

6

## Terceiro experimento

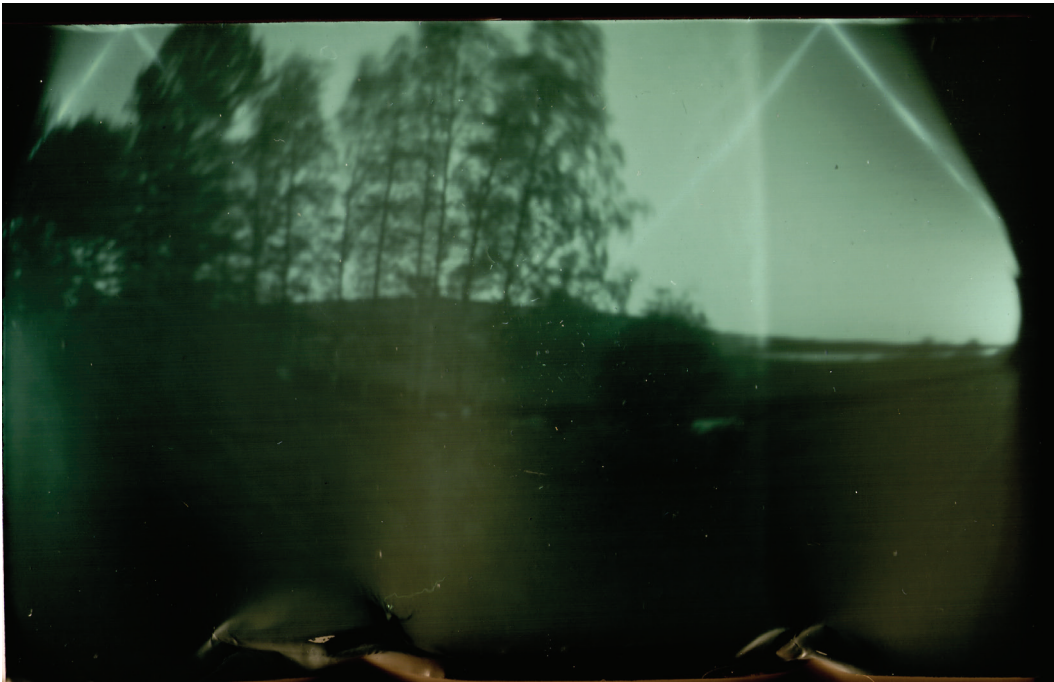


Figura 20 - Últimos 3 dias de viagem

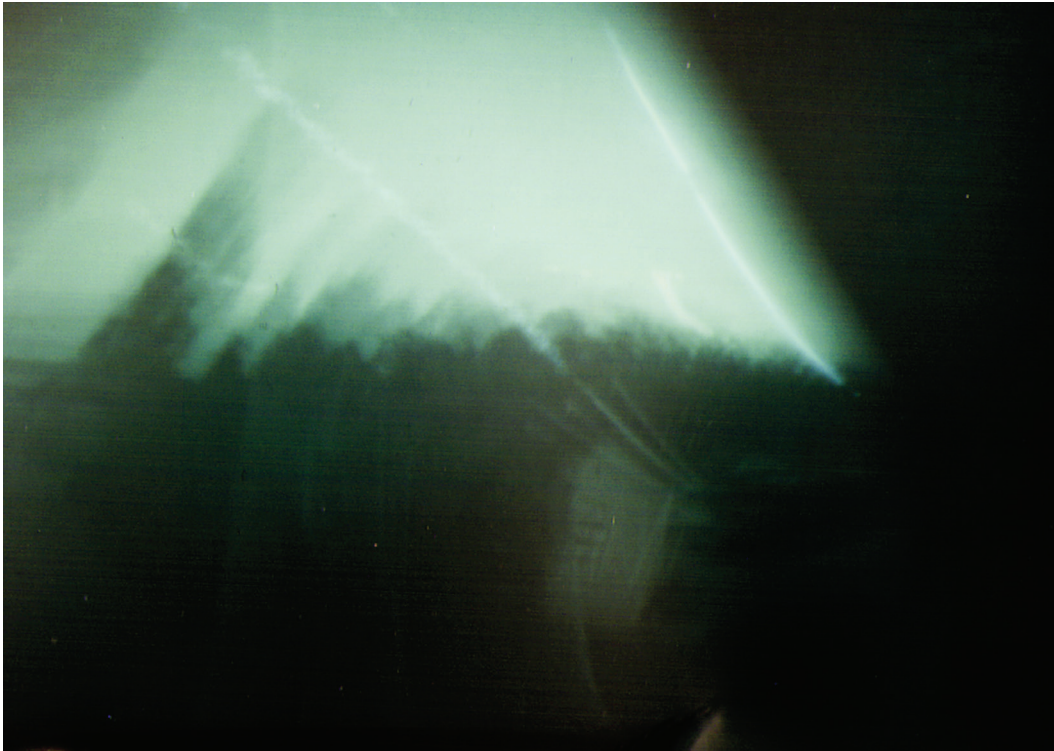


Figura 21 - 10 primeiros dias sem ele



Figura 22 - 30 dias no sol da meia noite



Figura 23 - Últimos 9 meses de pesquisa



Figura 24 - 6 primeiros dias em Copacabana

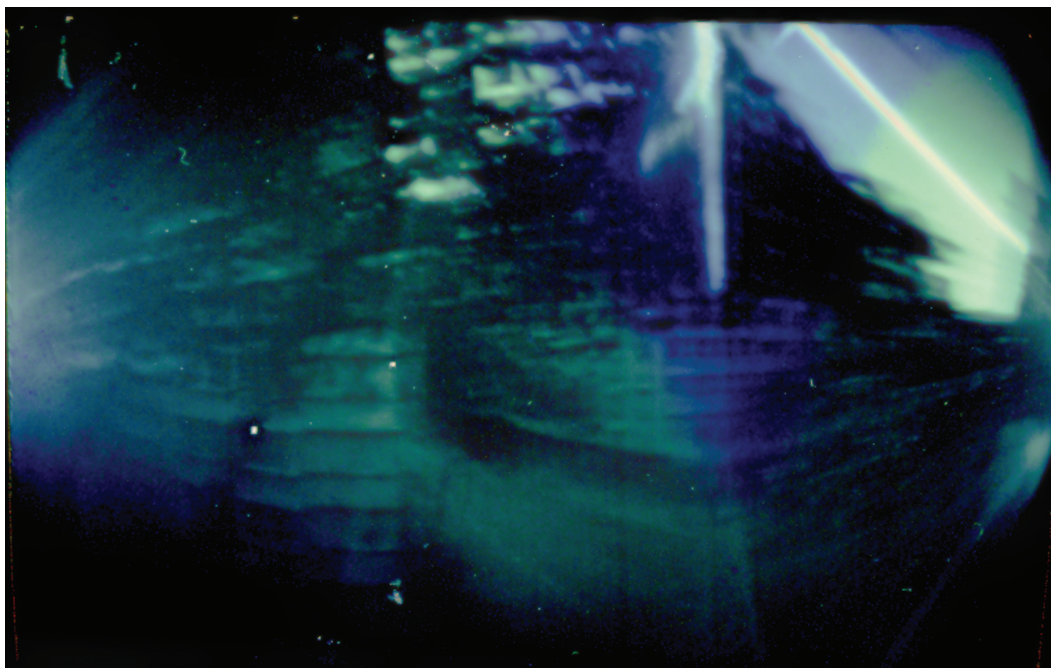


Figura 25 - 20 dias esperando por ela

O surgimento da fotografia se liga, essencialmente, ao problema da fixação das imagens. Se a câmara obscura e a sensibilidade da prata à luz já era uma realidade conhecida, a imagem continuava instável: sempre que exposta à luz, era continuamente alterada de forma descontrolada. Assim, a fotografia só pôde surgir quando a transformação do material sensível foi controlada e interrompida. O segundo grande passo no desenvolvimento da técnica fotográfica foi, então, a busca do instantâneo, o que viria a abolir as longas exposições exigidas pelos materiais sensíveis, e instaurar a noção de fotografia como interrupção do tempo.

A partir daí, o entendimento da fotografia como um recorte de tempo e de espaço foi intensamente disseminado, e é através dessa perspectiva que frequentemente se explica, ainda que de forma duvidosa, a diferença entre a fotografia e o real: a imagem fotográfica seria uma forma de apropriação de um efeito espacial, ao mesmo tempo que eliminaria o efeito temporal. Em relação ao tempo, a fotografia seria, então, uma imagem não-temporalizada, que permanece idêntica a si

mesma. O que ela "capta" é o instante, o contrário do fluxo, e o tempo não age nela como age no mundo.

No entanto, no horizonte crítico da fotografia, essas variáveis (tempo e espaço) parecem ter sido exploradas com desigual atenção. Como coloca Ronaldo Entler:

Enquanto o recorte espacial é claramente uma operação de seleção e transformação da realidade, o recorte temporal parece resultar num ato de anulação. Em outras palavras, enquanto as formas de representação do espaço precisam ser desvendadas, o tempo é esquecido pois é supostamente aquilo que se perde na fotografia (e que o cinema viria resgatar) (2004, p.1).

Mas é possível inscrever o tempo na fotografia?

Além do próprio surgimento da imagem fotográfica estar ligado à anulação dos efeitos do tempo *sobre* a imagem – assim como sua conservação, seja nos museus ou nos álbuns de família –, não são raras as tentativas de anulação dos efeitos do tempo *na* imagem. Geralmente se associa a inscrição do tempo na fotografia a um experimento mal sucedido, a uma atitude relapsa em relação à técnica. A cultura do instantâneo prioriza um certo tipo de legibilidade na imagem, a delimitação precisa dos objetos fotografados, sua representação perfeita: uma correspondência ponto a ponto, que qualquer borrão colocaria em questão. Nesse sentido, o fotógrafo é comparado a um atirador, sua eficiência reside na capacidade de acertar o alvo, e, de preferência, com um único disparo. Como coloca Entler: "A fotografia tende a anular o fluxo do tempo em suas representações, mas também no próprio ato de criação da imagem" (2004, p.3).

Assim é que a fotografia se firmou como um instrumento de "corte temporal". No entanto, pergunto com Bourdieu: fixando senão instantes que a sua solenidade arranca da corrente temporal, e tornando apenas personagens imóveis, instalados na imutabilidade do plano, a fotografia não perderia todo o seu poder de corrosão? E respondo com Arlindo Machado:

A verdade é que o grosso da produção fotográfica convencional, embriagada de ilusão homológica, costuma rejeitar todos esses acidentes do acaso que fazem aflorar uma paisagem bizarra, preferindo apoiar-se nos modelos elegantes da pintura figurativa, mais seguros e melhor estratificados na consciência coletiva. Longe de se dar por vocação desencavar esses instantes críticos onde a normalidade de uma visão acomodada se desintegra em *nonsense*, a prática habitual busca, da maneira como for possível, reprimir na fotografia o seu poder de perturbação e desconcerto. É que o acidente, longe de encarnar a prova de uma objetividade "ontológica" do processo fotográfico, costuma desarticular o real ao invés de promovê-lo, pelo menos um certo estereótipo de "real" que é aquele a que nos viciou a tradição figurativa (1984, p.49).

## II

Meu terceiro experimento surge da obsessão pelo registro cotidiano. No entanto, ao invés de colecionar instantes, de produzir meu próprio arquivo de fotos, há o desejo de captar um fluxo tempo. Marcar, em uma única foto, os 30 dias de viagem na Finlândia, durante o sol da meia noite; ou os 20 dias sozinha, esperando por *e/a*; ou ainda, os últimos 9 meses de pesquisa e escrita dessa dissertação. Marcar, finalmente, o meu tempo, ainda que nas fotos apareçam apenas acidentes, perturbações.

Para tanto, deixei de lado as câmeras tradicionais, que utilizam lentes, e assumi um modo mais precário de compor uma imagem, utilizando uma câmera estenopeica (pinhole) e uma técnica chamada Solarigrafia. A técnica é uma maneira de captar o percurso do sol através de uma longa exposição, que pode durar um dia ou vários anos. Em 1980, Dominique Stroobant já usava uma câmera estenopeica com esses fins, mas foi apenas a partir de 2002, com os experimentos de Tarja Trygg, que ela passou a ser mais conhecida, e ganhou essa

denominação. A ideia de Trygg era a de espalhar várias câmeras pelo mundo, através de voluntários, para captar e reunir as "grafias solares" de diversas regiões e épocas.

Em termos práticos, a técnica consiste em fabricar uma pinhole que utilize papel fotográfico (preto e branco), fixá-la em algum ponto em que seja possível registrar o percurso do sol, e deixá-la expondo o papel fotográfico. Assim, a cada dia, a câmera registra o trajeto do nascer ao pôr do sol. Ao fim, várias linhas se formarão no papel, indicando o percurso do sol durante o período de exposição. Devido ao longo tempo de exposição, as imagens adquirem tons coloridos, apesar do papel utilizado ser preto e branco; além disso, a imagem que se forma no papel é visível sem a necessidade de processos químicos (que interrompem e fixam a imagem). Na verdade, a utilização desses processos faria com que a imagem fosse anulada, devido à exposição excessiva. Por outro lado, sem o processamento, a imagem continua sensível à luz e, aos poucos, desaparecerá do papel. A única forma de fixá-la é fazendo uma cópia digital, através de um *scanner*. Ainda assim, com o tempo, nada restará da imagem no suporte original.

### III

Apesar de usar a Solarigrafia, ou partir de seus princípios técnicos, não me interessa exatamente captar o percurso do sol, apesar disso acontecer, não intencionalmente, em uma foto ou outra. Nesse sentido, não me limitei a fixar as câmeras em locais abertos, ou voltadas para o sol. Algumas foram colocadas dentro de casa, outras na floresta, ou voltadas para a rua.

Nessa prática, o único controle (ou o controle mais firme, mais definitivo) que o fotógrafo exerce em relação à imagem, é a escolha do tempo de exposição. Não a duração do clique, não há clique, mas o dia em que a câmera é colocada, o dia de sua retirada, e o momento da fixação da imagem através da digitalização (que, no entanto, acelera sua desaparecimento). Mesmo que a escolha do local, a posição da câmera, o tamanho do papel fotográfico, e a própria composição da câmera, sejam,

também, uma tentativa de controlar o enquadramento, é muito difícil calcular com precisão o ângulo de visão da câmera. Assim, o que me interessa é justamente essa ação sobre o tempo de exposição: marcar um tempo meu. E esse intervalo de tempo, apesar de delimitado e objetivo (o tempo da viagem, o tempo de produção de uma pesquisa de mestrado, o tempo de espera), diz também de uma subjetividade (a solidão, o trabalho de escrita, a experiência com um lugar desconhecido).

#### IV

Apesar do tempo de exposição ser determinado por mim, e dizer da minha subjetividade, não controlo o que aparece nas imagens. As deformações, os borrões, as sombras, a coloração, são obras do acaso, da intervenção do tempo, isto é, da temperatura dos dias, dos ventos que atingem a câmera, caso estejam expostas em lugares abertos, da chuva. O primeiro contato com a imagem é sempre surpreendente. Nunca sei o que esperar, nem mesmo sei, previamente, se alguma imagem se formará.

Assim é que, mais do que determinada por uma subjetividade, que controla o tempo de exposição, as imagens interferem, ferem, agem, perturbam essa subjetividade. Há sempre um embate entre o que espero conseguir de cada ato fotográfico e o que de fato se realiza. Ou entre o que experimentei, subjetivamente, durante o tempo de exposição, e o que vejo na imagem. Nesse embate há um movimento subjetivo, um diálogo com a imagem.

O que experimento, então, diante dessas imagens, é uma construção subjetiva que se abre ao acaso, à surpresa, ao inesperado, ao caos, ao impreciso.