

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI
SERGIO LUÍZ FERREIRA

CINEMAGRAPH
– ENTRE A FOTOGRAFIA E O CINEMA

SÃO PAULO
2013

SERGIO LUÍZ FERREIRA

CINEMAGRAPH

– ENTRE A FOTOGRAFIA E O CINEMA

Dissertação para o Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação, sob a orientação do Prof. Dr. Vicente Gosciola.

SÃO PAULO

2013

Sumário

Resumo-----	4
Abstract-----	5
Introdução-----	6
1. O cinemagraph-----	13
2. A conquista do movimento-----	18
3. O instantâneo fotográfico-----	46
3.1 A evolução dos equipamentos de pequeno formato-----	46
3.2 A escolha do instante-----	50
4. As formas narrativas da fotografia-----	72
5. A transformação da visualidade no século XIX-----	97
5.1 A visualidade da câmara escura-----	97
5.2 As mudanças no século XIX-----	103
5.3 A transformação epistemológica da visualidade-----	105
Conclusão-----	124
Bibliografia-----	127

Resumo

Esta dissertação analisa a tecnologia surgida na Web chamada Cinemagraph, a qual contém simultaneamente uma parte de sua cena em movimento e outra congelada, apresentando portanto duas temporalidades diferentes. Uma temporalidade pertence ao fotográfico e a outra ao cinematográfico e essa pesquisa propõe analisar a relação entre as duas e a nova visualidade gerada.

Abstract

This dissertation analyses the technology emerged from Web called Cinemagraph, which contains simultaneously a part of the scene in movement and the other freezed, presenting two different temporalities. One temporality belongs to the photographic and the other one to the cinematographic and this research proposes to analyse the relation between both of them and the new visuality generated.

Introdução

Diante de profundas transformações tecnológicas e conceituais na fotografia em determinadas áreas de atuação percebe-se um inevitável direcionamento de aproximação ao vídeo e cinema. Essa convergência está produzindo algumas novas técnicas de imagem como o Cinemagraph. Analisaremos algumas de suas especificidades, tendo como principal direcionamento entender a relação entre as questões do fotográfico e do cinematográfico aqui contidos.

Essa imbricação entre os dois meios há tempos vem se proliferando na produção contemporânea de alguns artistas, onde o hibridismo aparece em seus trabalhos. Muitos teóricos discutem agora essas manifestações e conceituam suas propriedades, num diálogo que permeia a imagem fixa e em movimento ou que compreende a essência do fotográfico no cinema e vice-versa. Porém, o que percebemos hoje compreende uma nova etapa dessa aproximação que busca abranger tecnologias recentes. Alguns fabricantes de equipamentos fotográficos produziram câmeras de vídeo HD em alta qualidade, as chamadas HDSLR. Isto significa que as câmeras fotográficas tornaram-se potentes câmeras de vídeo. Essa tecnologia produziu em pouco tempo profundas transformações no comportamento dos fotógrafos e *videomakers* em relação ao uso das câmeras em seus trabalhos.

Os *videomakers* se depararam com a possibilidade de obter um equipamento de vídeo HD a baixíssimo custo e ainda poder trabalhar com as objetivas de câmeras fotográficas e cinematográficas, introduzindo uma estética cinematográfica a sua produção. Muitas produções surgiram com essas características e diversos sites, blogs e eventos divulgam esses trabalhos. Outra questão importante refere-se ao surgimento de inúmeros acessórios direcionados para uma adaptação das câmeras fotográficas à captação em vídeo.

Em relação à fotografia essa transformação parece abordar questões mais profundas. A nova tecnologia induz naturalmente o fotógrafo a fazer também vídeo em paralelo ao seu trabalho fotográfico ou circunstancialmente

em substituição a ele. Essa intuição da transformação da fotografia para o vídeo está promovendo muitas discussões em relação aos caminhos que ela deve seguir.

A princípio, a fotografia artística contemporânea aponta para outras discussões, mas a fotografia aplicada às novas mídias está passando por importantes modificações. Podemos ter como exemplo o processo de diminuição das mídias impressas, onde a fotografia reinava absoluta. As novas mídias contêm todas as possibilidades de trabalhar diretamente com imagens em movimento e quando for necessário trabalhar com imagem fixa, escolhe-se um frame dessa imagem. Isto já está se tornando realidade principalmente com as câmeras com alta resolução e que trabalham com velocidades maiores na captação do vídeo. Essa tecnologia permitiu surgir a primeira técnica em que efetivamente percebemos a convergência das mídias do vídeo com a fotografia e que já está acessível até nos celulares. Nomeada de Cinemagraph por Kevin Burg em 2009, essa técnica compreende o congelamento da imagem e uma pequena parte dela com movimento em *looping*, correspondendo a uma interessante nova percepção imagética, provocando então uma outra forma de perceber a imagem. Os conceitos do fotográfico chocam-se com o cinematográfico, causando certa estranheza na percepção e nosso olhar tenta intermitentemente perseguir os caminhos que o cérebro já reconhece para entender esse fenômeno provocando uma nova sensação.

Para melhor entendermos esse fenômeno, primeiramente devemos levantar os principais conceitos que fundamentam as duas mídias que convergem, para tentar esclarecer o comportamento que essa nova percepção apresenta. E é na fotografia que se constata uma importante variação referente às concepções espaciais e temporais. Esse procedimento altera substancialmente algumas das principais essências da fotografia, compreendida na captação e retenção do tempo no espaço para imortalizar o momento para eternizá-la. A busca de um momento que sintetiza o movimento é uma das abordagens que aparece nas primeiras manifestações da cultura imagética do ser humano, quando tenta representar sua caça nas cavernas. Essa tentativa de representação vai perdurar por

toda a história e é na arte que vai conceber suas mais importantes conjecturas e que constrói sua estrutura formal. A representação do movimento está presente em quase toda a história da arte ocidental, tendo sempre a observação da realidade como principal referência para transpor seu significado e quase sempre condicionada aos princípios temáticos da religião. A representação dos momentos depende da escolha daqueles que melhor expressam seu conteúdo, portanto está presa ao seu contexto. Porém quando surge a fotografia no século XIX e sua evolução tecnológica, realiza-se a perfeita sintetização do instante, congelando efetivamente o movimento natural do mundo. Essa representação produz uma nova visualidade e portanto a transformação de conceitos na arte e na sociedade, os quais aqui vamos analisar profundamente. O congelamento do movimento gerou muitas contestações entre os artistas e quando Sharf analisa a relação entre arte e a fotografia ele diz: “O significado da expressão “fidelidade à natureza” perdeu sua força: o que era fiel não sempre está ao alcance do olho e o que estava ao alcance do olho não é sempre fiel.” (SHARF, Aaron, 1994, p.223). Alguns autores discutem a importância da escolha do momento da representação, os quais lançarão luz para compreendermos um dos principais conceitos da Fotografia.

Profundas transformações ocorreram no século XIX. A ciência conheceu importante evolução e conduziu o homem a descobrir a fisiologia de nosso corpo, como funciona nossos órgãos e como eles se relacionam com a percepção. E uma das fisiologias mais importantes que foram investigadas e que revolucionou toda uma postura em relação à forma de ver o mundo foi as descobertas relacionadas à visão. E segundo Jonathan Crary:

No início do século XIX, a ruptura com os modelos clássicos de visão foi muito mais do que uma simples mudança na aparência das imagens e das obras de arte, ou nas convenções de representação. Ao contrário, ela foi inseparável de uma vasta reorganização do conhecimento e das práticas sociais que, inúmeras maneiras, modificaram as capacidades produtivas, cognitivas e desenhantes do sujeito

humano. (CRARY, 2012, p. 13)

A importância de discutirmos essa questão em nosso estudo remonta à hipótese de que nosso objeto de estudo, o *Cinemagraph*, poderá produzir, talvez, uma nova visualidade onde a imagem estática e em movimento produz uma sensação diferente e provocadora, criando um conflito entre o que seria o fotográfico e o cinematográfico. A relação existente entre esses dois conceitos pode-se dizer que sempre existiu, mas nesse formato, parece-nos inteiramente nova - não encontramos em nenhuma outra tecnologia. Portanto, direcionar nosso estudo para uma nova forma de percepção do mundo, possibilita a reflexão sobre a contemporaneidade de nossa percepção, como podemos nos condicionar pelas evoluções tecnológicas que permeiam nosso cotidiano. Estudaremos então a transformação de nossa visualidade contextualizada historicamente em cada período, relacionada com seu pensamento ideológico e desenvolvimento tecnológico que resultaram nos padrões que exerceram a nossa forma de ver o mundo. Desde a antiguidade, passando pelo Renascimento, onde sofre uma profunda transformação até o século XIX que resultará em importantes descobertas para chegar a uma outra visualidade totalmente diferente, que pertence mais às características deste século. Das imagens sem profundidade à visão única e estática da perspectiva renascentista até a visão móvel do século XIX, onde surge o cinema e os instrumentos ópticos que produzem movimento, estendendo às novas tecnologias contemporâneas para produzir o *Cinemagraph* e tentando entender essa outra visualidade que surge.

As questões temporais que emanam dessas mídias serão tratadas com maior relevância, pois entendemos serem elas as suposições que afloram quando elas convergem. A temporalidade de uma imagem fixa e outra em movimento, contém formas de percepção diferentes e constroem narrativas distintas, mas acontece uma relação entre elas e nossa pesquisa abordará de forma fundamental essa tese.

Sugerir o movimento da realidade nas imagens estáticas foi sempre um importante conceito para dar vida a sua leitura e produzir essa sensação.

A percepção das imagens estáticas se condiciona ao movimento do olhar que percorre sua superfície construindo uma narrativa e desenvolvendo o efeito do fluxo temporal. Em muitos momentos da história as imagens vão assumir um caráter sequencial para produzir a passagem do tempo, mas é o cinema que vai concretizar essa virtude. Dar vida à representação da realidade, vai conduzir a forma mais completa de traduzir a existência e contemplar sua continuidade eterna, desterrando-a das profundezas da imagem sem movimento, que nos conduz sempre ao que já passou e que só serve para ativar nossa memória. Quando as fotografias criaram vida, o mundo conheceu a principal síntese do movimento e traduziu em si a essência perfeita das necessidades da sociedade do século XIX, as demandas do consumismo, a produção em massa, as máquinas da velocidade e tudo o que girava em torno dessa percepção. Essas temporalidades são discutidas por Jacques Aumont:

Além disso, a pintura – a pintura propriamente dita, o que socialmente é reconhecido como arte pictórica – se apresenta, salvo exceções aliás recentes, como um objeto imóvel, não temporalizado, sem dimensão temporal intrínseca. No século XIX, somente algumas formas menores, derivadas, que não pertencem à instituição artística, têm uma dimensão temporal: encontramos aí alguns dos ancestrais patenteados do cinematógrafo, do diorama ao fenacitoscópio. (AUMONT, 2004, p. 80 – 81)

Quando pensamos numa relação entre fotografia e cinema os princípios da narratividade são conceitos que normalmente permanecem distintos, mas no Cinemagraph as duas formas estão presentes e precisam ser analisadas para entendermos como essa relação acontece. A temporalidade narrativa ocorre efetivamente no cinema, no qual a transposição real da sequência dos acontecimentos, apesar de sabermos que é uma ilusão e que são várias imagens estáticas do movimento, nos transporta para uma sensação do tempo. Na fotografia essa temporalidade se constrói a princípio da mesma maneira que na pintura, onde o olhar percorre a imagem construindo uma narrativa, mas ela vai desenvolver

algumas formas de traduzir outro fluxo temporal. Muitos fotógrafos vão desenvolver seus trabalhos tendo o tempo como proposta conceitual, introduzindo elementos que transcendem as questões da pintura, que normalmente se limita a um instante temporal em sua ação determinada por um momento histórico. Veremos na fotografia que a fração temporal que se descola da realidade, contém um universo totalmente fotográfico onde a escolha desse momento determina um dos conceitos mais importantes da fotografia, o instantâneo. E quando Francois Soulages analisa essa relação temporal de um dos principais fotógrafos que desenvolveu esse conceito: Henry Cartier-Bresson, ele diz:

Para o fotógrafo, é preciso, primeiramente, fazer coincidir seu fluxo pessoal com o fluxo das coisas: “Cada fotografia é tirada galopando no mesmo ritmo que o acontecimento”; essa correspondência temporal é a condição necessária de toda boa foto. (SOULAGES, 2010, p. 44 – 45)

A relação do instantâneo com o fotógrafo será muito importante no desenvolvimento de nosso trabalho, pois no Cinemagraph esse momento é escolhido posteriormente à ação transcorrida. Esse momento vai propor uma outra relação temporal com a fotografia.

Quando a fotografia procura se aproximar da temporalidade narrativa do cinema ela se apropria de uma exposição estendida, ou fragmentos de tempo na mesma imagem, ou trabalha a justaposição ou sobreposição criando a sensação de passagem do tempo. Em alguns trabalhos ela lida com a sequencialidade construindo narrativas que permeiam as fotonovelas, fotofilmes, ou pequenas sequências. Mas ao mesmo tempo o cinema tenta produzir a sensação do fotográfico, com imagens congeladas criando um afastamento da sequencialidade, introduzindo um tempo de reflexão ao espectador, o tempo da fotografia. O plano sequência poderia ser também um recurso que se aproximaria das questões do fotográfico. Veremos alguns trabalhos em que os artistas se apropriam das questões temporais para desenvolver seus temas, como um fotógrafo que fotografa a tela de um cinema e o tempo de exposição da foto corresponde ao tempo de duração do filme. Alguns teóricos desenvolveram essas questões da relação entre a

fotografia e o cinema, principalmente as relacionadas com o tempo, que servirão para o desenvolvimento de nosso trabalho, como Jacques Aumont, Philippe Dubois, Raymond Bellour, Arlindo Machado e outros que contribuíram para entender esse processo.

1 - O Cinemagraph

O Cinemagraph é uma imagem que contém dentro de si um momento de vida que permite um vislumbre do tempo para ser vivida e preservada indefinidamente. (Beck; Burg, 2012)

Quando estávamos pesquisando um assunto que abordasse as questões da temporalidade na fotografia e no cinema, descobrimos o Cinemagraph, também conhecido como GIF animado, que apresenta em si, os dois conceitos. Ele é basicamente uma fotografia na qual algumas partes estão num movimento em *looping* (movimento circular e contínuo) e que produz uma certa estranheza quando a verificamos, pois uma parte da imagem está congelada e a outra em movimento.

Sua produção consiste na captação em vídeo de uma determinada cena com toda a evolução de seu movimento. A qualidade da captação é de fundamental gerado. Portanto a definição é um fator importante, principalmente em função da fotografia, pois é nela que percebemos os detalhes finos da imagem. Quando há movimento na cena, esses detalhes são menos perceptíveis. Normalmente as câmeras de vídeo mais utilizadas são as Red¹, que tem uma ótima qualidade.

Outra importante questão relacionada com o equipamento é o surgimento das câmeras fotográficas profissionais com vídeo de alta qualidade, as chamadas DSLR (Digital Single Lens Reflex). O primeiro modelo nesse formato foi a da Canon: EOS 5D Mark II que foi anunciada em setembro de 2008. É uma câmera Full Frame² com 21,1 megapixel de resolução e tem capacidade para produzir um vídeo full HD com 1920 X 1080³. Essas características produzem uma qualidade surpreendente quando se compara com as câmeras de vídeo com as mesmas propriedades (não nos referimos às câmeras RED), mas que tem um valor de custo muito

¹ Ela é dotada de sensor de imagem CMOS de 12 megapixels, com o tamanho de um quadro de película Super 35mm (24,4 X 13,7mm), com captura de vídeo na resolução de 4521 X 2540 pixels (4k)

² Tamanho do sensor CMOS é de 24 X 36mm, tamanho do filme 135.

³ Qualidade de resolução do vídeo.

superior, portanto isso produziu uma grande reviravolta no mercado. Ficou mais barato comprar uma câmera fotográfica do que uma de vídeo e com outra grande vantagem que é a possibilidade de usar as objetivas fotográficas que produzem uma estética próxima do cinema. As desvantagens principais se referem à captação de som, que normalmente tem que ser feita com gravador externo, pois sua qualidade é muito ruim, pois a câmera não pode ficar gravando direto por muito tempo. O ajuste do foco também é mais difícil. Muitos adaptadores foram produzidos para poder ajustar o uso do vídeo em uma câmera fotográfica, facilitando os movimentos que devem ser feitos com a câmera com total maleabilidade e firmeza que necessita, inclusive para o ajuste do foco.

Depois de captadas, as imagens serão tratadas num software de tratamento, no qual é possível também fazer a edição de vídeo para compor a sequência do movimento. O software usado normalmente é o Photoshop, pois nele é possível tratar em camadas para separar a imagem em movimento da imagem fixa. Na primeira camada onde está a cena em movimento, procura-se nessa sequência aquela que irá representar a imagem fixa e vai se tornar então a fotografia - a representação fotográfica do assunto. Portanto através de toda sequência do movimento, escolhe-se a que vai ser a fotografia. Depois de escolhida essa imagem fixa, encontramos nela qual parte vai ficar em movimento e criamos uma seleção para separá-la e em seguida a invertemos. Após a seleção ser invertida cria-se uma nova camada. Com isso aparece então a camada de cima com a cena fixa, com uma abertura na parte onde criou-se a seleção e na de baixo a do movimento. Depois de ajustada a parte que vai ficar em movimento, conseguimos visualizar o efeito produzido. Existem alguns aplicativos para celular e tablete, que de uma forma bem simples permitem fazê-lo, com uma resolução bem baixa, podendo ser visualizado em formato pequeno e com uma imagem de menor qualidade.

Sua técnica se desenvolveu a partir de outras que produziam animações com fotografias, como o Stop Motion que produz animações através do uso de várias imagens. Cada cena é uma fotografia que vai criando uma sequência e produzindo uma representação do movimento.

Toda sequência temporal é produzida por várias fotos que vão se intercalando e depois editadas num programa de edição de vídeo para gerar toda a sequência do movimento.

E encontramos exemplos dessas animações com o Stop Motion na internet, que apresentam a característica que se aproxima muito do efeito do Cinemagraph, mas com uma importante diferença, ele produz o movimento quebrado, que é uma característica própria do Stop Motion. Em 2003, o artista David Crawford, publicou na internet um trabalho chamado Stop Motion Studies que realizou no metrô de Tóquio:



Figura 01 - Frame do Stop Motion de David Crawford – Tóquio - 2003

A técnica do Cinemagraph começa a surgir em 2009 com sua primeira experimentação quando o artista gráfico americano Kevin Burg fez as primeiras animações em GIF e produz um efeito bem diferente do stop motion, pois a sequência temporal é produzida através de um vídeo que registra de forma mais linear e contínua o movimento. Em seguida, junta-se com o fotógrafo Jamie Beck e num desfile de moda fazem efetivamente em 2011 o primeiro Cinemagraph.

Cinemagraphs™

Fashion Editorial New York Fashion Week NYC Dogfish Head Food



Coco Rocha

Cinemagraph™ © 2011-2012 Jamie Beck & Kevin Burg

Figura 02 - Print Screen do site <http://cinemagraphs.com> de Jamie Beck e Kevin Burg – 2011-2012

O termo Cinemagraph contempla uma alusão importante que diz respeito ao movimento do cinema e a imagem fixa da fotografia tradicional. Lançado de forma viral através de plataformas de mídia social Twitter e Tumblr, ele permanece ainda nesse ambiente e não migrou para outras mídias.

E, além da possibilidade de tratar dos temas relacionados com a temporalidade, o Cinemagraph é uma técnica plenamente integrada às tecnologias contemporâneas, e basicamente só existe, por enquanto, num formato específico para a web. Para podermos observá-los temos que entrar num site ou colocá-lo num formato GIF (que é um formato específico para internet) e visualisarmos numa plataforma de internet. Essa condição nos coloca então numa situação onde a sua visualização, ou seu expectador, tem que estar necessariamente conectado à internet que se torna aí a base para

a complementação do processo. Podemos até pensar numa evolução da possibilidade da exposição do Cinemagraph em galerias com a evolução tecnológica dos monitores, que já pode provavelmente existir, mas percebe-se que sua existência tem muito a ver com o universo da internet na publicidade, na moda e até em outros eventos. Não conseguimos visualizar por enquanto esse deslocamento para outros ambientes, mas seus criadores vislumbram essa possibilidade:

A dupla criativa está ansiosa para explorar futuras tecnologias de visualização para os monitores das galerias de arte, bem como para conduzir essa nova forma de arte e processo de comunicação como a melhor maneira de capturar um momento no tempo ou criar um verdadeiro retrato vivo da nossa era digital, abraçando a nossa necessidade de comunicar visualmente e compartilhar instantaneamente. (Beck; Burg, 2012)

De acordo com a maneira que as imagens foram produzidas elas provocam uma leitura que é direcionada por sua parte em movimento, determinando o caminho que o olhar percorre, pois a percepção visual é muito sensível ao movimento e quando ele aparece em uma determinada cena, nossa atenção é imediatamente deslocada para onde ele se inicia e no Cinemagraph isso produz uma sensação de certa estranheza provocada por esse deslocamento entre a imagem fixa e a em movimento. Este acontecimento gerou uma necessidade fundamental de nos aprofundarmos nessa relação existente entre a temporalidade fotográfica e a cinematográfica e tendo sempre a fotografia como condutor da nossa pesquisa. Será importante agora entender o conceito de movimento com sua relação espaço-temporal e como ele foi representado visualmente nas suas manifestações culturais.

2 - A conquista do movimento

A possibilidade de captar e reter o movimento sempre foi considerada uma fundamental necessidade da psicologia humana. Segundo André Bazin, ela surge com a mumificação egípcia:

Fixar artificialmente as aparências carnis do ser é salvá-la da correnteza da duração: aprumá-la para a vida. Era natural que tais aparências fossem salvas na própria materialidade do corpo, sem suas carnes e ossos. (BAZIN, 1992, p. 20)

Outra intrínseca necessidade consistia também em capturar e entender o deslocamento do movimento num espaço temporal, traduzindo sua expressividade quando ela realmente produzia uma ilusão. A busca desse momento que sintetiza o movimento vai permear a mente obstinada dos artistas pela significação simbólica e realista que ainda compreendia sua representação expressiva dos fenômenos da natureza. Esse desejo de criar uma representação da realidade vai consumir os artistas em busca de soluções que permitissem a ilusão de um mundo que poderia ser interpretado de acordo com suas referências históricas e ideológicas e em conformidade com suas tecnologias contemporâneas, introduzindo ao olhar novas formas de ver. Jonathan Crary desenvolve o conceito de um observador que está em perfeita ressonância com toda sua produção cultural de seu período e elabora a evolução das forma do ver:

Pois o problema do observador é o campo no qual se pode dizer se materializa, se torna possível, a visão na história. A visão e seus efeitos são inseparáveis das possibilidades de um sujeito observador, que é a um só tempo produto histórico e lugar de certas práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação. (CRARY, 2012, p. 15)

No século XV, afastando-se de sua realidade espiritual, o homem utiliza um sistema científico para se aproximar da realidade física. O desenvolvimento da perspectiva produzirá a sensação ilusionista do espaço tridimensional e se tornará o modelo de representação que perdurará até o surgimento da fotografia, onde será tradicionalmente o seu espaço. Como

resume Carlos Flexa Ribeiro:

O grande instrumento da transformação plástico-espacial está na perspectiva linear, como sistema de organização da superfície plana no qual todos os elementos representados (figuras, objetos, céu, terra etc.) são considerados de um ponto de vista único, em que as dimensões relativas das partes se deduzem matematicamente, do cálculo da distância relativa dos objetos aparentes ao olho do observador. (RIBEIRO, 1978, p. 112)

Porém, mesmo que o espaço estivesse de certo modo resolvido, segundo Bazin:

...mas não o do movimento, era natural que o realismo se prolongasse numa busca da expressão dramática do instante, espécie de quarta dimensão psíquica capaz de sugerir a vida na imobilidade torturada da arte barroca. (BAZIN, 1992, p. 20)

O congelamento do movimento e a escolha desse momento na pintura e na escultura, vão representar de forma intuitiva e com liberdade poética o desenho que os corpos produzem nessas situações. Um importante processo de subjetivação acontece, pois o artista tenta interpretar seus movimentos. Não era possível visualizar a olho nu a posição que cada membro adquiria ao se fixar no espaço, portanto os artistas através de muita observação percebiam os fragmentos que poderiam dar a ilusão de movimento sem comprometer a “realidade” que buscavam representar.

Acreditava-se até recentemente que a síntese do movimento que aparece nas primeiras manifestações culturais do ser humano em seus desenhos na caverna representavam o momento da caça ou algo mais religioso. Porém, novas descobertas afirmam que na verdade se tratam de incríveis alucinações causadas pelo tempo elevado que os humanos permaneciam no escuro, onde o cérebro produzia projeções de imagens com um certo padrão que se repetia em diversos lugares diferentes e que se misturava ao desenho dos animais que eles conviviam, mas não

necessariamente sua caça. Portanto, a representação dessas imagens e o que elas realmente queriam dizer foi quase sempre mal interpretada pela maioria dos historiadores. Mas, o que vale ressaltar nesses desenhos são um certo movimento que eles parecem produzir, como se houvesse uma tentativa de querer representá-lo. A duplicação das pernas nos animais produz essa sensação como se realmente tivessem essa visualidade do movimento, mas é praticamente impossível conceber que eles pudessem ter essa consciência.



Figura 03 - Caverna de Lascaux

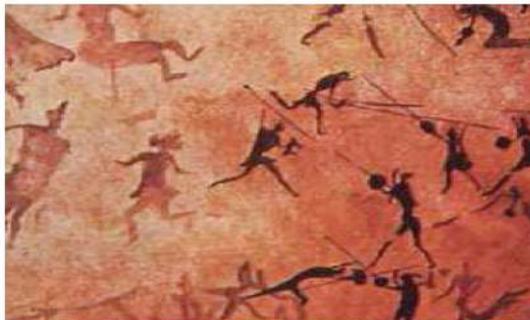


Figura 04 - Caverna de Lascaux

Os artistas produziram ao longo de centenas de anos incríveis imagens de cenas em movimento que representavam a sensação desse congelamento do tempo. Só para exemplificar, veremos os magníficos estudos de cavalos feitos por Leonardo da Vinci no Renascimento, quando os artistas retomaram a observação visual para entender o mundo de maneira mais racional, de acordo com suas concepções ideológicas e sociais daquele

período e como afirma Hauser:

E assim como a perspectiva central é espaço visto a partir de um ponto de vista matemático, e as proporções corretas são equivalentes à organização sistemática das formas individuais numa pintura, também no curso do tempo todos os critérios de qualidade artística são submetidos à minuciosa análise racional, e todas as leis da arte são racionalizadas. (HAUSER, 1995, p. 285)

Nos estudos de Leonardo verificamos então essa “minuciosa análise racional” encontramos uma busca que procurava entender a representação do movimento:



Figura 05 - Leonardo da Vinci – Estudos de Cavalos – 1503



Figuras 06 e 07 - Leonardo da Vinci – Estudos de Cavalos – 1503 e 1513

Quase todas as representações de movimento dos artistas contém sobretudo um método de observação e imaginação, onde ele complementa as etapas do movimento que não consegue verificar, e é claro, que essa subjetivação contempla todas as abordagens conceituais e formais que pertenciam ao seu sistema cultural da época. Portanto essa representação corresponde às transformações ideológicas, sociais e econômicas que se encontram nos modos de ver daquele período, onde os artistas encontram suas formas estruturais que engendram suas manifestações.

Essa forma de representar o movimento vai perdurar até o surgimento da fotografia, quando ela introduz uma nova visualidade ao captar o registro das pessoas andando nas ruas de Edimburgo em 1859 por George Washington Wilson e Edward Anthony do trânsito de Nova York. Três anos mais tarde, Valentine Blanchard fotografa de uma carruagem cenas da Londres comercial. Esses instantâneos produziam imagens absurdamente estranhas a nossa visão e o aprimoramento técnico os conduzia a uma fixação maior “desafiando todas as convenções e indo muito além das

possibilidades visuais do olho” (FABRIS, 2011, p. 73).

Essa questão do congelamento do movimento na fotografia remonta uma importante evolução histórica e tecnológica que se estendeu durante os primeiros anos de seu surgimento. Os primeiros processos fotográficos, surgidos na década de 1820 e 30, eram pouco sensíveis à luz e eram emulsões ordinárias, isto é, sensíveis somente à luz azul e tinham que ser preparadas no momento em que iam ser usadas. Na verdade, a primeira fotografia que conhecemos na história, produzida por um dos primeiros inventores, Joseph Nicéphore Niépce, feita em 1826, segundo seus relatos, teve uma exposição de cerca de oito horas.⁴

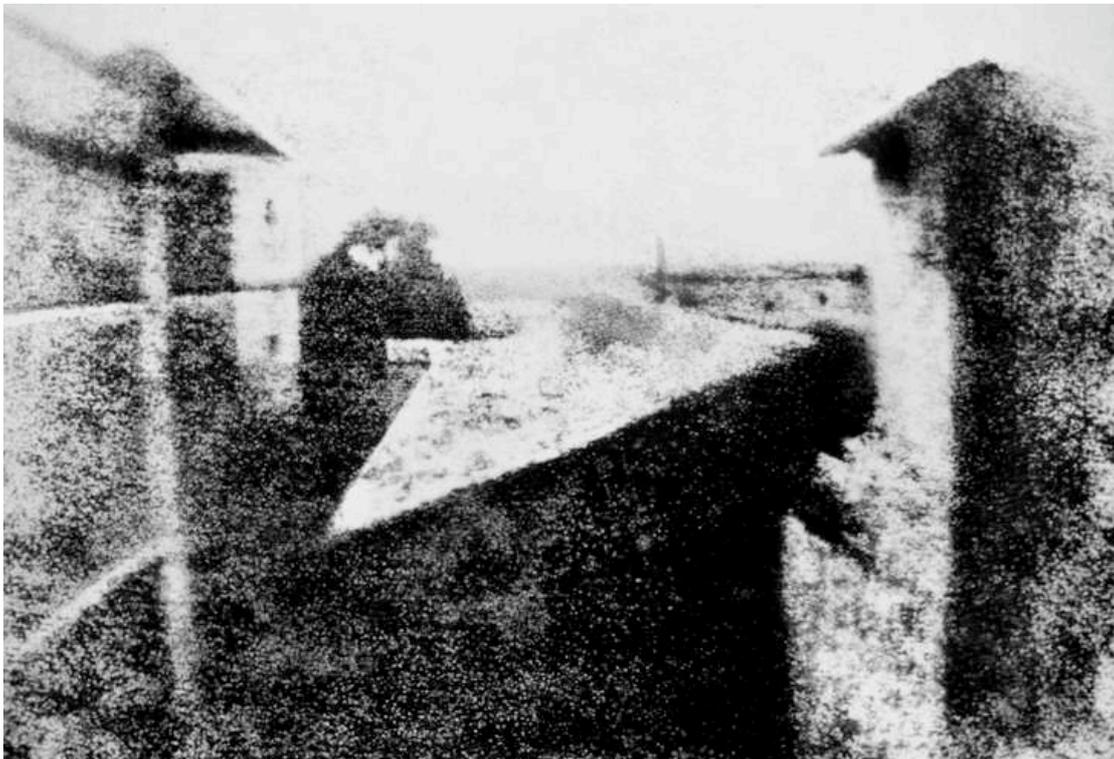


Figura 08 - Joseph Nicéphore Niépce – 1826 – Betume da judéia

Mas depois de um encontro com Louis-Jacques-Mandé Daguerre, o

⁴ Ele utilizou uma técnica de gravura em metal que tinha uma placa de metal sensibilizada por betume da Judéia que endurecia quando exposto à luz. As partes que não eram expostas eram retiradas quimicamente, formando assim uma imagem.

que vai efetivamente patentear o invento da fotografia, a experiência de Niépce vai se transformar num processo mais eficiente. Após a morte de Niépce, Daguerre desenvolve um processo chamado daguerreótipo que será o primeiro processo fotográfico. O daguerreótipo tem por base uma chapa de cobre coberta com uma camada de prata polida. As zonas claras são formadas por uma amálgama de mercúrio e prata e as zonas escuras são apenas a prata polida refletindo uma superfície negra. A imagem é claramente perceptível quando é vista de modo a refletir uma superfície negra e nessa situação o observador vê um positivo; quando o daguerreótipo é observado de modo a refletir uma superfície branca a imagem aparece negativa. O processo era baseado na sensibilidade à luz de um sal de prata, como o iodeto de prata, que se decompõe em iodo e prata. Para fazer um daguerreótipo, o fotógrafo usava uma chapa de cobre polida, prateada por um processo galvânico. Depois, a chapa tinha que ser bem polida, até a superfície ganhar a reflexão de um espelho. Era exposta a vapores de iodo, tornando-se dourada e sensível à luz. Ao abrigo da luz, o fotógrafo colocava a chapa na câmera fotográfica e fazia então a exposição à luz, que se prolongava por alguns minutos. A imagem só aparecia mais tarde, quando a chapa era submetida à ação de vapores de mercúrio. O mercúrio aderiu às zonas expostas, formando uma amálgama branca de mercúrio e prata, as zonas não expostas, onde permanecia o iodeto de prata, não reagiam com o mercúrio. A chapa era depois fixada, sendo removido o iodeto de prata e finalmente, lavada e seca.

Portanto os tempos de exposição eram muito longos, vários minutos, e as primeiras imagens geradas por esses processos compreendiam situações em que se apresentam imagens estáticas ou cenas que insinuam um certo movimento. Uma das primeiras imagens que aparece uma cena em movimento foi de Daguerre realizada em 1838. A cena mostra um boulevard de Paris onde existia um grande movimento de pessoas, mas com a longa exposição que se deu, não foi possível registrá-las. A única pessoa que aparece, aliás, a primeira que aparece em uma fotografia, foi a que ficou parada engraxando seu sapato:

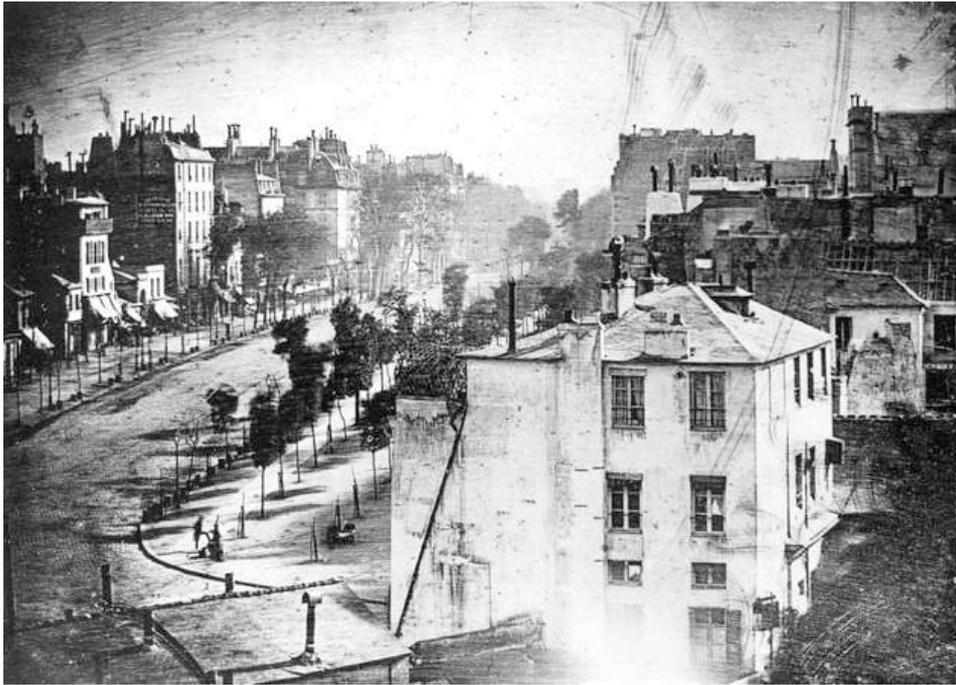


Figura 09 - Louis-Jacques-Mandé Daguerre, 1838 – Daguerreótipo

Nesse primeiro momento quando as cenas tinham movimento, normalmente as imagens apareciam borradas, registrando o espaço percorrido durante o tempo de exposição, produzindo uma espécie de fantasma. A distância usada para fotografar o assunto altera essa relação de movimento, pois o efeito de velocidade aumenta quando está mais próximo produzindo mais borrão, portanto, muitas cenas foram feitas numa distância maior para facilitar o congelamento.



Figura 10 - Charles Nègre – Calótipo – 1852

Algumas fotografias apresentavam imagens de movimentos congeladas, porém essas cenas eram produzidas, onde as pessoas ficavam paradas para parecer que tinham sido fixadas no momento da ação. As fotografias eram quase todas, inteiramente encenadas e produziam certo aspecto teatralizado. A primeira guerra registrada fotograficamente tem muitos exemplos desse procedimento quando o fotógrafo Roger Fenton lutou com seu lento processo: o colódio humido (as placas tinham que ser sensibilizadas no momento da exposição) e o tempo ruim que prejudicou ainda mais o seu trabalho. E a guerra parecia então um lugar muito tranquilo.



Figura 11 - Roger Fenton – Guerra da Criméia – 1855

Nesse período surgem os negativos de vidro, que era uma base estável e transparente quando apresentam duas técnicas distintas que tem formas de processamento e tempos de exposição diferentes. Os primeiros negativos em vidro datam de 1848; usavam clara de ovo como meio ligante

dos sais de prata ao vidro. A camada de albumina, transparente e muito fina, permitia a ação dos agentes químicos de processamento. Os negativos assim obtidos reproduziam o pormenor de uma forma excelente. Depois de sensibilizadas, as chapas dos negativos de albumina podiam esperar até 15 dias antes da exposição e mais 10 a 15 dias antes da revelação, o que facilitava o seu uso em viagem. As chapas eram reveladas com uma solução de ácido gálico, alternando com outra de nitrato de prata. O processo obteve algum êxito em fotografia de paisagem e de monumentos e foi ainda usado para imprimir positivos em vidro para projeção por meio de uma lanterna. A sensibilidade deste processo à luz era reduzida: as chapas requeriam tempos de exposição da ordem de 5 a 15 minutos, não sendo adequadas para fazer retrato.

Em 1851 surge outro processo de fazer negativos em vidro, apresentado pelo inglês Frederich Scott Archer e que foi utilizado por Roger Fenton. Em vez de albumina, Archer usou como ligante dos sais de prata uma substância chamada colódio. O colódio é um líquido viscoso, que depois de seco forma sobre o vidro uma película transparente e impermeável. Vários fotógrafos tentaram usar o colódio para fazer negativos, sem êxito; o colódio seco é impermeável e não permite a ação das soluções de processamento. Archer teve a ideia de o usar ainda úmido, enquanto os poros permaneciam abertos e permeáveis. Todas as operações da fotografia eram executadas rapidamente - sensibilização da chapa, exposição, revelação e fixagem - antes que o colódio secasse. Os negativos que obteve em 1849 foram um grande passo em frente, pois aliavam uma excelente definição a uma maior sensibilidade à luz. Os tempos de exposição oscilavam entre 10 e 100 segundos para negativos de grande formato e entre 5 e 20 segundos para retratos com chapas menores. As provas em papel salgado, impressas a partir destes negativos, eram de melhor qualidade do que as obtidas através dos negativos em papel.

Outra importante produção fotográfica, nesse período, foi a de retratos, estabelecendo-se como uns dos primeiros grandes mercados em que ela atuou como um produto. Mas seu longo tempo de exposição, quando os retratados deveriam ficar imóveis por alguns minutos ou segundos, produzirá

alguns retratos em que os personagens parecem petrificados para manter a pose, sem se mexer. Os estúdios tinham alguns instrumentos para fixar a cabeça das pessoas e os olhos normalmente tinham que ser pintados, pois ficavam totalmente borrados e em muitas imagens os retratados estão sentados ou apoiados em algum móvel:



Figura 12 - Daguerre – Daguerre – 1839

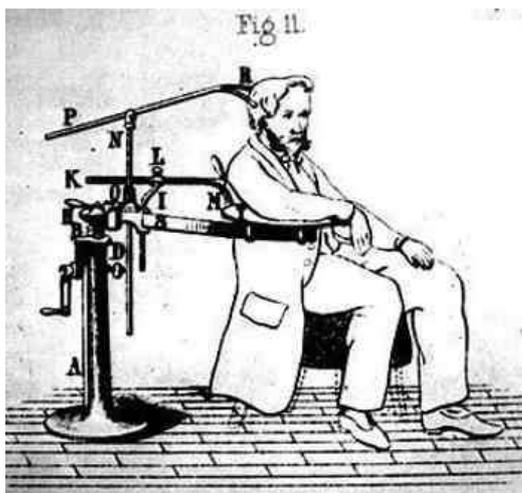


Figura 13 - Equipamento em estúdio

Esse longo tempo de exposição vai produzir nos retratos uma expressividade que incorpora diversas camadas de tempo que vão se

sobrepondo e produzindo uma estética que valoriza uma certa densidade na fisionomia das pessoas, sem as características de uma expressão captada por um flagrante. Mesmo que essa estética não tenha sido algo intencional ela vai proporcionar uma marca característica na história dos retratos. Rudolf Arnheim coloca de forma interessante o retrato desse momento:

O equipamento era volumoso demais para pegar alguém desprevenido, e o tempo de exposição era longo demais para apagar os acidentes do momento do rosto e do gesto. Daí, a inevitável intemporalidade das primeiras fotografias. Uma espécie de sabedoria do outro mundo surgia de forma simbólica quando todo o movimento momentâneo desaparecia destas placas metálicas. (ARNHEIM, 2004, p.108)



Figura 14 - Paul Nadar – Cloude Monet – 1887

Na década de 1860, começam a surgir os processos de colódio seco que vai facilitar o processo mas ainda não era muito sensível. Foram

tentadas inúmeras variações para manter o colódio úmido durante mais tempo. Algumas incluíam substâncias como o mel, o açúcar, a resina e a albumina, que eram adicionadas ao colódio. Uma das variações mais bem sucedidas, sugerida por Norris, cobria de gelatina a camada de colódio úmido já sensibilizada. A sensibilidade à luz, destas primeiras chapas de colódio seco, era metade da sensibilidade das chapas úmidas. Depois de preparadas, as chapas conservavam-se durante seis meses, o suficiente para serem transportadas em viagem e expostas, sem necessidade de montar um laboratório no local; podiam aguardar o processamento durante mais alguns meses. Estas inovações permitiram a preparação industrial de chapas de colódio seco. A Patent Dry Collodion Plate Co. iniciou a produção industrial de chapas secas em 1856, que manteve até 1866. Em 1860 aparecem as chapas extra rápidas, com sensibilidade semelhante às de colódio úmido e que se conservavam sensíveis por um ano. Apesar destas grandes inovações, o processo do colódio úmido continuou a ser mais usado.

Na década de 1860, outra importante evolução se dá na eficiência dos equipamentos com obturador que começam a produzir tempos de exposição mais rápidos e o aprimoramento óptico das objetivas que se tornam mais luminosas contribuindo também para a sua melhora. Começam a aparecer imagens com cenas congeladas, principalmente de cenas mais distantes quando o efeito da velocidade diminui e facilita então sua fixação. Portanto surgem muitas imagens das ruas com as pessoas andando congeladas e isso começa a produzir uma certa estranheza.

No século XIX, o mundo e todas as questões da vida devem ser entendidos cientificamente. Neste momento, a fisiologia tem uma importante evolução para descobrir o funcionamento dos seres vivos. O campo de estudos de fisiologia animal corresponde à utilização de métodos e ferramentas no estudo do humano e não-humano. Nesse período muitos fisiologistas estão tentando desvendar o funcionamento do corpo humano e um grupo que pesquisa o desenvolvimento do mecanismo da deambulação, começa a se interessar pela fotografia para analisar o congelamento das pessoas andando. Num artigo publicado em 1861 o fisiologista americano Oliver Wendell Holmes, faz algumas observações sobre o ato de andar nos

instantâneos:

...Diante de nossos olhos materializa-se a lenda oriental da cidade petrificada. Sua essência, provavelmente, é revelada melhor pelo que fazemos dele para ilustrar a fisiologia do andar. Cada pé é fixado em seu movimento com uma instantaneidade tamanha a ponto de parecer parado. Em um, surpreende-nos o comprimento da passada; em outro, a curva do joelho; em outro ainda, a maneira como o calcanhar toca o chão antes do resto do pé; em suma, todas as posições particulares do corpo no ato de caminhar. (FABRIS, 2011, p. 73)

A partir da década de 1870 outras importantes evoluções tecnológicas proporcionaram à fotografia uma redução considerável de seus tempos de exposição, chegando a frações de segundo, gerando uma possibilidade maior para outras pesquisas. Vale lembrar que estamos no século onde tudo precisa ser comprovado cientificamente, portanto, a fotografia vai ser usada como uma importante ferramenta científica, podendo posteriormente ter outros desdobramentos. Esses avanços tecnológicos proporcionaram um maior congelamento do movimento e começaram a suscitar na sociedade a possibilidade de verificar muitos eventos. Além da inevitável aproximação com os fisiologistas, o congelamento do movimento vai possibilitar desvendar algumas dúvidas que a sociedade tinha em relação a uma das suas grandes paixões que eram os cavalos. Esses faziam parte importante na cultura do lazer da alta burguesia onde cultivavam muitas discussões sobre seus conceitos. Um fotógrafo inglês foi contratado por um amante de cavalos, o ex-governador da Califórnia Leland Stanford, para comprovar fotograficamente sua teoria de como as patas do cavalo ficavam quando estava trotando. Ele apostou que as patas num determinado momento ficavam as quatro suspensas no ar. Como não era possível visualizar com uma visão normal, ele encarrega o fotógrafo Eadweard Muybridge para comprovar sua tese. Depois de algumas experiências, Muybridge apresenta seu resultado em 1877, onde ele emparelhou doze câmeras, com velocidade de obturação aproximada de 1/2000 de segundos, dispostas diante de uma

pista onde o cavalo passaria. “Ao passar do cavalo, as câmeras eram acionadas por chaves que disparavam eletronicamente os obturadores, produzindo uma série de 12 imagens desmembrando o movimento” (NEWHALL, 2002, p. 119).

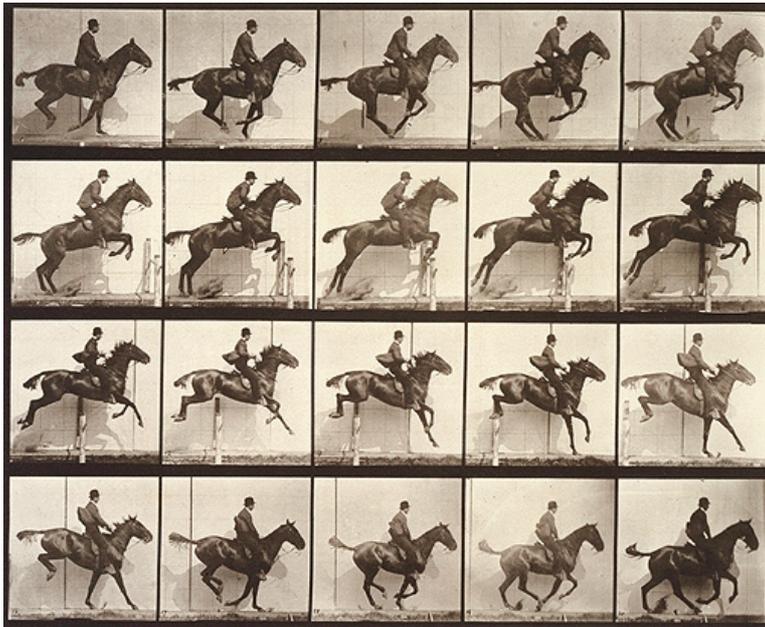


Figura 15 - Eadweard Muybridge – 1878

Mesmo que as imagens tenham sido retocadas para melhorar alguns detalhes, percebia-se claramente a posição correta das patas do cavalo, que, em certo momento, ficavam as quatro no ar, confirmando a suposição do ex-governador. Só que, o que não era esperado é que as patas se posicionavam embaixo do dorso do cavalo, “contrariando a clássica posição conhecida na arte e nos cavaleiros de madeira, onde sempre apresentava as duas patas dianteiras esticadas para frente e as traseiras para trás” (NEWHALL, 2002, p. 119). Como podemos observar na pintura do pintor romântico Gericault.



Figura 16 - Theodore Gericault – Derby at Epsom - 1820

Essa confirmação abalou o mundo das artes e suscitou inúmeras discussões sobre a veracidade daquelas imagens que colocavam em xeque uma visão artística tradicional. A arte como representação realista da natureza estaria então sendo questionada. Por mais subjetiva que possa ser essa representação ela tem nesse momento uma profunda preocupação com o realismo que vai produzir. No prefácio do livro *The Horse in Motion* – 1882 com ilustrações extraídas das fotografias de Muybridge, J. D. B. Stillman comenta:

Se, como se costuma dizer, a Arte é a intérprete da natureza, não se mantém fiel a sua missão quando persiste obstinadamente na perpetuação de uma falsidade. (...) o erro da velha teoria do galope é agora tão evidente que os artistas que pintam um cavalo em plena corrida da maneira convencional ou num mítico galope não poderão mais afirmar estar representando a natureza tal como aparece. (FABRIS, 2011, p. 73)

A arte realista desse período está justamente reafirmando a busca de uma minuciosa análise da natureza, descobrindo as formas que farão com que a realidade seja transportada para a obra mantendo o máximo de sua aparência, porém sem perder seu caráter subjetivo, quando a expressão do artista aparece e predomina seu estilo. E mais uma vez o momento científico

que prevalece nesse século vai justificar a possibilidade de buscar respostas nas experiências que os cientistas estão desenvolvendo e através delas criar formas para traduzi-las em seus trabalhos. Alguns artistas descobriram como lidar com essa possibilidade de utilizar a fotografia como uma ferramenta de averiguação dos fatos sem perder sua subjetividade e como afirma Giulio Argan, "Courbet foi o primeiro a captar o núcleo do problema: realista por princípio, nunca acreditou que o olho humano visse mais e melhor que a objetiva; pelo contrário, não hesitou em transpor para a pintura imagens extraídas de fotografias" (ARGAN, 2010, p. 81), mas sabia exatamente o que, para ele, pertencia ao pictórico "o que não podia ser substituído por um meio mecânico não era a visão, mas a manufatura do quadro, o trabalho do pintor." (ARGAN, 2010, p. 81) e com isso determinava com clareza: "É isto o que faz da imagem não mais a aparência de uma coisa, e sim, uma coisa diferente, igualmente concreta." (ARGAN, 2010, p. 81)

Outro artista muito realista desse período, Meissonier sente-se perturbado com o trabalho de Muybridge e resolve investigá-lo. Eles se encontram em Paris no ateliê de Muybridge onde assiste uma projeção cinética dos cavalos e adota posteriormente uma nova postura na representação dos cavalos:

Estuda atentamente os movimentos do animal por intermédio de moldes articulados de gesso e cera e de maquetes de fios de arame, fáceis de ser manipuladas, e manda instalar um trilho no parque de Passy, sobre o qual viaja num carrinho que correndo na mesma velocidade de um cavalo ao galope na pista paralela, lhe permitia desenhar suas articulações de maneira cuidadosa. O modo como tenta combinar a visão natural com as evidências da ciência é demonstrado numa cópia a aquarela do quadro em 1807, exposta em 1889: estende menos os membros anteriores dos cavalos, que sujeita a uma curvatura. (FABRIS, 2011, p. 78)

Isso deverá predominar em quase toda arte do século XIX, porém com tratamentos diferentes, mas quando surgem os cavalos congelados, onde a fotografia passa a ser utilizada como ferramenta de pesquisa para entender a

realidade, provoca uma discussão sobre os limites entre a arte e a ciência, pois a referência agora passa ser uma imagem que foi transcrita direta da realidade, sem a interferência de um olhar humano. É lógico que nesse momento, não se discute aqui os valores expressivos da fotografia que surgirão também e será inevitavelmente uma forma de construir e interpretar essa realidade, mas ela pode ser entendida agora somente como uma máquina de congelar movimento. Desde o Renascimento o artista utiliza as referências científicas para ver melhor a realidade, como as pesquisas de anatomia e o uso da câmera escura, que veremos mais adiante, mas nesses casos a interpretação do artista prevalecia em relação aos resultados que elas produziam, mesmo assim, a fotografia vai ser utilizada por muitos artistas.

Segundo Giulio Argan, alguns artistas admitiam que era preciso reexaminar a história, mas fazendo desse conhecimento uma nova investigação com as técnicas atuais: “A técnica pictórica é, portanto, uma técnica de conhecimento que não pode ser excluída do sistema cultural do mundo moderno eminentemente científico.” (ARGAN, 2010, p. 76). Esse sentimento está se constituindo e transformando essa relação entre arte e ciência, e Argan continua:

Não sustentam que, numa época científica, a arte deva fingir ser científica; indagam-se sobre o caráter e a função possíveis da arte numa época científica, e como deve se transformar para ser uma técnica mais rigorosa, como a técnica industrial, que depende da ciência. (ARGAN, 2010, p. 76)

Muitos artistas se mostravam profundamente incomodados com essas afirmações, defendendo que na arte o mais importante era a interpretação que davam em relação aos fenômenos da natureza e não uma determinação científica. Auguste Rodin defendeu veementemente a interpretação dos artistas: “É o artista que diz a verdade e a fotografia que mente, pois, na realidade, o tempo não para” (FABRIS, 2011, p. 79). E defende efetivamente Gericault:

Ora, creio que é Gericault quem tem razão, e não a fotografia. Pois os cavalos pintados parecem correr. Isto se dá porque o espectador, ao olhar de trás para frente, vê, primeiramente, as pernas traseiras fazerem o esforço para o salto. Depois, vê o corpo esticar-se e as pernas dianteiras buscarem o chão ao longe. (FABRIS, 2011, p. 79)

A ciência que desde o Renascimento vem alimentando o fazer artístico sem perder seu poder de subjetivação encontra agora um questionamento que instala uma discussão que pretende defender a criação artística das determinações científicas. Mesmo num ambiente cultural que privilegia a ciência, deve-se colocar com clareza o que pertence ao ato criativo e que não pode ser comparado com os resultados produzidos por ela, neste caso as fotografias usadas como ferramenta para congelar o movimento. Mesmo que a arte se aproprie das concepções científicas para engendrar seus conceitos, ela deve manter sua autonomia interpretativa sobre os fenômenos que ela exprime.

Essas imagens desses instantâneos poderiam ser consideradas como uma falsidade porque eram impossíveis de serem vistas pelo olhar. A arte deveria então limitar-se ao que o olho consegue ver sem extrapolar seu universo já conhecido. Lógico que essa é uma discussão momentânea que serve apenas para defender alguns artistas que estavam sendo questionados. Até alguns fotógrafos artistas também criticaram essas imagens como o da Fotografia Naturalista: Peter Henry Emerson, que, em 1889, insistia que o fotógrafo artístico deveria limitar-se a representar o que vê:

A impressão das exposições rápidas deveria ser captada pelo olho, porque não há nada menos artístico que certas posturas do cavalo ao galope, posturas que nunca são captadas pelo olho, por mais que realmente existam, e que tenham sido registradas fotograficamente pelo senhor Muybridge. (SHARF, 1994, p. 236)

A aceitação ou não do uso da fotografia na arte, vai gerar muitas discussões para entender efetivamente como ela seria usada pelos artistas.

Os impressionistas a utilizam com mais naturalidade e segundo Argan:

A fotografia torna visíveis inúmeras coisas que o olho humano, mais lento e menos preciso, não consegue captar; passando a fazer parte do visível, todas essas coisas (o movimento das pernas de uma dançarina ou um cavalo a galope), como também os universos do infinitamente pequeno e do infinitamente grande, revelados pelo microscópio e pelo telescópio, passam a fazer parte da experiência visual e, portanto, da “competência” do pintor. (ARGAN, 2010, p. 81)

Outras importantes pesquisas relacionadas com o congelamento da imagem começam a surgir e a mais importante refere-se às experiências do fisiologista francês Étienne-Jules Marey, que lecionava história natural dos corpos organizados no Collège de France e que já havia iniciado suas pesquisas antes mesmo que Muybridge, só que estava interessado em pesquisar a dimensão espaço-temporal do movimento. (FABRIS, 2011, p. 81) Na verdade, é Marey que desenvolve um primeiro experimento pesquisando a andadura dos cavalos, publicada em 1873 numa revista sobre locomoção terrestre e aérea, que provavelmente atraiu a atenção de Stanford para contratar Muybridge posteriormente.

Depois de Marey ter contato com as experiências de Muybridge, ele retoma seu trabalho e apresenta em 1882 uma técnica diferente, que podia ser entendida como precursora do cinema. Enquanto o sistema de Muybridge utilizava várias câmeras, Marey apresentava o fuzil cronofotográfico capaz de obter dez imagens num segundo numa mesma chapa fixa de vidro. Conseguia dessa forma “reunir numa mesma fotografia uma série de imagens sucessivas que representam as diferentes posições que um ser vivo ocupa durante um movimento de locomoção.” (FABRIS, 2011, p. 82).

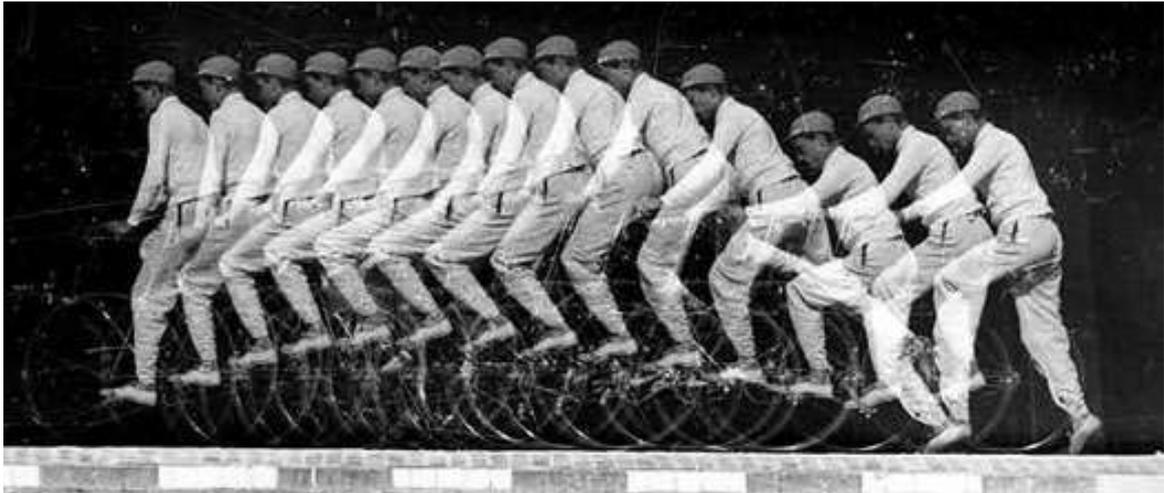


Figura 17 - Étienne-Jules Marey – 1886

Marey introduzia então um técnica que permitia produzir todo o deslocamento espacial que o movimento adquiria e a evolução gráfica do seu desenvolvimento. Ele aplicava algumas manchas claras em pessoas pintadas de preto sobre um fundo escuro em alguns pontos onde produzia a evolução do desenho para poder analisar a conjuntura do seu deslocamento no espaço.

Cabia ao aparelho inserir-se entre duas possibilidades de registro – a fusão e atomização – para dar conta de uma realidade heterogênia como a do movimento graças a duas estratégias: um “levantamento” exato e uma ligeira “contração” espaço-temporal. (FABRIS, 2011, p. 83)

Com isso ele conseguia numa mesma imagem uma complexa demonstração cinética do movimento num determinado espaço e permitia registrar os padrões de articulação e as linhas de trajetórias dos corpos em movimento e por mais que tivesse sempre uma intenção científica seus trabalhos irão influenciar alguns movimentos de vanguarda que pesquisavam o movimento e Aaron Sharf entende que sua técnica se aproximava mais do que se entendia como a sua síntese:

Graças a surpreendente adaptabilidade da técnica fotográfica chegaram a produzir imagens que, em determinados aspectos, satisfaziam ao mesmo tempo a verdade literal e a

verdade óptica, porém também a verdade artística. Isto a meu modo de ver, se pode dizer das fotografias de Marey. (SHARF, 1994, p. 240)

Quando em 1888 surge a fita de papel móvel e em 1891 a película de celuloide, Marey deixa de usar sua chapa fixa e, após resolver alguns problemas que essa nova técnica introduzia com o deslocamento da película, pode finalmente captar o ínfimo (insetos) e o não transponível (peixes), revelando à visão os movimentos mais complexos do mundo animal.” (FABRIS, 2011, p. 83)

Marey “parecia estar mais interessado nos signos gráficos mensuráveis do movimento do que nas mudanças internas da estrutura anatômica do modelo” (SHARF, 1994, p. 241). Ele consegue então registrar toda a trajetória linear de um corpo que se movia no espaço e esses signos abstratos vão se tornar esquemas visuais do movimento. Suas imagens começam a ser vistas como se tivessem captado algo que vai além da realidade, que pertence a uma interpretação construída a partir de dados concretos mas que traduzem essa essência de forma mais abstrata, e:

O uso de recursos científicos havia permitido a superação da visão retiniana, situando as imagens de Marey entre a ciência e arte. Trata-se de fato que não copiavam a realidade, mas que as transpunham em curvas, ritmos e vibrações. (FABRIS, 2011, p. 84)

Essa diferença entre os métodos de Muybridge e Marey, no qual o primeiro privilegia uma busca mais concreta e objetiva da realidade e no outro uma concepção mais subjetiva e abstrata dessa mesma realidade, estabelece neste momento, duas formas de relacionamento entre a arte e a ciência. As duas técnicas apresentam o desmembramento do movimento, porém com importantes diferenças: nas de Muybridge, as imagens de movimento aparecem numa sequência com os movimentos intercalados em cada uma. Cada imagem apresenta um movimento independente e mais realista e a sequencialidade dela é que produz a passagem temporal. E nas de Marey, toda sequência temporal acontece dentro de uma mesma imagem,

produzindo uma síntese não realista do movimento. Fabris coloca que Sharf propõe:

Duas vertentes de abordagem por parte dos artistas plásticos: os que seguiam a tradição naturalista davam preferência à clareza das imagens de Muybridge; os que buscavam ocultar a identidade literal das coisas para precedência a realidade mais abstratas, aos movimentos aos ritmos e aos módulos fundamentais do universo optaram pela visualidade Marey. (FABRIS, 2011, p. 89)

Um dos impressionistas que se utilizou da primeira vertente, foi Degas, que dentre todos era o mais desenhista e desde o início tinha uma grande preocupação com o movimento. Em suas pinturas, começam a surgir cenas de instantâneos que possivelmente foram inspiradas por fotografias urbanas. Antes ainda de surgirem as experiências de Muybridge e Marey, Degas apresenta cenas que tinham um corte muito fotográfico, seus assuntos não se compunham de forma clássica e apresentava um aspecto difícil de imaginar sem o conhecimento visual da fotografia que produzia esses cortes menos precisos e sem a síntese mais seletiva que o pintor normalmente tem, isto é, só colocar em cena os objetos que são determinantes para o seu significado.

Um dos precursores de paisagens urbanas de Paris, Hippolyte Jouvin e que ainda utilizava uma técnica que não conseguia fixar totalmente o movimento produziu muitas imagens com essas características:

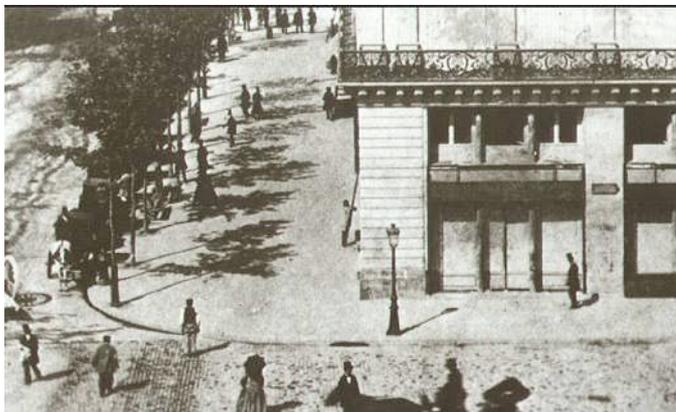


Figura 18 – Hippolyte Jouvin – fotografia estereoscópica – 1860 - 65

Essa forma de cortar o assunto começa a aparecer nas pinturas de Degas a partir de 1862, quando começam a surgir as cabeças de cavalo cortadas, uma visualidade praticamente improvável antes da fotografia:



Figura 19 - Degas - Cavalos no Campo - 1873

E a partir da década de 1880, Degas começa a utilizar uma nova forma de representar o movimento, quando apresenta a justaposição sequencial de suas diversas fases mais ou menos consecutivas. Surgem os estudos do movimento das bailarinas e em sua obra chamada Bailarina Amarrando a Sapatilha de 1883, verifica-se a presença literal dessas sequencias:

Degas nos apresenta, literalmente, uma figura, não em posturas consecutivas, se não na mesma postura, ou, todo o mais, em dois, observada de vários pontos de vista, como se veria numa placa de Muybridge vista na vertical ao invés de horizontalmente. (SHARF, 1994, p. 240)

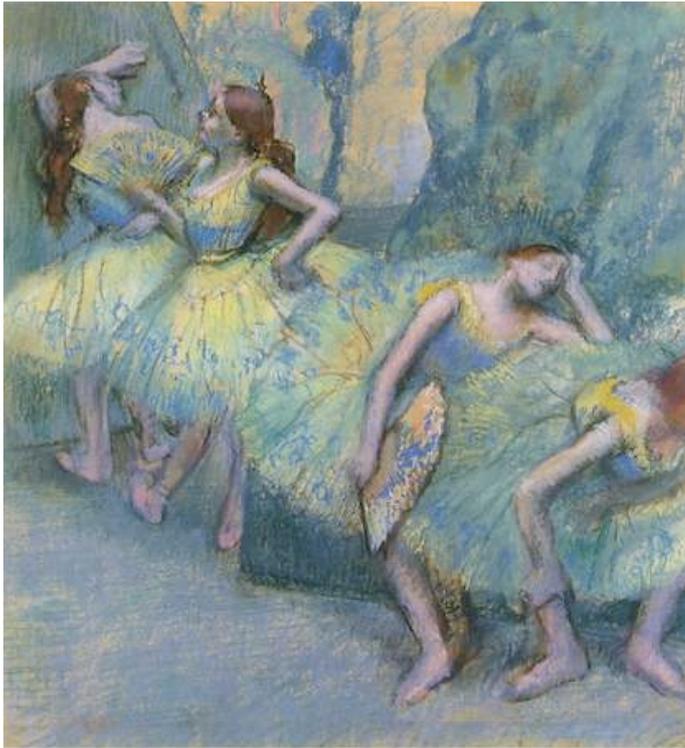


Figura 20 - Edgar Degas – Bailarinas nos bastidores – 1900

Portanto, Degas utiliza a síntese desenvolvida por Muybridge. Mas, na outra vertente encontramos artistas como Marcel Duchamp com o Nú Descendo Uma Escada de 1911, quando apresenta uma incrível similaridade na produção e evolução do movimento, com o trabalho de Marey. Ele reconhece explicitamente, em 1946, que conhecia o trabalho e usou como referência para construir a ideia principal do quadro e numa citação do livro de Fabris:

Sim, tinha visto numa ilustração de um livro de Marey como ele indicava as pessoas que praticam esgrima, ou os cavalos a galope, com um sistema de pontilhado que delimitava os diferentes movimentos. É assim que ele explicava a ideia do paralelismo elementar. Isso parece muito pretencioso como fórmula, mas é divertido.

Isso deu-me a ideia da execução do Nu descendo uma escada. Empreguei um pouco esse procedimento no esboço, mas sobretudo no último estado do quadro. (FABRIS, 2011, p. 90 – 91)



Figura 21 - Marcel Duchamp – Nu descendo uma escada – 1911

Outra referência interessante foi a publicação do Fotodinamismo no Futurismo por Anton Giulio Bragaglia em 1911, quando descreve as impossibilidades de tradução dos processos de Marey e o cinema da decomposição do movimento, quando negligenciam aquilo que constitui a essência do movimento - a trajetória e, segundo Fabris:

Bragaglia aponta minuciosamente aquelas que considera as limitações da cronofotografia. É um procedimento não analítico, integrados por instantâneos muito rígidos; incapaz de perceber a trajetória – fonte da sensação dinâmica – de desmaterializar as figuras e captar seu ritmo; pronto a registrar apenas uma ínfima parte da multiplicação dos corpos em seu deslocamento. O cinema, finalmente,

subdivide o movimento de maneira arbitrária, desintegrando-o e fragmentando-o sem nenhuma preocupação estética. (FABRIS, 2011, p. 93)

O Fotodinamismo buscava uma síntese de movimento que configurasse toda a trajetória do deslocamento sem perder seus instantes mais fortes que produzem a significação e a continuidade do gesto que se prolonga por mais tempo deformando as imagens transformadas pelo movimento. Procura não só captar a síntese do movimento, mas também uma emoção interior.

Junto com seu irmão, eles queriam elevar a fotografia num grau mais expressivo, que não fosse somente um estudo científico e produziram inúmeras imagens para poder chegar à síntese que buscavam: o movimento, o ritmo e a desmaterialização do objeto que se expressa em novas formas da velocidade. Utilizaram duas técnicas um pouco diferentes: para produzir as etapas do movimento, faziam várias exposições na mesma chapa ou somente uma exposição mais longa para marcar com nitidez o deslocamento do movimento, apresentando-se na forma de um borrão. Essas duas maneiras de produzir temporalidades na fotografia estudaremos mais adiante.



Figura 22 - Anton Giulio e Arturo Bragaglia – Procurando - 1912

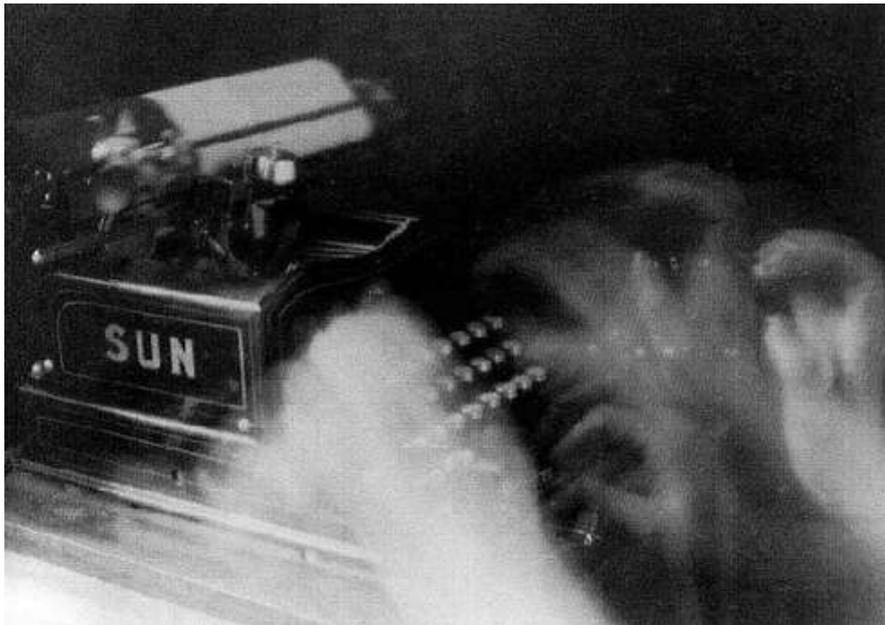


Figura 23 - Anton Giulio e Arturo Bragaglia – Datilógrafa - 1911

Na foto Procurando, utilizou a múltipla exposição, para valorizar a continuidade do gesto, perceber a passagem de uma posição a outra em momentos intermitentes e em Datilógrafa com um movimento único, formando o ritmo de um borrão que se arrasta pela imagem, marcando a sua trajetória. Esse procedimento denota uma passagem temporal muito específica, determinando uma estratégia que será utilizada por muitos fotógrafos.

3 - O instantâneo fotográfico

Os trabalhos de Muybridge e Marey transportam para a fotografia o que poderíamos entender como uma nova visualidade que diz respeito ao congelamento do movimento e fundamentará uma nova concepção espaço-temporal que é o instantâneo fotográfico. A captação desse momento provocará na fotografia um dos conceitos determinantes de sua concepção temporal. A escolha crucial que determina e condiciona seu relacionamento com uma produção em caráter mais subjetivo. A escolha desse momento tem a ver com a busca interpretativa e estética de cada fotógrafo e instaura uma evolução fundamental da linguagem fotográfica sobre essa temporalidade. O momento fotográfico de uma cena produz o fundamento que consolida o conceito de instantâneo que determina praticamente um gênero na fotografia. Flagrar um momento de uma situação gera uma visualidade que não é percebida pelo olho rotineiro e adquire significados de acordo com sua constituição e forma que se apresenta.

No final do século XIX, importantes evoluções tecnológicas começam a florescer e conseqüentemente surge a indústria fotográfica. Novas formas de comunicação e transporte e novas demandas sociais provocam atitudes inovadoras e a evolução dos instantâneos fotográficos tem a ver diretamente com os equipamentos de pequeno formato que vão possibilitar flagrar os momentos do cotidiano.

3.1 - A evolução dos equipamentos de pequeno formato

A evolução tecnológica da fotografia teve também uma grande importância na evolução da estética do olhar fotográfico. Apesar dos primeiros fotógrafos utilizarem câmeras de grande formato, o que requeria o uso de um tripé, o desenvolvimento de câmeras pequenas possibilitou uma agilidade própria para a captação do movimento das ruas e das cenas em geral. O olhar torna-se móvel, acompanhando o movimento das pessoas que podiam ser “capturadas” sem serem percebidas. Essa relação de certo

“distanciamento” com o assunto, isto é, captar o movimento das pessoas, e suas expressões sem que elas percebam vai se caracterizar como um dos principais conceitos da estética da fotografia.

A possibilidade de caminhar pelas ruas flanando e fotografando em meio aos acontecimentos com rapidez e total agilidade só foi possível mediante aos desenvolvimentos tecnológicos que a fotografia vinha sofrendo desde o final do século XIX. Começam a surgir no final deste século as câmeras de pequeno formato que deveriam atender ao crescente interesse de uma faixa da população de ter acesso a essa tecnologia com mais facilidade. Somente apreciar as fotografias feitas pelos profissionais ou ser fotografado para posteridade já não era suficiente para conter os impulsos de uma sociedade moderna que se entregava cada vez mais ao domínio das imagens. A sociedade começa a descobrir a importante função da fotografia que é a de registrar ela mesma suas relações sociais, seus momentos importantes e criar um laço de afetividade com as imagens de familiares e preservar nelas suas referências de identidade.

Frente a essa compulsiva necessidade, os fabricantes de equipamentos fotográficos investem no desenvolvimento tecnológico para construir câmeras de pequeno formato de fácil manuseio e que fosse possível fazer várias exposições sem a troca constante dos filmes. O surgimento dessas câmeras foi acompanhado pela evolução das emulsões fotográficas que se tornaram mais sensíveis e com a utilização de suportes menores e flexíveis. Outra importante contribuição foi o aperfeiçoamento do ampliador fotográfico no final do século XIX, que possibilitou obter imagens grandes a partir de negativos pequenos, sem muita perda de qualidade. As objetivas ficaram mais luminosas, possibilitando fotografar com facilidade cenas em movimento e sem a utilização de tripés - tudo podia ser feito com a câmera na mão.

O primeiro importante momento dessa evolução começa quando o americano George Eastman descobre as propriedades da gelatina na fabricação dos materiais sensíveis. Em 1888, ele substitui o suporte de vidro pelo papel e lança no mercado a primeira câmera Kodak, na qual o material

sensível vinha num rolo de papel e tinha capacidade para 100 imagens. O formato da imagem tinha aproximadamente 5cm de diâmetro. Depois de fotografar, as pessoas podiam levar a máquina para uma loja, onde o negativo era revelado e copiados os positivos. A máquina era muito pequena e de fácil manuseio, seu *slogan* era “*Aperte o botão, e nós fazemos o resto*”, que resumia a grande ideia comercial que poria a fotografia ao alcance de todos. Em 1889, o rolo de papel foi substituído pelo de celulose. (SOURGES, 1994, p. 184)

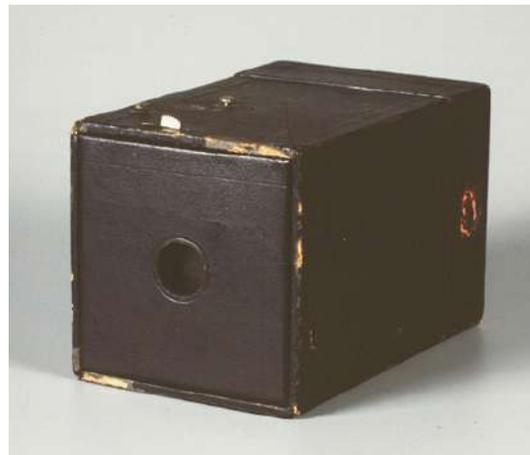


Figura 24 - Foto câmera Kodak -1889 Figura 25 - Câmera Kodak - 1889

Em 1892, o francês Jules Carpentier desenhou uma câmera que tinha duas objetivas iguais, onde uma registrava a imagem no filme e a outra servia de visor para fazer o enquadramento. A câmera usava placas de vidro de 4,5 X 6cm e chamava Photo-Jumelle. O uso do visor incorporado na câmera foi uma importante contribuição para o desenvolvimento do olhar instantâneo.

Com o grande sucesso desta câmera começam a surgir outros modelos menores e com objetivas mais luminosas como a Block-Notes também de fabricação francesa de L. Gaumont & Cia. O desenvolvimento da indústria alemã na tecnologia fotográfica tem um papel de suma importância na revolução dos equipamentos de pequeno formato. Em 1924, surgem no

mercado as câmeras Ermanox da Ernemann-Werke A. G. e a Lunar da Hugo Meyer, que é uma câmera de mais qualidade óptica e que ajudou muito no desenvolvimento do fotojornalismo, pois possibilitava fotografar em muitas situações de luz, por ser ágil. Essas câmeras operavam com placas de vidro de 4,5 X 6cm, em suportes metálicos individuais e estavam dotadas de obturadores de plano focal com velocidades de até um milésimo de segundo com lentes de extrema luminosidade. Seu anúncio sugeria que com essa luminosidade era possível fotografar com alta velocidade em lugares de pouca luminosidade, em interiores e cenas noturnas. (NEWHAL, 2002, p.



218)

Figura 26 - Câmera Ermanox - 1924

A câmera Ermanox foi muito utilizada pelos fotógrafos, porém ela logo foi substituída pela mais versátil câmera que utilizava filmes de cinema 35mm em rolo. Esta câmera tinha a vantagem de ser muito pequena, sendo possível fazer 36 fotos sem precisar recarregar e permitia a troca de objetivas. A primeira câmera deste tipo foi a Leica desenhada por Oskar Barnak, que era um mecânico experimental da empresa óptica E. Leitz na Alemanha. A princípio, essa câmera tinha o objetivo de testar os filmes de cinema, mas depois se tornou a câmera mais utilizada pelos fotógrafos de todo o mundo. Em 1924 a empresa achou que a câmera tinha grandes possibilidades de venda, e nesse mesmo ano colocou a primeira Leica no

mercado que vinha dotada de uma lente de 50mm (objetiva normal) com uma abertura de f3.5.



Figura 27 - Leica I - 1925

Em 1932 a empresa Zeiss Ikon lançou uma câmera similar chamada Contax, que vinha com um aperfeiçoamento de foco por telêmetro ajustado na objetiva. Outro aperfeiçoamento importante que a Zeiss Ikon apresenta mais tarde é a câmera com visão reflex com uma única objetiva.

Alguns fotógrafos preferiram usar outro tipo de equipamento que foi apresentado pela empresa alemã de Frankie & Heidecke em 1929. Esta câmera foi a Rolleiflex, que era baseado num modelo de câmera de 1890 de lentes gêmeas, mas com um formato menor e mais compacto. Ela utilizava filmes em rolo e produzia doze negativos de aproximadamente 6 X 6cm. Em 1948, a sueca Hasselblad lançou no mercado sua versão desse formato, uma câmera de visão reflex com uma única objetiva.

3.2 – A escolha do instante

A fotografia pertencia agora à sociedade, as pessoas podiam registrar seu cotidiano familiar, seu lazer e esses instantâneos passaram a ter uma

função basicamente social, sem nenhuma pretensão artística. Esses flagrantes geram imagens produzidas por amadores que não tinham uma acuidade visual muito grande, sem intenção estética. Ronaldo Entler fez uma importante análise desses instantâneos fotográficos:

Foram talvez os amadores que, sem o mesmo domínio técnico e sem as mesmas pretensões artísticas dos profissionais, obtiveram em mais larga escala esse tipo de imagem que, posteriormente, resultaria numa temática amplamente explorada pelos fotógrafos. (ENTLER, 1994, p. 85)

Mesmo que essas imagens não tivessem uma certa qualidade estética que a fotografia expressiva daquele período possuía, elas vão gerar uma importante manifestação na sociedade e muitos fotógrafos importantes vão utilizar essa temática dos instantâneos para realizar seus trabalhos. Paralelamente aos desenvolvimentos técnicos que os equipamentos de pequeno formato foram sofrendo, os fotógrafos começam a utilizá-los, pois permitem uma mobilidade que nunca tiveram antes. Essa possibilidade de fotografar com tanta versatilidade produz uma nova visualidade, pois é permitido agora se aproximar de ambientes com menos luminosidade, enquadrar o assunto com maior liberdade, ser menos percebido e ter uma autonomia maior em relação à quantidade de fotos a serem feitas. Essa movimentação do fotógrafo vai ser determinante para constituir um novo tipo de instantâneo, que será o resultado da construção estética da fotografia em busca de uma imagem que num determinado momento produz uma significação que sintetiza seu conteúdo.

A captação desse momento fotográfico vai produzir ainda algumas formas de atitudes que vão gerar novos comportamentos nos quais a sociedade passa agora a ser capturada como nunca tivera sido antes. Mesmo que as pinturas já tivessem explorado esses temas, a maneira como a fotografia é produzida tem a necessidade de uma aproximação maior do assunto e, às vezes, uma certa invasão de um determinado espaço é imprescindível, pois sem essa presença ela não acontece. Fotografar de forma que as pessoas não percebam para que não se sintam invadidas em

sua privacidade é uma situação diferente de quando se tratava de um pintor que sai às ruas para pintar. Rudolf Arnheim analisa essa relação:

Além de ficar às vezes no meio do caminho, no sentido físico do termo, o pintor não interferia na vida particular e pública à sua volta. As pessoas não sentiam que estavam sendo espionadas ou até mesmo observadas, a menos que, por acaso, tivessem quietas num banco, pois era evidente que o pintor estava observando e produzindo algo mais que os fatos do momento. (ARNHEIM, 2004, p.108)

A fotografia gera então uma transformação nas relações entre o observador e o seu tema, principalmente quando se trata de capturar um momento particular das pessoas, invadindo sua privacidade, quando posiciona uma câmera de forma a roubar sua imagem. Essa atitude produz também na sociedade uma curiosidade maior para descobrir situações inusitadas das pessoas em geral. Mas os fotógrafos vão desenvolver uma maneira singular de produzir seu momento.

A busca de um momento perfeito que sintetiza o que mais representa o conteúdo daquela cena e seu significado conduz os fotógrafos para um verdadeiro mergulho nesse espaço-tempo em que a fotografia transcorre. Esse momento que sintetiza o significado tem a ver com a forma de percepção dos nossos olhos:

O processamento da informação no organismo é essencialmente sequencial. Mesmo a retina do olho, que vê o mundo através de uma antena bidimensional em forma de prato, desenvolve nos animais superiores uma fóvea, um centro de visão aguda, que varre o mundo como um estreito feixe de luz. (ARNHEIM, 2004, p.72)

Arnheim observa que em todos os meios de expressão estética acontece a percepção sequencial em forma de varredura, mas distingue os meios espaciais dos temporais: “Nesse sentido, o que distingue os meios é o fato de em música, literatura, cinema, etc., a sequência ser inerente à apresentação, sendo, portanto, imposta ao consumidor como uma coação.”

(ARNHEIM, 2004, p.72) E acrescenta que: “Nas artes intemporais da pintura, escultura, ou arquitetura a sequência é próprio somente do processo de apreensão: é subjetiva, arbitrária e extrínseca à estrutura e caráter da obra.” (ARNHEIM, 2004, p.72)

A pintura já tratava com muita ênfase a composição de uma cena. A escolha dos elementos que constituem a cena que vai originar a narrativa e criar os significados necessários para construir o conteúdo deve conter os elementos que vão traduzir essa informação. A questão da narrativa agora é importante para entendermos como ela acontece numa imagem bidimensional e fixa, já que ela normalmente está associada a uma passagem temporal onde se dá a construção de uma leitura que desenvolve um conceito ou uma história. Essa condição narrativa na fotografia trataremos mais adiante, mas numa imagem bidimensional e fixa, esse percurso narrativo acontece quando o olhar percorre e segue os caminhos que estão contidos dentro dela. O caminho visual que o olhar percorre dentro da imagem vai construindo nessa viagem o sentido e as significações que necessita para compor todas as informações que determina o conteúdo. Muitos estudos foram feitos para entender de que maneira nosso olhar se comporta quando está diante de uma imagem e assim poder direcionar todo o caminho percorrido no espaço bidimensional da imagem. Os artistas aprenderam a desenvolver esse senso de direcionamento na imagem de forma mais empírica e intuitiva e as cenas que eles queriam representar tinham todos os momentos necessários para sintetizar seu conteúdo, abrangendo todas as passagens temporais e narrativas para construir seu significado. Portanto, uma imagem sem temporalidade adquire então uma essência narrativa quando o espectador percorre seu olhar, produzindo movimento durante um tempo determinado. Arnheim coloca que existe uma vantagem da pintura em relação à fotografia: “A realidade de um objeto físico abrange, em seu sentido mais estrito, o percurso completo de sua existência no tempo.” (ARNHEIM, 2004, p.123) Os eventos reais se constituem então dessa forma e para: “representá-lo na arte intemporal da pintura, o artista tem de inventar um equivalente que traduza uma síntese da sequência temporal numa imagem imóvel apropriada.” (ARNHEIM, 2004, p.123) Portanto

o artista consegue através da seleção de vários momentos e elementos construir seu significado, mas a fotografia segundo ele não tem a mesma propriedade: “Com este mesmo objetivo, o fotógrafo está limitado a selecionar uma fase momentânea da sequência”. (ARNHEIM, 2004, p.123) O momento fotográfico, então, vai depender de inúmeras possibilidades de arranjos com seus elementos que vão transitar durante os acontecimentos e em determinados momentos produzirão uma síntese mais eficiente.

Quanto à esse momento perfeito, o autor Jacques Aumont, quando faz uma comparação da pintura com o cinema, lembra um dos primeiros autores críticos de teoria das artes plásticas e da poesia, o alemão Lessing que escreve em 1766 o *Laocoonte*, quando ele usa o termo “instante pregnante” para designar esse momento que os artistas buscavam para sintetizar a narrativa dos eventos que traduziam os acontecimentos:

O pintor, cujos meios são desenvolvidos no espaço, não precisa se ocupar com o tempo, e sim com a escolha de um instante, com a amostragem hábil, no interior do acontecimento que ele quer representar, com o melhor instante, o mais significativo, mais típico, mais pregnante (não esqueçamos que “pregnante” quer dizer “grávido”; não é à toa que, em inglês, *pregnante* significa “gravidez”) (AUMONT, 2004, p.81)

Quando relacionamos esse conceito ao momento fotográfico, percebe-se uma comparação importante, pois esse momento composto por vários não existe necessariamente na realidade, “salvo conjunção raríssima e puramente acidental, sem que este ou aquele de seus “momentos” – *a fortiori* se tratar de um *instante* – o representa e o significa melhor que os outros.” (AUMONT, 2004, p.81) o instante fotográfico jamais poderia ter a mesma significação pregnante que acontece na pintura:

Ou, se quisermos, com Gombrich, refinar a análise: há, a cada instante do acontecimento, elementos significativos em determinada parte do espaço onde se desenrola esse acontecimento, mas as diferentes partes não são atingidas simultaneamente, não são significativas ao mesmo tempo.

(AUMONT, 2004, p.81)

Sem colocar a priori que na fotografia teremos num momento mais contemporâneo uma completa desestruturação dessa temporalidade quando os instantes serão produzidos como na pintura, essas questões veremos mais adiante, a temporalidade fotográfica vai produzir o que poderia ter essa mesma significação do instante pregnante na pintura e que alguns fotógrafos usarão como uma fórmula para realizar seus trabalhos.

Analisando o Cinemagraph, e que, de acordo com a sua forma de produção, feita a captação de toda a sequência temporal da cena percebemos que o *modus operandi* contempla uma outra situação normalmente diferente em que o fotógrafo se situa. Na fotografia, em geral, a espera e a escolha desse momento se passa no ato do fotografar, inserido dentro do contexto temporal e real do acontecimento, mas na produção do Cinemagraph a fragmentação do tempo compreendida pelo corte fotográfico poderá ocorrer posteriormente à captação da imagem, produzindo assim a escolha de um “instante pregnante fotográfico” deslocado do espaço-tempo real do fato que ocorreu. A fotografia não se fundamenta exclusivamente por esse conceito, mas corresponde a uma das principais concepções na escolha desse instante que vai expressar a síntese do conteúdo de um acontecimento. Essa concepção temporal está no cerne do ato fotográfico e Philippe Dubois explicitou de forma incisiva essa relação que: “interrompe, pára, fixa, imobiliza, separa, descola a duração, captando apenas um único instante.” (DUBOIS, 1992, p.163), separando do restante do tempo e da sua continuidade, onde: “A fotografia aparece assim, num sentido forte, como uma fatia, uma fatia única e singular de espaço-tempo, literalmente talhada na carne viva...” (DUBOIS, 1992, p.163) Essa forma de captar o espaço-tempo se diferencia do pintor, como afirma Dubois:

Pode-se dizer que o fotógrafo, no oposto extremo do pintor, trabalha sempre com a faca, a cada focagem, a cada fotografia tirada, a cada alvejar, fazendo assim passar o mundo que o rodeia pelo fio de sua navalha. (DUBOIS, 1992, p.163)

Essa sensação de estar sempre no limiar do instante provoca na

fotografia uma percepção condicionada pela busca incessante do momento ideal. As fatias que se descolam devem conter a síntese perfeita que traduz o conteúdo de forma plena e todas as informações necessárias para extrair seu significado. O fotógrafo tem nesse único instante que introjetar todo seu universo cognitivo para compor uma imagem, que traga na superfície a reflexão perfeita da representação de mundo que ele pretende mostrar. Então, cada fotógrafo escolhe a fatia que será talhada no tempo em momentos diferentes, como nos mostra Mauricio Lyssovsky que analisou as diferentes formas de apreensão dos fotógrafos:

A origem da fotografia, que só com a fotografia moderna manifesta-se na sua plenitude, é esse refluir do tempo. Ela é a duração própria do ato fotográfico e o modo como os fotógrafos facultam ao instante o seu advento. Na duração da espera, o tempo devém instante. O desafio dos fotógrafos modernos foi durar diferentemente, esperar diferentemente. E em cada um dos modos de espera que a experiência moderna proporcionou – nas suas distintas maneiras de durar -, a fotografia encontrou suas formas mais sutis, as formas instantâneas pelas quais o tempo que se ausenta dá a ver os seus múltiplos aspectos. (LISSOVSKY, 2008, p. 60)

Essa escolha dos fotógrafos se desenvolve de inúmeras maneiras, podendo ser captada intuitivamente e sempre acompanhada de muita observação, para entender o desenvolvimento da ação, onde atingiria seu ápice originando a composição ideal e a síntese perfeita. Muitas vezes os fotógrafos fazem várias fotos da mesma sequência para posteriormente escolher a que melhor representa. Esse procedimento provavelmente é o mais comum entre os fotógrafos, mas essa sequência não é como a produzida pelo vídeo, que abrange completamente o espaço temporal. A sequência do fotógrafo contém grandes intervalos temporais entre as imagens, portanto sua percepção depende muito da intuição para acertar seu “alvo” perfeitamente e esse é sempre um grande desafio no desenvolvimento de seu trabalho. Então o procedimento que transfere a escolha para um momento posterior desmonta esse princípio e o esvazia completamente, ou simplesmente muda seu significado.

Essa escolha de um fragmento que compõe a sequência do vídeo é uma estratégia que pode possibilitar a produção de novos significados, a imagem fixa deslocada contém uma outra forma de leitura proporcionando uma reflexão que não existe no cinema. Normalmente, não existe um tempo determinado para a fruição de uma fotografia quando apreciada. O olhar do observador percorre a imagem contemplando-a da sua maneira. Diferentemente das fotografias que se sucedem no filme, condicionadas pela sequência estabelecida pelo diretor que não deixa tempo para uma reflexão deslocada. No Cinemagraph percebemos essa estranheza quando sentimos essas duas sensações das duas formas diferentes de nos relacionarmos com essa a leitura da imagem.

Além de encontrarmos no Cinemagraph essa estratégia de capturar o instante fotográfico através da sequência do vídeo analisando cada momento para descobrir qual será o ideal, identificamos num trabalho mais contemporâneo o uso dessa estética. O coletivo de fotografia brasileiro Cia da Foto desenvolveu um trabalho, chamado Marcha, no qual registra em vídeo uma sequência com as pessoas se dirigindo à estação da Luz do metrô, no horário de voltarem para casa depois de um dia de trabalho e foi feito um painel com as fotos extraídas desse vídeo. Na exposição do trabalho era possível assistir o vídeo e ver os painéis com as fotos. As diferentes temporalidades que fotografia e cinema apresentam são colocadas como forma de reflexão nas abordagens que o trabalho suscita. Em seu site eles descrevem essa relação temporal entre elas:

Descrevendo o processo deste ensaio, o texto relata as etapas da pesquisa para assim expor, como movimento final, um choque entre as linguagens do filme e da fotografia definindo esta última como modelo político que desperta, pela temporalidade que suscita, uma possibilidade crítica à situação social que a marcha, constituída pelo fluxo do filme, descreve. A fotografia é uma linguagem comumente maculada pela do filme que a contém doutrina pelo sequenciamento. Em uma fotografia os sentidos afloram de uma leitura prospectiva ativada por um deslocamento vertical, vertiginoso, que confunde a ordem dos sentidos imanentes em uma superfície apresentada estática. Uma foto desperta mais que afirma. (Ciadefoto, 2013)



Figura 28 - Cia de Foto – Marcha – 2013

Portanto nesse trabalho podemos perceber duas formas que essas imagens adquirem, quando as fotografias se tornam fragmentos do filme elas adquirem outros significados e suscitam um grande poder de reflexão quando nos proporciona a possibilidade de observar e conjecturar seus conteúdos. No cinema a apreciação das imagens está condicionada à sequência determinada pelo diretor para construir uma narrativa e na fotografia esse tempo é produzido pelo leitor, proporcionando outra reflexão inserida noutra contexto. Nesse sentido lembramos que o Cinemagraph também apresenta esses dois tipos de reflexão, causando assim uma certa estranheza.

Essa forma de escolher o momento fotográfico será totalmente diferente então de capturá-lo do fluxo temporal real que cada fotógrafo vai escolher para representar sua síntese perfeita. Para entendermos melhor

esse conceito poderíamos falar de qualquer fotógrafo, pois cada um teria uma forma de tratar sua temporalidade. Trataremos disso mais adiante e também veremos que essa temporalidade em outros momentos será totalmente alterada e produzida não dependendo de uma situação real para a complementação do ato fotográfico. O fotógrafo que sintetiza essa essência do instante é o francês Henry Cartier-Bresson.

A primeira exposição em Nova York de Bresson em 1932 foi classificada como uma “*fotografia antigráfica*”. Pareciam terem sido feitas ao azar sem nenhuma espécie de controle “*equivocas, ambientais, antiplásticas, acidentais*”. Tinha algo de irrealidade em seu trabalho.

Suas imagens combinam composições meticulosamente equilibradas com o frescor do instantâneo que se complementa na sua estrutura. Os dois elementos são contraditórios, contudo mutuamente dependentes. Bresson é capaz de reter a fração de segundo em que seu tema revela o aspecto mais significativo e a forma de maior evocação.

Para mim, a câmera é um livro de rascunhos, um instrumento de intuição e de espontaneidade, o amor do instante que, em termos visuais, simultaneamente pergunta e decide. Para dar um sentido ao mundo, há que sentir-se submerso no que emana através da objetiva. Essa atitude requer concentração, uma disciplina mental, sensibilidade e um sentido da geometria. (HILL, COOPER, 1980, p. 76)

Sua busca é condicionada pelos momentos em que se consolida todas as suas experiências de vida. O equilíbrio parece emergir diante de todo o movimento. É necessário “extrair o instante expressivo e decisivo fluxo temporal; desse modo, romper com a cadeia do fluxo e, ao mesmo tempo, destacar a essência do real: os elementos em jogo estão em equilíbrio.” (SOULAGES, 2010, p. 44) Esse momento parece então conter a relação perfeita das suas manifestações interiores com o assunto abordado e acontece nessa intersecção uma forma que contempla essa expressão e o fluxo pessoal coincide com o fluxo da vida real: “O acontecimento central do trabalho fotográfico é a fração de segundo durante a qual se produz a colisão

entre, de um lado, o fluxo da realidade e, de outro, a experiência do fotógrafo”. (SOULAGES, 2010, p. 45)

Em sua aproximação com o Budismo ele percebe uma identificação com suas buscas pessoais e o que ele pensava sobre fotografia. A leitura do livro: “*A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*”, de Eugen Herrigel, elevou Bresson num estado de concordância total entre vida e fotografia. A câmera tornou-se um instrumento de busca de um equilíbrio Zen, e o ato de fotografar a disciplina que conduziria a isso.

Aquele livro de Herrigel que eu descobri muitos anos atrás, para mim parece ser a base de nossa arte da fotografia. Matisse escreveu semelhantemente sobre pintar – que estava praticando uma disciplina que se impõe rigorosamente sobre si e ao mesmo tempo esquecendo completamente a si mesmo. Em fotografia, esta atitude deveria ser a mesma. Meu senso de liberdade está assim: um regime que permite infinitas variações. Esta é a base do Zen Budismo. (WESTERBECK, MEYEROWITZ, 1994, p. 160)

Bresson absorve a filosofia Zen e institui a beleza do Momento Decisivo, onde tudo se harmoniza perfeitamente e o assunto apresenta seu maior potencial. Um equilíbrio total entre exterior e o interior do fotógrafo:

Para mim, a fotografia é o reconhecimento simultâneo, numa fração de segundo, da significância de um acontecimento, bem como de uma organização precisa de formas que dão a esse acontecimento sua expressão adequada. Acredito que, no ato de viver, a descoberta de nós mesmos se faz concomitantemente com a descoberta do mundo que nos cerca; mundo que pode modelar-nos, mas também pode ser por nós afetado. Deve-se estabelecer um equilíbrio entre esses dois mundos – o que está dentro de nós, e o que está fora.” (BRESSION, 1952, p.07)



Figura 29 - Henry Cartier-Bresson - 1932

O ato de fotografar tornou-se para Bresson uma rigorosa disciplina com muitas regras que deveriam ser respeitadas, como o uso exclusivo da objetiva de 50mm, que tem um ângulo de visão que mais se aproxima da visão humana, não podendo haver nenhuma distorção sobre a realidade. Sempre se utilizar da luz ambiente e jamais cortar uma imagem no ampliador, pois isso também iria distorcer o que foi concebido intuitivamente no Momento Decisivo. Essa rigorosa disciplina que Bresson impunha ao seu trabalho deu a ele uma característica estilística muito particular, que foi idolatrada por muitos fotógrafos, mas também reconhecido por muitos como uma fórmula reguladora da criatividade e liberdade de expressão.

A busca desse momento perfeito no fluxo real do tempo determina um dos conceitos mais importantes da fotografia e cada escolha sempre será

uma interpretação para produzir uma representação totalmente subjetiva dos acontecimentos e corresponde aos processos criativos dos fotógrafos. Mas além desses momentos serem capturados, eles podem ser totalmente produzidos e criados para adquirirem uma outra estética. Portanto a temporalidade fotográfica não dependerá exclusivamente de representar uma realidade visível, ela pode captar coisas que não estão totalmente visíveis e adquirir outras significações, como afirma Rouillé: “Assim, a fotografia é máquina para em vez de representar, captar.” (ROUILLÉ, 2009, p. 36) Introduzindo assim uma nova forma de ver: “Captar forças, movimento, intensidades, densidades, visíveis ou não; e não para representar o real, porém para produzir e reproduzir o que é passível de ser visível (não o visível).” (ROUILLÉ, 2009, p. 36) E mesmo que ela vá depender de uma realidade para o seu efetivo surgimento, a fotografia vai descobrir estratégias para desvendar uma outra configuração e descobrir novas possibilidades expressivas.

Portanto, o instantâneo fotográfico pode ser totalmente produzido a fim de evocar outras formas de configuração da cena final. A fotografia poderá então ser uma fatia recortada de um fluxo temporal de uma realidade normal de uma existência, ou essa realidade pode ser totalmente produzida com a finalidade de transformá-la e significá-la. A fotografia produzida terá muitos desdobramentos em toda a sua história, passando pela fotografia artística, de moda e publicitária, mas para nossa pesquisa vamos identificar algumas passagens que caracterizam a produção do instantâneo fotográfico que é a nossa discussão do momento.

Os primeiros instantâneos, como já vimos anteriormente, que aparecem como uma cena congelada, provavelmente foram imagens produzidas, pois não poderiam ser obtidas com uma exposição muito rápida. Os movimentos que aparecem foram encenados para parecerem congelados, portanto as pessoas ficavam posando para fazer a fotografia. Assim como as fotografias da Guerra da Criméia de Roger Fenton que vimos, ou as de Felice Beato que também esteve na Criméia e foi um dos primeiros que fotografou a Ásia:



Figura 30 - Felice Beato – Japão – 1863

Sua ação foi totalmente planejada com a finalidade de produzir o momento ideal, como se fosse extraída de um fluxo contínuo e real e essa estratégia seguirá um caminho essencial na fotografia, mas identificamos na produção contemporânea vários artistas que exploram esse conceito justamente para desconstruir a referência do real. Essa estratégia de construção do instante nesses artistas contemporâneos provém de uma tendência de inserir na fotografia os princípios do pintor de elaborar toda a produção da obra. Esse conceito estará presente em muitos momentos, mas esses artistas contemporâneos remetem a períodos anteriores à própria fotografia, e segundo Cotton:

A fotografia de quadro-vivo deve suas origens à arte pré-fotográfica e à pintura figurativa dos séculos XVIII e XIX, e nos baseamos na mesma habilidade cultural para reconhecer uma combinação de personagens e adereços como um momento fértil de uma história. (COTTON, 2010, p.49)

O artista canadense Jeff Wall é um dos que utiliza a encenação dos

personagens para produzir seus quadro-vivos e tudo que aparece em suas imagens foi meticulosamente arranjado para adquirir uma narrativa com total significado, mas parecem terem sido feitas como um instantâneo capturado do fluxo temporal. Uma de suas séries tem a fotografia de rua como referência, justamente essa fotografia que tem como principal essência a busca da perfeita relação visual entre os elementos dos espaços urbanos com as pessoas que neles transitam. Muitos acasos acontecem nessa relação entre eles e é fruto da busca de uma síntese perfeita, mas Wall produz todos esses momentos com uma propriedade cinematográfica. Nessa foto que chamou Trauseunte, 1996:

Wall divide os fotógrafos em dois tipos, caçadores e lavradores. Aqueles rastreiam e capturam imagens; estes cultivam-nas ao longo do tempo. Numa foto como a que chamou de transeuntes, Wall conscientemente funde os dois tipos, construindo meticulosamente uma imagem que contém uma cena de rua espontânea, uma alegoria – neste caso – da natureza da vida urbana, com seus perigos físicos e a ameaça de desconhecidos. (COTTON, 2010, p.49)



Figura 31 - Jeff Wall – Transeunte – 1996

Se compararmos os dois instantes pregnantes fotográficos os de Bresson e os de Wall, poderíamos até colocá-los numa mesma categoria de fotografia de rua, porém sua produção compreende caminhos completamente distintos. Um é a fração de segundo que corresponde a síntese perfeita e foi extraída do fluxo temporal contínuo e no outro a síntese foi totalmente produzida para significar exatamente o que o artista buscava com todos os elementos que ele introduziu.

Os instantes fotográficos podem ser produzidos como vimos, mas outra estratégia interessante de construir esse momento será, ao invés de produzir o momento e fotografá-lo, fotografar vários momentos e escolher os melhores e montá-los numa mesma cena: fotomontagem. Esta estratégia, como veremos, surge praticamente junto com a fotografia e ainda é utilizada pela fotografia contemporânea. Mas, a princípio, ela tinha basicamente duas funções: resolver problemas técnicos que os primeiros processos tinham, mas também, produzir uma qualidade estética para se aproximar da expressividade que tinha a pintura e ter a mesma apreciação e aceitação artística. Mesmo ainda que essa expressividade seja a da pintura, pois ela é a grande referência do momento, precisa ter uma característica que se aproxime de seus conceitos. Nesse sentido, para a fotografia ter o mesmo valor expressivo de uma pintura, mesmo que ainda não seja a sua própria, ela precisa ter a mesma estratégia de construção de uma pintura e uma estética pictórica, mas tecnicamente a fotografia não consegue capturar essa expressividade. Nesse momento e nesse meio não se admitia ainda que a fotografia poderia assumir seus próprios recursos expressivos, portanto para ter uma qualidade artística tinha que parecer com a estética dos movimentos artísticos do período e essa fotografia artística que se desenvolveu até o começo do século XIX ficou conhecida como a fotografia pictorialista. Mas tecnicamente não conseguia ter a mesma expressividade que uma pintura, por isso desenvolveram inúmeras estratégias de manipulação para conseguir produzi-la. Uma delas foi a fotomontagem, a qual apresentava uma cena com várias exposições diferentes numa impressão composta e vários fragmentos temporais numa mesma imagem. Portanto, o momento fotográfico era constituído de uma seleção dos melhores para compor o seu todo,

exatamente como na pintura. Essa fotografia artística se desenvolve então no século XIX com essas características. Percebemos aqui a produção total desse instante e a prática dessa construção do momento vai se desenvolver paralelamente ao da sua busca no fluxo temporal: aqui o fotógrafo constrói totalmente o seu momento a fim de encontrar a melhor expressividade e ele desenvolve algumas técnicas para contornar certas características dos primeiros processos.

Os primeiros processos fotográficos, como já vimos anteriormente, além de serem pouco sensíveis à luz, eram emulsões ordinárias, isto é, sensíveis apenas ao espectro da luz azul. Portanto, ao fotografar uma cena, as partes que tinham vermelho e verde ficavam mais escuras e para resolver esse problema era preciso fazer uma exposição diferente para cada tipo de luz e depois montar tudo numa mesma cena. Nos processos que utilizavam negativos, a manipulação se tornava mais viável, possibilitando a montagem final da composição. Por isso, podemos dizer que a fotomontagem nasceu praticamente junto com a fotografia e foi um importante conceito que se desenvolveu no século XIX. Segundo Carvalho em sua dissertação de mestrado sobre a fotomontagem:

A fotomontagem, em sua forma originária e mais tradicional, é o processo de composição de imagens que se utiliza da composição de elementos visuais, na forma de fragmentos com características plásticas diversas e obtidos das fontes mais variadas, organizados e conjugados em um mesmo suporte. (CARVALHO, 1999, p. 06)

A fotomontagem se torna uma importante ferramenta de construção visual por essa possibilidade de manipulação e será utilizada de diversas maneiras por muitos artistas e fotógrafos que buscavam essa expressividade, como nas vanguardas de início do século XX, no dadaísmo, no surrealismo, mas que não abordaremos, pois entendemos que tratam de outras significações estéticas, dado que existe nelas a fragmentação temporal, mas para construir um outro universo que vai além de nossa pesquisa conceitual.

Porém, as fotomontagens do século XIX abordam as questões que

tratamos em relação à construção do instantâneo fotográfico e essas imagens vão compor um repertório importante dos primeiros fundamentos conceituais da fotografia, tentando colocá-las nos mesmos valores expressivos que tinha a pintura daquele momento. Agora, é a fotografia que tenta parecer com uma pintura para atingir o mesmo status da arte. E aconteceram vários motivos para essas manipulações, dependendo do tipo de imagem que ela tinha que representar, como nas paisagens marítimas que o fotógrafo francês Gustave le Gray produziu na década de 1850, cuja referência eram as pinturas românticas. A chapa de cólodio que ele usava era muito sensível ao azul, portanto não registrava bem a natureza. Então, ele produzia uma exposição para o céu e outra para a paisagem e depois fazia uma impressão composta:

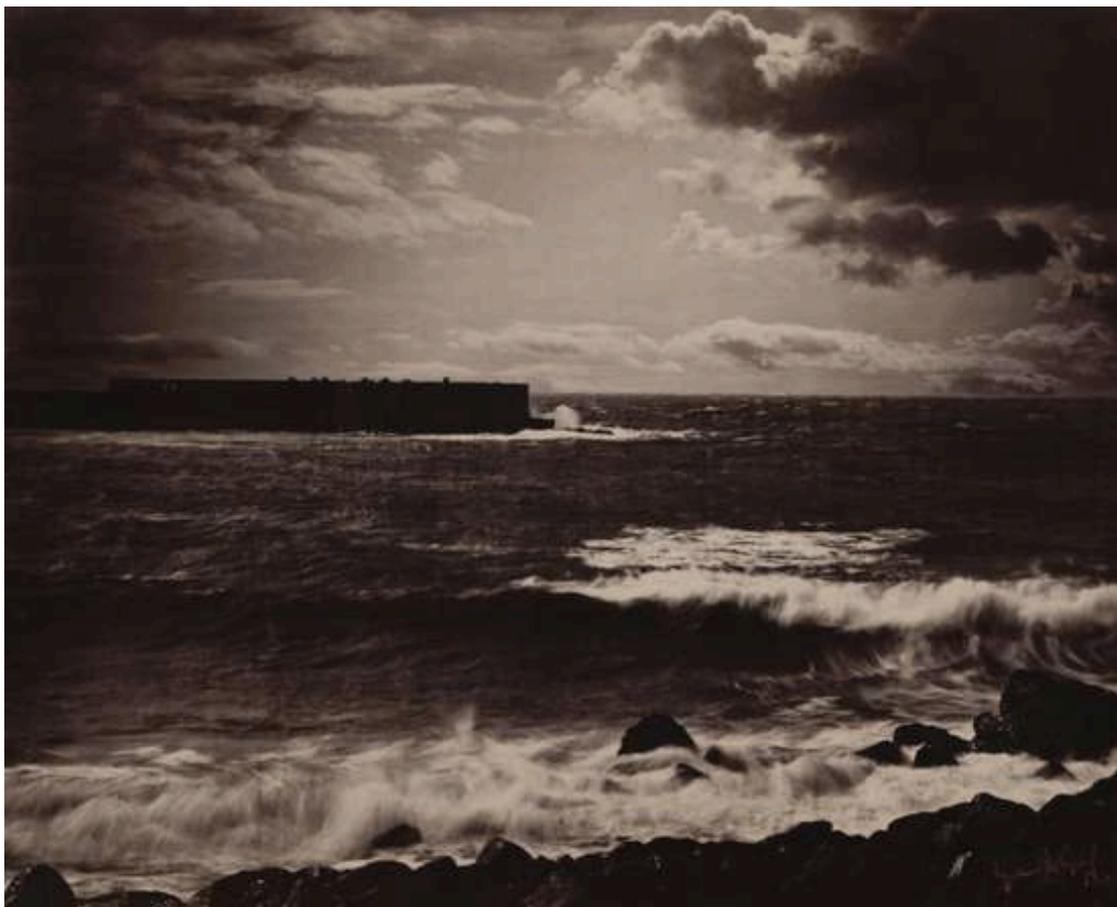


Figura 32 - Gustave le Gray – 1856

Era impossível ter todos os detalhes dessa cena sem a múltipla

exposição para ajustar o contraste, mas haviam outros problemas que tinham que ser resolvidos com a utilização dessa técnica. Para compor uma cena que se aproximasse mais dos elementos pictóricos era necessário fotografá-lo separadamente e compô-lo depois num fundo. Esse processo de elaboração era importante para dar à fotografia o mesmo tratamento na concepção da composição. O fotógrafo sueco Oscar Gustave Rejlander produziu uma das mais famosas fotografias alegóricas em 1856: Os Dois Caminhos da Vida:



Figura 33 - Oscar Gustave Rejlander – 1856

Cada elemento dessa cena foi meticulosamente elaborado e fotografado separadamente para poder compor esse efeito bem pictórico e seu tema clássico. Era importante essa manipulação nos processos:



Figura 34 - Oscar Gustave Rejlander – 1856

Todos os momentos da cena tinham que ser produzidos para compor a integração perfeita da composição como um todo, da mesma forma que se utilizava na pintura. Esses instantes juntos compreendem então a busca da síntese perfeita e a mesma elaboração que os artistas tinham quando produziam seus quadros. Propunha-se que a fotografia tivesse a mesma intelectualidade que a pintura:

A fotografia não difere da pintura em termos de concepção e composição. As duas operações “exigem os mesmos procedimentos mentais, o mesmo tratamento artístico e uma elaboração esmerada”, visto que lançam mão de recursos idênticos – busca de expressões diferenciadas, disposição dos costumes e dos panejamentos, distribuição das sombras e das luzes. (FABRIS, 2011, p.23)

Outro autor de fotografias compostas foi o inglês Henry Peach Robinson que em 1858 produziu Os últimos instantes, uma combinação de cinco negativos. O tema mórbido sofreu algumas críticas, mas ele tinha como referência uma expressão pictórica que na fotografia não era possível ser resolvida com uma única exposição:



Figura 35 - Henry Peach Robinson – Os últimos instantes - 1858

Para poder elaborar uma composição que tivesse todos os elementos desta cena só era possível fotografando separadamente, pois cada plano tem uma luminosidade diferente. Outra questão importante era a nitidez que produziam, pois as objetivas não tinham muita qualidade para poder dar foco em todos os planos.

A técnica da impressão composta, apesar de ser muito complexa na sua elaboração, permitia corrigir vários “defeitos” que a fotografia poderia apresentar, como elementos da cena que um pintor com certeza eliminaria e que não pertenciam ao universo artístico da pintura. Mas essa complexidade era importante para dar à fotografia a mesma condição de grande elaboração que tinha uma pintura. Fabris apresenta uma citação de Beaumont Newhall em seu livro descrevendo o processo:

O meio para obter tais imagens é o da impressão composta, um método que permite ao fotógrafo representar objetos em distintos planos dentro de um foco apropriado, e manter a verdadeira relação linear e atmosférica de diferentes distâncias. Graças à impressão composta uma fotografia pode ser dividida em partes separadas para sua execução;

em seguida essas partes positivadas são reunidas num único papel, permitindo que o operador dedique toda sua atenção a uma figura isolada ou a um grupo grupo secundário ao mesmo tempo, de tal forma que, se por alguma razão uma parte fosse imperfeita, esta poderia ser substituída por outra, sem prejudicar toda a fotografia, como acontece quando se positive numa única operação. Dedicando, desse modo, atenção às partes individuais, independentemente das outras, pode-se obter maior perfeição nos detalhes, tais como no arranjo de cortinados, no refinamento da pose e na expressão. (FABRIS, 2011, p.28)

Portanto a construção temporal de uma fotografia pertence aqui aos mesmos que constituem a pintura, se por um lado o corte fotográfico que acontece num único deslocamento e que abarca uma fração do movimento, ela pode ser feita em diversos momentos e somente os que constroem melhor seu significado farão parte da composição. A busca do melhor momento que pode signicar a síntese perfeita se estende aqui a encontrar as melhores partes para compor seu conteúdo e nesse ainda as cenas são totalmente encenadas, já construídas com modelos posando. Assim, entendemos que a temporalidade fotográfica pertence então a uma fatia temporal que pode ser deslocada do fluxo da vida e o momento dessa escolha é o que determina a significação que vai produzir, na busca que cada fotógrafo atribui ao seu princípio ou que todos os momentos podem ser produzidos artificialmente para compor suas representações expressivas e mesmo que a fotografia tenha um certo compromisso com a realidade, ela sempre será uma interpretação dos momentos que serão escolhidos ou reproduzidos.

4 - As formas narrativas da fotografia

A busca dos fotógrafos por esses momentos vai de certa forma condicionar o desenvolvimento de sua própria natureza, mesmo que em muitos trabalhos os momentos sejam totalmente produzidos, criados com a finalidade de construir significados que vão além de uma percepção da realidade, pura e simplesmente. Toda a fotografia em si já é uma construção e interpretação dos fenômenos. A realidade transportada é totalmente fruto de inúmeras manipulações e transformações que projetam os significados que os fotógrafos buscam. E quanto a sua temporalidade, a fotografia desenvolve inúmeras formas de interpretá-la, buscando possibilidades que aparentemente não estariam presentes em suas formas mais elementares. A duração do movimento que aparece no Cinemagraph contempla uma forma narrativa que não acontece na fotografia e o desenvolvimento temporal produz uma sensação que percebemos nela.

Quando aproximamos fotografia e cinema, muitas comparações podem ser criadas, mas uma que parece se relacionar também com nossa pesquisa é a narrativa que esses meios desenvolvem. No cinema é de sua própria natureza contar uma história e dispor de muitas construções narrativas para descrever suas ficções, mas a fotografia vai precisar desenvolver outros estatutos para criar certa narrativa. Em seu artigo sobre a temporalidade fotográfica, Entler percebe essa relação entre a temporalidade fotográfica e o fluxo da vida, que é diferente no cinema:

É difícil perceber qualquer referência ao tempo fora de um fluxo. E o instante (aquilo que a fotografia efetivamente parece captar) é, por definição, o antônimo desse fluxo. Ao contrário do cinema, não há quanto ao tempo um apelo de analogia porque a imagem fotográfica não se transforma ao longo de uma duração, ou seja, o tempo não age nela como age no mundo. (ENTLER, Ronaldo, 2007)

A construção narrativa da fotografia compreende, a princípio, os mesmos conceitos que constituem os da imagem bidimensional, na pintura ou no desenho, quando o olhar percorre a imagem desenvolvendo seu

conteúdo. Mas a fotografia, como a pintura também, produz outras formas de interpretar essa passagem temporal e quando isso acontece, percebemos algumas formas diferentes que se apresentam. Em uma delas, numa mesma imagem o fotógrafo pode dar uma exposição maior para registrar a passagem do tempo. E em outra, constrói várias imagens em seqüência para criar uma narrativa ou colocá-las em justaposição.

Na primeira forma, o tempo transcorre numa mesma imagem introduzindo a visualização do movimento no espaço, quando acontece o deslocamento e o borrão que surge para manifestar sua passagem. Durante o deslocamento desse movimento é produzido uma marca que arrasta uma linha que se delinea e esse mesmo tempo distendido no cinema vai produzir uma relação temporal diferente como afirma Entler: “Não temos aqui, como no cinema, uma inscrição do tempo no tempo, aquilo que permite um efeito de analogia temporal, mas uma inscrição do tempo no espaço, na superfície da fotografia.” (ENTLER, Ronaldo, 2007) Portanto isso não produz as mesmas sensações temporais e Entler complementa:

Dois segundos do movimento de um objeto podem ser percebidos no cinema como dois segundos de projeção. Na fotografia, esse mesmo movimento poderá aparecer, por exemplo, como dois centímetros sobre os quais um mesmo ponto do objeto se espalha. (ENTLER, Ronaldo, 2007)

Essa imagem borrada na fotografia cria vários significados e Bellour que o associa ao fantasma que surge diz que:

Há magia no tremido, no borrado, Eu – isso – treme, infinito que estremece incessantemente. Quando a foto decide integrar o traço do movimento visível, dar-lhe seu lugar na tomada e na composição, ela cede a uma força ambígua. (BELLOUR, 1997, p. 98)

Muitos fotógrafos usam esse recurso para dimensionar o tempo transcorrido e traduzir a ideia de um movimento maior, porém, essa imagem

que se forma conduz a uma desmaterialização do real, contrastando com a imagem fixa petrificante, congelada no espaço. Os diferentes tempos de exposição podem produzir efeitos diversos dessa imagem borrada, quanto maior a exposição, a imagem do movimento pode ser muito rápida e não ter luz suficiente para registrar informação, podendo desaparecer completamente, ou ficar bem diluída. Mas quando o tempo de exposição é menor, pode-se perceber mais detalhes do assunto e sua identificação, proporcionando assim várias interpretações diferentes e a escolha desse tempo determina então uma estratégia de construção expressiva para o fotógrafo. Ela pode ser usada como uma passagem para o outro lado, num sentido espiritual que transcende nossa natureza concreta. Durante muito tempo essa imagem borrada foi sinônimo de frustração e um defeito casual, até hoje ainda é para a maioria das pessoas que ignoram sua expressividade, “Mesmo assim, o “efeito borrão” resultou numa convenção para a representação do movimento que foi assimilada pela pintura e pelos quadrinhos.” (ENTLER, Ronaldo, 2007)

No princípio da fotografia esse longo tempo de exposição era resultado da qualidade dos primeiros processos pouco sensíveis à luz, como já vimos anteriormente, mas depois os fotógrafos começaram a utilizar como uma estratégia para significar uma passagem de tempo. Mesmo que a imagem aparecesse na forma de um borrão, diluindo-se no transcorrer do movimento.



Figura 36 - Ernest Haas – 1957

O fotógrafo Ernest Haas é um dos que começou a utilizar essa técnica numa série sobre esportes. Mesmo que o assunto normalmente tivesse muito movimento ele assumiu essa expressividade para valorizar a sensação que produz e desenvolver uma estética mais pictórica. O efeito borrado pode assumir duas formas diferentes, como nessa imagem da figura 06 que tudo parece em movimento, pois a câmera também se move, dando uma característica menos realista, podendo até chegar a imagens mais abstratas onde somente o efeito da velocidade produz uma sensação de luzes e borrões. Normalmente, essas imagens adquirem uma característica de não terem profundidade, seu espaço é menos perceptível e nosso olhar é conduzido pelos rabiscos e borrões que nos direcionam e essas sensações produzem muitos significados.



Figura 37 - Sergio Ferreira - 1993

Outra forma de apresentar essas imagens ocorre quando a câmera fica fixa e o borrão é produzido somente nos objetos que estão em movimento. Nessa imagem da figura 37, a proposta era diluir as pessoas para perder totalmente sua identidade. Elas não param para olhar, somente passam pelos lugares e somem rapidamente. Esses efeitos constroem um significado completamente diferente, pois o que está parado tem todas as características do objeto, seus detalhes, sua identificação e essa leitura

produz então o conceito que se quer traduzir. Ernest Haas também se utilizou dessa técnica:



Figura 38 - Ernest Haas – 1960

O fotógrafo russo Alexey Titarenko, para refletir sobre as pessoas da era pós-soviética quando encontrou-se com multidões vagando sem rumo em torno de São Petersburgo procurando alimentos e bens, fotografou essa massa desorientada de pessoas se diluindo. Em seu trabalho *City of Shadows* de 1991 – 1992 queria capturar a ansiedade da massa que sentiu no momento. "Quanto mais eu vagava ao redor da cidade, tornava-se para mim uma espécie de cidade das sombras ". (TITARENKO, Alexey, 2009)



Figura 39 - Alexey Titarenko – City of Shadows - 1992

As imagens com exposições muito longas, mostram somente as sombras de pessoas ou blocos de massas difusas. Em algumas aparecem pessoas que se perdem e desaparecem. Ele usa sempre o tripé para fixar os espaços e lugares para criar uma identificação com o lugar.



Figura 40 - Alexey Titarenko – City of Shadows - 1994

O tempo distendido numa fotografia, ao contrário do cinema, pode dissolver a realidade concreta e provocar o surgimento de um borrão fluido ou o desaparecimento total. Nesse sentido, o fotógrafo Hiroshi Sugimoto realizou um trabalho que alude de maneira interessante a relação temporal entre cinema e fotografia. Fotografando vários cinemas, depois de posicionar sua câmera diante da tela, ele começa a exposição da foto no momento em que o filme se inicia e só fecha quando termina. Portanto, o tempo de exposição da foto corresponde à duração do filme, mas a imagem que aparece na tela é um branco total, causada pela superexposição, então, a fotografia não consegue traduzir essa narratividade que está além de sua possibilidade temporal.

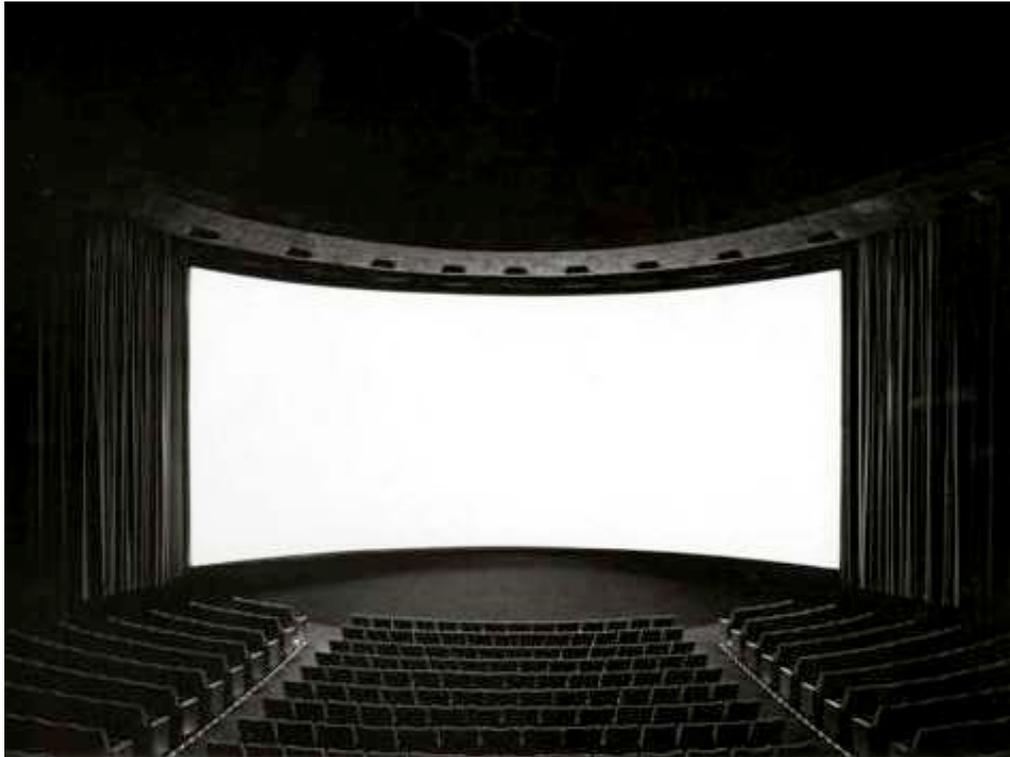


Figura 41 - Hiroshi Sugimoto – Hollywood Cinema, 2003

Na época em que comecei a fotografar no Museu Natural de História, numa noite eu tive uma visão quase alucinatória. A questão e a resposta que me levou a esta visão foi algo como isto: Suponha você fotografar um filme inteiro em um único quadro? E a resposta: Você tem uma tela brilhante. Imediatamente eu entrei em ação, experimentando para realizar esta visão. Vestido como um turista, eu entrei em um cinema barato no East Village, com uma câmera de grande formato. Tão logo o filme começou, eu abri o obturador em uma grande abertura, e duas horas mais tarde, quando o filme terminou, eu fechei o obturador. Naquela noite, eu revelei o filme, e a visão explodiu atrás dos meus olhos. (SUGIMOTO, 2009)

O acúmulo do tempo na fotografia pode então causar essa estranha visualidade e esse alargamento temporal não vai produzir o mesmo deslocamento do movimento cinematográfico, onde a imagem é produzida no mesmo fotograma sem a fragmentação necessária para percebermos a sua evolução durante seu deslocamento. Mas no lugar do borrão o tempo pode ser fragmentado dentro da imagem e produzir outra sensação de deslocamento. Ao invés de expor continuamente, podem-se produzir exposições intermitentes na mesma imagem. Produzindo múltipla exposição,

essas camadas de tempo vão se sobrepor numa mesma fatia temporal, abarcando esse alargamento sem produzir a desmaterialização e introduzindo uma narrativa no deslocamento dessas imagens. Essa temporalidade está presente nas experiências de Marey e vai influenciar muitos fotógrafos que buscavam essa interpretação de movimento.

Existem algumas formas diferentes de produzir esses efeitos na fotografia. No processo de Marey, como vimos anteriormente, ele produz a sequência através da cronofotografia expondo a síntese numa mesma chapa, portanto é possível perceber todo o deslocamento do movimento com todos os detalhes. Nos processos mais convencionais é possível fazer múltipla exposição no mesmo fotograma, normalmente usando uma câmera fixa. Então, na mesma imagem é possível registrar vários momentos dessa sequencial temporal produzindo uma síntese. Não da mesma forma que Marey, pois nessa sequência os momentos escolhidos são determinados pelo autor que fotografa em diversos tempos diferentes, não produzindo necessariamente o registro do desenho do deslocamento.



Figura 42 - Heloísa Bortz - 2009

Nessa fotografia a fotógrafa usou a múltipla exposição e registrou vários momentos da sequência dos bailarinos, num espaço temporal bem grande, porém sem uma perfeita linearidade da evolução desses movimentos

e eles acabam se sobrepondo produzindo uma sensação maior de tempo. Portanto a fixação dos momentos pode ser devidamente escolhido e esses efeitos não tem relação com a técnica de Marey.

O artista visual Michael Snow realizou vários trabalhos utilizando a fotografia explorando essa temporalidade fragmentada na mesma imagem:



Figura 43 - Michael Snow - 2005

Mas foi em outra fotografia que Snow trabalhou de forma muito interessante essa sobreposição temporal, numa sequência de auto-retratos realizados com polaróide em frente ao espelho. Essa fotografia foi usada por Phillippe Dubois para refletir sobre a própria fotografia: “O resultado final - com as cinco polaroides - é um trabalho que restitui a história da obra ao mesmo tempo em que a fazem. São ao mesmo tempo o próprio ato e sua memória.” (DUBOIS, 1992, p.13) As várias camadas de tempo que vão se sobrepondo narram uma trajetória de auto representação de como o ato fotográfico se sucedeu e foi tornando-se memória. Cada imagem sua continha a presença de algo que passou minutos atrás e o espelho numa reflexão contínua reforça a ação especular da fotografia. Essa realização tinha que transcorrer num pequeno espaço de tempo, portanto só foi possível graças à utilização do sistema polaróide de imagem instantânea para sua sobreposição imediata.



Figura 44 - Michael Snow – 1969

Numa versão mais contemporânea, o trabalho do fotógrafo dinamarquês Peter Funch, *Babel Tales*, retoma essa estratégia para formular questões sobre o homem urbano. Ele utiliza uma técnica que tem um vínculo fundamental com uma plataforma digital. Funch posiciona sua câmera numa rua bem movimentada e faz inúmeras exposições durante algumas horas ou dias. Depois analisa essas imagens, identificando situações de semelhança entre as pessoas. Utilizando um software de tratamento, ele reúne uma montagem com todas as pessoas e compõe um painel dessas semelhanças, propondo uma experimentação muito interessante sobre a massificação, o excesso e a repetição nos espaços urbanos.



Figura 45 - Peter Funch - Babel Tales - 2011

Imaginar se todas as pessoas pegassem o celular ao mesmo tempo produz uma sensação ficcional da situação e essa imagem compreende um espaço temporal muito grande, porém são vários momentos totalmente fragmentados e inseridos como se pertencessem ao mesmo instante, causando essa sensação proposital de estranheza com as semelhanças. Por mais que essa técnica seja desenvolvida por um sistema digital, ela é muito antiga, e os primeiros fotógrafos utilizavam para resolver outras questões de problemas técnicos, mas que já abordavam situações temporais. Como vimos anteriormente, a fotomontagem surgiu praticamente junto com a fotografia e foi muito utilizada nesse período durante os movimentos pictorialistas do século XIX.

Outra técnica utilizada para produzir essas sequências é o flash estroboscópico, na qual é possível fazer uma longa exposição com disparos do flash num padrão de tempo determinado, produzindo a evolução do desenho do movimento, muito parecido com a técnica de Marey. O primeiro fotógrafo a utilizar essa técnica, foi o albanês radicado nos Estados Unidos, Gjon Mili. Gjon juntou-se ao engenheiro elétrico americano Harold E. Edgerton e ambos se tornaram pioneiros no uso do flash estroboscópico. Edgerton inventou em 1938, no Instituto de Tecnologia de Massachusetts, o tubo de gás que permitiu desenvolver o método estroboscópico, que permite o disparo do flash no mesmo ritmo do movimento do objeto, registrando suas fases como se estivesse totalmente parado ao longo de todo o percurso. “As

fotografias feitas com iluminação estroboscópica fixam para sempre algumas formas que nunca serão detectadas pelo olho humano” (NEWHALL, 2002, p. 233)



Figura 46 - Harold E. Edgerton - 1954

Gjon Mili, além de desenvolver essas pesquisas da evolução do desenho do movimento com finalidades estéticas usando a iluminação estroboscópica, fez uma série de retratos com alguns artistas, e o mais interessante, é o de Pablo Picasso, onde consegue através do uso do flash

combinado com uma exposição mais longa, a sobreposição temporal de dois momentos:

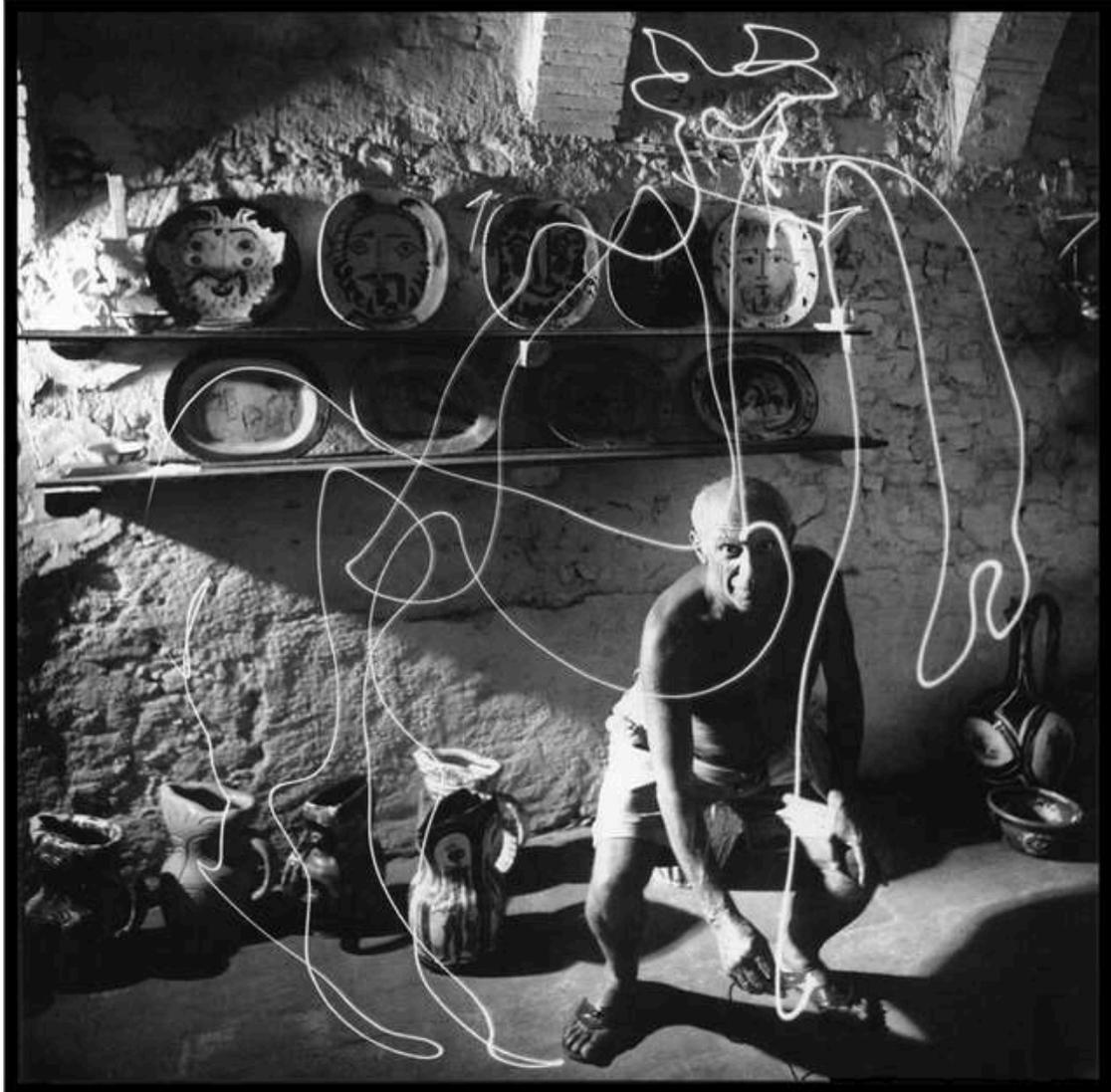


Figura 47 - Gjon Mili – Pablo Picasso – 1949

A imagem de Picasso foi registrada com o disparo do flash, depois com uma longa exposição, no escuro total, ele desenhou com uma lanterna os traços de um minotauro no espaço, produzindo assim a sobreposição das duas temporalidades e esse efeito visual do desenho da luz. Aliás, esse efeito de desenhar com a luz durante um tempo longo de exposição, tem o nome de Light Painting e produz uma sobreposição temporal muito específica, criando praticamente imagens surreais. Ela foi utilizada por muitos

artistas e Man Ray parece ter sido o primeiro a usá-la com essa finalidade:



Figura 48 - Man Ray – Auto retrato Light Painting – 1935

Outra estratégia utilizada pelos fotógrafos para produzir essas duas temporalidades, que provém desse mesmo conceito, isto é, a luz do flash misturada com a luz ambiente, apresenta um efeito diferente das imagens de light painting. Ela produz uma imagem congelada do flash misturada com a imagem borrada da luz ambiente. Para criar esse efeito normalmente a câmera deve estar em movimento numa exposição mais longa e disparar o flash junto. Esse disparo, dependendo do equipamento utilizado, pode ser programado para acontecer no começo, no meio ou no final da exposição, produzindo efeitos muito diferentes. O fotógrafo brasileiro Cláudio Edinger utilizou de maneira muito interessante esta técnica:



Figura 49 - Cláudio Edinger – Carnaval – 1991

Em seu livro sobre o carnaval, Edinger utilizou muito essa técnica, para explorar esse efeito que mistura a imagem congelada do movimento, misturada com o borrão provocada pela longa exposição da luz ambiente. Portanto essa técnica provoca uma sensação de termos duas temporalidades diferentes nessas imagens.

A fotografia portanto tem na sua essência tecnológica alguns métodos de representar a passagem do tempo e a caracterização do movimento num mesmo fotograma, que é diferente então da pintura, mesmo que se aproprie delas. Pois percebemos que ela está condicionada a questões tecnológicas que permitem o acesso a essas temporalidades. Mas a fotografia desenvolve outros artifícios para gerar temporalidades que vão além de uma imagem

única. A construção narrativa pode ser feita através da sequência das imagens quando acontece a passagem temporal e seus elementos que se intercalam e compõem a significação do seu conteúdo. A sequência narrativa visual é um instrumento muito utilizado para construir significados ao longo da história e próprio de outras linguagens:

A estruturação sequencial de imagens está também na base de quase todas experiências com narrativas visuais, incluindo aí o cinema e os quadrinhos. Aparece também numa longa tradição da pintura: as inscrições nas pirâmides que mostram a passagem dos faraós para uma vida após a morte, as cerâmicas gregas que contam feitos heróicos, as iluminuras medievais que relatam passagens bíblicas, ou telas múltiplas como o Jardim das Delícias (c.1450-1516), de Hieronymus Bosh, que resume num tríptico a saga da humanidade, do Éden ao inferno. (ENTLER, Ronaldo. 2007)

A fotografia, então, tem uma forma de demonstrar a passagem do tempo numa mesma imagem criando uma narrativa, mas ela desenvolveu também outras maneiras para fazê-lo. Muitas imagens em sequência são realizadas para produzir uma narrativa visual. A sequência temporal é realizada então pelo encadeamento das imagens, não mais na mesma imagem. Isto nos remonta então aos trabalhos de Muybridge.

Dois fotógrafos são interessantes para analisarmos esse formato, que não foi muito desenvolvido e que nos remete a outros conceitos importantes como a realização completa de uma ficção e a ordem das imagens determinando sua narratividade. Esses trabalhos além de se aproximarem do cinema fazem muita referência aos quadrinhos.

O primeiro é Duane Michaels, que produz pequenas sequências ficcionais, introduzindo na fotografia questões que normalmente não eram discutidas, como a morte, que tem inúmeras representações em seu trabalho. Mas apresenta também interpretações de sonhos e um universo imaginário muito amplo e vai usar técnicas exclusivamente fotográficas durante a exposição, sem utilizar muita pós-produção. Raymond Bellour analisa seu

trabalho e complementa que:

A sequência de movimento deve ser elíptica, intermitente, isto é, marcar as frases que proporcionam os grandes vazios nos quais a imaginação se emaranha e trabalha, em relação a um antes e a um depois, ao mesmo tempo, contrariamente ao que ocorre com a foto isolada, que não passa de um instante dilatado, ou de um tempo voltado para a nostalgia e para a morte. (BELLOUR, 1997, p.112)

Muitas de suas sequências apresentam narrativas bem complexas, imergindo num universo extremamente fantástico e surreal. Uma das mais famosas é: “As coisas são bizarras” de 1983:

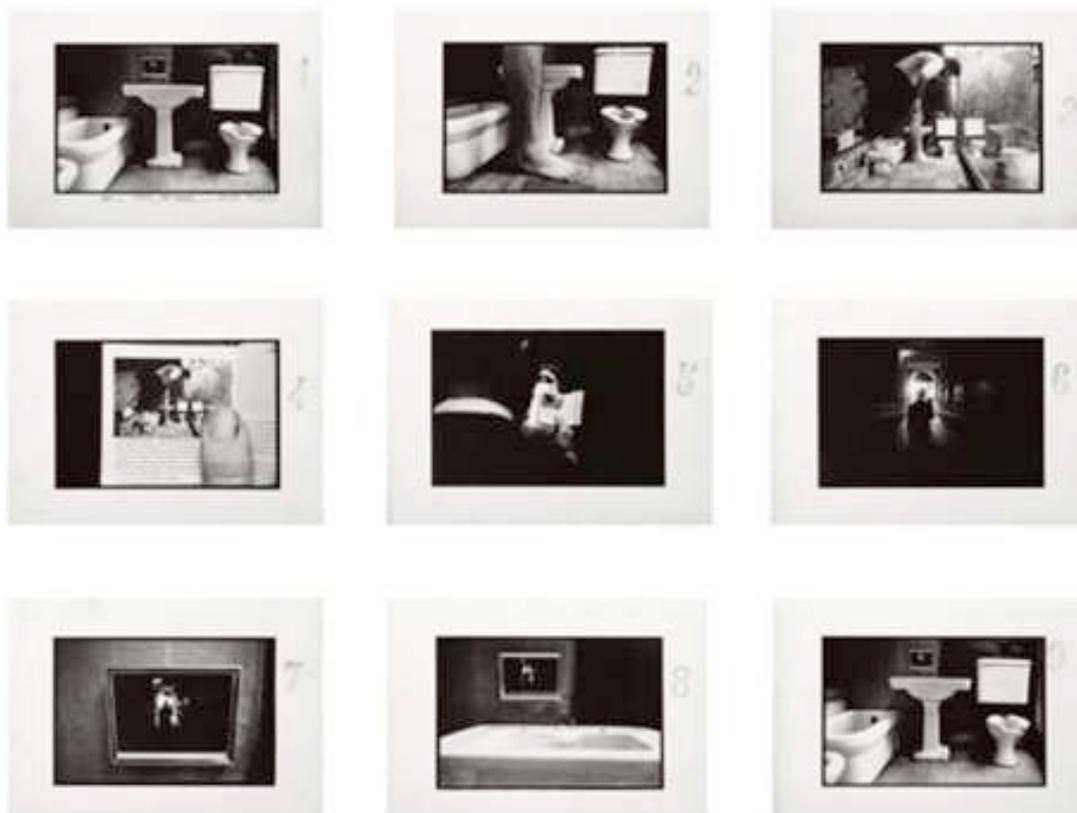


Figura 50 - Duane Michals – As coisas são bizarras – 1983

Um recurso narrativo que ele utiliza é de uma elipse que se entrega ao

eterno retorno e nessa sequência cada imagem contém a anterior e “A estrutura compartimentada dessa história, onde uma imagem está sempre contida em outra subsequente obriga o olhar do leitor a mergulhar em uma espiral onde os andares representam parte de um todo.” (MANINI, 1998, P.252). Esse movimento que se apresenta nos remete ao cinematográfico:

A história que Duane Michals nos apresenta é um movimento de câmera na profundidade de uma única imagem. Este percurso cinematográfico torna-se elaborado tal como a lógica da boneca russa dentro de uma imagem há uma outra que contém uma outra que guarda uma outra... (MANINI, 1998, P.253)

As pequenas histórias de Duane Michals e seu léxico imaginário influenciaram muitos artistas que pretendiam desenvolver histórias narrativas, que é o caso do outro trabalho que analisaremos. O foto-romance, que apresenta outra estrutura, é na verdade uma revalorização da foto-novela, que tinha uma linguagem mais popular.

O livro “Droit de regards”, lançado em 1985, retoma esse novo foto-romance numa estrutura mais sofisticada de leitura com possibilidades de interpretação mais aberta. Os autores belgas Marie-Françoise Plissart como fotógrafo e o roteirista Benoit Peeters produziram um romance só com imagens, possibilitando interpretações mais soltas:

Com a ausência de verbal na história uma variedade de sentidos que o imagético é capaz de transmitir é liberada, permitindo uma rica variação também na leitura, na interpretação. (MANINI, 1998, P.252).

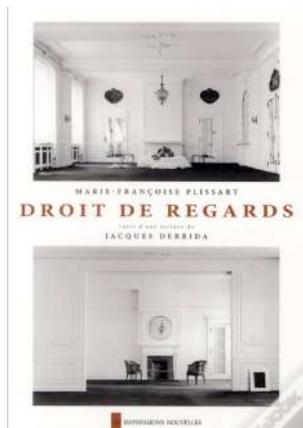


Figura 51 - Marie-Françoise Plissart - 1985



Figuras 52 e 53 - Marie-Françoise Plissart - 1985

A estrutura do livro fotográfico foi utilizada aqui com outro conceito, que não era de somente mostrar um conjunto de fotos de um determinado fotógrafo, mas foi pensada em função de sua própria edição e só funcionaria assim, não podendo suas fotos serem editadas fora de seu contexto. Essa estrutura aproxima-se do cinema quando a ordem das imagens tem uma sequência única, diferenciando-se somente pelo tempo que ficaremos em cada imagem.

Outro artista que utilizou a fotografia para realizar trabalhos que discutiam questões relacionadas ao tempo foi David Hockney. Utilizando de

início também polaróides, ele fotografava o espaço, parte por parte, com pequenos deslocamentos e depois juntava para formar uma imagem com várias temporalidades. Com isso, ele levava um tempo para realizar e registrava essa passagem. Portanto esse todo contém as variações do tempo. Segundo Ronaldo Entler:

A passagem de tempo se revela em pequenos deslocamentos dos personagens fotografados e do próprio fotógrafo, resultando numa perspectiva multiocular (em contraponto à vocação unilocular da Fotografia). (ENTLER, 2005, p.20)

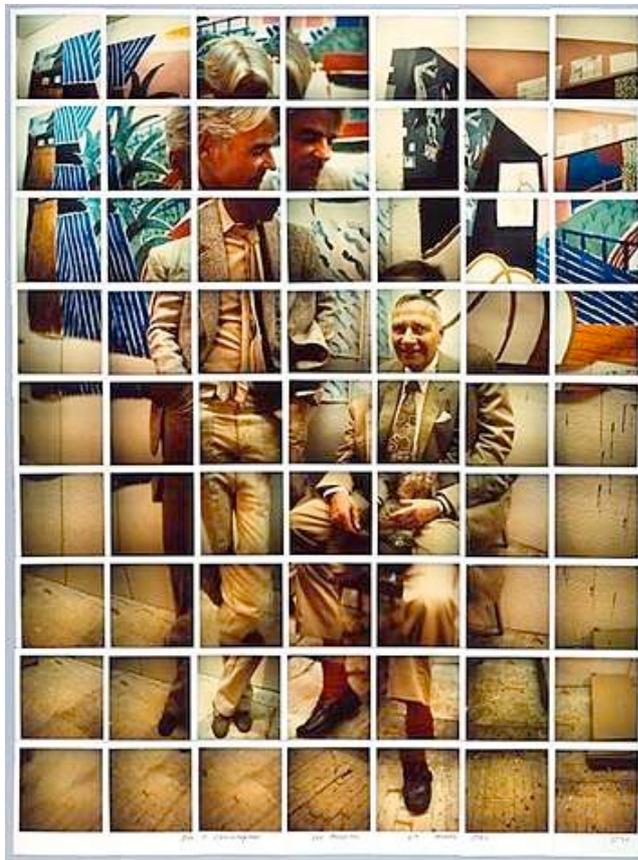


Figura 54 - David Hockney – 1982

Ele procurava deslocar um pouco o ângulo para exagerar a fragmentação e com isso produzia uma experiência visual que nos aproxima do conceito cubista, onde a imagem pertence a vários espaços e tempos simultâneos. A partir desse princípio do deslocamento e da múltipla exposição do mesmo evento, podemos nos remeter às sequências

registradas pelos fotógrafos observando seus contatos. Voltando aos fotógrafos que registravam uma sequência de um acontecimento em vários momentos e depois escolhiam a que melhor representava sua síntese, se analisarmos o contato desses filmes, podemos perceber toda a evolução desse evento, mas em partes fragmentadas pelo corte temporal do fotógrafo. E, segundo Bellour, “A sequência de movimento é interessante, primeiro, porque obriga a sequência a dizer melhor o que ela é: uma sucessão de imagens relacionadas, cuja relação só tem interesse se for forte.” (BELLOUR, 1997, p. 111) Portanto, um efeito narrativo poucas vezes será muito interessante, mas percebemos a busca do olhar fotográfico sobre o evento. Mas tendo o conceito do contato como referência alguns fotógrafos desenvolveram uma narrativa através da sequência em que esses fotogramas se apresentam. Produzindo o mesmo deslocamento que Hockney, as imagens são fotografadas na sequência do filme e depois são apresentados os contatos que formam o todo da imagem. O fotógrafo alemão Thomas Kellner apresentou uma série muito interessante dos momentos:

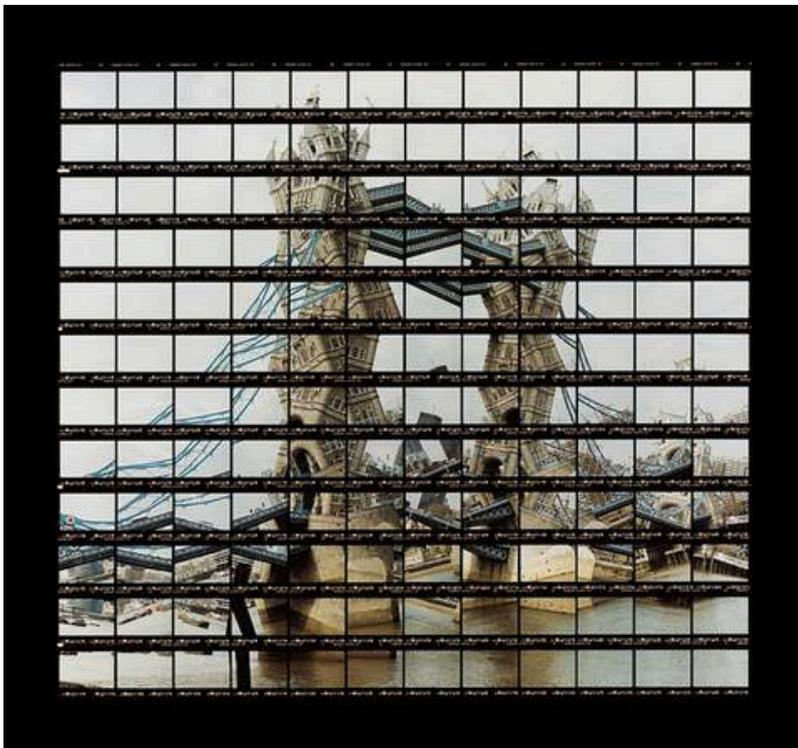


Figura 55 - Thomas Kellner – 2001

A sequência produzida pode durar de 30 minutos à 5 horas, dependendo do tamanho da imagem e o seus deslocamentos provocam uma sensação de desconstrução e que tudo foi remontado desordenadamente. A câmera caminha num plano fixo e seu movimento deve ser bem calculado para não perder o posicionamento espacial.

Para concluirmos esse levantamento sobre as possibilidades de construção narrativa que a fotografia desenvolve, falaremos sobre a técnica que mais à aproxima do cinema: Foto-filme. A ficção construída através de imagens fixas, fotografias que se encadeiam e desenvolvem um tempo fílmico. O filme de Cris Marker, *La Jetée* de 1962, apresenta uma estranha sensação e ritmo através do relato desenvolvido que além da sequência construída com as fotografias, há um movimento de câmera que percorre a superfície da imagem “Para captar um certo nível de monstruosidade que expõe, através dos *fade-out*, mas principalmente das fusões, a loucura do pictograma, uma espécie de irrepresentabilidade originária.” (BELLOUR, 1997, p. 111)

A história se desenvolve quase toda em voz-off, onde relata os acontecimentos de lembranças num subterrâneo de uma Paris pós terceira guerra mundial. E a redenção do mundo se dá pela memória do homem e da fotografia, pois ela é o instrumento que traz o passado para tentar revivê-lo “Poucos sobreviventes depois da devastação radioativa; e um homem, que se fixam os experimentos, porque foi capaz de reter um fragmento do passado.” (ANDIÓN, 2005, p. 211) Esse fragmento é o mesmo da fotografia por isso sua relação fundamental com essa história e é uma imagem que sempre surge. E para Bellour ele aborda muitas questões:

A isso devemos acrescentar que esse filme condensa, em 29 minutos: uma história de amor, uma trajetória rumo à infância, um fascínio violento pela imagem única (o único da imagem), uma representação combinada da Guerra, do perigo nuclear e dos campos de concentração, uma homenagem ao cinema (Hitchcock, Langlois, Ledoux etc.), à fotografia (Capa), uma visão da memória, uma paixão pelos museus, uma atração pelos animais e, em meio a tudo isso,

um sentido agudo do instante. (BELLOUR, 1997, p. 170)



Figura 56 - Cris Marker – La Jetée - 1963

Abordamos basicamente quase todas as possibilidades narrativas que a fotografia desenvolveu para entender essas construções e seus significados e podemos colocar agora a nossa pesquisa em outro direcionamento. A visualidade que o Cinemagraph produz, tendo uma imagem fixa e outra em movimento, parece a princípio, uma nova visualidade que não indentificamos em momentos anteriores nas produções imagéticas e que é fruto das recentes tecnologias para a sua produção, portanto está totalmente inserida num contexto contemporâneo. Sua visualidade pertence então às condições tecnológicas do mundo digital e suas formas de visualização estão condicionadas aos tipos de telas e monitores para acontecer a sua recepção por parte dos observadores que contemplam e absorvem suas características. Esse observador está também contido neste universo para poder acontecer a plena recepção completa.

As transformações da visualidade são frutos das constantes mudanças nas concepções e formas de pensamento que a sociedade desenvolve. As formas de visualidade serão sempre um reflexo das ideologias e tecnologias contemporâneas e para nossa pesquisa o século XIX é de fundamental relevância para entendermos a que pertence a visualidade fotográfica e a transformação que se dará em função da evolução científica deste período. Neste momento, abordaremos o surgimento das imagens em movimento, quando se dá efetivamente a transformação da visualidade.

5 - A transformação da visualidade no século XIX

A forma de visualidade está diretamente condicionada a muitos fatores que desencadeiam manifestações, inseridas num contexto cultural, social, político e tecnológico. As representações imagéticas acompanham a ideia da evolução humana e científica, permeada de fragmentos que remontam à historicidade impregnada de valores culturais. Tais manifestações emergem de uma natureza que conserva e revela os questionamentos e aflições que a humanidade contempla.

Esse conceito que acabamos de desenvolver fundamenta o caminho que seguiremos para contextualizar os princípios nos quais se baseiam as transformações da visualidade no século XIX. Temos como conteúdo essencial as obras artísticas visuais que engendraram essas teorias e as principais discussões que elas produziram. Concentraremos nossa análise nos períodos entendidos como fundamentais para compreendermos de que forma aconteceram essas transformações que culminaram nas rupturas dessa visualidade. Colocaremos como uma questão essencial para o surgimento dessas novas visualidades a evolução técnico-científica que comporta e subsidia todas as manifestações históricas.

5.1 - A visualidade da câmera escura

A ruptura que aconteceu no século XIX tem como precedente uma concepção visual que durou quase 500 anos e determinou uma profunda transformação: o Renascimento. É claro que essas transformações não foram assim determinadas pontualmente, mas muitas inovações proporcionaram uma nova forma de representação. Essas transformações se deram, é óbvio, em todas as esferas da sociedade, no surgimento do pensamento científico, na busca pelo entendimento da razão, onde o ser humano passa a ser o centro do mundo e coordena suas ações abrindo as portas para o Iluminismo e uma visão mais objetiva que segue padrões de

ordem mais estruturada que passa a compor o seu cotidiano e as suas manifestações culturais. E segundo Laura G. Flores visão e racionalidade compreendem uma fundamental relação com a realidade de nossa cultura e:

De maneira análoga, o princípio da ordem e racionalidade também se materializará de maneira visual e objetual no espaço arquitetônico. As estruturas com proporções exatas, limitadas por linhas precisas e ordenadas, caracterizam a arquitetura ocidental desde os egípcios: toda uma cosmovisão descrita através de uma ordem matemática. (FLORES, 2005, p. 116)

Mas, o que nos importa aqui são as transformações na visualidade que essas ideologias e filosofias determinaram. Essa visualidade compreende o espaço pictórico no qual eram produzidas as pinturas da época: elas apresentam uma certa tridimensionalidade ausente nas anteriores. A pintura da Idade Média, como resume Carlos Flexa Ribeiro:

Exprime uma concepção bidimensional do espaço; nela não há profundidade espacial...A luz é sem a contrapartida da sombra...As figuras são estáticas. O ambiente é, no seu todo, extraterreno celestial...A paisagem é esquemática...Os temas bíblicos e hagiológicos conferem à pintura o caráter de uma apologética pela imagem, a arte serve da Teologia, tudo revelando concepção teocêntrica do mundo, da vida, dos seres e das coisas. (RIBEIRO, 1978, p. 111)

A pintura do Renascimento, ao contrário, é de índole antropocêntrica. Significa o aparecimento do individualismo, a descoberta do homem e da natureza. As inovações ocorrem no sentido da construção de um sistema de representação plástica que interpreta as aspirações e os objetivos da sociedade, através de um conhecimento técnico-científico, num dado momento histórico.

O grande instrumento da transformação plástico-espacial está na perspectiva linear, como sistema de organização da superfície plana no qual todos os elementos representados (figuras, objetos, céu, terra etc.) são considerados de um

ponto de vista único, em que as dimensões relativas das partes se deduzem matematicamente, do cálculo da distância relativa dos objetos aparentes ao olho do observador. (RIBEIRO, 1978, p. 112)

Essa representação plástica expressa muito bem o individualismo da época porque ela própria se revela individualista ao promover o ponto de vista único, reduzindo o mundo exterior ao que é visível em três dimensões. Essa nova ciência que explorava a busca dessa consciência trouxe inúmeras inovações que desenvolviam seus conceitos sobre a geometria e a matemática para materializar essas descobertas. Foram utilizados muitos instrumentos ópticos para desenvolver essas teorias, sendo o mais importante a câmera escura.

A câmera escura consistia de uma sala escura onde os raios de luz da cena externa eram projetos de forma invertida, formando uma imagem. Esse fenômeno da luz já era conhecido no século IV a.C.. Aristóteles escreveu sobre ele ao observar as imagens formadas no chão de uma floresta durante um eclipse parcial, onde as pequenas fendas entre as folhas filtravam os raios de luz.

A primeira referência a uma câmera escura com lente foi feita por Girolamo Cardano em 1550:

Se quiser observar essas coisas que estão na rua, coloque uma lente convexa na janela quando o sol esteja radiante brilhando, e tendo escurecido a janela verá as imagens introduzidas pela abertura na superfície oposta, mas com cores desmaiadas. Coloque, pois, um papel bem branco no lugar em que vê a imagem e alcançará o efeito desejado com resultados surpreendentes. (HOCHNEY, 2001, p.209)

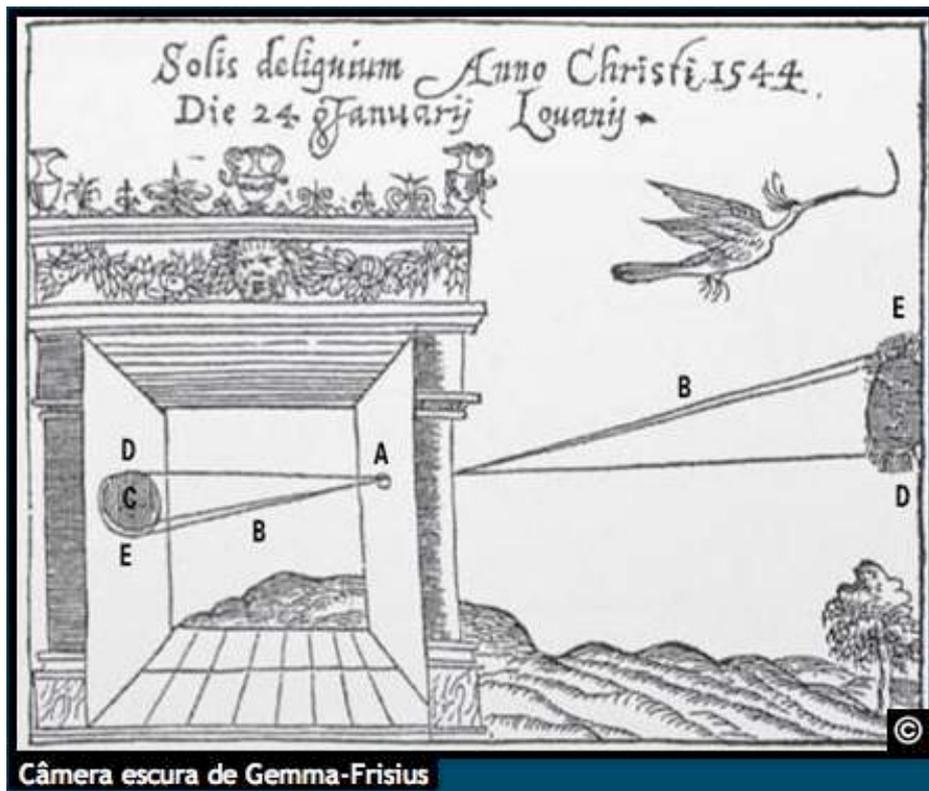


Figura 57 - Câmera escura - 1544

Uma das primeiras representações da câmara escura de Gemma Frisius. A utilização da câmara escura estendeu-se desde os estudos astronômicos até a incorporação por parte dos artistas para o desenvolvimento de suas teorias sobre a perspectiva linear, a partir da qual ela vai desempenhar uma importante função. Para os artistas, a imagem que era projetada servia de molde para fazer seus desenhos e a partir daí, ela se transforma num instrumento de representação da visualidade. A câmara escura gerou uma plasticidade que proporcionou uma estrutura formal nas pinturas, porém ela não pode ser considerada somente como um instrumento de representação visual, pois segundo Crary foi também utilizada como forma de entretenimento:

Para os que compreendiam seu fundamento óptico, ela oferecia de maneira transparente espetáculo do funcionamento; para os que ignoravam seus princípios, ela proporcionava os prazeres da ilusão. Porém, assim como continha em si as possibilidades das anamorfoses, a veracidade da câmara foi assombrada por sua proximidade

com as técnicas de mágica e de ilusionismo. (CRARY, 2012, p.40)

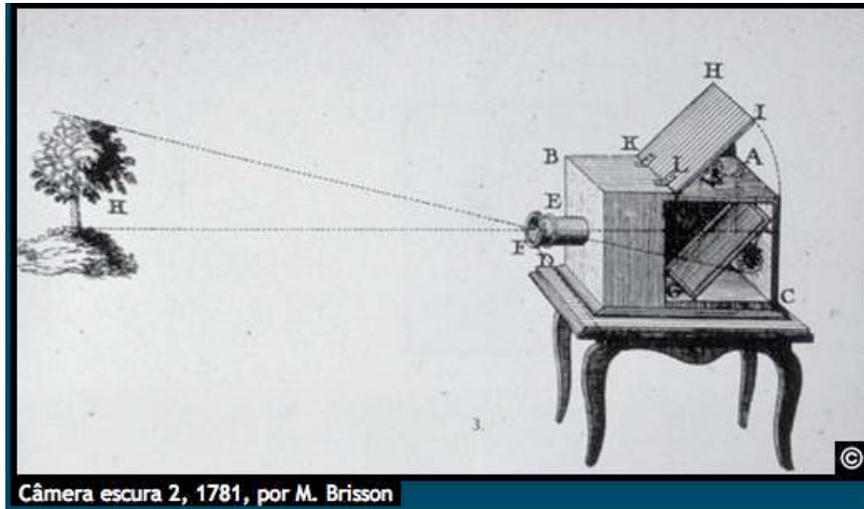


Figura 58 - A evolução da câmera escura, com espelho - 1781

As primeiras câmeras escuras normalmente eram quartos preparados para tal atividade. Porém, com sua evolução, tornaram-se pequenas e adquiriram um espelho, no qual a imagem incidia e era projetada para um vidro, corrigindo a inversão da imagem, onde podia ser copiada. Esse instrumento foi muito utilizado pelos artistas desde a sua invenção até o século XIX. Mas é de fundamental relevância que a posição do observador esteja sempre interiorizada e veja o mundo das imagens projetadas em seu interior. Isto não é só determinante para a produção da representação de uma imagem, pois o coloca numa situação de confinamento dentro de um espaço físico que restringe sua mobilidade e se completa através de um olhar fixo.

Essa observação produz no homem um efeito condicionado por esta situação. Quando o olhar percebe o mundo de dentro da câmera escura ele se coloca isolado e distante, confinado num espaço que demarca uma posição pontual e segundo Crary:

Antes de mais nada, a câmera escura realiza uma operação de individuação; necessariamente define um observador

isolado, recluso e autônomo em seus confins obscuros.
(CRARY, 2012, p.40)

Nesse tipo de observação do mundo o processo de subjetivação acontece numa forma onde o ato de ver e o corpo físico estão separados. Existe entre eles um aparato científico para realizar essa transcrição de maneira mais objetiva e com uma função mais racional, sem que os processos emocionais transgridam seus resultados.

A câmera escura autentica e legítima a perspectiva monádica do indivíduo, mas a experiência física e sensorial do observador é suplantada pelas relações entre um aparato mecânico e um mundo previamente dado da verdade objetiva. (CRARY, 2012, p.46)

Essa condição reforça a importância dessa visão mais racional do mundo de observar e se tornar parte de um conjunto de associações que contém as projeções culturais desse período. Todas as manifestações comportam então essa relação que domina e reflete nas correspondências simbólicas que se projetam na câmera escura. “E a analogia resultante é a de um observador que olha através de uma janela. E sua figura derivada, a do quadro, o formato dominante das imagens da Visão Objetiva.” (FLORES, 2005, p.116)

Por mais que tenham ocorridas importantes mudanças do ponto de vista estético nesse período, essa visualidade demarcada por um olhar fixo que observa o mundo estaticamente vai permanecer em praticamente todas as representações pictóricas. Mesmo que essa forma de ver se distancie de como nosso olho realmente enxerga, ela tornar-se-á a referência para determinar a representação que mais se assemelha à realidade e se manifesta como natural, real e objetiva. A construção ideológica dessa visão de mundo se constituirá por quase 500 anos. Flores conclui da melhor maneira esse conceito:

Em conclusão, a câmera escura é um modelo epistemológico e não só uma ferramenta para a produção do mundo. Seu princípio estrutural constitui o paradigma dominante que

descreve o observador diante do mundo em uma cultura, a ocidental, cujo sentido primordial de ordem e razão é a visão. A materialização desta em um objeto chamado câmera escura leva implícita a objetivação do fenômeno físico e a codificação das relações de observação. Assim pois, a câmera escura está imersa em uma complexa organização do conhecimento baseada na relação entre sujeito e objeto. (FLORES, 2005, p. 116)

5.2 - As mudanças no século XIX

O século XIX passa por profundas transformações que afetam a sociedade e sua maneira de se relacionar e representar sua visualidade. Na era da modernidade, a vida torna-se mais complexa e a busca desenfreada da novidade vai conduzir o homem à necessidade de inovar e criar constantemente. Esse caminho conduz o homem a articular outras possibilidades de desenvolver suas novas inquietações e aflições e gerar uma visualidade que contemple esses questionamentos. A industrialização, o ferro, o trem, a urbanização acelerada, aliadas ao positivismo e à evolução científica vão transformar profundamente sua forma de ver.

Há uma importante ruptura na questão temporal. A relação com o tempo compreende a aceleração constante da vida e torna-se uma das condições mais profundas do homem moderno. Agora ele se desloca na incrível velocidade de um trem, tornando as distâncias e o tempo muito menores. Muitos fatores complementam a ideia da aceleração, como a industrialização com a produção em série e o aumento do comércio.

A primeira grande transformação do olhar se dá no espaço urbano. É no século XIX que a convivência do homem nas grandes cidades começa a sofrer uma grande transformação. Paris se torna o grande marco dessa revolução e suas ruas o reflexo do pensamento moderno. Diversos eventos públicos são criados com a finalidade de estimular o consumo de

mercadorias cuja produção registrava um grande aumento impulsionado pelo desenvolvimento tecnológico industrial. “As primeiras galerias comerciais começam a surgir no início de 1820, frutos do florescimento da alta do comércio têxtil.” (BENJAMIN, 1991, P.31) A mercadoria começa a tomar o seu lugar de condutor dos costumes e criar novas necessidades de consumo para o bem do capital. Essas galerias são muito luxuosas, usando-se pela primeira vez nas suas construções o ferro e decoradas por artistas, elas se tornam locais de grande atração. Surgem também nesses locais as primeiras iluminações à gás que proporcionarão um espetáculo mais prolongado. Walter Benjamin cita uma passagem de um guia ilustrado de Paris:

Estas galerias são uma nova invenção do luxo industrial, são vias cobertas de vidro e com o piso de mármore, passando por blocos de prédios, cujos proprietários se reuniram para tais especulações. Dos dois lados dessas ruas, cuja iluminação vem de alto exibem-se as lojas mais elegantes, de modo tal que uma dessas passagens é uma cidade em miniatura, é até mesmo um mundo em miniatura. (BENJAMIN, 1991, p.31)

Outro importante evento que também deslocaria para as ruas uma grande massa de pessoas foram as Exposições Universais, que tinham a finalidade de apresentar a todo mundo as principais invenções e novas mercadorias que a indústria estava desenvolvendo. Durante todo o século XIX, as Exposições Universais foram realizadas em diversas cidades da Europa e atraíam sempre um grande número de pessoas cativadas pelo espírito da diversão pública e a envolvente devoção ao consumo de mercadorias. Segundo Benjamin, as Exposições Universais,

Inauguram uma fantasmagoria a que o homem se entrega para se distrair. A indústria de diversões facilita isso, elevando-o ao nível da mercadoria. O sujeito se entrega às suas manipulações, desfrutando a sua própria alienação e a dos outros. (BENJAMIN, 1991, p.31)

Uma nova visualidade surge e transforma a maneira de olhar e perceber os espaços urbanos. O grande adensamento de pessoas, de

prédios torna impossível um olhar mais contemplativo. Não há mais a possibilidade de se observar um objeto isoladamente e sim uma quantidade de informações que se sobrepõem e se justapõem. O olhar se torna múltiplo, facetado e móvel para poder absorver tudo que se apresenta em seu campo de visão.

A percepção visual torna-se complexa e em constante movimento. Portanto a forma de apreensão e fruição desses novos espaços urbanos deve sugerir uma nova modalidade de percepção, um comportamento particular que possa dar conta de visualizar e registrar os inúmeros eventos e curiosidades que se sucedem permanentemente num fluxo constante.

O flâneur é este novo observador. Com seu passo lento e sem direção, ele atravessa a cidade como alguém que contempla um panorama, observando calmamente os tipos e os lugares que cruza em seu caminho. Com esse seu jeito de passear, como se recolhesse espécies para uma verdadeira tipologia urbana, ele está “a fazer botânica no asfalto”. Ele faz “um inventário das coisas”: o trabalho de classificação característico da época. (BENJAMIN, 1991, p. 91)

Esse espectador caminha lentamente em meio à multidão observando tudo com muito rigor e paciência. Com uma implacável curiosidade registra todos os detalhes que vão construindo através de sobreposições de diferentes formas de espaços, de descrições, de imagens.

5.3 - A transformação epistemológica da visualidade

Além da transformação da visualidade urbana, ocorre o processo de transformação da experiência perceptiva vinculada ao desenvolvimento de uma série de dispositivos ópticos que estabelecem uma ruptura com os sistemas de visualidade dos séculos anteriores. Essa nova concepção centrada na mobilização do olhar surge com o avanço tecnológico que corresponde à subjetivação do olhar e ao controle objetivo da percepção.

Representa a superação da visualidade do olhar fixo que observa o mundo estaticamente baseado na câmera escura, guiado pela racionalidade. A mobilidade da modernidade propõem novas formas de observação quando percebe que todo processo de percepção, da visão, complementa-se no órgão receptor, contrapondo o sistema da câmera escura que simplesmente recebia as informações de forma direta. A conclusão é que a condição moderna concebe a valorização dos sentidos e da mobilidade do corpo e do olhar. Essas questões foram desenvolvidas por Jonathan Crary em seu livro *Técnicas do Observador*, onde postula um novo padrão de visualidade e observa o surgimento de uma nova ciência, a fisiologia que tem como embasamento o reconhecimento do fundamento corpóreo do olhar e da necessidade de testar e medir a capacidade dos sentidos humanos, sobretudo da visão. Citado numa revista científica sobre psicologia, Crary observa:

A fisiologia experimental do final do século, aliada a uma perspectiva científicista, é uma referência necessária para a análise dos dispositivos de mensuração e quantificação que a psicologia cria para investigar o terreno da experiência subjetiva. (MORAES, CATININ, CORREA, 2009, p.01)

Nesse momento histórico se percebe uma importante evolução em muitos ramos da ciência, fundamentada nas concepções positivistas no qual tudo deve ser comprovado cientificamente, porém paradoxalmente, emerge uma grande investigação nas áreas das experiências subjetivas. Muitas delas acontecem principalmente no estudo de como nosso olho enxerga. Um exemplo interessante desses estudos são as teorias de cor que foram desenvolvidas a fim de estabelecer padrões quantitativos normativos, mas muitas dessas teorias tinham um observador padrão humano para realizar as experiências. Portanto, além de identificar e quantificar esses espaços de cor, era importante saber como o olho humano reagia a essas cores em determinadas condições. Essas teorias de cor fundamentaram importantes conceitos artísticos da época.

A primeira importante teoria de cor que aparece no século XIX foi a Doutrina das Cores elaborada por Goethe em 1808, o qual transcreve com

grande genialidade seus experimentos e teses em relação à natureza da cor e sua aplicação na pintura. Sua principal contribuição refere-se às divergências em relação à teoria elaborada por Isaac Newton da decomposição da luz que considerou muito científica e não levou em consideração uma relação mais empírica e subjetiva dos efeitos da cor no psiquismo humano e sua eficiência no domínio estético.

Já que ocupa um lugar tão elevado na série de fenômenos naturais originários, preenchendo com uma diversidade bem definida o círculo simples que lhe foi designado, não devemos nos surpreender ao percebermos que a cor, em suas manifestações mais gerais e elementares na superfície de um material, sem nenhuma relação com a qualidade ou forma dele, produz sobre o sentido o que lhe é mais adequado, a visão, e, por meio deste, sobre a alma, um efeito que isoladamente, é específico e, em combinação, é em parte harmônico, em parte característico, mas também desarmônico, embora sempre definido e significativo, que se vincula imediatamente à moralidade. É por isso que as cores, consideradas como um elemento da arte, podem ser utilizadas para os mais altos fins estéticos. (GOETHE, 1996, p.128)

Em suas afirmações, Goethe forneceria os elementos fundamentais para o desenvolvimento dos estudos psicológicos da cor e constituiria a base de uma nova simbologia, fundamentando os princípios fisiológicos nos fenômenos subjetivos de captação da cor. Para ele, todas as experiências efetuadas pelo olho eram consideradas verdades ópticas e constituídas totalmente por uma elaboração entre o interior e o exterior. “Nós a chamamos de fisiológicas, pois pertencem ao olho saudável e são consideradas condições necessárias à visão; indicam uma viva alternância interna e externa no olho.” (GOETHE, 1996, p.51)

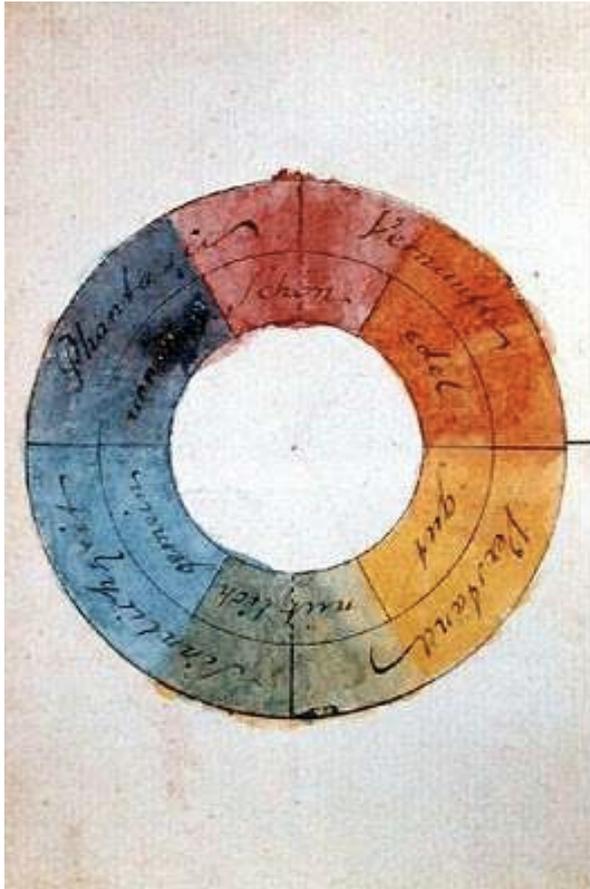


Figura 59 - Goethe – Círculo cromático - 1808

Outras teorias de cor aparecem ao longo do século XIX, devido a uma proliferação das indústrias de novos corantes sintéticos. Fruto do progresso de um dos maiores negócios da química industrial, os corantes afetam profundamente os artistas que não tinham o controle total das tonalidades de vários fabricantes. Foi preciso então classificá-los com normas de padrões internacionais. Duas teorias foram as que mais influenciaram os artistas. A primeira é do francês Eugène Chevreul, *Des Couleurs et de Leurs Application aux Industriels* em 1861, que compilou um catálogo com 14.400 tonalidades cromáticas. Além de catalogar todas as cores possíveis, Chevreul trabalhava sobre as sensações cromáticas newtonianas estimulando sobretudo a harmonia empírica de sua contraposição e seus círculos cromáticos. Frequentemente citado como a base teórica da pintura dos impressionistas e dos divisionistas, foi um dos primeiros a formular a ideia da cor como uma idioma universal.



Chevreul
colour wheel
Paris 1861

Figura 60 - Eugènè Chevreul - 1861

Nesse contexto surge também a teoria de Ostwald na Alemanha, baseada na nova técnica da cor discriminação, numa tentativa de representar uma relação universal da cor. Além de químico, Ostwald era também um entusiástico artista amador e produzia seu próprio pigmento e tinha como preocupação sua estabilidade. Ele defendia a noção de sentimento artístico na aplicação da cor, nos sistemas essencialmente empíricos e uma apropriação matemática à psicologia da cor. Dessas experiências surge o seu primeiro manual, *Dier Farbenfibel* (O Livro da Leitura da Cor – 1916).



Figura 61 - Wilhelm Ostwald - 1916

Essas considerações sobre a visão mais subjetiva já estavam germinando nos artistas do final do século XIX. O artista estava sendo impulsionado cada vez mais a uma total libertação de suas potencialidades criadoras e perceptivas na valorização de uma interpretação mais subjetiva dos princípios artísticos e numa tomada de consciência da autonomia da forma, em detrimento do conteúdo.

Outro importante estudo desenvolvido no campo da fisiologia foi a descoberta da persistência retiniana ou pós-imagem. Verificou-se posteriormente que ela não é a causadora do cinema, mas se compreendeu como um dos princípios da imagem em movimento. Um dos primeiros aparelhos ópticos que surgiu, o taumatrópio, desenvolvido por John Paris em Londres, era um pequeno disco circular com um desenho em cada lado e fios prendidos de tal forma que ele pudesse ser girado. Por exemplo, um desenho de um pássaro de um lado e a gaiola do outro quando girado produzia a ilusão do pássaro dentro da gaiola. Citado por Crary, Paris descreve a relação entre a pós-imagem na retina e o funcionamento de seu aparelho:

Um objeto foi visto, pois sua imagem foi delineada na retina ou no nervo óptico que está situado na parte posterior do olho; o experimento mostrou que a mente recebe uma impressão que ainda dura cerca de 1/8 de segundo após a imagem ser retirada. (...) O taumatrópio depende do mesmo princípio óptico; a impressão causada na retina pela imagem que está retratada de um lado do cartão não se apaga antes que aquela que está pintada no lado oposto seja apresentada ao olho; a consequência é que se veem ambos os lados de uma só vez. (CRARY, 2012, p.106)

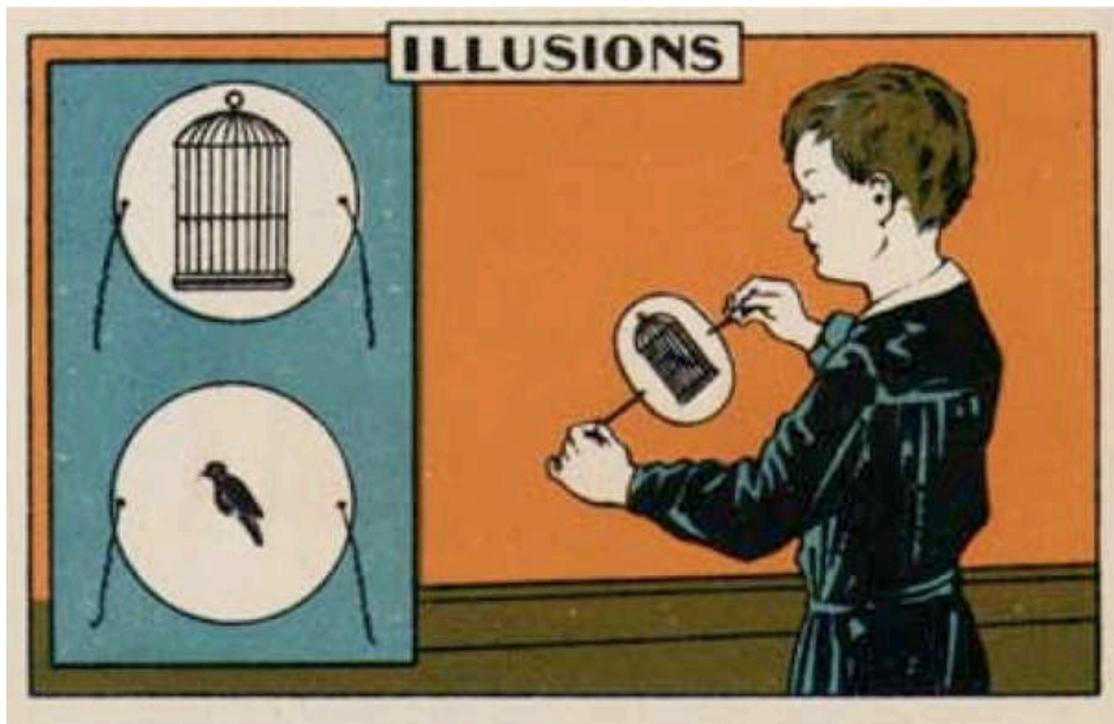


Figura 62 – Taumatrópio - 1825

Quem também realizou esses estudos foi o cientista belga Joseph-Antoine Ferdinand Plateau, em 1829, no qual ele conclui que a impressão luminosa que sensibiliza a retina não desaparece instantaneamente, mas vai se esmaecendo gradualmente para dar lugar à imagem seguinte, criando uma ilusão de continuidade e determinando assim que o fenômeno da visão se realiza através de momentos estanques. Ele calculou também o tempo médio de duração das imagens na retina, cerca de 1/3 de segundo. Ele faz uma das formulações mais importantes da teoria, citado por Crary:

Se diversos objetos que diferem sequencialmente em termo de forma e posição são apresentados ao olho, um após ao outro, em intervalos muito breves e suficientemente próximos, as impressões que produzem na retina misturar-se-ão sem confusão e acreditar-se-á que um único objeto está gradualmente mudando de forma e posição. (CRARY, 2012, p.109)

O aparelho que ele desenvolve é o Fenaquitoscópio, no início da década de 1830:

Era um único disco dividido em oito ou dezesseis segmentos iguais, cada um com uma pequena abertura, como uma fenda, e uma figura, que representava uma posição do movimento. O lado com as figuras desenhadas era colocado em frente à um espelho, enquanto o espectador ficava imóvel à medida que o disco girava. Quando uma abertura passava diante de seus olhos, era possível ver, muito brevemente, a figura do disco. O mesmo efeito ocorria com cada uma das fendas. Por causa da persistência na retina, o resultado é uma série de imagens que parecem estar em movimento contínuo diante do olho. (CRARY, 2012, p.109)

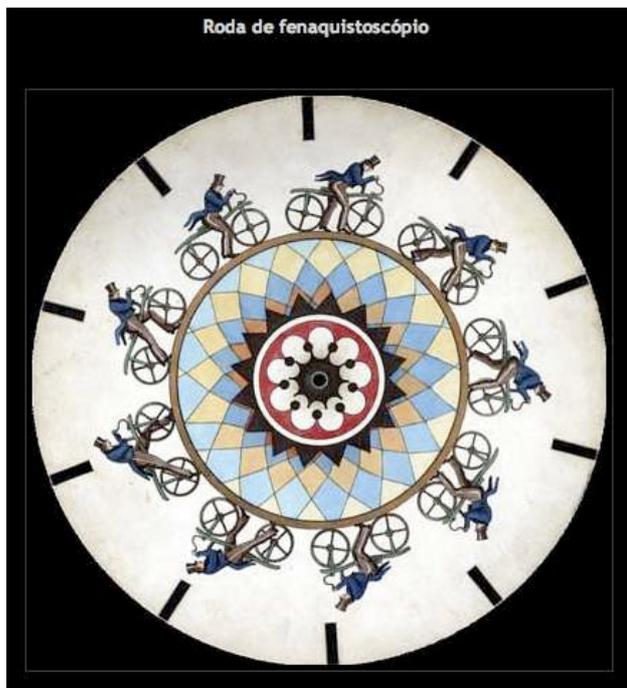


Figura 63 - Fenaquistoscópio - 1832

Ao supor que a visão é dotada de uma duração, Plateau nos conduz naturalmente à dedução de que é possível reproduzir o movimento a partir de imagens estáticas, já que o olho se encarregaria de preencher as lacunas. Ele descreve então a síntese cinética que está na origem do cinema, num artigo publicado em 1832, junto com outro físico inglês, Michael Faraday. Começam a surgir outros aparelhos ópticos no mercado, como o zootrópio,

inventado Willian G. Horner, que consistia em um tambor cilíndrico com uma pequena fresta, que continha dentro um disco com uma sequência da imagem, que podia ser vista através da fresta. Ao girar o disco era possível observar a imagem em movimento.



Figura 64 - Zootrópio - 1834

Essas experiências com a visão complementam as mudanças paradigmáticas estabelecidas nas teorias dessa nova visualidade que vão introduzir a ideia de que a imagem se complementa dentro do nosso olho. Esses fenômenos já haviam sido registrados mas só:

No início do século XIX, sobretudo com Goethe, essas experiências alcançam o estatuto de “verdade” óptica. Deixam de ser truques que obscurecem uma percepção “verdadeira”; ao contrário começam a constituir um componente irredutível da visão humana. (CRARY, 2012, p.99)

Portanto, a percepção resulta de um ato de subjetivação, sendo fruto da capacidade que o nosso corpo tem de agir para poder perceber. A imagem como produção do corpo e da mente a partir de estímulos. Há um

olho que observa, ou seja, as condições corporais interferem naquilo que é observado. Sendo assim, perceber é um ato que gera mobilidade, confrontando novamente os princípios objetivos da visualidade da câmera escura com sua captação fixa e objetiva.

Os estudos que foram feitos para desenvolver esses princípios geraram muitos instrumentos ópticos para comprovar suas teorias de movimento. Muitos desses instrumentos ou dispositivos ópticos migraram dos laboratórios, viraram sensação nas feiras de atração e se inseriram na cultura do espetáculo e da fantasmagoria que compreende um universo elaborado para produzir no espectador a sensação ilusionista de um determinado sentimento. Essa prática já era desenvolvida antes do século XIX, portanto já se conhecia alguns fundamentos dessa técnica onde imagens eram projetadas em ambientes escuros produzindo muitos efeitos fantasmagóricos.

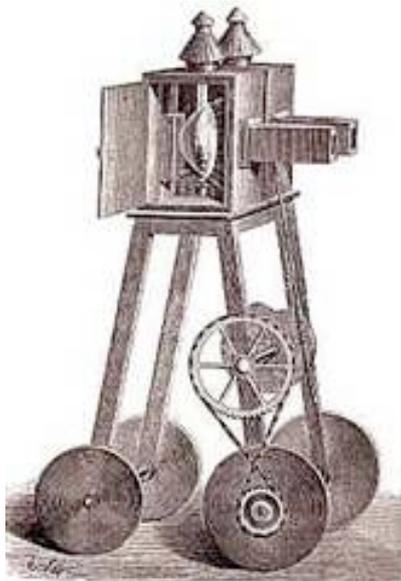


Figura 65 - Fantoscópio



Figura 66 - Cartaz de evento

Alguns dispositivos ópticos que foram mais usados:



Figura 22: Praxinoscópio

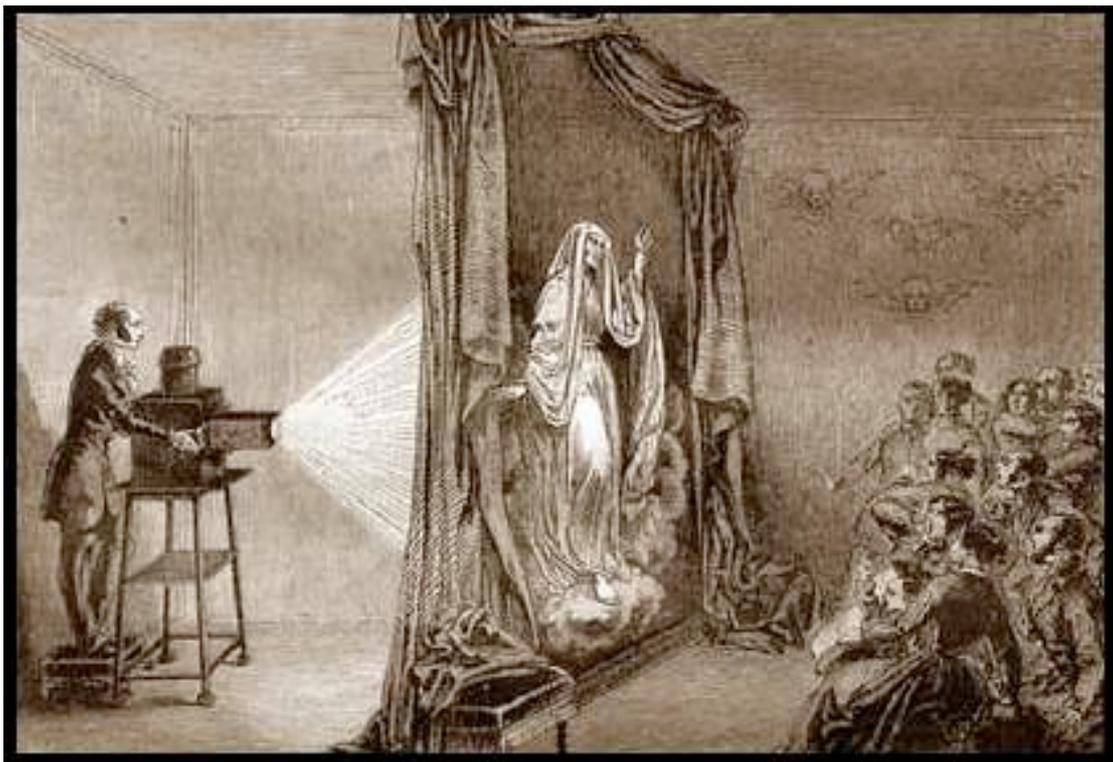


Figura 67 - Praxinoscópio com Lanterna Mágica

Outra descoberta importante relacionada com a fisiologia da visão é a estereoscopia, que trata de como nosso olho percebe a tridimensionalidade. A percepção do espaço é criada basicamente por nossos olhos, mas a interpretação posterior é feita por parte do cérebro. As lentes dos olhos projetam duas imagens ligeiramente diferentes em nossas retinas e são transformadas pelo cérebro em uma imagem tridimensional. Quando observamos com uma visão monocular, uma fotografia, perdemos a sensação da espacialidade, mas se essa imagem for feita com duas lentes imitando a mesma posição dos olhos e as duas imagens visualizadas na mesma distância também, ela parecerá tridimensional.

A disparidade binocular, o fato autoevidente de que cada olho vê uma imagem ligeiramente distinta, era um fenômeno conhecido desde a Antiguidade. Mas só na década de 1830 os cientistas passam a considerar crucial definir o corpo que vê como essencialmente binocular, quantificar com exatidão o diferencial angular do eixo óptico de cada olho e especificar o fundamento fisiológico da disparidade. (CRARY, 2012, p.117)

O físico inglês Charles Wheatstone, em 1833 apresentou suas conclusões sobre esse fenômeno e descreve a medição exata dos desvio da visão, isto é , seu paralaxe, tendo o organismo humano a capacidade de juntar as duas imagens numa síntese unitária. Ele pesquisou a experiência visual de objetos que estão muito distantes ou que estão muito próximos. E Crary descreve suas experiências:

Quando um objeto é visto a uma distância tão grande que os eixos ópticos de ambos os olhos sensivelmente paralelos quando direcionados a ele, as projeções em perspectiva desse objeto, vistas por cada olho separadamente, e a aparência para os dois olhos são precisamente as mesmas que quando o objeto é visto por apenas um olho. (...)

Quando o objeto é colocado tão próximo dos olhos que, Então para vê-lo. Os eixos ópticos tem que convergir, (...) cada olho vê uma diferente projeção em perspectiva do objeto, e tais perspectivas são tão mais distintas quanto maior se torna a convergência dos eixos ópticos. (CRARY, 2012, p.118)

Então a proximidade física faz com que as duas visões pareçam uma só e junto com outro cientista inglês, David Brewster apresentaram em 1844 a fotografia estereoscópica e observam como a fusão das figuras se forma no visualizador e que podia não ser segura:

Não se obtém o relevo a partir da mera ou sobreposição das duas figuras distintas. A sobreposição é produzida ao se voltar cada olho para o objeto, mas o relevo é dado pelo movimento dos eixos ópticos ao unir, em sucessão rápida. Pontos semelhantes das duas figuras. (...) Embora as figuras aparentemente se unam, o relevo é dado pelo movimento subsequente dos eixos ópticos, que se unificam e alteram sucessivamente nos pontos semelhantes em cada figura que corresponde diferentes distância do observador. (CRARY, 2012, p.120)

O equipamento tinha duas imagens com a distância de 65mm, que corresponde à distância pupilar média e em 1844 já se começou a utilizar com a fotografia. A fotografia estereoscópica foi uma das imagens mais fantásticas que se produziu e por isso desenvolveu uma ampla difusão comercial e um valor social considerado.

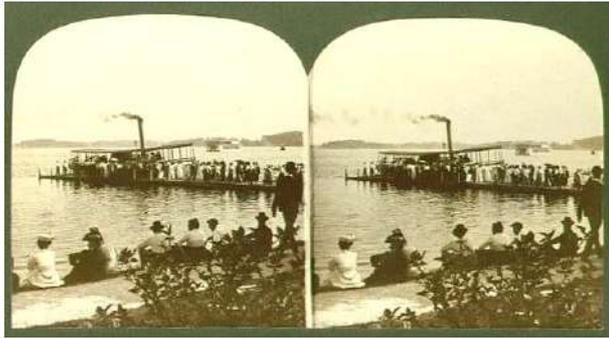


Figura 68 – Estereoscopia - 1850



Figura 69 - Estereoscopia

Se aproximar de uma representação que mais parecesse com uma realidade produzia uma sensação fascinante, como ainda hoje percebemos esse encantamento. A estereoscopia compreende também uma nova forma de perceber, na qual a visão tridimensional se complementa subjetivamente com grande mobilidade pelo nosso cérebro. As duas descobertas, a estereoscopia e a pós-imagem retiniana portanto, revelam claramente o novo status da imagem perceptual como criação do observador de seu corpo e de sua mente – e não mais como uma espécie de projeção da realidade nele.

Essa nova forma de ver a realidade vai influenciar diretamente a arte e a suas formas de representação. As descobertas e inovações da época sobre óptica, física, química das cores, fisiologia, fotografia, possibilitaram a exploração de novos parâmetros e determinaram os caminhos que a arte

tomaria. É o grande momento de ruptura da modernidade na arte, quando ela começa a se desvencilhar da imagem figurativa e almejar novas fronteiras.

A primeira grande ruptura linear no campo das artes se deu no Impressionismo, com uma nova forma de expressar a luz. Tendo ainda a imagem figurativa como referência, o Impressionismo vai interpretá-la sob as novas descobertas fisiológicas em suas teorias. Uma realidade vista sob o prisma das novas descobertas científicas. Um rigor metodológico-científico na confecção de uma pintura impressionista, por ter um caráter eminentemente visual e que buscava interpretar os efeitos da natureza. “A pintura encaminhava-se rapidamente para uma posição científica.” (PEDROSA, 2010, p.141) Como já verificamos, abrem-se inúmeras possibilidades de extrair de referências científicas os conceitos que vão gerar os princípios artísticos. A fotografia foi um desses experimentos utilizado para compreender o congelamento da ação e os novos cortes que ela sugeria, mas os impressionistas buscarão suas respostas na ciência que procurava entender como o funcionamento de nossos órgãos acontecem, e nesse caso, especificamente o órgão da visão. Portanto os estudos dos fisiologistas e as teorias de cor darão a base para a formulação de seus conceitos:

Da Lei do Contraste Simultâneo das Cores, de Chevreul, tornou-se o livro de cabeceira de todos os pós-impressionistas. Também citavam com frequência os trabalhos de Rood e de Helmholtz. O grande injustiçado, que não era lembrado por ninguém embora estivesse na origem de todo esse processo de conhecimento cromático, era Goethe, cuja reparação só viria a ser feita – em parte – mais tarde, por Robert Delaunay. (PEDROSA, 2010, p. 142)



The Rouen Cathedral (1893-1894), Monet.

Figura 70 - Impressionismo - Monet – 1893/ 94



Figura 71 - Impressionismo – Manet – 1881/ 82

Os impressionistas iniciaram então um caminho que vai enveredar para a autonomia que a arte adquire, até chegar onde os elementos da pintura serão seu próprio conteúdo. O caminho da abstração na arte já estava traçado. Os artistas sentiam a necessidade dessa transformação, mas

para haver essa verdadeira revolução, era necessário uma elaboração sistemática dos conteúdos das formas abstratas. Era preciso estabelecer uma verdadeira gramática dos valores plásticos para que essa nova arte não se esvanecesse em pouco tempo, que fosse um ato consciente e não um impulso passageiro. A primeira fase da abstração enveredou na busca da pureza da arte, baseada nos valores psicológicos e espirituais dos conteúdos da forma. A cor se liberta da representação e surge como um valor em si. Esse sentimento em relação à cor adquire agora total autonomia sobre seus valores, não dependendo de qualquer conteúdo sugerido por uma figuração.

Na fotografia, encontramos alguns movimentos que apresentavam os mesmos questionamentos, preocupados em não se distanciar dos valores expressivos que os artistas apresentavam. O fotógrafo inglês Peter Henry Emerson foi influenciado pela estética dos pintores impressionistas, preferindo, contudo nomeá-la de naturalismo. Emerson estava interessado nas impressões obtidas direta e instantaneamente da natureza, o modo como ela é percebida pelos órgãos dos sentidos. As coisas devem ser percebidas naturalmente, como é feito através do olho – “nossa proposição é a de que a imagem deve ser a transposição de uma cena como vista por um olho humano normal” (FATORELLI, 2003, p.74). Para a concepção de suas argumentações, Emerson estudou as recentes pesquisas desenvolvidas pelos fisiologistas de sua época, mais especificamente as teorias de Herman von Helmholtz, que começava a desvendar como se dava o processo da percepção visual. Uma de suas teses sobre a percepção visual foi a do foco diferencial, onde o olho consegue fixar o foco em apenas uma pequena área central da imagem projetada na retina. Com isso, Emerson aconselhava aos fotógrafos que fizessem suas imagens com o mínimo de foco possível, para respeitar a imagem natural. Nenhum retoque ou montagem poderia ser feito, a fim de desrespeitar a natureza, o efeito emocional e psicológico da fotografia se encontra na própria imagem da natureza.



Figura 72 - Peter Henry Emerson -1888

Emerson então apresenta um importante debate sobre a expressividade artística da fotografia, para ele, qualquer tipo de artificialidade se distanciaria do que considerava a essência mais fundamental, tendo as raízes naturalistas como seus princípios. Em 1889, ele lança o livro *Naturalistic Photography for a Students of the Art*, que apresenta uma posição contra as fotomontagens que, para ele, eram muito artificiais e não compunham um valor artístico autêntico. E como esclarece Fabris:

O naturalismo apregoado pelo fotógrafo não se confunde com o realismo, que ele considera descritivo, embora as duas vertentes tenham com pressuposto a fidelidade à natureza e o uso de modelos reais. O que Emerson persegue é uma “impressão” verdadeira, isto é, logo, no princípio de seleção. (FABRIS, 2011, p. 30)

Emerson instaura um profundo debate sobre as especificidades da natureza fotográfica, confrontando seus conceitos da fotografia naturalista com os as fotomontagens de Robinson, onde a imagem deve ser totalmente montada para atingir sua expressão máxima. Os dois pontos de vista carregam, até hoje, os caminhos que a fotografia percorreu na determinação de sua linguagem. A fotografia direta de Emerson, sem nenhuma

manipulação, respeitando os valores da cena, trazem muitos fotógrafos com sua abordagem de extrair do fluxo temporal os momentos importantes ou os que trabalham respeitando as características totais da cena fotografada. E por outro lado, Robinson e outros que fizeram as fotomontagens, estabelecem que a fotografia pode ser totalmente livre de qualquer compromisso com uma cena real e trabalha a manipulação para alcançar uma expressão ideal. Desde as fotomontagens do século XIX até a manipulação digital contemporânea, onde colocamos então o Cinemagraph que pertence a esse universo dessa tecnologia e só é possível contemplá-lo sob determinadas circunstâncias.

Conclusão

Numa tentativa de responder às questões iniciais desta pesquisa, pensamos que o acesso ao Cinemagraph, até o momento, corresponde a observá-lo diretamente em algum dispositivo conectado à web, seja um computador de mesa ou um smart phone. Essa diversidade provoca inúmeras sensações diferentes, pois os vários tipos e tamanhos de telas condicionam as inúmeras formas de recepção. Os lugares onde acontece essa visualização também provocarão efeitos diversos, pois o entorno visual das mídias, a iluminação e o posicionamento do observador influencia o olhar e perceber. A projeção da imagem assume vários formatos, mas os criadores do Cinemagraph falam na possibilidade de monitores para serem exibidas numa galeria para se ambientar num espaço mais tradicional da arte; provavelmente isso já é possível, pois já existe tecnologia correspondente. Se fizermos uma analogia com a forma de visualizar uma fotografia impressa num tamanho fixo, o observador se posiciona diante da imagem, a uma determinada distância e começa fazer a leitura da imagem. Essa distância é determinada normalmente pelo tamanho da foto. A imagem do Cinemagraph nunca será impressa, portanto essa relação fotográfica e física não acontecerá.

Em relação à imagem em movimento que o Cinemagraph produz, se fizermos uma analogia com o cinema, quando projetado numa sala apropriada, todo o movimento narrativo se desenvolve sem que o observador possa fazer qualquer interrupção. O tempo fílmico é o determinado pelo diretor. Se a imagem em movimento é produzida e visualizada em vídeo, normalmente o observador tem a possibilidade de romper com esse tempo, com isso desvendar novas visualidades, alterando a velocidade ou congelando a imagem, provocando o surgimento de uma imobilidade que não é própria do cinema e que nos remete ao fotográfico. Esse procedimento acontece na produção do Cinemagraph, quando partimos de uma sequência em movimento, paralisamos e escolhemos a que vai tornar-se fotografia, porém, quando o visualizamos, ele está no formato GIF e não é possível parar o seu movimento que está em

looping. A crítica de cinema americana Laura Mulvey analisa esse procedimento num artigo do livro organizado por David Green: “as novas tecnologias poderiam desvelar aspectos da beleza no interesse do cinema, o fazem através das mídias, com o passar do filme para as mídias eletrônicas.” (GREEN, MULVEY, 2007, p.125) As possibilidades de manipulação das imagens fílmicas geram novos estatutos dessas visualidades e Mulvey complementa:

Porém, por outro lado, como as novas tecnologias dão acesso, por exemplo, a também paradoxal relação do cinema entre movimento e imobilidade, isto por sua vez dá tempo ao espectador para deter-se, olhar e pensar. (GREEN, MULVEY, 2007, p.126)

Outra abordagem importante de nossa conclusão refere-se ao posicionamento que nosso corpo adquire ao visualizar o Cinemagraphy, se mantém as mesmas peculiaridades da visualidade do século XIX ou se contempla uma outra com especificidades diferentes. Na introdução de seu livro Técnicas do Observador escrita no final da década de 80, Jonathan Crary coloca que nesse período em que está escrevendo acontece uma profunda transformação nos processos de comunicação, mais radical talvez, do que nas épocas que ele aborda em seu livro. Ele observa que: "uma enorme variedade de técnicas de computação gráfica é parte de uma drástica reconfiguração das relações entre o sujeito que observa e os modos de representação." (CRARY, 2012, pág. 11) Com toda certeza o Cinemagraph contém muitas dessas variações produzindo um universo de sensações que nossa percepção apreende e reage sistematicamente. Como observa ainda Crary:

A formalização e a difusão das imagens geradas por computador anunciam a implantação onipresentes de "espaços" visuais fabricados, radicalmente diferentes das capacidades miméticas do cinema, da fotografia e da televisão. (CRARY, 2012, pág. 11)

A experiência da imagem virtual provoca profundas transformações

na percepção e encontramos aqui um caminho que deverá ser retomado em outro momento para refletirmos efetivamente sobre que tipo de visualidade o Cinemagraph nos provoca. No momento que desenvolvíamos nossa pesquisa, chegar a essa conclusão era sem dúvida o principal objetivo, porém, a abordagem foi se transformando no decorrer do trabalho e conseguimos entender apenas alguns elementos sobre sua temporalidade e espacialidade. Sendo assim, as questões que se referem à virtualidade serão aprofundadas em uma próxima pesquisa.

O corpo que observava fixo a representação objetiva projetada por uma câmera escura e que depois passou a ser produzida subjetivamente por nosso cérebro e a partir daí ganhou movimento, poderíamos tentar entender que situação essa nova tecnologia nos coloca. Se colocarmos a questão da formação da imagem digital, teremos um longo caminho a percorrer, nesse universo numérico de milhares de bits, da virtualidade da imagem.

BIBLIOGRAFIA

ANDIÓN, Margarita Ledo – Cine de Fotógrafos, Gustavo Gili, Barcelona, 2005

ARGAN, Giulio Carlo – Arte Moderna – Do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos – Companhia das Letras, São Paulo, 2010

ARNHEIM, Rudolf – Intuição e Intelecto na Arte – Martins Fontes, São Paulo, 2004

AUMONT, Jacques – O Olho Interminável – Cosac & Naify, São Paulo, 2004

BAZIN, André. O Cinema, Ensaios – Cap. Ontologia da Imagem Fotográfica, Editora Brasiliense, São Paulo, 1992

BELLOUR, Raymond. Entre-imagens – Foto – Cinema – Vídeo, Papirus, Campinas, 1997

BRAUNE, Fernando. O cinema e a linguagem fotográfica, Ibis Libris, Rio de Janeiro, 2011

BRESSON, Henri Cartier, O Momento Decisivo, In Bloch Comunicação – n° 6, Bloch Editores, Rio de Janeiro

COTTON, Charlotte – A Fotografia como Arte Contemporânea, Martins Fontes, São Paulo, 2010

CRARY, Jonathan – Técnicas do Observador – Visão e Modernidade no Século XIX, Contraponto, Rio de Janeiro, 2012

DUBOIS, Philippe. O Acto Fotográfico, Vega, Lisboa, 1992

ENTLER, Ronaldo. As fotografias e as representações do tempo, Revista Galáxia, São Paulo, n° 14, 2005

FABRIS, Annateresa. O Desafio do olhar – Fotografia e Artes Visuais no período das vanguardas históricas, Martins Fontes, São Paulo, 2011

FATORELLI, Antonio. Fotografia e Viagem – entre a natureza e o artifício, Relume Dumará: FAPERJ, Rio de Janeiro, 2003

FLORES, Laura Gonzáles, Fotografía y Pintura: Dos Medios Diferentes?, Gustavo Gili, Barcelona, 2005

GOETHE, J. W. - Doutrina das Cores, Nova Alexandria, São Paulo, 1996

HAUSER, Arnold – História Social da Arte e da Literatura – Martins Fontes, São Paulo, 1995

HILL, Paul – COOPER, Thomas. Diálogo com La Fotografia, Barcelona, Gustavo Gili, 1980

HOCHNEY, David. O Conhecimento Secreto, Cosac & Naify, São Paulo, 2001

LISSOVSKY, Mauricio. A máquina de esperar – Origem e estética da fotografia moderna, Mauad, Rio de Janeiro, 2008

MANINI, Mirian. Imagem, imagem, imagem...: o fotográfico no foto-romance - O fotográfico, Organizado por Etienne Samain, Hucite, São Paulo, 1998

MORAES, Márcia Oliveira. CATININ, Myrna Amaral, CORREA, Livia Bastos. , Psicologia Primeiro Cinema e Impressionismo, Encontro Revista de Psicologia, Rio de Janeiro, 2009

MULVEY, Laura – Nueva Mirada al “espectador reflexivo”: el passo del tempo en la imagen fija y animada - Qué ha Sido de la Fotografia?, organizado por David Green –Gustavo Gili, Barcelona, 2007

NEWHALL, Beaumont. Historia de La fotografia, Gustavo Gili, Barcelona, 2002

PEDROSA, Israel – Da Cor à Cor Inexistente, Senac, São Paulo, 2010

RIBEIRO, Carlos Flexa. O Renascimento, Livraria Agir Editora, Rio de Janeiro, 1978

ROUILLÉ, André – A Fotografia, Entre Documento e Arte Contemporânea – Senac, São Paulo, 2009

SCHARF, Aaron – Arte y Fotografia, Alianza, Madri, 1994

WESTERBECK, Colin – MEYEROWITZ, Joel. Bystander: A Hystory of Street Photography, Little, Brown and Company, Boston, 1994

Sites

http://www.alexeytitarenko.com/home_pix/hoagland_article

<http://www.sugimotohiroshi.com/theater.html>

<http://cinemagraphs.com/>

<http://ciadefoto.com.br/blog/2013/05/5241/>

