrumentos para uma outra política. Não se trata da busca de conforto, mas da própria força desse arruinamento: “não há nenhum consolo para quem não pode mais fazer qualquer experiência. Porém não é senão esta incapacidade que constitui a essência da ira.”⁵⁴² Nessa reviravolta, ao cansaço segue-se o sonho, compensam-se, então, os olhos tristes de Kafka e o desânimo do pequeno Benjamin.⁵⁴³

Se, para Benjamin, era a barbárie, o arruinamento, era também a seu modo positivo. Tal reviravolta teórica ganha a força de uma dimensão teórica performativa, posto que o modo que apresenta suas teses realiza, de antemão, o que elas mesmo enunciam. A técnica moderna, seu ritmo e sua constituição por interrupções – alvo de suas críticas por produzirem um modo de espacialização irrevogável e decorrente da experiência esvaziada – passa a constituir uma força plástica na arqueologia de Benjamin: as condições perceptivas da

⁵³⁹ “Em seus edifícios, quadros e narrativas a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura. E o que é mais importante, ela o faz rindo.” Benjamin. *Experiência e pobreza*. Op. cit.: 116.

⁵⁴⁰ Idem *ibidem*: 118. Como afirma Ganegbin, é sem dúvida a instauração dessa Barbárie real que proibirá Benjamin de continuar usando uma noção que ele tenta definir positivamente no “texto *Experiência e pobreza*” como nova barbárie. Segundo a autora, “o ensaio sobre o narrador, ligeiramente posterior, é uma nova tentativa de pensar juntos, de um lado, o fim da experiência e das narrativas tradicionais e, de outro, a possibilidade de uma forma narrativa diferente das baseadas na prioridade de *Erlebnis*, qual o romance clássico que consagra a solidão do autor, do herói e do leitor, ou qual a informação jornalística, falsamente coletiva, que reduz as longínquas distâncias espaciais e temporais à exiguidade da ‘novidade’ (...) Com efeito, ao reler com atenção, O narrador, descobrimos que seu tema essencial não é o da harmonia perdida; atrás desse motivo aparece uma outra exigência (...) que saberia deixar o passado inacabado, assim com, igualmente, respeitar a impresibilidade do presente. Ganegbin. *História e narração em Walter Benjamin*. Op. cit.: 62; 63.

⁵⁴¹ Idem *ibidem*: 56.

⁵⁴² Benjamin. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. Op. cit.: 135.

⁵⁴³ “Não é raro que o sonho compense a tristeza e o desânimo do dia, realizando a inexistência inteiramente simples e absolutamente grandiosa que não pode ser realizada durante o dia, por falta de forças.” Benjamin. *Experiência e pobreza*. Op. cit.: 118. No texto sobre a fotografia de Kafka, Benjamin também se refere a uma compensação aos olhos tristes.

modernidade são transmutadas e incorporadas, a partir de nova potência estética, em seu modo histórico de narrar as próprias transformações da história. Nesse sentido, a fotografia e o cinema – que estão no centro da mudança na estrutura da experiência do ser moderno e no eixo de uma nova temporalidade – fornecem uma plasticidade importante tanto no diagnóstico de uma época quanto na compreensão das possibilidades de transformação da natureza da arte e da história.⁵⁴⁴ Nesse sentido, as experiências imagéticas e perceptivas, do fragmento e da montagem são incorporadas por Benjamin como modos contrários à pretensão totalizadora. Não se trata de um conformismo ante o irrevogável nem de uma aceitação do inexorável declínio da experiência no sentido da *Erfahrung*, mas de perceber as potencialidades históricas de cada época e ser subversivo no interior dessa época.

De certa maneira, Benjamin percebeu na fotografia essa força plástica e disruptiva, capaz de entrever heterogeneidades no tempo vazio e homogêneo, de fundar uma nova narrativa e inserir aberturas na sucessão do contínuo. A estrutura temporal fotográfica, de cesura do movimento e interrupção do fluxo, coincide com a proposta benjaminiana de um tempo denso conformado por instantes que se expandem como portais de entrecruzamentos temporais. Se, para Benjamin, os retratos da “câmera de tortura” somavam-se às milhares de fotos realizadas na época de decadência fotográfica (alimentando a massa de imagens da memória voluntária), no momento de seu apogeu, início de sua história, a fotografia teria trazido algo significativo,

algo de estranho e novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na ‘arte’ (...) Ou então descobrimos a imagem de Dauthendey, o fotógrafo, pai do poeta, no tempo do seu noivado com aquela mulher que um dia encontrou com os pulsos cortados, em seu quarto de Moscou, pouco depois do nascimento do seu sexto filho. Nessa foto, ele pode ser visto a seu lado e parece segurá-la; mas o olhar dela não o vê, está fixado em algo distante e catastrófico. Depois de mergulharmos suficientemente em imagens assim, percebemos que também aqui os extremos se tocam: a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca terá para nós. Apesar de toda perícia do fotógrafo e de tudo que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e do agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, *de procurar o lugar imperceptível em*

⁵⁴⁴ Charney, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade, in Charney, Leo e Schwartz, Vanessa K. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac e Naify, 2001: 389. “O esforço de Benjamin para obter um estilo fragmentário refletia sua insistência de que a natureza da percepção da modernidade era intrinsecamente fragmentária, e que um registro crítico dessas percepções não podia, portanto, imbuí-las de uma continuidade falsa e imprópria.” Idem *ibidem*: 392.

*que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando pra trás.*⁵⁴⁵

O novo e estranho, o que a pintura nunca mais poderia proporcionar está relacionado a uma centelha do acaso que imprimiu na imagem não aquilo que foi, mas, sobretudo, aquilo que poderia ter sido: “pausas silenciosas do destino, as quais, só depois, percebemos que continham o gérmen de um destino inteiramente outro daquele que nos foi reservado”.⁵⁴⁶ Algo que se preserva no gesto da vendedora de peixes; algo que vislumbramos no olhar fixo da futura suicida: uma inscrição do pretérito do futuro que, fundado no interior do instante, o transborda, durando infinitamente. Sua percepção dá-se num relampejar, “se oferece ao olhar de modo efêmero e transitório”.⁵⁴⁷ Tal reconhecimento, “depois de mergulharmos suficientemente em imagens assim” se dá por uma faísca luminosa, por um relâmpago, que cortante, logo desaparece (imperceptível). Não basta olhar para trás, olhar para uma fotografia; é necessário que haja uma participação no instante para que o observador possa sentir o tempo entrecruzado. É preciso que, em determinado momento, a percepção dos “dados fotográficos” seja transformada numa percepção temporal, num rápido reconhecimento não somente daquilo que foi, mas da dimensão não consumada do pretérito. Benjamin vê na imobilização do olhar da vendedora de peixes uma porta, ainda que estreita, por onde vislumbrava não só o passado, mas também o futuro possível do passado, ali aninhado. O gesto contido na imagem é aquilo que vem de sua origem e se desprende dela, aquilo que, no instante fotográfico, na fotografia, se abre em fenda, para uma experiência. Como percebe Lissovsky, “dessa metáfora (o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos), verdadeiramente perturbadora, decorre que o futuro habita as imagens do passado como um “ovo” em seu ninho. Está encoberto por uma casca, e seu conteúdo, portanto, só pode ser adivinhado”.⁵⁴⁸ Trata-se de um ovo que está sendo *chocado* enquanto o futuro, adormecido, permanece vital, sempre “à espera do momento em que a casca se rompa e seja finalmente reconhecido e revelado. Esse momento é sempre um *agora*. O agora de uma reciprocidade

⁵⁴⁵ Benjamin. Pequena história da fotografia. Op. cit.: 94. O conceito da aura é importante na obra de Benjamin, mas não pretendemos aprofundá-lo com o risco de nos afastarmos de nosso tema.

⁵⁴⁶ Benjamin. Sobre o que predizem os adivinhos, In *Illuminationen*, 1980: 301-2. Apud Matos, Olgária C. F. Walter Benjamin: a citação como esperança. *Revista Semear da Cátedra Pe. Antônio Vieira*, n. 6, PUC-RJ, 2002.

⁵⁴⁷ “O que é o decisivo, é apenas um instante (...) sua percepção (da semelhança), em todos os casos, dá-se num relampejar. Ela perpassa, veloz, e, embora talvez possa ser recuperada, não pode ser fixada, ao contrário de outras percepções. Ela se oferece ao olhar de modo tão efêmero e transitório como uma constelação dos astros.” Benjamin. A doutrina das semelhanças. In *Obras Escolhidas I*. Op. cit.: 110.

⁵⁴⁸ Lissovsky. O que fazem as fotografias quando não estamos olhando para elas? In Barrenechea, M. A. (Org) *As dobras da memória*. Rio de Janeiro: Ed. Contracapa, 2008. Ver também a sugestão de Benjamin no sentido de que tanto fotógrafos quanto historiadores seriam os sucessores dos adivinhos. Benjamin. Pequena História da Fotografia. Op. cit.: 107.

entre passado e futuro que não tem data marcada para acontecer”.⁵⁴⁹ Nesse “agora de recognoscibilidade”, irrompem os estilhaços do outrora na imagem e, vice-versa, os estilhaços desse agora no outrora.⁵⁵⁰

O instante fotográfico teria, portanto, a capacidade de cristalizar um tempo imbricado, prenhe de descontinuidades saltitantes e continuamente aberto. Teria podido destacar-se do tempo, ou melhor, destacar o tempo, entrever espaços, fazê-lo “saltar como uma fera” e “parar o dia”. Emprestaria ou a ele devolveria, sua heterogeneidade, revelando uma densidade que não prescinde do instante. Desse modo, teria sido sublinhada a possibilidade de cada instante ser uma interrupção explosiva, germinando uma “chance única, uma constelação singular entre o relativo e o absoluto”.⁵⁵¹ Não se trata, portanto, da apresentação do instante do relógio, mas a de um momento que salta e pulsa: instante em que surge uma experiência privilegiada de tempo, “contra a morosidade do tempo cronológico devorador”; instantes em que os diversos tempos se condensam.⁵⁵²

Assim, se a metáfora que Benjamin cria ao se referir à imagem de Hill é pensada à luz de seus conceitos temporais, também a fotografia ilumina suas teses acerca da memória e da história. Nesse sentido, ela revela que o tempo não é constituído por pontos infinitamente pequenos e divisíveis, limitadores das fronteiras do que se foi e do que será. Ao contrário, os instantes aparecem como unidades de “lugar e ocasião em que passado e futuro visam um ao outro, onde eles se tocam”.⁵⁵³ Como a fotografia, os instantes emergem como composição de uma temporalidade saturada pelo tempo-de-agora (*Jetztzeit*).⁵⁵⁴ Encontram, assim, novo lugar na experiência: não aniquilam necessariamente a duração; em vez disso, tornam-se sua condição de

⁵⁴⁹ Idem

⁵⁵⁰ A pequena história da fotografia. Op. cit.: 94.

⁵⁵¹ Lowi. Op. cit.: 119.

⁵⁵² Ganegbin, J. M. O rumor das distâncias atravessadas In *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006: 146.

⁵⁵³ Lissovsky. A memória e as condições poéticas do acontecimento. In Gondar, J; Dodebei, V. (Org.). *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contracapa/ PPG em Memória Social da Unirio, 2005: 138.

⁵⁵⁴ O *Jetztzeit* é tratado por Benjamin em suas teses sobre o conceito da história: “assim, a antiga Roma era, para Robespierre, um passado carregado de tempo-de-agora, passado que ele fazia explodir do contínuo da história. A Revolução Francesa compreendia-se como uma Roma retornada. Ela citava a antiga Roma exatamente como a moda cita um traje do passado. A moda tem faro para o atual, onde quer que esse se mova no emaranhado do outrora. Ela é o salto do tigre em direção ao passado. Só que ele corre numa arena em que a classe dominante comanda. O mesmo salto sob o céu livre da história é o salto dialético que Marx compreendeu sendo a revolução.” Benjamin. Sobre o conceito da história. Tese XIX, tradução de Lövy. Op. cit.: 119. Segundo Lövy, a moda serve às classes dominantes porque sua temporalidade é a do inferno, a repetição do mesmo, sem fim nem ruptura. A revolução, ao contrário, é a interrupção e o surgimento de mudança, um salto dialético, inicialmente rumo ao passado e, em seguida, ao futuro. Salto que consiste em salvar a herança dos oprimidos e interromper a catástrofe presente. Idem.

visibilidade. O instante torna-se aquele “segmento temporal” no qual a duração irrompe o fluxo,⁵⁵⁵ a fratura do contínuo que possibilita, ainda que na velocidade do relâmpago, a efetuação e o reconhecimento da duração do entrecruzamento temporal. Torna-se a possibilidade do mergulho no devir, no tempo reencontrado que cruza presente, passado e futuro.⁵⁵⁶

Ora, não por acaso Benjamin percebe afinidades entre o trabalho do fotógrafo e o trabalho do historiador.⁵⁵⁷ Com a história, o historiador deve comportar-se como o fotógrafo se comporta com sua atualidade: encontrar, em cada instante, a possibilidade de explodir o contínuo, entrever durações para redimensionar passado e presente. Ambos devem iluminar a experiência dialética, em que os instantes não são vistos como equidistantes e uniformes, dissipando a aparência do sempre igual – e mesmo da repetição – no presente e na história. Cada momento é capaz de abrir-se, para o fotógrafo e para o historiador, como possibilidade de redimir o hoje e o ontem, reencontrá-los como outros e os transformar. Cada instante contém a possibilidade de fazer o tempo ser sentido como presença, e não como mero escoamento. A cada interrupção fotográfica, resultado da expectativa e da decisão do fotógrafo, o tempo homogêneo sente-se minado, do mesmo modo que, segundo Benjamin, deveria sentir-se quando atingido pelo historiador.

Não é surpreendente que Benjamin, em sua dedicação a problematizar a mudança moderna na estrutura da experiência, tenha encontrado na fotografia um de seus temas privilegiados: a fotografia não é só efeito de uma experiência histórica inédita de alteração na estrutura da recepção; ela também produz relações com o tempo eminentemente inéditas. Como propõe Cavada, Benjamin incorpora a linguagem fotográfica não só para tornar clara sua convicção de que a imagem deve ser entendida por seu caráter histórico, mas também e sobretudo porque acreditava que o “movimento da história corresponde ao que acontece durante o evento fotográfico”.⁵⁵⁸ A história benjaminiana, segundo Cavada, é concebida como uma imagística: “history, in the sense of either ‘things as they are’ or ‘things as they have

⁵⁵⁵ Benjamin. A doutrina das semelhanças. Op. cit.:112.

⁵⁵⁶ Os instantes reintroduzem no pensamento de Benjamin, como Ganegbin assinala, o infinito do entrecruzamento temporal no interior da limitada existência individual da vida moderna Ganegbin. Walter Benjamin ou a história aberta. Op. cit.: 15.

⁵⁵⁷ Lissovsky, Mauricio. Signo: tigre. Ascendente: lontra. História, fotografia e adivinhação em Walter Benjamin. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, 1998: 93.

⁵⁵⁸ Cavada, Eduardo. Words of Light: Theses on the Photography of History. In *Fugitive images: from Photography to vídeo*. Petro, Patrice (org.). Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1995: 234. Apesar do título, esse texto é uma versão reduzida do livro de Cavada já citado.

been', can only be figured with and as an image.”⁵⁵⁹ Através da fotografia, o pensador é capaz de remontar às ideias de velocidade, efemeridade, instantaneidade e eletricidade, sem, no entanto, se equivaler exatamente ao choque: sua estrutura não pressupõe necessariamente a repetição do mesmo e do “sempre igual”, mas uma interrupção que se amalgama com o atual, permanentemente transformando-se; interrupção que condensa, ao mesmo tempo que transita em fugacidade; instante que se desprende da história e que simultaneamente a reconfigura e a reatualiza. O autor compreende a fotografia como modo imagético especial e lhe atribui dignidade própria, pensando-a, talvez pela primeira vez, como objeto de reflexão filosófica.⁵⁶⁰ Um dos *Kolvnunts* constituintes das Passagens tornou-se, para ele, um objeto histórico e, ao mesmo tempo, um *médium de reflexão*: capaz de suscitar novas questões históricas e filosóficas, problemas conceituais inéditos, novo conhecimento crítico.⁵⁶¹ Assume, desse modo, a potência catalizadora de absorver sua época e, simultaneamente, fazer nascer outros sentidos para a história e para a arte.⁵⁶² Em seu pensamento, a fotografia ocupa o lugar do sentido, servindo como procedimento sintático, chave conceitual, tanto como proposição metodológica quanto política. Fundamentam, em certa medida, as escolhas epistemológicas de Benjamin que possibilitam fazer do pensamento, evento de “iluminação”; do conceito, “imagem cintilante”; e da dissertação, “prosa interrompida”.⁵⁶³ Como se fosse produzindo fragmentos fotográficos, o autor vai construindo cálculos “sobre diferenciais de tempo”, como sugere nas anotações sobre teoria do conhecimento e do progresso.⁵⁶⁴ Nessa dialética da imagem benjaminiana, o conhecimento existe apenas em lampejos e o texto, em um longo trovão que segue ressoando por muito tempo.⁵⁶⁵ De acordo com Lissovsky,

Pelo menos desde 1927, e com certeza a partir de 1930, Benjamin encontra na fotografia o modelo Teórico ou, de modo mais preciso, a experiência fenomênica que serve de fundamento à sua teoria do acontecimento histórico. Com base nessa

⁵⁵⁹ Idem.

⁵⁶⁰ Ver Pallares, T. H. P. . *A aura: a crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Barracuda e fapesp: 2006: 27.

⁵⁶¹ Benjamin explora propositalmente a ambiguidade do termo alemão *Reflexionsmedium*: ele pode ser vertido tanto por ‘médium de reflexão’, como por ‘médium da reflexão’. Ver A descoberta do idealismo mágico introdução de Marcio Seligmann-Silva In Benjamin, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2002: 9. Também segundo Bolle, o termo traduzido do alemão foi usado pelos românticos de Iena e retomado por Benjamin para designar a qualidade da obra de arte de proporcionar o conhecimento crítico. Bolle, Willi. *Metrópole como médium de reflexão* In Seligmann-Silva, M. *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Fapesp: 2002: 93.

⁵⁶² Segundo Benjamin, “muito se escreveu, no passado, de modo tão sutil quanto estéril, sobre a questão de saber se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte”. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica In *Obras Escolhidas I*. Op. cit.: 176.

⁵⁶³ Lissovsky. A Memória e as condições poéticas do acontecimento. Op. cit.: 133.

⁵⁶⁴ Benjamin. *Passagens*. Op. cit.: 499.

⁵⁶⁵ Idem.

intuição, o filósofo recomenda a historiadores e fotógrafos que procurem “o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos (...)”⁵⁶⁶

Não se trata apenas de um caráter de interrupção ou de texturização temporal percebido na fotografia. A percepção do futuro aninhado numa imagem fotográfica depõe a favor da capacidade de ela gestar encontros entre temporalidades múltiplas, operando, em sua permanentemente imobilidade, uma significativa montagem de tempos. Depõe, portanto, por uma inclinação da fotografia para o futuro, por sua capacidade de configurar-se como antecipação, expectativa, imaginação do que está por vir, ela que normalmente é pensada como se fosse uma simples e única aderência ao passado. Quando se reconhece a presença da faísca luminosa (do aqui e do agora), identifica-se, na realidade, um recíproco de olhar: tal entrecruzamento exige que o passado também vise ao presente. Não se trata de uma projeção inteiramente externa à imagem, posterior; não é uma sobreposição do presente sobre o passado, uma interpretação do leitor. Trata-se de algo que só se pode realizar diante do impulso dessa realidade fotográfica, de um salto duplo e simultâneo. É a fotografia que convida; ela que deseja ser decifrada. Há de haver, no instante, uma inscrição pretérita de porvir, uma faísca, capturada pelo fotógrafo, liberada pelo fotografado. Não se trata de obra do historiador ou do leitor, mas antes da capacidade de ler a inscrição que já estava lá. Não é o presente de ver fotografias que ilumina um passado já realizado, terminado quando essa fotografia foi feita. Nem o passado da fotografia que, sozinho, faz ela durar, mas a densidade desse tempo composto, entre o fazer e o ver, entre a inclinação para o futuro e a atração pela efemeridade, tudo isso na imagem, como a epifania de uma constelação que aparece apenas num lampejo.⁵⁶⁷

O que aparece no presente de uma fotografia passada surge como intensificação da vontade no tempo, que insiste em retornar, maturada pelo próprio tempo em sua diferença. Emerge, então, uma experiência misteriosa do distante, do antigo – como o sussurro de um segredo que se transforma enquanto chega. Não é apenas Benjamin que vê a mulher de Dauthendey; ela também o vê, numa perceptibilidade mútua, numa reciprocidade contígua:

⁵⁶⁶ Lissovsky. *Máquina de esperar*. Op. cit.: 67.

⁵⁶⁷ De acordo com Benjamin, “Não é que o passado lança luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação”. *Passagens*. Op. cit.: 505.

“quem é visto, ou acredita ser visto, revida o olhar.”⁵⁶⁸ O olhar da mulher que corta os pulsos, “fixado em algo distante e catastrófico”, retorna a Benjamin, mas não como de fato se sucedeu: a fotografia não foi capaz de trazê-lo como o passado em si, mas como algo que é e coexiste com o olhar presente do autor. Trata-se, então, não mais de um passado estanque, passível de ser esgotado, mas de um instante fotográfico que se constitui como infiltração temporal, como dinâmica e fugacidade, reconfigurado permanentemente pelo atual. Os olhos fixos não ressurgem exatamente como foram vividos pela mulher. A verdade que ressurgem nunca terá equivalente no real do passado em si. É, entretanto, o olhar dela que, do interior do instante fotográfico, lança olhos ao futuro. Como se houvesse um volume de duração naquele olhar que o fizesse ser capaz de se estender ao atual, coexistindo daquele modo, apenas quando está simultaneamente no passado e no presente. Essa extensão entre os dois momentos, no entanto, não anula os diferenciais de tempo; ao contrário, é a permanência entre um agora passado e um agora atual, a distância e a diferença que mantêm as reciprocidades como semelhança, e não equivalência. Talvez tenha sido exatamente essa latitude temporal que Virginia Woolf encontrava nas imagens que colecionava. Provavelmente procurava reencontrar essa comunhão com o passado, quando desejava tomar posse da fotografia do pintor já morto para atualizá-lo das novidades: “a snapshot or any photography of him? I go on making things up to tell him”. Não eram alucinações; antes uma comunicabilidade, que Woolf percebia na fotografia. Havia uma materialidade, sensação de reencontro, emanção ou proximidade evocada pelas imagens, identificada também pela poeta inglesa Elizabeth Barret:

desejo possuir as recordações de todos os seres do mundo que me são queridos. Não é só a semelhança que é preciosa em tais casos – mas a associação e a sensação de proximidade (...) e não me parece monstruoso dizer, apesar dos protestos mais veementes dos meus irmãos, que preferia ter uma recordação assim de alguém que amei, do que a obra de arte mais nobre jamais produzida.⁵⁶⁹

A condição dessa reciprocidade é o salto, e, para que ele possa, de fato, acontecer é necessário que haja perceptibilidade. Ela transforma “o que devia ser sentido como elemento inumano, mesmo mortal, por assim dizer” em uma correspondência de olhares; transmuta o

⁵⁶⁸ “Se consideramos que as imagens da *mémoire involuntaire* se distinguem pela aura que possuem, então a fotografia tem um papel decisivo no fenômeno do “declínio da aura”. (...) Onde essa expectativa é correspondida (e ela, no pensamento, tanto pode se ater a um olhar deliberado de atenção como a um olhar simples na aceção da palavra), aí cabe ao olhar a experiência da aura, em toda sua plenitude (...) Perceber a aura de uma coisa é investi-la do poder de revidar o olhar”. Benjamin. Sobre alguns temas em Baudelaire. Op. cit.: 139 -140.

⁵⁶⁹ Apud Frade. Op. cit.: 76.

registro de nossas imagens, tomado e, a princípio, nunca devolvido pela câmera numa comunicabilidade, num olhar correspondido, numa comunhão entre passado e presente. Trata-se para Benjamin, de dotar as coisas, as pessoas, a paisagem de perceptibilidade: capacidade de olhar enquanto é olhado, e fazer durar, no interior de um instante fotográfico, essa capacidade. Benjamin, no entanto, não vislumbra tal perceptibilidade só nas primeiras fotografias. O “aqui e o agora” que infiltra o futuro e salta ao encontro do presente não se aloja apenas na “época do apogeu da fotografia”. Ele aparece também em sua retomada, nas fotografias de Atget, por exemplo; no modo com que o fotógrafo surpreende a realidade como quem “investiga o lugar de um crime”, em seu jeito incomparável de “abrir-se às coisas”, de “buscar as coisas perdidas e transviadas”.⁵⁷⁰ Suas imagens também são “chamuscadas pelo aqui e agora, infiltram-se nelas os fragmentos cintilantes do cotidiano, irrompendo do fluxo, nada natural, dos acontecimentos”.⁵⁷¹ Também os surrealistas, que “compunham naturezas-mortas com o auxílio de bilhetes, carretéis, pontas de cigarro”⁵⁷² podiam colocar suas imagens numa moldura, expor ao público e dizer: “vejam, a moldura *faz explodir o tempo*; o menor fragmento da vida diária diz mais que a pintura. Do mesmo modo, a impressão ensanguentada de um assassino, nas páginas de um livro, diz mais do que um texto.”⁵⁷³ Tal impressão, talvez a decalcada nas fotografias de Atget, infiltrava-se na imagem como na foto da vendedora de peixes, integrando a fotografia numa dimensão temporal heterogênea, densa, preñe de duração.

Nessa perspectiva, a fotografia vincula-se mais ao tempo qualitativo do que quantitativo, constituindo-se com base em duas operações simultâneas: a interrupção e a montagem. Participar do instante é interromper, em um relampejar, a passagem do tempo cronológico, mas, concomitantemente, através dessa interrupção, visar ao futuro e por ele ser visado, mergulhar num fluxo – não mais o da passagem irremediável, mas no fluxo do entrecruzamento de passados, presentes e futuros, no fluxo da constituição de uma imagem obtida pela montagem e por diferenciais temporais. Tal operação simultânea não tem no instante uma unidade isolada e hermética, mas possível de ser articulada, montada na dialética temporal e imagética. De acordo com Régis Durand, esse sentido de montagem produzido pela fotografia é a própria “imagem indireta do tempo, da duração”.⁵⁷⁴ Por montagem, o autor não só entende “a composição dos planos, das formas, mas também as tensões internas que

⁵⁷⁰ Benjamin. *A Pequena história*. Op. cit.: 100.

⁵⁷¹ Lissovsky. *A Fotografia e a Pequena História de Walter Benjamin*. Op. cit.: 108.

⁵⁷² Benjamin, W. O autor com produtor In *Obras escolhidas I*. Op. cit.:128.

⁵⁷³ Idem. Benjamin parece estar se referindo claramente às fotografias de Atget.

⁵⁷⁴ Durand, Régis. *El tiempo de La imagen: ensayos sobre las condiciones de las formas fotográficas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998: 64.

são o signo de uma duração ativa”.⁵⁷⁵ Assim, apesar de o aspecto da montagem estar geralmente vinculado ao cinema e de o próprio autor ter muitas vezes elegido o cinema como seu lugar privilegiado, a fotografia em Benjamin parece ser pensada como um tipo de experiência temporal que entrelaça seu caráter de interrupção a uma montagem virtual e significativa, a um campo de forças tão virtual quanto atual. No confronto entre tensões do passado e do presente, entre a efemeridade e a fixação, o instante e a duração, a aparição e o desaparecimento situa a montagem fotográfica e, sobretudo, a dialética em suspensão como problema do visível.

O tempo atua na fotografia, como nos acontecimentos do passado, agindo no interior do aparentemente imóvel, existindo em invisibilidade. No passado, nos diz Benjamin, “ha depositado en ellos (en los textos literários), imagines que se podrían comparar a las que son fijadas por una plancha fotosensible. Sólo el futuro cuenta con reveladores lo bastante fuertes como para hacer que la imagen salga a la luz con todos sus detalles”.⁵⁷⁶ Na interrupção fotográfica, a fixação; na duração, revelação e montagem. Em tal temporalidade, o instante e a duração são condições necessárias e recíprocas. Como identifica Didi-Huberman, se Benjamin “pôs a imagem (*Bild*) no centro neurálgico da vida histórica”,⁵⁷⁷ compreendeu também que essa perspectiva exigia, em consequência, a formulação de novos modelos de tempo: “a imagem não está na história como um ponto sobre uma linha. A imagem não é um simples acontecimento no devir histórico, nem um bloco de eternidade insensível às condições desse devir. A imagem produz uma temporalidade de dupla face”, uma temporalidade pensada por Benjamin em termos dialéticos, em termos de imagem dialética.⁵⁷⁸

Desse modo, Benjamin empodera a fotografia do caráter monológico – imagem exemplar que “retém a extensão do tempo na intensidade de uma vibração, de um relâmpago, do *Kairos*”.⁵⁷⁹ Distintas de simples fragmentos, as mônadas absorvem, em um só salto, a totalidade histórica: em seu ‘isolamento inalienável’, a mônada contém a ‘imagem do mundo’.⁵⁸⁰ Quando a fotografia se constitui como mônada – como indica Lissovsky – ela

⁵⁷⁵ Idem.

⁵⁷⁶ Rascunho de Sobre conceito de história Apud Cavada, Eduardo. Quiromancia: la muerte en las manos de Fazal Sheikh. *Acta poética*, n. 28, 2007: 286.

⁵⁷⁷ Didi-Huberman. *De ante el tiempo*. Op. cit.: 143.

⁵⁷⁸ Idem.

⁵⁷⁹ Ganegbin. A criança no limiar do labirinto In *Lembrar escrever esquecer*. Op. cit.: 81.

⁵⁸⁰ Benjamin. *Origem do drama barroco* Apud Lissovsky. *A Fotografia e a Pequena História de Walter Benjamin*. Op. cit.: 92

transcende o que nela é detalhe ou fragmento: destaca da infinita sucessão uma fugaz percepção do semelhante.⁵⁸¹ A fotografia arranca o momento do curso temporal, nele engendrando uma multiplicidade temporal. Segundo Benjamin, aliás, “que o objeto da história seja arrancado, por uma explosão, do *continuum* do curso da história é uma exigência de sua estrutura monadológica”.⁵⁸² Essa “fenomenologia” constituiria o “interior (e, por assim dizer, suas entranhas)” desse objeto, “do qual participam em uma escala reduzida todas as forças e interesses históricos. Graças a sua estrutura monodológica, o objeto encontra representada em seu interior sua própria história anterior e posterior”.⁵⁸³ Nas mônadas se conectam todos os tempos, presentes passados, futuros pretéritos, presente atual. Tal comunhão de sentidos só se torna possível, no entanto, quando nos submetemos, simultaneamente, ao “tempo necessário” e ao “momento crítico”, à duração e ao instante.⁵⁸⁴ Torna-se indispensável a submissão a essa estética temporal, aquela que possibilita fazer “o espírito participar” da irrupção em que as semelhanças brotam, sempre de maneira efêmera, para depois nublarem. Se a fotografia engendra semelhanças e possibilita sua percepção é porque produz uma temporalidade saturada e tensa entre fragilidade e intensidade, fixidez e esvanecimento, realidade e transitoriedade, instante e duração. Nela, as semelhanças “irrompem do fluxo das coisas, transitoriamente, para desaparecerem em seguida”.⁵⁸⁵

Nessa perspectiva, Benjamin articula a fotografia às narrativas que, como em Proust, concedem e exigem a participação no instante para que haja a convergência entre memória e semelhança. Apesar do desprezo teórico de Proust pela fotografia, as inúmeras referências à imagem fotográfica presentes em sua obra parecem revelar algum outro tipo de identificação com a fotografia, não apoiada simplesmente na fidelidade. Brassai, num livro às vezes ingênuo mas com preciosidades acerca da relação de Proust com a fotografia, julga que o escritor adotou em sua escrita uma estética verdadeiramente fotográfica. Segundo ele, Proust era um fotógrafo mental que percebeu – como notou Jean-François Revel – que “o instantâneo adquire de imediato a vivacidade de um apanhado, um potencial narrativo

⁵⁸¹ Idem, *ibidem*: 95.

⁵⁸² Benjamin. *Passagens*. Op. cit.: 517.

⁵⁸³ Idem.

⁵⁸⁴ Para Benjamin, “a leitura profana, para ser compreensível, partilha com a leitura mágica as características de ter que submeter-se a um tempo necessário, ou antes, a um momento crítico que o leitor por nenhum preço pode esquecer se não quiser sair de mãos vazias”. A doutrina das semelhanças In *Obras Escolhidas I*. Op. cit.: 113. Sair de mão vazias seria não constituir semelhanças, não perceber no arquivo de semelhanças o que a escrita e a linguagem se tornaram.

⁵⁸⁵ Benjamin. A Doutrina das semelhanças In: *Obras Escolhidas I*. Op. cit.: 112.

embutido na própria imobilidade da imagem”.⁵⁸⁶ De todo modo, mesmo que de maneira involuntária, as semelhanças em Proust dependem de uma perceptibilidade disparada num instante. A atualização de algo que estava lá, o reencontro com um aroma do passado, dispensa, como numa fotografia, a realização do movimento. Só pode, aliás, se realizar, na perspectiva de Proust e de Benjamin, diante de sua ausência. É a imobilização que satura o agora de presente e de passado.

Como Ganegbin esclarece, a genialidade de Proust reside em ele não ter escrito memórias, mas procurado analogias e semelhanças entre presente e passado, o que transforma sua vivência individual e privada em singularidade e, ao mesmo tempo, em busca universal, pois perde seu caráter contingente e torna-se uma “chave para tudo o que veio antes e depois”.⁵⁸⁷ A operação proustiana não restaura o passado em si, mas reencontra profunda semelhança, que se sobrepõe ao tempo fugitivo e escasso, e alcança “a presença do passado no presente e o presente que já está prefigurado no passado”.⁵⁸⁸ Tal semelhança transforma tudo, tanto o passado, que assume uma forma diante desse reencontro, quanto o presente que, à luz da semelhança, se revela sendo a “realização possível de uma promessa anterior, que poderia ter-se perdido para sempre, que ainda pode se perder se não descobrirmos, inscrita na linha do atual”.⁵⁸⁹ Esta seria a virtude de entrecruzar os tempos: perceber (e produzir) comunidade com o passado, entrever também o futuro vindo ao encontro do passado, sua inscrição anterior.

A eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é a da tempo infinito, e sim a do tempo entrecruzado. Seu verdadeiro interesse é consagrado ao fluxo do tempo sob uma forma mais real e, por isso mesmo, entrecruzada, que se manifesta com clareza na reminiscência (internamente) e no envelhecimento (externamente). Compreender a interação do envelhecimento e da reminiscência significa penetrar no coração do mundo proustiano, o universo dos entrecruzamentos. É um mundo em estado de semelhança, e nela reinam as ‘correspondências’ (...) Quando o passado se reflete no instante, úmido de orvalho, o choque doloroso do rejuvenescimento o condensa irresistivelmente (...) No instante, a paisagem se agita como o vento (...)⁵⁹⁰

⁵⁸⁶ Brassai cita Revel, Jean-François: *On Proust*. NY: The Library Press, 1972. Apud Brassai. Op. cit.: 116.

⁵⁸⁷ Ganegbin. Walter Benjamin ou a história aberta. Op. cit. 15.

⁵⁸⁸ “A tarefa do escritor não é, portanto, simplesmente lembrar os acontecimentos, mas “subtrai-los” à contingência do tempo em uma metáfora.” Idem, ibidem: 16.

⁵⁸⁹ Benjamin. Sobre o conceito de história. In *Obras Escolhidas I*. Op. cit. 16: “Pois irrecuperável é cada imagem do passado que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela.”

⁵⁹⁰ Benjamin. A imagem de Proust. In *Obras Escolhidas I*. Op. cit.: 45.

Esse instante condensado, em que as correspondências irrompem o fluxo, é identificado em algumas fotografias por Benjamin. Como bem sintetiza Lissovsky, “o cerne da reflexão de Benjamin acerca da fotografia é que ela, no mesmo movimento que contribui para a derrocada da aura, multiplica as possibilidades de percepção do semelhante”.⁵⁹¹ Nas novas condições para a percepção, encontrar as semelhanças extrassensivelmente supõe, na perspectiva de Benjamin, uma operação diante da história, uma procura de uma intenção fundada que só pode vir à tona sobre um fundamento que lhe é estranho, mesmo que semelhante. E se a fotografia pode produzir tais possibilidades é porque nela se constituem latências de tempo, infiltrações do aqui e do agora, inscrições de pretérito que se mantêm como estranhos, embora reatualizados pelo presente. Se pode haver percepção das semelhanças numa fotografia é porque ela se vincula a uma dimensão temporal.⁵⁹² Segundo Lissovsky:

a posição singular que a fotografia ocupa no pensamento de Benjamin toma a forma de um paradoxo: “se a fotografia é a conquista fundamental de uma sociedade onde a experiência declina – isto é, uma sociedade submetida ao choque e ao tempo indiferente dos ritmos industriais, uma sociedade, portanto, que se torna cada vez mais instantânea –, a recuperação desta experiência – como experiência do tempo – só pode dar-se em um instante particular, destacado de uma série supostamente homogênea, e no qual toda a temporalidade está subitamente implicada. É uma prerrogativa do instante fazer da convergência entre passado e futuro um salto em direção ao “tempo perdido”.⁵⁹³

Nessa perspectiva, podemos entender o ato de historicizar realizado em *A pequena História da fotografia* como uma periodização das distintas latitudes temporais em que, historicamente, a fotografia moderna esteve imersa. A distinção de três momentos primordiais – o apogeu, a decadência e a restauração – da potencialidade fotográfica revela diferentes modos com que se engendraram experiência, temporalidade e memória. Assim, é possível pensar a *Pequena história* de Benjamin como a própria elaboração de modos de compreender e narrar a história, o declínio da experiência e sua restauração, percebendo na fotografia uma força dialética, que emerge como produto e como produtora da temporalidade histórica. Quando Benjamin recorre ao desenho de uma curva para tratar da história da fotografia, tal curva se sobrepõe, como em uma foto de dupla exposição, à das transformações perceptivas, da degeneração da experiência, à exigência de um novo tipo. Seu desenho faz supor a fotografia como campo de forças que polariza e é polarizado por diferenciais temporais. Não se trata

⁵⁹¹ Lissovsky, M. *Máquina de esperar*. Op. cit.: 21.

⁵⁹² Benjamin. A doutrina das semelhanças. Op. cit.: 110.

⁵⁹³ Lissovsky. Signo: tigre. Ascendente: lontra. Op. cit.: 95.

apenas de perceber distintas latitudes temporais nas ondulações de sua história, ou de sua “pequena história”, como escreveu ele, mas de pensar a fotografia moderna como uma experiência histórica, como *médium de reflexão* em que, de modo paradoxal, se confrontam permanentemente os regimes de temporalidade homogênea e heterogênea, continuidade e descontinuidade temporal, tempo da ciência e da memória. Assim, o pensamento de Benjamin investe a fotografia de um poder paradoxal. Talvez porque seu pensamento tenha detectado nela o advento de uma experiência temporal própria, que se constitui sempre no limite da visibilidade e da invisibilidade de um tempo cada vez mais efêmero e, simultaneamente, racionalizado. Ela aparece como poder e fracasso da técnica sobre o tempo e sobre a experiência. O estranho e o novo da fotografia moderna estão no fato de ela contrair, na força de um instante, o eterno e o efêmero, o contínuo e o descontínuo: o reencontro com a experiência e seu inexorável arruinamento.

Para pensar o declínio da experiência, partimos as fotografias dos pequenos Kafka e Benjamin. Agora, talvez seja possível retomá-las, mas sob outra perspectiva. Provavelmente também seja possível entender melhor a ambivalência da relação de Proust e Woolf com suas coleções fotográficas. Se a fotografia constituiu-se como promessa tecnológica para capturar o tempo, resistindo à finitude, ela também participou da formulação de outras temporalidades. Se com ela o tempo fez-se visível mostrando-se uniforme, homogêneo, irreversível e divisível, também nela manifestou-se o tempo denso, tempo da recognoscibilidade, singular em acontecimento, instante do agora que faz pulsarem, em coexistência, passado e futuro. Se a partir dela se construiu uma memória morta, sem cor, com ela também foi possível comungar com o passado, reconhecer uma comunicabilidade e entrecruzar os tempos. Se houve algo como uma experiência fotográfica moderna, ela se deu na tensão entre o desaparecimento e seu reencontro, numa modalidade sempre parcial, inacabada, nebulosa. Algo que se constitui entre o indivíduo e o coletivo; entre o efêmero e a fixação; entre o tempo da ciência (e da indústria) e o tempo da memória; entre a continuidade e a descontinuidade como problema epistemológico do tempo moderno.

De fato, o pensamento benjaminiano permite pensar a fotografia como uma imagem impura. Nela, tudo que resta do passado está frente à frente com tudo que está perdido, para sempre. Cada instante fotográfico é, assim, engessado sendo, ao mesmo tempo, objeto poroso e paradoxal. Não se trata de uma maneira ambígua de ver a fotografia. Pelo contrário, Benjamin ilumina paradoxos na fotografia, faz dela uma imagem dialética capaz de associar

transitoriedade e reprodutibilidade, sincronia e anacronismo. Além disso, como experiência, para Benjamin, ela só pode ser recuperada na dinâmica entre o sujeito e o coletivo, numa afirmação do sujeito histórico e genérico, numa teoria voltada para a coletividade.⁵⁹⁴ Por isso, Benjamin transita entre as figuras do fotografado, do fotógrafo e do colecionador de fotografias. Transita entre os sujeitos dessa experiência histórica da fotografia; sem apagar suas distinções; as embaralha porque elas se relacionam na vida de uma geração.

Em suas *teses sobre o conceito da história* ele age como fotógrafo, opera por golpes. Em seu retrato infantil, é ele que lança o olhar para o futuro. Na fotografia de Kafka, atua como observador de imagens, captando então o estado de semelhanças. Essas experiências (e cada uma delas) são indissociáveis porque, no instantâneo fotográfico, formam uma constelação de temporalidades contraídas. Contida por uma atração mútua, a fotografia é capaz de concentrar significações diversas e forças concorrentes na intensidade de uma forma única. Tal temporalidade é interior à imagem e está lá, vivendo em virtualidade – mesmo que invisível, mesmo que soterrada, mesmo que seja atualizada ao modo de miragem fugaz. Ela está encruada na fotografia, como um andensamento, que só se pode revelar, sempre de modo singular, mediante o presente. No instante fotográfico, há um pouco de passado, um pouco de futuro pretérito, um pouco de presente, durando na imobilidade, numa temporalidade que contrai o antes e o depois. E se ela congrega o tempo do modelo, o tempo do fotógrafo e o do leitor é porque, em seu interior, estão também as tensões originais, atuais e (quem sabe) futuras das relações temporais: nessa convivência está a temporalidade da fotografia moderna. Assim, se o sentido das fotografias de Benjamin e Kafka também é realocado, não é porque se possa falar tudo a seu respeito. Não se trata de variação da verdade de acordo com a imagem, nem de uma concordância temporal, mas de um objeto regido por tensões, objeto que não está fechado em sua programação técnica, mas que, a partir dela, se constitui como campo de forças mais ou menos visíveis. Trata-se de pensar a fotografia fazendo parte do movimento ambíguo da modernidade que supõe, como avessos complementares, um tempo mecanizado e uma reação a ele.

⁵⁹⁴ “A questão do sujeito, entendido como caráter social, inclui uma teoria da percepção voltada para o coletivo, como uma espécie de reeducação moral e política. (...) Se há negatividade na afirmação do sujeito individual, há, por outro lado, a afirmação de um sujeito coletivo e histórico.” Damiano. Op. cit.: 21 e 191.

Infelizmente, foi esse mesmo fantasma que vi quando, tendo penetrado no salão sem que minha avó estivesse avisada do meu regresso, a encontrei lendo. Ali estava eu, ou antes, ainda não estava ali, visto que ela não o sabia e, como uma mulher surpreendida a fazer um trabalho que ela ocultará ao entrarmos, estava entregue a pensamentos que jamais havia mostrado diante de mim. De mim – por esse privilégio que não dura e em que temos, durante o curto instante do regresso, a faculdade de assistir bruscamente a nossa própria ausência – não havia ali mais que a testemunha, o observador, de chapéu e capa de viagem, o estranho que não é de casa, o fotógrafo que vem tirar uma chapa dos lugares que nunca tornará a ver. O que, mecanicamente, se efetuou naquele instante em meus olhos quando avistei minha avó foi mesmo uma fotografia!
Proust⁵⁹⁵

Aqui, talvez como em nenhuma outra passagem, Proust parece ter pressentido a vertigem que estrutura a experiência da fotografia moderna. Nela, a presença deu-se no modo de ausência, o reencontro em modo de distância, e a distância em modo de absoluta proximidade. Nela, a ausência é capaz de liberar a virtualidade temporal, e a presença, capaz de liberar o sentimento de ausência. Tal como podemos só encontrar pela primeira vez de fato alguém que sempre esteve conosco depois que já morreu, a fotografia possibilita perceber a presença da duração exatamente quando ela aparentemente está ausente. Emerge um regime de proximidade dos longínquos que, ao mesmo tempo, distancia o que está próximo. Tal vertigem é disparada pelo instante em que se assiste bruscamente a sua própria falta: nele, embora no interior de um rápido e brusco momento da percepção, a fotografia dura como *experiência*, infinitamente, como num abismo. Se em outros momentos a fotografia foi criticada por Proust, nesse ela assume verdadeiramente um sentido de *experiência*. Adquire, então, uma verticalidade – espécie de profundidade temporal, duração que jamais se estanca.

Trata-se do desdobramento do corte fotográfico no tempo. Monstruosidade da distância que a retenção fotográfica instituiu, como Pedro Miguel Frade percebeu.⁵⁹⁶ Instituição de uma separação temporal que “não cessa de se aprofundar, como uma espécie de *chaga do tempo* que nenhuma coisa ou desejo, trabalho ou esforço poderão, a partir de então,

⁵⁹⁵ Proust, Marcel. *O caminho de Guermantes*. Trad. Mario Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 1988: 154.

⁵⁹⁶ Frade. Op. cit.: 75.

jamais sarar”.⁵⁹⁷ Um diagrama temporal interno, “um sentido de montagem” que, segundo Régis Durand, “logra producir en la fotografía la imagen indirecta do tempo, de la duración. Por montaje no solo entiendo la composición de los planos, de las formas, sino también las tensiones internas que son el signo de una duración activa”.⁵⁹⁸ É como se, “por esse privilégio que não dura”, tivesse se realizado uma espécie de desprega do vinco do tempo, um desfolhamento da latência temporal: confinada e transbordante, a temporalidade retida pela fotografia é, simultaneamente, uma duração sustida e vital.

Na perspectiva de Durand, o modo peculiar como o tempo se apresentou na fotografia configura uma oscilação permanente – uma espécie de “claudicação temporal”, de desequilíbrio: “en ese ir y volver que instituye sin cesar entre el que mira y lo mirado. En La fotografía, muy a menudo existe el sentimiento de desequilibrio, de una separación – de algo que está siempre ahí al lado”.⁵⁹⁹ No entanto, mais do que oscilação, o modo peculiar de o tempo estar na fotografia moderna é a coexistência – a mesma de que Proust tratou ao só ter sido capaz de perceber o sentido de sua ausência quando, sem ser percebido, estava presente. Ali, estavam juntas, coexistentes, sua ausência e sua presença. Ali, assistia sua avó como um estranho, embora fosse exatamente essa condição que permitia uma intimidade nunca antes percebida. Ali, a fotografia que se efetuava não era apenas a que ele fazia, mas também a que ele via, concomitantemente. Em sua imagem, ela estava vinculada a uma experiência irremediavelmente perdida – ao desaparecimento inevitável de ambos –, atrelando-se simultaneamente a uma experiência de presença e de atualidade. Nesse pressentimento proustiano, que não chega a ser uma declaração acerca da fotografia, se aninha, como vislumbre, a ideia de que, se houve algo como uma experiência histórica da fotografia, ela se constituiu como coexistência de tensões temporais.

Tal experiência é mais facilmente percebida na época em que a fotografia ainda não tinha sido inteiramente naturalizada, ou então quando sua verticalidade ainda não fora achatada pelo hábito. Para que a fotografia perca sua exclusiva pontualidade é fundamental que se introduza novamente uma distância, uma ausência: é na emergência dos elementos que a conformaram e que estiveram em jogo em seu enfrentamento e engendramento com o tempo, que podemos perceber com mais clareza uma duração que,

⁵⁹⁷ Idem, *ibidem*: 76.

⁵⁹⁸ Durand, Régis. *Op. cit.*: 64.

⁵⁹⁹ Idem, *ibidem*: 69.

na fixidez, não cessa de se aprofundar. É aí também que vemos mais facilmente que o processo de tornar-se esteve também vinculado a um tipo de produção temporal, ou melhor, que a fotografia não foi apenas efeito de suas condições históricas, como também introduziu seus próprios elementos em nossa relação com o tempo. Mais do que mera prática, sua experiência perceptiva engendrou conceitos ímpares e inaugurais, significativos, inclusive, para pensarmos a modernidade. A fotografia não foi somente se fazendo como experiência a partir, fundamentalmente, de suas tensões com o tempo: a constituição da experiência moderna de temporalidade (seu declínio e restauração, se pensarmos em Benjamin) foi permeada fortemente pela presença da fotografia.

Talvez tenha sido Pedro Miguel Frade o autor que problematizou com mais precisão como as tensões que estiveram em jogo na constituição da fotografia foram se tornando opacas, como a fotografia, cada vez mais, instituiu-se como modo de percepção à medida que ela mesma deixava de ser “percepcionada”.⁶⁰⁰ Segundo ele, a naturalidade que fomos adquirindo, por prazer, lazer ou dever, em relação às fotografias nos interditou o que, nelas, mais fortemente nos poderia ter movido: “perdemos o sentimento misto de fascínio e estranheza que caracterizou, para os homens do século XIX, o aparecimento de uma imagem que decorria casualmente de uma apresentação passada mas atual”.⁶⁰¹ Antes de sua difusão exacerbada, a fotografia teria sido uma “figura do espanto” – assombro causado fundamentalmente pelos novos regimes temporais que ela inscrevia. Na perspectiva de Frade, a fotografia teria sido celebrada como se tivesse preenchido um vácuo, um vácuo do tempo. Ocupação que, no entanto, não se dava por um processo pacífico, posto que cada fotografia “era um combate travado a custo contra o tempo e contra o clima”.⁶⁰² Essa batalha, contra e pelo tempo, estava imersa em profunda fecundidade imaginária, que não se reduzia a uma ingenuidade – normalmente identificada nos primeiros discursos da fotografia.⁶⁰³ Havia, como bem percebe o autor, enorme força na relação que o estranhamento produzia com a fotografia:

⁶⁰⁰ Frade. Op. cit. 60.

⁶⁰¹ Idem, ibidem: 44.

⁶⁰² Idem, ibidem: 64.

⁶⁰³ Frade faz aqui uma crítica aberta a Philippe Dubois que, “numa operação que não poderíamos classificar senão como uma autêntica terraplanagem teórica, pretende fazer-nos aceitar o caráter necessariamente primário dos discursos novecentistas sobre a fotografia, reduzidos por ele mesmo à ingenuidade de um *discurso da mimésis* fotográfica (...) o que pode estar em jogo nestas palavras? Em primeiro lugar, sublinhar a não ingenuidade de quem a proferiu e, no mesmo movimento, colocar o seu saber um degrau acima de qualquer suspeita... mas também e sobretudo ocultar algo para deixar intacto o território ao qual hoje, pensando, se pretende chamar de seu”. Idem, ibidem: 62.

(...) não se ficavam, porém, por essa piedade quase passiva da retenção fotográfica, tal como não se esgotavam na constatação alucinada de um ser da luz que queimava a imagem para nela se impor aos olhares. Na realidade, a humildade fotográfica de um Talbot e a piedade daqueles fotógrafos que, então, iniciaram uma incansável anexação do visível foram cedo continuadas por, e transmutadas em, um sentimento de poder até então nunca experimentado. Tal poder não se reduzia à capacidade de fazer da luz o lápis da natureza, tratava-se, antes, *do poder de desafiar o tempo na sua corrida inexorável, de desafiar pela imortalidade da imagem o trabalho inexorável do envelhecimento que devastava os corpos até à morte...* tratava-se, em suma, de desafiar esta última pela persistência da imagem após a decomposição do corpo desaparecido. O poder, em suma, de guardar para um hoje que ainda não é a imagem de um hoje condenado a já então não ser.⁶⁰⁴

Investigar essa história fotográfica é reintroduzir estranhamentos e espantos, agora decorrentes de nossa própria atualidade. É, considerando Frade, “reencontrar a distância que um dia separou os homens daquilo que, hoje, nos é habitualmente próximo, é refazer em sentido inverso o caminho que nos aproximou – assim nos afastando – desses objetos de que há muito perdemos a sensibilidade necessárias para nos apercebemos”.⁶⁰⁵ Trata-se de entrever discontinuidades em uma aparente continuidade, compreender que o muitas vezes avaliado como banal não é “provavelmente outra coisa que o habitual de um longo hábito que se esqueceu do inabitual de onde jorrou. Na sua estranheza, contudo, esse inabitual surpreendeu um dia o homem, e empenhou o pensamento no seu primeiro espanto”.⁶⁰⁶ Na recepção espantada das primeiras imagens, no projeto de futuro que circunscrevia o imaginário fotográfico, na constituição das crenças a ele ligadas é possível perceber as tensões entre as diferentes latitudes temporais em questão quando uma fotografia era, efetivamente, *experimentada*. As práticas e os discursos internos e externos ao campo fotográfico eram especialmente ricos porque exibiam um “espanto ainda não dominado por uma cultura que lhe fosse específica”, ou pela “institucionalização do fotográfico”.⁶⁰⁷

Na gênese histórica dessa *ideia de fotografia* podemos perceber a constituição vetorial dos agenciamentos temporais nela e por ela produzidos. Primeiramente, nos é permitido vislumbrar por que passou a ser tão importante, a partir do século XIX, viver com “amostras de tempo apreendido, gravadas pela luz” e como seu advento adquiriu o caráter de marca epistemológica de uma alteração profunda na experiência temporal. De que maneira as

⁶⁰⁴ Idem, ibidem: 74 (grifos meus).

⁶⁰⁵ Frade está citando Martin Heidegger. “A origem da obra de arte”. Apud Frade. Op. cit.: 22.

⁶⁰⁶ Idem.

⁶⁰⁷ Idem, ibidem: 64.

primeiras experiências fotográficas foram “a ocasião em que a nova técnica inventada pelo homem vinha permitir ao mundo que se celebrasse a si mesmo”,⁶⁰⁸ um mundo inexoravelmente temporalizado – um corpo, uma história e um saber cujo fundamento passa a ser, então, o próprio tempo como agente absoluto de mudança. As primeiras intuições acerca da fotografia e o fascínio que elas revelavam nos possibilitam pensá-las como projetos e inclinações para o futuro e, simultaneamente, como modos de frear a aceleração desse tempo em que a força motriz é o progresso.

Na segunda metade do século, quando a fotografia se torna figura central, nos debates sobre a natureza do tempo, sua forma e sentido – seja como instrumento de investigação na ciência, seja como imagem exemplar da filosofia –, é possível entender de que maneira a racionalização do tempo em micromedidas está vinculada ao advento do paradigma de instantaneidade da fotografia. Com ela, a fragmentação temporal adquiriu modos próprios, atingindo uma precisão impensável até então, fazendo acreditar que todas as unidades temporais, além de divisíveis, são também homogêneas, de igual espessura, equidistantes e, portanto, idênticas. A essa pontualidade temporal a fotografia atribuiu valores inéditos de acuidade e objetividade, sendo instrumento indispensável na substituição do “tempo-invenção” pelo “tempo-cumprimento”.⁶⁰⁹ Nas experimentações transversais entre fotografia e ciência, nas teorias e nos procedimentos quando a prática fotográfica ainda não tinha uma identidade, é possível notar o processo de elaboração recíproca efetuado pela fotografia e pelo instante moderno. Eles revelam que o projeto coletivo da fotografia instantânea só é de fato colocado em prática como paradigma após sua integração aos projetos científicos em cujo cerne estão a análise e o controle temporal a partir da categoria dos instantes e, por outro lado, que o próprio microinstante moderno se apoiou na imagem fotográfica para instalar-se culturalmente.

Por outro lado, percebemos também que, se a fotografia fez trafegar culturalmente uma temporalidade cada vez mais calculável e controlável, também intensificou a problematização da fragmentação temporal, instalando novas percepções e relativizações acerca do tempo, integrando um processo de virtualização da temporalidade, desenlaçando tempo e movimento. O tipo de expectativa fotográfica desenvolvido no final do século XIX e no início do XX, suas pretensões, anseios, imprevistos e frustrações articulavam a fotografia

⁶⁰⁸ Idem, *ibidem*: 68.

⁶⁰⁹ Bergson, Henri. *Evolução criadora*. Op. cit.

ao modo de restituir uma descontinuidade potencial na relação com o tempo, um presente adensado, cada vez mais difícil na experiência moderna. Sua expectativa e dietética temporal fazem o estar no tempo uma possibilidade iminente do instante singular, do corte, da ruptura, da inscrição no presente de temporalidades múltiplas. Na inserção da fotografia na vida familiar e na multiplicação de possibilidades na imprensa, verificamos de que maneira ela se constituiu como esforço de qualificação e texturização temporal, intervindo como uma espécie de crivo, tanto na história pública quanto na privada. No deslizamento da prática científica à amadora, vemos de que maneira atribuiu contornos próprios à sincronia entre o estatuto da mudança e o estatuto da visão, fazendo com que o agora de recognoscibilidade da fotografia contasse, então, com a legitimidade e a autoridade fornecidas pela fotografia instantânea.

A partir de sua história, também nos é possível compreender de que modo ela se tornou tão popular e ‘necessária’ como elemento da memória, na rua e vida doméstica, e de que maneira seu apetite tendeu a transformá-la em objeto onipresente, “de frequência quase obrigatória” para os membros da sociedade moderna. De que forma o advento de um tipo de proliferação e circulação modificou por completo as relações entre atualidade e evento. Como se efetivaram o processo de atribuição de relevância a um fato quando fotografado e, simultaneamente, a inauguração e o desenvolvimento de uma cultura de reprodutibilidade imagética que, por saturação, também é capaz de indistinguir diferenças no tempo. De que maneira pôde instituir descontinuidades potenciais na relação com a passagem do tempo, produzindo uma temporalidade densa e heterogênea, mas podendo, concomitantemente, também constituir o contínuo homogêneo do presente fotografável.

É na história que se apresentam as ambivalências que estiveram em campo quando a fotografia foi pensada como conservação de memória, modelo de armazenamento instantâneo, fidedigno, infalível e, pretensamente, insuperável pelas condições orgânicas. Quando a fotografia invadiu, pela primeira vez, a vida doméstica, configurou-se – tal como aparece nas dedicatórias dos álbuns de família, nos anúncios da Kodak, no gosto pelas coleções e trocas de fotos – como promessa mnemônica que, simultaneamente, revelava um estado de crise da memória, em que a velocidade demandava cada vez mais a fixação dos traços fisionômicos da vida, e simultaneamente produzia-os numa tal intensidade que acabava por gerar ainda mais ansiedade. Se a fotografia prometia, então, ser a *mnemosyne* moderna era porque ela se instalava, como figura fundamental, no funcionamento do sistema operacional da modernidade, cujo senso de continuidade temporal estava abalado por uma distância cada vez

maior entre as experiências passadas e às expectativas de futuro. Nesse momento, é possível identificar de que maneira a fotografia possibilitou um tipo inédito de presença do passado no presente e também uma construção da memória do futuro inteiramente distinta de outros modos anteriores de ‘imageamento’.

É também nessa história, no entanto, que vemos emergir uma experiência fotográfica que ultrapassa a recuperação fiel da fisionomia, produzindo uma memória repleta de esquecimentos, fragmentada, constituída igualmente por espaços vazios, tempos contraídos e sobrepostos, esvaziamentos e cruzamento temporais. É no percurso da imagem que compreendemos por que dificilmente seria possível pensar os conceitos modernos de instante, acontecimento, memória e experiência – todos relacionados ao âmbito do tempo – sem que a fotografia fosse mencionada, como engrenagem significativa, produto e produtora. É na história que a fotografia se manifesta como intensificação da vontade no tempo, insistente em retornar, maturada e alterada pelo próprio tempo.

Nesse sentido não procuramos uma origem da fotografia como aquilo que “está sempre antes da queda, antes do corpo, antes do mundo e do tempo”.⁶¹⁰ A gênese histórica da fotografia não é o lugar da verdade, nem da essência. Ela nasce no tempo, plena de conflitos e abalos, fraquezas e energias; cheia de falhas e fissuras – instável, a fotografia foi transformando-se e tornando-se esquemas de proveniências que agitam o que parecia imóvel. Nesse sentido, não estamos tratando de uma “essência exata da coisa, sua mais pura possibilidade, sua identidade cuidadosamente recolhida em si mesma, sua forma imóvel e anterior a tudo que é externo, acidental, sucessivo”.⁶¹¹ Não estamos querendo encontrar “o que era imediatamente”, “o aquilo mesmo de uma imagem exatamente adequada a si”; nem desejamos considerar acidentais “todas as peripécias que puderam ter acontecido, todas as astúcias, todos os disfarces”; não acreditamos que seja o caso de “tirar todas as máscaras para desvelar, enfim, uma identidade primeira”.⁶¹² Ao contrário, desejamos mapear a entrada em cena das forças que vieram a constituir a complexidade da temporalidade fotográfica, “o salto pelo qual elas passam dos bastidores para o teatro, cada uma como seu vigor e sua própria juventude”.⁶¹³ Perceber o estado de forças através da qual a fotografia emerge como problematização temporal, suas condições de aparecimento, transmutação ou

⁶¹⁰ Foucault, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001: 18

⁶¹¹ Idem, *ibidem*: 17.

⁶¹² Idem.

⁶¹³ Idem, *ibidem*: 24.

desaparecimento. Identificar a emergência de uma experiência e, na compreensão dos termos, teorias e problematizações sobre as quais ela esteve fundada na modernidade. Compreender de que maneira a fotografia foi-se constituindo em seus enfrentamentos ao tempo; a maneira como ele a moveu e a instigou; mas como, também, ela o transformou. Segundo Foucault,

não é fácil estabelecer o estatuto das discontinuidades para a história em geral. Menos ainda para a história do pensamento. Pretende-se traçar uma divisória? Todo limite não é mais talvez que um corte arbitrário num conjunto indefinidamente móvel. Pretende-se demarcar um período? (...) A partir de que, então, ele se constituiria e a partir de que, em seguida, se desvaneceria e se deslocaria? A que regime poderiam obedecer ao mesmo tempo sua existência e seu desaparecimento? Se ele tem em si seu princípio de coerência, donde viria o elemento estranho capaz de recusá-lo? Como pode um pensamento esquivar-se diante de outra coisa que ele próprio? Que quer dizer, de modo geral: não mais poder pensar um pensamento? E inaugurar um pensamento novo?⁶¹⁴

Pensar o descontínuo – “o fato de que, em alguns anos, por vezes, uma cultura deixa de pensar como fizera até então e se põe a pensar outra coisa e de outro modo” – supõe, necessariamente, que, durante algum tempo, ele esteja relacionado a certos sistemas e certos encadeamentos; que, em algum período, haja um movimento capaz de conferir uma constituição, uma emergência que obedece ao mesmo tempo a uma certa coerência e à entrada em cena de elementos estranhos, ou seja, a seu próprio deslocamento. Nosso estudo tratou de desenhar de que modo a relação entre tempo e fotografia na modernidade foi capaz de constituir um tipo de experiência e de imaginário que, em transmutações permanentes, acabou perseguindo uma persistente coexistência de tensões temporais. Entre o mortal e o eterno, o descontínuo e o contínuo, o heterogêneo e o homogêneo, a relevância e a irrelevância, o acontecimento e o evento, a memória e a lembrança, a experiência e seu declínio, fomos, diagramando as possíveis tensões da constituição dessa temporalidade fotográfica. Se tentamos aprofundar cada uma dessas constituições, dificilmente conseguimos delimitá-las a trechos específicos, porque, na realidade, são tensões que se atravessam mutuamente. Poderíamos, provavelmente, ter explorado outras tensões, mas o que fizemos foi eleger algumas, que acreditamos fundamentais para essa conformação histórica. Nela a fotografia foi sendo encharcada de tensões temporais, sem que houvesse exatamente uma superação de uma tensão por outra, como efeito-instrumento de um irreduzível e heterogêneo sistema de discursos e relações sociais. Não se eliminaram as anteriores; foi-se, antes, complexificando sua temporalidade. Foram enriquecendo-a na mesma medida em que foram também empobrecendo-a, até torná-las soterradas sob a marca do ponto. Foram edificando um

⁶¹⁴ Foucault, Michel. *As palavras e as coisas*. Op. cit.: 69.

conceito esquecido de fotografia, ideia que se engessou, principalmente, na fotografia amadora, cotidiana e sem estatuto estético. Curiosamente, tal *ideia de fotografia* continuou, de muitos modos, colocando sujeitos diante do tempo, confrontando-os com uma certa sensibilidade temporal, embora todo esse sentimento tenha ficado cada vez menos perceptível.

Na realidade, não é que as mesmas tensões contraídas na fotografia moderna estejam ainda hoje presentes, de modo invisível, nas fotografias contemporâneas. É que, no processo de “achatamento”, talvez elas tenham-se transformado; talvez algo de estranho e novo tenha-se produzido. Ironicamente, o ritmo, a frequência e a quantidade das imagens atuais parecem acentuar ainda mais a reciprocidade entre tempo e fotografia. No entanto, é esse mesmo ritmo que esvazia a duração e, portanto, também a experiência; o mesmo processo que torna cada vez menos possíveis as efetações temporais, tanto na fotografia quanto no corpo, na vida e no mundo. Entre a saturação fotográfica e o esvaziamento da duração, ilumina-se, provavelmente de modo mais intenso do que nunca, a correspondência que emerge no advento e no decorrer da história da fotografia, mas que, na atualidade, ganha contornos próprios. Assim, a pergunta a respeito de uma temporalidade fotográfica não remonta a qualquer época: existe um vínculo estreito entre o surgimento e a formulação de nossas perguntas, entre as prospecções reflexivas e as injunções de nossa atualidade histórica. Tal investigação realiza-se diante do contemporâneo: um mundo em que o excesso de fotografias contrasta com a falta de tempo para durar.

É o presente que impulsiona nosso recuo histórico. Trata-se, primeiramente, de reconhecer que muitos dos traços predominantemente considerados como contemporâneos – necessidade de frear o tempo, demanda de presença, crise de memória – já estão presentes no processo que, ao longo do século XIX e início do XX, relacionou a experiência fotográfica à experiência de tempo. Em certa medida, existe uma intensificação exponencial das linhas modernas. As novas potencialidades promovidas com o advento digital aprofundam, por exemplo, tanto a banalização da fotografia, que há alguns anos alcançou uma popularização impensável, quanto o “boom” da memória, agora contando com a possibilidade, inédita até então, de produção e armazenamento de uma gigantesca quantidade de imagens. As poucas fotografias de nossos bisavós contrastam agora com o número cada vez mais abusivo de imagens que fazemos de nossas crianças. Hoje, a sedimentação da fotografia, bastante facilitada e popularizada pela automatização do processo, torna quase natural o fato de

praticamente todas as casas terem, no mínimo, uma câmera fotográfica, quando não duas ou três de preços e qualidades variados. De fato, a explosão do mercado das câmeras fotográficas digitais, que surgiu nos anos 1980 e 1990, não se compara numericamente com a expansão que ocorreu no início do século XX, quando a fotografia iniciou sua invasão domiciliar. Em julho de 2005, a consultoria americana *Infotrends Research* divulgou, surpreendendo até mesmo os fabricantes de câmeras, que 26 milhões de equipamentos fotográficos tinham sido vendidos no ano, desbancando a venda de aparelhos de DVD – item mais consumido desde 2000. Entre 2005 e 2007, a média mundial de vendas do produto teve alta de 43%.⁶¹⁵ Em 2008, o mercado mundial de câmeras digitais atingiu 111 milhões de unidades, além dos aparelhos de convergência tecnológica que, na maioria, dispõem de dispositivos fotográficos, ampliando ainda mais o público amador.⁶¹⁶

Assim como não nos é estranho o desejo incaciável de acumular imagens de nossa vida, também não nos surpreendemos com a dificuldade de selecioná-las, nem o fato de nossos filhos terem um número tão grande de imagens, que provavelmente lhes dificultará reter a lembrança de qualquer uma delas. Nessa abundância fotográfica, institui-se definitivamente aquele sistema de ressonâncias que, na modernidade, constituiu a “*geração em face do progresso técnico*” e que permitiu a Walter Benjamin, por exemplo, transitar, em sua obra, entre as figuras do fotografado, do fotógrafo e do colecionador de fotografias. Atualmente, fotografar não se restringe nem à prática profissional, nem à prática dos “amantes da fotografia” que se dedicam especialmente ao ofício por gosto ou curiosidade.⁶¹⁷ Trata-se de uma realização cada vez mais coletiva, e sua operação indistingue, progressivamente, o papel do fotógrafo, do fotografado e do armazenador de fotografias; não só porque o processo é cada vez mais eletrônico e, por um lado, facilitado, mas também porque fotografar, ser fotografado e ver fotografias são atividades absolutamente entrelaçadas no mundo contemporâneo. Fotografar, ver, *deletar*; fotografar, ser fotografado, fotografar os outros; *deletar*, fotografar, ver novamente, deixar-se fotografar. Mais do que nunca, quem dispara o

⁶¹⁵ No Brasil, entre 2006 e 2007, segundo o GfK Marketing Services, instituto de pesquisa que avalia o mercado formal, o número de câmeras digitais vendidas cresceu 33%, atingindo 2,4 milhões de unidades – taxa bastante superior em relação à mundial, que no mesmo período avançou 19%. Ver <http://www.metaanalise.com.br/inteligenciademercado/inteligencia/pesquisas/cresce-mercado-brasileiro-de-cameras-digitais.html>

⁶¹⁶ Ver http://idgnow.uol.com.br/computacao_pessoal/2006/06/19/idgnoticia.2006-06-19.2571689993/

⁶¹⁷ A definição de amador é “aquele que gosta muito de alguma coisa; amante, apreciador, entusiasta; que ou quem se dedica a uma arte ou um ofício por gosto ou curiosidade, não por profissão; curioso; que ou quem pratica um esporte sem interesse pecuniário; que ou aquele que ainda não domina ou não consegue dominar a atividade a que se dedicou; inexperiente; que ou quem entende apenas superficialmente de algum assunto ou atividade”. *Houaiss Dicionário da Língua Portuguesa*.

clic opera a partir de uma experiência adquirida ao longo de sua vida, que não exclui nem os momentos em que foi fotografado, nem as fotografias que viu. Apesar da singularidade de cada um desses momentos, parece haver uma espécie de vivência fotográfica crescente que se constitui no atravessamento das vivências singulares, caracterizada não só por sua massiva quantidade, mas também por sua intensidade e seu ritmo.

No entanto, não se trata apenas de uma aceleração, em níveis sem precedentes, da já tão acelerada temporalidade moderna ou da intensificação da popularização, banalização ou naturalização modernas. Na realidade, tais processos acentuam de tal modo as linhas de ação moderna, que podemos chegar a pensar se, na linha, não se manifesta uma fratura. Trata-se, fundamentalmente, do deslocamento na modalização temporal moderna: é como se a linha de tempo, evolutiva e progressiva, tivesse se entortando, adquirindo a forma curva de um gancho, diagrama que antecipa o futuro para voltar-se ao presente. Vetores peculiares parecem vigorar na temporalidade atual, mesmo que seja possível identificar a presença de sobreposições – algumas reiterando vivências modernas, outras as reeditando; antigas práticas permanecendo, mas, aparentemente monótonas, adquirindo também novos significados; outras vezes, práticas novas desempenhando “antigos” sentidos. Provavelmente o cronótopo do tempo histórico moderno está em vias de se alterar. Se o passado correspondia a uma experiência acumulativa que iluminava o presente, hoje, o tempo contemporâneo é iluminado por uma antecipação do futuro, que se torna, por sua vez, uma dimensão cada vez mais determinada e fechada. Nesse sentido, o presente contemporâneo torna-se o ponto de convergência entre um passado que não nos sentimos dispostos a abandonar e um futuro no qual não queremos ingressar, em um duplo movimento que se volta para a impressão de que o presente se está tornando mais amplo, difuso e contínuo, sendo, paradoxalmente, cada vez mais exíguo. O tempo, então, deixa de ser fundamentalmente um agente absoluto de mudança numa disformidade uniforme, sem se mostrar apto a rupturas ou transformações. Essa ampliação do presente, ao contrário do que poderíamos prever, não nos causa sensação de maior duração do tempo ou de lento vagar, pois o que sentimos são instantes sem densidade que se sobrepõem aceleradamente uns aos outros, sem ruptura, sem começo, meio e fim, uma infinita e veloz sequência de homogeneidades. De algum modo, parece que o instante não se apresenta mais como uma saída para frear ou estruturar o tempo. Não é mais capaz de prometer estabilizar nada, nem que seja uma esperança de conforto ou de presença.

Se a experiência de temporalidade parece ser o elemento central pelo qual se efetuam as transformações da subjetividade contemporânea, essa mudança é acompanhada por uma alteração também significativa no sentido da produção fotográfica. Em primeiro lugar, vinculam-se agora, necessariamente, a outros dispositivos tecnológicos que possibilitam um “imageamento” em *tempo real* da vida, dentro e fora do corpo humano, caracterizando o regime contemporâneo de visibilidade. Além disso, a fotografia parece ter se tornado uma maneira de “encorpar” os instantes e também de “salvá-los” para vivê-los – para usar uma metáfora da informática. Desde que a câmera digital possibilitou que seus usuários vissem as fotografias no exato instante em que eram feitas (ou alguns centésimos de segundos depois), parece ter havido um deslocamento no modo de relacionar a fotografia ao futuro e ao presente. Por que motivo nos pareceu importante produzir câmeras que veiculassem os “duplos” da realidade no momento mesmo em que ainda estamos diante dessa realidade? Ter controle absoluto sobre a produção da imagem fotográfica parece ter sido uma espécie de imaginário corrente, mas esse descontrolo – bastante reduzido por fotógrafos profissionais – era tolerado como propriedade inevitável do processo fotomecânico. Ver as fotografias após serem reveladas podia causar certo desconforto, mas fazia parte da experiência de reenquadrar, através do olhar presente, os fatos passados.

Por um lado, essa espera adquire, no mundo atual, graus de insuportabilidade: o desenvolvimento desse tipo de gerenciamento da imagem aparece profundamente relacionado à estética da velocidade, instituída, sobretudo, a partir da ideia de *tempo real*. Fotografar e ver (imediatamente) é um modo fotográfico inédito, absolutamente em consonância com nossa experiência temporal e certas expectativas culturais hoje socialmente compartilhadas. Por outro lado, a fotografia é utilizada para “realizar” o agora e, até mesmo, para intensificá-lo, como se, sem as imagens vistas, aquele momento fosse menos vibrante. Talvez, o prazer de ver as fotos assim que as tiramos não esteja ligado apenas à exigência de qualidade estética (com a foto e conosco), mas se relacione com um rito de celebração do presente, vivido, individual ou coletivamente, através da *tela*.

Nessa perspectiva, talvez haja um modo próprio de experimentar o tempo através das fotografias contemporâneas. A torrente de imagens fotográficas, além de fermentar noções de autenticidade, visibilidade e virtualidade, configura-se, como meio de tematizar, enfrentar e problematizar a vivência contemporânea de tempo, sendo ela própria forma de viver o presente e integrar-se ao fluxo. Se há uma dimensão inédita no fotografar contemporâneo, ela

parece constituir-se, fundamentalmente, na maneira de estar presente num presente exíguo e, simultaneamente, ampliado. Como se a dialética moderna que estabeleceu o jogo de forças entre o instante e a duração, a espera e o *click*, estivesse sendo redesenhada por uma nova dialética temporal.⁶¹⁸ Talvez a câmera fotográfica já não seja um modo de ralentar o tempo, ou, máquina de esperar, como tão bem investigou Mauricio Lissovsky. Talvez a inclinação para o futuro – aquela que Benjamin percebeu como um aninhamento do tempo na imagem fotográfica – já não se efetue num mundo que não mais se fundamenta em projetos de futuro. Se, de certa maneira, parece ser a relação com o tempo aquilo que promove o fazer fotográfico da atualidade, ela o move de modo distinto do que o fez na modernidade. Não que as tensões tenham sido apaziguadas; parecem, no entanto, estar sendo fundadas sobre outras balizas. Tudo indica que nossas atitudes em relação ao que importava no fotográfico alteram-se profundamente. Talvez, para pensar como Frade, os espantos hoje sejam fundamentalmente outros. Isso, no entanto, já seria outro estudo.

⁶¹⁸ Lissovsky. *Máquina de Esperar*, Op. cit.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. Crítica ao instante In *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. Tempo e história: crítica do instante e do contínuo. In *Infância e história: ensaio sobre a destruição da experiência*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

ARAGO, M. *Popular lectures on astronomy delivered at the Royal Observatory of Paris*. New York: Greeley & McElrath, 1848.

ARAÚJO, Emília Rodrigues. O Conceito de Futuro. In *Actas de Seminário O Futuro não pode começar*. Braga: Núcleo de Estudos de Sociologia Universidade do Minho, maio de 2005.

ARENDT, Hannah. *A vida do espírito*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009: 273.

BARROS COELHO DE OLIVEIRA, Bernardo. Walter Benjamin e as narrativas. Algumas considerações a partir de Machado de Assis. In *Arte no pensamento*. Espírito Santo: Museu Vale do Rio Doce, 2006.

BATCHEN, Geoffrey. *Arder en deseos: la concepción de la fotografía*. Barcelona: FotoGGrafia, 2004.

_____. *Each wild idea*. London: The MIT Press, 2002.

_____. *Forget me not: photography and remembrance*. Amsterdam: Van Gogh Museum/Princeton Architectural Press, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. O público moderno e a fotografia, em Salão de 1846. In *Poesia e Prosa*. Organização Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Aguilar, 1995.

BENJAMIN, Walter. A pequena história da fotografia. In *Obras Escolhidas I*. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. A Doutrina das semelhanças. In *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

_____. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In *Obras escolhidas I*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

_____. A imagem de Proust. In *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte. *Obras Escolhidas I*.

_____. Rua de mão única. *Obras Escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *As passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Duração e simultaneidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Memória e vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GUNTHER, André. *La Conquête de l'instantané*. Archéologie de l'imaginaire photographique en France, 1841-1895. Tese de doutorado École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1999

_____. e BERNARD, Denis. *L'Instant rêvé*. Paris: Editions Trois, 1993.

BOURNEVILLE, Désiré Magloire and Regnard, Paul. *Iconographie Photographique de La Salpêtrière*. Paris: Progrès médical, 1876.

BRAGAGLIA, Anton Giulio. Futurist Photodynamism (1911). In Apollonio, Umbro. *Futurist Manifestos*. New York: The Viking Press, 1973.

BRASSAI, J. *Proust e a fotografia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BRAUN, Marta. The Expanded present: photographing movement In Thomas, Ann (org.). *Beauty of another order*, photography in science. Ottawa: Yale University Press and National Gallery of Canadá, 1998.

CANALES, Jimena. *A tenth of a second: a history*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

_____. Exit the frog, enter the human: physiology and experimental psychology in nineteenth-century astronomy. In *The British Journal for the History of Science*, 34, 2001: 173-197.

CAPISTRANO, Tadeu. *A sensibilidade artificial: cinema, percepção e tecnologias da visão*. Dissertação de mestrado. Niterói, UFF: 2002.

CAVADA, Eduardo. *Words of light: Theses on the Photography of History*. New Jersey: Princeton University Press, 1998.

_____. Quiromancia: la muerte en las manos de Fazal Sheikh. *Acta poética*, n. 28, 2007.

_____. Words of Light: Theses on the Photography of History. In *Fugitive images: from Pphotography to vídeo*. Petro, Patrice (org.). Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia as modernidade, in Charney,. Leo e Schwartz, Vanessa K. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

COE, Brian e GATES, Paul. *The Snapshot Photograph: the rise of popular photography 1888- 1939*. Londres: Ash & Grant, 1977.

CORBETT, J. Martin. Towards neuroscientific management? Geometric chronophotography and the thin-slicing of the labouring body In *Management and Organizational History*, n. 3, 2008: 107-109.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer*. Cambridge: MIT Press, 1990.

_____. *Suspension of perception: attention, spectacle and modern Culture*. Massachusetts: MIT Press, 1999.

_____. A visão que se desprende: Manet e o observador atento do fim do século XIX. In Charney, Leo e Schwartz, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*, São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

DAGOGNET, François. *Etienne-Jules Marey: A passion of a trace*. New York: Zone Books, 1992.

DAMIÃO, Carla Milani. *Sobre o declínio da sinceridade – Filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin*. Loyola, 2006.

DASTON, Lorraine e GALISON, Peter. *Objectivity*. New York: The MIT Press, 2007.

_____. The image of objectivity. In *Representations*, 40, 1992: 81-128.

DELEUZE, Giles. *A Dobra: Leibniz e o Barroco*. São Paulo: Papirus, 1991.

_____. *Imagem-tempo*. Cinema 2. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

_____. *Conversações*. Tradução Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. Primeira série dos paradoxos: do puro devir. In *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invention of hysteria: Charcot and the iconography of the Salpêtrière*. Cambridge, London: the MIT Press, 2003.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. *Ante el tiempo*. Historia de arte y anacronismo de las imagens. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

DOANE, Mary Ann. *Cinematic time: modernity, contingency, the archive*. Cambridge/Massachusetts/London: Harvard University Press, 2004.

DRAAISMA, D. e BENSCHOP, R. Pursuit of precision: The calibration of minds and machines in late nineteenth-century In *Annals of Science*, 2000.

DUNCOMBE, R. L. Personal equation in astronomy. In *Popular Astronomy*, vol. 53, 1945: 2.

DURAND, Régis. *El tiempo de La imagen: ensayos sobre las condiciones de las formas fotográficas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

EDER, Josef Maria. *History of Photography*. New York: Columbia, 1945.

FABER, John. *Great news photos and the stories behind them*. New York: Dover, 1978.

FABRIS, Annateresa A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo. *Ars*, São Paulo, v. 2, n. 4, 2004.

FATORELLI, Antônio. *Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício*. Rio de Janeiro: Relume Dumará e Faperj, 2003.

FERRAZ, M. C. F. Lembrar e esquecer em Bergson e Nietzsche. *Morpheus*, UNIRIO, v. 13, 2008.

_____. Percepção, imagem e memória na modernidade: uma perspectiva filosófica In *Intercom*, São Paulo, XXVII, n. 1, 2004.

_____. Tecnologias, memória e esquecimento: da modernidade à contemporaneidade. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 27, 2005.

_____. Contribuições do pensamento de Michel Foucault para a Comunicação. *Revista Brasileira De Ciências Da Comunicação*. Intercom, São Paulo, v. XXVIII, n. 2, 2005.

_____. Por uma genealogia da experiência de imersão tecnológica: percepção e imagem do século XVII ao século XIX. Texto inédito, 2009.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1987.

_____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001.

_____. *O Dossier: últimas entrevistas*. Carlos Henrique Escobar (org.). Rio de Janeiro: Taurus Editora, 1984;

_____. O que são as luzes? In *Ditos e escritos II: arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005: 335-351.

FRADE, Pedro Miguel. *Figuras do espanto: fotografias antes de sua cultura*. Porto: Edições Asa, 1992.

- FREUND, Gisele. *La fotografia como documento social*. Barcelona: Fotografia, 2002.
- FRIESE, Heidrun. *The moment: time and rupture in modern thought*. Liverpool: Liverpool University Press, 2001.
- GANEGBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
_____. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- GARCIA DOS SANTOS, Laymert. *Politizar as novas tecnologias*: São Paulo: Editora 34, 2003.
- GERNSHEIM, Helmut. *História gráfica de la Fotografia*. Barcelona: Foto Biblioteca/Ediciones Omega, 1966.
_____. *The history of photography, from the earliest use of the camera obscura in the eleventh century up to 1914*. London: Oxford University Press, 1955.
- GILBRETH, Frank e Lillian. *Fatigue Study*. New York: Sturgis & Walton Co., 1916.
- GILL, Carolyn Bailey (org). *Time and the image*. Manchester: Manchester University Press, 2001.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Theory of Colours*, trans. Charles Lock Eastlake. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1982.
- GOLDBERG, Vicki. *Photography in print: writings from 1816 to the present*. Albuquerque: University of New México Press, 1988.
- GOWER, H. D. *The camera as historian*. Londres: Sampson Low, Marston and Co. Ltd., 1916.
- GRAMARY, Adrian. Charcot e a Iconografia Fotográfica de La Salpêtrière In *Saúde mental*. V. X, n. 3, Porto, 2008.

GROVE, W. R. *A Lecture on the progress of physical science since the opening of the London Institution*, palestra realizada em 19 de janeiro de 1842. In *Annals of science*, publicado on line pela British Society for the History of Science, 1982.

GUERREIRO, Antônio. A ocupação mais inocente. In *Eclipse: gazeta improvável. A vida pobre*. Lisboa: Relógio D'água, 1998.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *A modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.

GUNDLACH, H.U.K. Time-measuring apparatus in psychology. In *Bringmann: W.G., Lück, H.E., Miller, R. and Early, C.E., Editors*, 1997.

GUNNING, Tom. In your face: physiognomy, photography and gnostic of early film In Micale, Mark S. *The mind of modernism: medicine, psychology, and the cultural arts in Europe and America, 1880-1940*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

_____. Make it stop: Muybridge and the new frontier in instantaneous photography In prodger. *Time stands still*. Op. cit: .

GUNTHER, André. Esthétique de l'occasion: naissance de la photographie instantanée comme genre. Paris: *Études photographiques*, n. 9, 2000.

_____. *La Conquête de l'instantané*. Archéologie de l'imaginaire photographique en France, 1841-1895. Tese de doutorado École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1999.

HANNAVY, John. *Encyclopedia of Nineteenth-century Photography*. London: CRC Press, 2008.

HEIDRUN, Friese (edit.). *The moment: time and rupture in modern thought*. Liverpool: Liverpool University Press, 2001.

HELMHOLTZ, H. On the methods of measuring very small portions of time, and their applications to physiological purpose. XLVIII. In *Philosophical Magazine and Journal of Science*, London/Edinburgh/Dublin, 1853.

HERSEHEL, Sir. John F. W. Instantaneous photography. In *Photographic News*, 4, 1860.

HUME, David. *An inquiry concerning human understanding*. New York: Liberal Arts Press, 1955.

HUMM, Magie. Memory and photography: the photo albums of Virginia Woolf In Cunningham, David (edit.) *Photography and Literature in twenty century*. Cambridge: Cambridge Scholars Press, 2005.

_____. Virginia Woolf's photography and the monk's house albums. In Caughie. Pamela P. (Edit.) *Virgina Woolf in the age of mechanical reproduction*. London e New York: Garland, 2000.

JAMES, William. *The Principles of Psychology*, v. 1. New York: Dover, 1918.

JAY, Martin *Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century french thought*. Berkeley: University of California Press, 1993.

JOYCE, James. *Ulysses*. Trad. Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

KANT, Immanuel. Resposta à pergunta: O que é “esclarecimento”? (Aufklärung). *Textos seletos*. Ed. bilíngue. Trad. de Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*. São Paulo: Iluminuras, 2006. Coleção Pólen.

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo editorial, 2009.

KERN, Stephen. *The Culture of time and Space, 1880-1918*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1983.

KOSELLECK, Reinhart e **ONCINA**, Faustino. *Aceleração, prognosis e secularização*. Valencia: Pré-textos, 2003.

_____. *Crítica e crise: contribuição à patogênese do mundo burguês*. Rio de Janeiro: UERJ e Contraponto: 1999.

_____ e **GADAMER**, Hans-Georg. *Historia y Hermenêutica*. Barcelona: Paidós, 1977.

_____. Entrevista transcrita, traduzida e editada por Manoel Luis Salgado Guimarães, publicada em *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992: 134-146.

_____. *Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio e Contracampo, 2006.

_____. *Los Estratos del Tiempo: estudios sobre la Historia*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2001.

_____. *The practice of conceptual history: timing history, spacing concepts*. California: Stanford University Press, 2002.

_____. Time and Revolutionary Language. *Faculty Philosophy Journal* (9), 2, 1983.

KRACAUER, Siegfried. A fotografia. In *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

POMIAN, Krzysztof. *El orden del tiempo*. Ediciones Júcar, 1990.

LEVINE, Barbara e SNYDER, Stephanie (orgs). *Snapshot Chronicles: inventing the American Photo*. Princeton: Princeton Architectural Press, 2006.

LISSOVSKY, Mauricio. *A Fotografia e a Pequena História de Walter Benjamin*. Dissertação de Mestrado em Comunicação apresentada à Coordenação dos Cursos de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.

_____. *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Maud X, 2008.

_____. A Máquina de esperar. In Gondar, Jô; Barrenechea, Miguel Angel. (Orgs.) *Memória e Espaço: trilhas do contemporâneo*. Rio de Janeiro, 2003.

_____. Signo: tigre. Ascendente: lontra. História, fotografia e adivinhação em Walter Benjamin. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, 1998.

_____. A memória e as condições poéticas do acontecimento. In Gondar, J; Dodebei, V. (Org.). *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contracapa/ PPG em Memória Social da Unirio, 2005.

LONDE, Albert. *La photographie instantanée: théorie et pratique*. Paris Gauthier-Villars, 1886.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “Sobre o conceito da história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUHMANN, Niklas. *Observations on modernity*. Stanford University Press, 1998.

_____. The Future Cannot Begin: temporal structures in Modern Society. In *Social Research*, n. 43, 1976.

LUX, Joseph August. Artistic Secrets of the Kodak. In *Centropa*, n. 4/1. 2004.

MACHADO, Arlindo. Pré-cinemas e pós-cinemas. Campinas: Papyrus, 2002.

_____. Anamorfozes Cronotópicas ou a Quarta Dimensão da Imagem. In: André Parente. (Org.). *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993: 100-116.

MAREY, J. Sur les allures du cheval reproduites par la photographie instantanée. Correspondência *La Nature*, 28 de dezembro de 1878.

_____. La station physiologique de Paris. *La Nature* 11, 1883.

_____. Le mouvement (1874). *Movement*. New York: Random House, 1977.

_____. *The history of chronophotography*. Annual Report of the Board of Regents of the Smithsonian, 1902.

MATOS, Olgária C. F. Walter Benjamin: a citação como esperança. *Revista Semear da Cátedra Pe. Antônio Vieira*, n. 6, PUC-RJ, 2002.

MAUAD, Ana Maria. *Sob o signo da imagem*, a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX. Dissertação de Mestrado. UFF, CEG, ICHF, Niterói, RJ, 1990.

MUYBRIDGE, Eadweard. *Zoopraxography: or the science of animal locomotion made Popular*. An electro-photographic investigation of consecutive phases of animal movements. University of Pennsylvania, 1893.

NEWHALL, Beaumont. A conquista de la acion. In *Historia de La fotografia*. Barcelona: FotoGGrafia, 2002.

_____. Historia de La fotografia. Barcelona: Fotografia, 2002.

NIETZSCHE, F. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NORA, Pierre. O retorno do fato. In Le Goff, Jacques e Nora, Pierre. *História: Novos Problemas*. Francisco Alves, 1979.

PALLARES, T. H. P. . *A aura: a crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Barracuda e fapesp: 2006.

PICCOLINO, Marco. A 'Lost Time' between Science and Literature: the *Temps Perdu* from Hermann von Helmholtz to Marcel Proust. In *Audiological Medicine*, 2003; 1: 261-270.

POIVERT, Michel. A fotografia francesa em 1900: o fracasso do pictorialismo In *ArtCultura*, Vol. 10, No 16. Uberlândia, 2008.

PRODGER, Phillip. *Time stands still: Muybridge and the instantaneous photography movement*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

_____. Illustration as Strategy in Charles Drawin's The expression of the emotions in Man and Animals. In Lenoir, Timothy e Gumbrecht, Hans Ulrich (orgs.) *Inscribing Science: Scientific Texts and the Materiality of Communication*. Stanford: Stanford University Press, 1998.

PROUST, Marcel. *A prisioneira*. Rio de Janeiro: Editora Globo 1995.

_____. *No caminho de Swann*. Trad. de Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2006.

_____. *O caminho de Guermantes*. Trad. Mario Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

_____. *O Tempo Redescoberto*. Porto Alegre: Globo, 1981.

PRZYBLYSKI M., Jeannene. Imagens (co)moventes: fotografia, narrativa e a Comuna de Paris. In Charney. Op. cit.: 352-385.

RABINBACH, Anson. *The human motor: energy, fatigue and the origins of modernity*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1992.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2008.

ROUX, Hugues Le e GARNIER, Jules. *Acrobats and mountebanks*. London: Chapman e Hall, 1890.

SCHAAF, Larry J. *Selected Correspondence of William Henry Fox Talbot, 1823-1874*. London: Science Museum, 1994.

SCHAFFER, Simon. Astronomers Mark Time: Discipline and the Personal Equation. *Science in context*, 2, 1988.

SCHIVELBUSCH, Wolfgang. *The railway journey: The industrialization of time and space in the 19 th century*. Berkley: The University of California Press, 1987.

SCHMIDGEN, Henning. Physics, Ballistics, and Psychology: a history of the chronoscope in/as Context, 1845–1890. In *History of Psychology*, vol. 8, n. 1, 2005: 46-78.

_____. Entrevista concedida a Márcia Moraes. *Revista Departamento de Psicologia*, UFF (*online*). 2005, vol. 17, n. 2.

SCHOPENHAUER, Arthur. *The world as will and representation*. New York: Harper & Row, 1966.

SELIGMANN-SILVA, M. *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Fapesp: 2002.

SHOWALTER, Elaine. The performace of histeria In Hall, Stuart. *Representation: cultural representations and signifying practices*. Walton Hall: The Open University, 2003.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOURIAU, Paul. *L'esthetique du mouvement*, Paris: Alcan, 1889. Tradução inglesa *The Aesthetics of Movement*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1983.

STIEGLITZ, Alfred. The hand camera: its present importance (1897) In Goldeberg, Vicki. *Photography in print: writings from 1816 to the present*. Alburquerque: University of New México Press, 1988.

TAGG, John. *The disciplinary frame: Photographic truths and the capture of meaning*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

TALBOT, Fox. Note on instantaneous photographic images. In *Philosophical Magazine*, 1851.

TERDIMAN, Richard. *Presente past: modernity and the memory crisis*. Ithaca: Cornell University Press 1993.

THOMAS, Ann (org.). *Beauty of another order, photography in science*. Ottawa: Yale University Press and National Gallery of Canadá, 1998.

TOEDTEMEIER, Terry. Photography's love child: origins of the snapshot In Levine, Barbara e Snyder, Stephanie (orgs). *Snapshot Chronicles: inventing the American Photo*. Princeton: Princeton Architectural Press, 2006.

VAZ, Paulo. *Pensamento infame: História e Liberdade em Michel Foucault*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992.

WARNER, Mary. *Photography: a cultural history*. London: Laurence King Publishing, 2006.

WHITEHEAD, Alfred North. *O conceito de natureza*. São Paulo: Martins fontes, 1993.

WINDGÄTTER, Christof. Inscribing Time: a new paradigm in 19th century physiology. Texto apresentado no *workshop* internacional realizado no Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, ZFL (Centro para Literatura e Pesquisa em Cultura) Berlim, em 10 de outubro de 2008.

LISTA DE IMAGENS

1. Capa: Terremoto em São Francisco. Fotografia anônimo, 1906.
2. Introdução (1): colagem de M. H. E. Cator. Álbum de família de Cator, 1860.
3. Cap. 1 (17): colagem de M. H. E. Cator. Álbum de família de Cator, 1860.
4. Cap. 2 (70): foto de P. Boisard, França, 1892.
5. Cap 3 (113): câmera utilizada por Albert Londe com 12 objetivas, 1893.
6. Cap. 4 (146): fotografia de Margaret Cameron. *Memória* (Marie Spartali), 1868.
7. Conclusão: fotografia anônimo, 1920, EUA.
8. Bibliografia: colagem com fotografias de família.