

O TEMPO COMO ELEMENTO DE INTERSECÇÃO ENTRE A NARRATIVA E A FOTOGRAFIA

Profa. Ms. Tatiana da Silva Capaverde¹ (UFRR)

Resumo:

Sob as novas perspectivas interdisciplinares e híbridas, foi possível aproximar esteticamente duas obras artísticas de natureza diversa: o miniconto de Julio Cortázar e a série fotográfica de Duane Michels. O tempo será utilizado como elemento de análise para aproximação e contraste entre as obras com o objetivo de mostrar que o miniconto utiliza, em sua estrutura estética, estratégias das artes plásticas, e que a série fotográfica utiliza, para a construção de sentido, estruturas da narrativa ficcional textual.

Palavras-chave: tempo, interdiscursividade, gêneros híbridos

Introdução

A existência do tempo faz parte do saber empírico, uma vez que a sua passagem pode ser sentida e observada através de referenciais como a movimentação aparente dos astros. Com o desenvolvimento das ciências, todas as áreas, de uma maneira ou de outra, fizeram tentativas para definir o tempo dentro do saber científico. No campo biológico, experiências procuram, desde o século XVIII, ler o tempo próprio dos organismos vivos e tentar definir seus ciclos biológicos. Na física, o tempo é entendido como uma variável que caracteriza algo que se modifica no decorrer do sistema. Todo sistema físico evolui, altera-se, e a física associa essas alterações com o tempo, que funciona como um tipo de descrição ou variável que marca uma relação de causa e efeito que ordenará a sequência temporal. Na matemática, os números são formas simbólicas de representar o tempo e os movimentos em frações cada vez menores, tornando possível seu entendimento global, mas sob um olhar dividido. No campo da psicologia se discute o tempo não mensurável, a experiência psicológica da duração. O tempo na história é tripartite, inclui, necessariamente, o passado, o presente e o futuro, que organiza os fatos de forma periódica. Na filosofia da Antiguidade o tempo foi abordado como elemento para se explicar a criação do mundo e compor a noção de eternidade, que, para Platão, é a negação do tempo.

Como é possível observar,

A dimensão temporal dos fenômenos constitui-se em preocupação filosófica, metodológica e experimental para diversas áreas do conhecimento, tanto no campo das artes e das ciências humanas, quanto no das ciências exatas e naturais. Pode ser analisada do ponto de vista de sua generalidade, enquanto dimensão da natureza, através de questões de ordem filosófica sobre a sua essência. Pode, por outro lado, discutir as diferentes apropriações do tempo realizadas por diversas disciplinas, através de questões sobre como o tempo é incorporado e tratado pelas diversas áreas do conhecimento humano. (MARQUES e MENNA-BARRETO, 1991, p.1)

A idéia de tempo, elaborada pelas diferentes áreas, é conceitualmente múltipla, mas não são díspares entre si: a todas elas se aplicam as noções de ordem (sucessão, simultaneidade), duração e direção. Enquanto o tempo físico se traduz com mensurações precisas e se apóia no princípio da causalidade, o psicológico se compõe de momentos imprecisos, que se aproximam ou tendem a fundir-se, o passado indistinto do presente, ao sabor de sentimentos e lembranças. No campo das áreas exatas ou no campo das humanas, o tempo é elemento substancial para o desenvolvimento das ciências, uma vez que o conhecimento foi construído, desde o seu surgimento, dentro de um raciocínio de causa e efeito.

Nas artes plásticas e na literatura, o tempo é elemento igualmente essencial, estando no cerne da divisão entre gêneros e escolas literárias. Entre diferentes gêneros artísticos, pode-se citar a música em que é fácil perceber a importância do tempo em sua constituição, uma vez que a música é basicamente articulada segundo medidas temporais como ritmo, compasso e andamento. Nas artes dramáticas o tempo da ação é muito importante quando se entende que uma dramatização de extensão muito longa dificulta o acompanhamento por parte do espectador, e que o tempo de espetáculo também não pode ultrapassar certos limites de tolerância dos atores e espectadores a fim de que a dramaticidade seja mantida e apreciada até o último ato. No século XX, a percepção do tempo assume especial importância, uma vez que “a tônica da existência moderna é a velocidade, que é a relação da distância com o tempo.” (MENDILOW, 1972, p.11) Muitos filósofos nos dizem que a preocupação com problemas do tempo é o foco do pensamento moderno, e que essa obsessão influencia a maneira de pensar e de sentir e, por consequência, as formas de expressão artísticas. Para Mendilow (1972), a preocupação com o tempo revela-se em toda a arte, “nos andamentos inquietos, ágeis e sincopados do jazz, e na libertação do acento da estrutura do compasso na música moderna. Está presente na busca dos poetas por ritmos mais livres em distinção aos padrões comparativamente fechados dos metros e estrofes tradicionais.” (MENDILOW, 1972, p. 13)

1 Tempo na Literatura

A discussão a respeito do tempo na literatura passa pelas relações entre o tempo e a linguagem. Quando se procura relacioná-los, a primeira premissa é a de que o discurso sempre sofre uma defasagem com relação ao fato descrito, já que aquilo que tentamos descrever agora, no momento seguinte, já é passado. Mas o paradoxo está em que ao mesmo tempo em que a linguagem não consegue acompanhar o acontecimento dos fatos, ela está mergulhada em referenciais temporais. Em função desta incapacidade da linguagem de registrar os fatos no momento em que eles acontecem, a literatura criou mecanismos próprios para trabalhar com este elemento. Incapaz de dominar o tempo real, a literatura cria seu próprio tempo, dentro de uma relação de verossimilhança com o mundo. Pelo andamento progressivo do discurso, se tem a ilusão de acompanhá-lo; pela associação de uma palavra com outra, tem-se uma orientação para a memória ou para o futuro. A escrita, portanto, é uma forma de romper os limites entre o espaço e o tempo. Não é por acaso que os escritores são chamados de imortais, isto é, a escrita como forma de auto-eternização.

O elemento tempo, portanto, é condição indispensável na existência de qualquer categoria narrativa (antes, durante e depois; início, meio e fim). Como uma categoria do discurso, o tempo da narrativa deriva da relação entre o tempo de narrar e o tempo narrado. De acordo com Benedito Nunes, no texto literário, dois planos temporais são construídos: o tempo narrativo (do ponto de vista do conteúdo) e o tempo discursivo (do ponto de vista da forma de expressão). É no plano da história que se trabalhará com o tempo ficcional ou imaginário, mas os dois planos devem possuir uma sintonia para que o texto se configure e funcione como uma construção literária. O discurso nos dá a configuração da narrativa como um todo significativo; a história, o aspecto episódico dos acontecimentos e suas relações, juntamente com os motivos que os concatenam, ambos impondo à narrativa um limiar de inteligibilidade cronológica e lógica, correndo de forma paralela para construir a narração. Desta conjunção nasce o tempo físico e o psicológico, o tempo cronológico e o tempo histórico.

Já o tempo de leitura, um tempo extratextual, se consome através do ato de leitura e da temporalidade própria do leitor. O próprio ato narrativo se desloca temporalmente, uma vez que contar uma história leva tempo e toma tempo. É atividade real que consome minutos ou horas do narrador ou do ouvinte/leitor.

Tanto o tempo narrativo quanto o tempo de tomada ou leitura das obras de arte foram, ao longo da história, elementos importantes nas definições dos gêneros e estilos. Aristóteles, em **A Poética**, utiliza o conceito de tempo para reforçar a distinção entre epopéia e tragédia. Enquanto a tragé-

dia limita-se, tanto quanto possível, ao período de um dia, a epopéia tem a duração ilimitada. A limitação da ação dramática ao período de um dia no curso de um espetáculo, que não deve passar de 3 a 4 horas contrasta, com a duração ilimitada da ação épica, poemas sempre com extensão superior ao do escrito trágico. A importância do tempo como elemento identitário entre os gêneros fica muito clara quando se observa a distinção feita entre romance, novela e conto, que provocou e continua provocando intermináveis discussões, tendo como principal elemento diferenciador entre os gêneros o tempo de leitura. É desta relação que Cortázar, em seu conhecido artigo “Alguns aspectos do conto” (1948), estabelece a comparação analógica entre romance e cinema, fotografia e conto, utilizando como elo entre os dois o tempo de duração da narração no romance e no cinema, e o tipo de recorte realizado pelo conto e a fotografia na limitação da ação e da imagem.

Nos textos literários, os diferentes tipos de tempos se imbricam para a construção do mundo ficcional, sempre marcando a idéia de ordem, duração e direção. Através da construção narrativa é possível aproximar e deslocar tempos como o passado e o futuro que o tempo real separa, criando o atemporal ou eterno. De acordo com Benedito Nunes, no plano da ordem temporal, a utilização dos diferentes tipos de anacronias é muito comum como efeito narrativo, uma vez que a alteração de uma das medidas provoca desconforto ao leitor, levando-o a um deslocamento também pela via formal. As anacronias são utilizadas desde as obras clássicas quando se alterava a ordem cronológica dos fatos até nossos dias, com a inclusão no texto dos flashbacks. No plano da duração da ação, na ordem dos efeitos estéticos, o tempo pode sofrer alongamentos (quando o discurso dura mais que a história) ou sumários (abrevia os acontecimentos), pausas (o tempo da história pára e o do discurso prossegue correspondendo a um momento de descrição) ou elipses (anula o tempo do discurso enquanto prossegue o da história), recursos que constroem o imaginário da obra. Já no plano da direção temporal se utilizam como aliados os tempos verbais e os tipos de narradores daí decorrentes, além do foco narrativo. Através da perspectiva criada por esses elementos é possível entender a sucessão dos acontecimentos e diferenciar os aspectos de primeiro e de segundo plano. A forma como o narrador é construído também determina a forma como serão apresentados os fatos. O uso da perspectiva interna, ao invés do narrador onisciente, relativiza a ação através de uma abordagem por um ângulo que dará um ponto de vista possível dos fatos, afetando diretamente o elemento tempo da narrativa, já que se passa a apresentar o mundo interior dos personagens, rompendo a ordem cronológica dos fatos. Quando se aprofunda o tempo psicológico, mescla-se passado, presente e futuro no fluxo de consciência. Para que coexistam diferentes planos temporais, os planos espaciais discorrem de forma cinematográfica diante do leitor, sofrendo também alteração.

Estes são alguns exemplos de algumas formas de trabalhar com o elemento tempo na narrativa, criando efeitos e sensações, construindo e desconstruindo ordens e perspectivas. O uso cada vez maior destes recursos tem permitido que as obras literárias inovem em suas temáticas e formas, proporcionando ao leitor maior jogo interpretativo em obras cada vez mais complexas.

2 Tempo na Foto

Lucia Santaella, em seu livro **Imagem: Cognição, semiótica, mídia**, observa que o tempo na imagem pode ser dividido em três tipos: o tempo intrínseco, extrínseco e intersticial. O tempo intrínseco “refere-se à imagem que é constituída de tempo” (SANTAELLA, 1998, p.76), isto é, o meio pela qual esta imagem é produzida, transmitida ou apresentada ao receptor. Ainda dentro do tempo intrínseco, ela aborda também o tempo do corte próprio de cada técnica artística que determina o tempo do enunciado e do discurso. Obras fixas ou em série provocam percepções diferentes com relação ao tempo, já que o movimento cria a impressão de continuidade. Já o tempo extrínseco se refere aos dispositivos utilizados, pertencentes a uma determinada sociedade e a um determinado período histórico que marcam a obra. Em imagens figurativas, pode-se considerar ainda os traços de épocas que datam as obras. Essas características são menos evidentes em obras abstratas, somente observáveis através da técnica e do estilo utilizado pelo artista. O tempo intersticial é o tempo de

percepção, o cruzamento entre o sujeito perceptor e o objeto percebido. Nesta modalidade ela inclui o processo mental em que as informações são decodificadas, os esquemas lógicos que se constroem proporcionando a capacidade simbólica de leitura.

No caso específico da fotografia, o tempo extrínseco é identificado pela utilização de um mecanismo mecânico para a apreensão da imagem, que caracteriza esta forma de arte como representativa da modernidade, em que a objetividade e o figurativismo eram almeçados. Com o passar do tempo, a fotografia passa a trabalhar também com o abstratismo, perdendo esta clara referência ao tempo extrínseco, mas o uso que se faz da máquina fotográfica e as técnicas utilizadas continuam denunciando seu período histórico. A exaltação do instante e da instantaneidade levou a tomada fotográfica para o cerne do debate a respeito do tempo intrínseco quando se entende esta questão como central para a discussão da natureza artística ou não da fotografia. De acordo com Jan Baetens, para os defensores da fotografia como arte, a ruptura do continuum referencial permitiria uma aproximação com a arte pictórica, que é pensada como arte de simultaneidade e não da sucessividade. Para os defensores da fotografia como ferramenta científica, a extrema brevidade dos segmentos temporais capturados pela câmara ajudaria a pôr à luz as virtudes hermenêuticas da fotografia, vista como prolongamento artificial do olho.

A utilização da máquina fotográfica como mediadora da criação artística inaugura muitas mudanças em relação ao que se dará no interior do ato de criação (tempo intrínseco) e na forma de percepção (tempo intersticial), pois a fotografia inaugura uma maneira nova de ver o mundo, provocando uma profunda transformação na estrutura e no significado das experiências visuais. O maior traço distintivo entre a pintura e a fotografia é justamente o caráter sincrônico do ato fotográfico. O tempo intrínseco na fotografia é o ato do corte, como explica Philippe Dubois:

A imagem fotográfica não é apenas uma impressão luminosa, é igualmente uma impressão trabalhada por um gesto radical que a faz por inteiro de uma só vez, o gesto do corte, do *cut*, que faz seus golpes recaírem ao mesmo tempo sobre o fio da duração e sobre o contínuo da extensão. Temporalmente de fato – repetiram-nos o suficiente – a imagem ato-fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante. Espacialmente, da mesma maneira, fraciona, levanta, isola, capta, recorta uma porção de extensão. A foto aparece dessa maneira, no sentido forte, como uma fatia, uma *fatia* única e singular de espaço-tempo, literalmente *cortada ao vivo*. (DUBOIS, 1999, p. 161)

O ato da tomada é o instante decisivo e culminante de um disparo, relâmpago instantâneo que fixará a imagem para sempre. O enquadramento recorta o real sob um certo ponto de vista, o obturador guilhotina a duração, o fluxo, a continuidade do tempo. A imagem revelada é sempre o seu duplo, fragmento e vestígio do real que revela, sobretudo, a diferença, pedaço eternizado de um acontecimento que, ao ser fixado, indicará sua própria morte. O ato de cortar uma fatia do espaço-tempo instala uma espécie de fora-do-tempo, pois congela algo que não existe mais, que faz parte do passado e instala um buraco temporal no presente. O congelamento, a suspensão, a descontinuidade do ato fotográfico eterniza aquele momento, reduzindo o fio do tempo a um ponto. A ideologia fotográfica defendida por Cartier-Bresson sempre pregou a busca do “momento decisivo”, como diz Dubois:

(...) esse momento único, levantado do contínuo do tempo referencial, torna-se, uma vez pego, um instante *perpétuo*: uma fração de segundo, decerto, mas ‘*eternizada*’, captada de *uma vez por todas*, destinada (também) a durar, mas no próprio estado em que ela foi captada e cortada. (DUBOIS, 1999, p. 168)

É neste sentido que Roland Barthes em **A Câmara Clara** trata da fotografia como forma de morte. Ele entende que a fotografia registra aquilo que foi, o tempo passado, que no momento do registro já não existe mais.

A fotografia, portanto, trabalha formalmente com o tempo na forma de corte, de tomadas de um tempo contínuo. Ao mesmo tempo, ela provoca a sensação de eternidade, na medida que congela aquela fração de segundo sob o papel fotográfico, mas, por um outro lado, esse instante congelado não existe mais, é parte do passado. “Presença confirmando a ausência. Ausência afirmando a presença.”, resume Dubois (1999, p.81). A fotografia trabalha com esta dicotomia: ao mesmo tempo que eterniza, evidencia a morte do momento passado. Em função disso o tempo intrínseco é elemento vital para a discussão a respeito da identidade da arte fotográfica. O autor completa explicando que:

A distinção do aqui e do lá sobrepõe-se à do agora e do então. Todos sabem de fato que o que nos é dado a ver na imagem remete a uma realidade não apenas exterior, mas igualmente (e sobretudo) anterior. Qualquer foto só nos mostra por princípio o passado, seja este mais próximo ou distante. E esta distância temporal, que torna a fotografia uma representação sempre atrasada, adiantada, em que qualquer simultaneidade entre o objeto e sua imagem não é possível, (...) essa distância temporal corresponde ao processo técnico da revelação, que é necessariamente inscrito na duração, com suas faces sucessivas obrigatórias, indo da imagem latente à imagem revelada e depois à imagem fixada. Mesmo no caso da Polaróide, em que o tempo da revelação foi consideravelmente acelerado, essa decalagem temporal subsiste, ainda que reduzida a poucos segundos. Como diz John Berger, ‘entre o momento recolhido na película e o momento presente do olhar que se leva à fotografia, sempre existe um abismo’. (DUBOIS, 1999, p. 89-90)

Além da discussão a respeito do fato de a fotografia revelar o presente ou o passado, eternizar a imagem ou matá-la, o tempo de leitura também entra em pauta. O ato de leitura da imagem fotográfica primeiramente provocava uma rede de associações de informações referenciais. O olhar que percorria a fotografia completava a leitura em poucos segundos. Quando a fotografia passou a compor quadros com informações simbólicas, o tempo de leitura passou a ser outro: infinito. Passou a existir várias leituras para a mesma obra, leituras variadas de leitor para leitor ou variadas em relação a passagem do tempo para um mesmo leitor. O processo cognitivo ficou mais complexo, necessitando de um tempo maior para a sua conclusão e houve a inclusão deste tempo diacrônico no processo de leitura. Quando, então, a imagem fotográfica estiver a serviço de uma sequência narrativa, o elemento tempo se aproximará ainda mais do tempo discursivo e narrativo.

3 O TEMPO EM “CONTINUIDAD DE LOS PARQUES” E “THINGS ARE QUEER”

O miniconto “Continuidad de los parques” de Julio Cortázar tem a extensão de duas páginas e é construído intercalando quadros: o primeiro quadro é a descrição de um homem de negócios, protagonista do miniconto, lendo um romance, sentado em uma poltrona verde de seu escritório, de frente para uma janela de onde se pode avistar um parque de carvalhos. Aos poucos ele se deixa envolver pela trama e é neste momento que o narrador onisciente encaminha o leitor para dentro do livro lido: “Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba (...)”. (CORTAZAR, 1994, 291) O segundo quadro é a narração de um último encontro furtivo entre um casal de amantes em uma cabana de um bosque. Os amantes estão tensos, e o narrador dá ao leitor algumas pistas de que há um plano sendo feito: “Nada había sido olvidado: coartadas, azares, posibles errores. A partir de esa hora cada instante tenía su empleo minuciosamente atribuído”. (CORTAZAR, 1994, 291) Um terceiro quadro é construído por Cortázar, intercalando os dois primeiros, iniciando com a despedida dos amantes e culminando na execução do crime passionai que começa a ser executado com a frase: “Los perros no debían ladrar, y no ladraron. El mayordomo no estaría a esa hora, y no estaba” (CORTAZAR, 1994, 292). Termina com a descrição da procura pela casa por alguém e seu encontro, sentado no escritório, em uma poltrona verde, lendo um livro.

“Continuidad de los parques” é, portanto, a história de um personagem que lê a história de seu próprio assassinato. Inicia com a descrição da cena em que um homem recomeça a leitura interrompida de um livro e termina com a surpreendente penetração do personagem do romance lido pelo protagonista na narrativa. A habilidade de Cortázar permite que, em duas páginas, o leitor percorra duas histórias paralelas que só serão entendidas como algo interligado na última frase do miniconto. O narrador onisciente leva o leitor para percorrer os caminhos da trama sem, no entanto, deixá-lo entender o todo. Uma sobreposição de quadros que só fará sentido no final, quando, então, se percebe que o tema é, justamente, o jogo entre a ficção e a realidade. Os dois relatos surpreendem pelo seu intenso realismo, pois, lidos separadamente, não é possível perceber nenhum elemento estranho. O fantástico se apodera do relato quando as duas histórias se fundem: a novela que o homem de negócios lê é a história de dois amantes que decidem assassinar um homem de negócios justamente no momento em que ele está lendo um romance que conta a história de um assassinato de um homem de negócios...

Em se tratando dos diferentes tipos de tempo (narrativo, discursivo e de leitura), “Continuidad de los parques” de Julio Cortázar rompe com a noção de tempo sob os três aspectos. Com relação ao tempo narrativo há uma sobreposição de acontecimentos paralelos que só é entendida pelo leitor na última frase do texto. A estrutura circular da narrativa leva o leitor ao eterno retorno, a uma volta constante para o mesmo ponto. O tempo não é mais sucessão, marcado pelo encadeamento de acontecimentos; ele é contínuo, infinito e incontável. O tempo do discurso também é quebrado, pois o autor altera a lógica dos acontecimentos, confundindo o leitor para que o efeito fantástico seja criado. Quadros de dois tempos e espaços diferentes são apresentados de forma intercalada sob o artifício de uma narração dentro de outra narração. A inexistência de referenciais subordinados aos padrões fixados no tempo cronológico, aproxima o tratamento temporal daquele utilizado na lírica, abstrato, uma espécie de não-tempo. O tempo de leitura também é diferenciado, pois o texto é um miniconto que possui a extensão de duas páginas, levando o leitor de forma rápida e intensa à surpresa do final da narração. Além disso, a estrutura circular da obra leva o leitor ao início do miniconto, criando a sensação de continuidade e sequencialidade, uma sensação de leitura infinita. O efeito é de intensidade e o ritmo imposto pela história faz com que não se percebam algumas pistas deixadas pelo autor para o entendimento da trama. O envolvimento do leitor é total, e a estrutura formal utilizada, através de um narrador que leva o leitor a se desarmar durante o desenvolvimento da trama, não permite que ele se proteja contra a surpresa que o arrebatará ao final.

A narratividade do miniconto, mesmo com a utilização do corte e da descontinuidade, é mantida, uma vez que o encadeamento temporal se dá mesmo sem a utilização de instrumentos como a mudança do tempo verbal ou do tipo de narrador. Estas seriam as formas mais conhecidas utilizadas pelos autores, marcando lingüisticamente as mudanças temporais no texto, orientando o leitor ao entendimento da simultaneidade proposta. Porém, Cortázar, com toda sua ousadia, abre mão destes recursos e surpreende o leitor com planos temporais e espaciais sobrepostos sem o uso de qualquer marcador textual. A técnica utilizada é de natureza plástica, a mesma sugerida no miniconto quando o protagonista descreve o ato de leitura: “Palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirirían color y movimiento”. (CORTAZAR, 1994, 291)

O entendimento do texto se dá no campo imagético. Imagens mentais compõem a sequência, surpreendendo o leitor a cada nova cena. Detalhes narrativos fazem a ligação entre um quadro e outro, como por exemplo, a descrição do parque de carvalhos que o protagonista avista da janela de seu escritório e o bosque onde o casal se encontra, insinuando uma aproximação entre os espaços, também sugerida pelo título do miniconto; a indicação do entardecer na descrição espacial do primeiro quadro e a descrição do segundo quadro ambientado no anoitecer, sugerindo a sucessão de acontecimentos; e a utilização da descrição da poltrona de veludo verde que marca o ambiente do primeiro quadro e sua retomada como referência na última cena, quando os dois planos se mesclam.

O miniconto apresenta uma composição formal circular, indicada explicitamente em seu título, que desconstrói a idéia de tempo linear. A imbricação dos quadros narrativos desmonta a relação de sucessão da narrativa. Esta apresentação do texto através de cenas, aproxima o texto da forma plástica da fotografia, já que a continuidade é quebrada e o corte, marca identitária da fotografia, é um dos elementos que fraciona o texto. É desta forma híbrida que o autor trabalha com o elemento tempo em sua obra, deslocando o conceito e o leitor para uma experiência nova em termos formais e de recepção.

Já a série fotográfica “Things are queer” (As coisas são estranhas) de Duane Michals é composta por nove imagens: a primeira mostra um banheiro com uma pia sobre a qual há um quadro, e no quadro uma foto difícil de identificar claramente. Na segunda imagem há, em meio ao banheiro, uma perna humana em tamanho desproporcional ao dos mobiliários. Esta perna que surge esconde a fotografia pendurada na parede. Na terceira foto o enquadramento é mais amplo e se pode ver o homem por inteiro que está de pé dentro de um banheiro, em frente a um espelho que não reflete exatamente o que está a sua frente. A quarta imagem apresenta uma folha de um livro que contém a foto anterior. Pode-se ver o dedo que segura o livro, um texto de oito linhas na parte inferior indicando que o homem é um gigante, e a imagem da foto anterior. Na quinta imagem o zoom vai se afastando e o livro, do qual, na imagem anterior, só era possível ver a folha, agora pode ser visto por inteiro, além da silhueta de seu leitor. A imagem seis é a mesma imagem anterior, porém de um ponto de vista mais distante. A sétima foto é a imagem anterior emoldurada. Na oitava, pode-se observar o quadro na parede sobre uma pia; e a nona imagem é igual à primeira, retornando para o ambiente do banheiro em que, ao longe, sobre a pia, há um quadro...

A série fotográfica de Duane Michals também propõe uma ruptura em termos formais. Desde os primórdios da fotografia, os fotógrafos têm buscado maneiras de libertar suas fotos do correr do tempo, do registro daquilo que foi, passando a envolvê-las em duração, desenvolvimento e clímax. A imagem múltipla, a foto-estória, a série e alguns livros de fotografia procuram trabalhar com a continuidade do tempo; para isso, a ação é dirigida teatralmente para a obtenção de uma narrativa clara e que possua também interesse visual.

Considerando os três tipos de tempo citados por Lucia Santaella (tempo extrínseco, intrínseco e intersticial), pode-se dizer que a série “Things are queer” não fornece referenciais histórico-temporais ao leitor (tempo extrínseco), pois o cenário de um banheiro que possui alterações nas relações de proporção não dá indícios seguros ao leitor, já que o elemento fantástico da imagem não remete ao mundo real. Por outro lado, a técnica de composição através de seqüências de imagens denuncia uma proposta estética moderna, já que a foto única era a técnica utilizada até então. Desta forma, pode-se dizer que a busca pela atemporalidade da proposta do artista lhe remete a um espaço-temporal específico dentro da história da arte, que é o momento moderno de rupturas temporais, constituindo um paradoxo comum aos movimentos de vanguarda.

Em se tratando do tempo intrínseco, o elemento fantástico que compõe o cenário do banheiro, evidenciando a utilização de montagem para a realização da tomada fotográfica, motiva o leitor a uma leitura que compreende a série como algo montado, artificial, com a clara intenção ficcional. Essa relação impossibilita que haja uma leitura de atestação dos fatos própria da fotografia, mas ao contrário, uma ficcionalização comum às artes narrativas. Já no plano intersticial, o tempo de leitura de uma foto única é completamente diferente do de uma série fotográfica. A leitura de um e de outro exige frações temporais diferentes. A circularidade da série fotográfica remete o leitor a uma nova leitura da série, amarrando o espectador em uma teia de sentidos e sensações infinitas. Desta forma, a série fotográfica não mais remeterá apenas ao passado, àquilo que foi, a uma reconstrução da tomada fotográfica que deu origem à imagem; mas lançará esse passado ao futuro, para possibilidades de releituras e reconstruções em conjunto com a imaginação do leitor na construção do sentido, criando referências temporais e espaciais próprias da ficção.

No discurso fotográfico das séries o tempo é outro - o da narrativa - diferente do tempo memorialístico até então utilizado, isto é, a sintaxe fotográfica, como afirma Jan Baetens:

(...) em vez de permanecer voltada para o passado, para o momento da tomada em que se absorve a percepção do espectador atual separado de sua temporalidade, daqui em diante é a coincidência da imagem fotográfica e do presente, após os deslocamentos do espectador dentro do lugar, que se vê valorizada. (BAETENS, 1998, p. 240)

O fato de a série fotográfica ter uma proposta ficcional, desloca o tratamento dado ao tempo da forma como ele é trabalhado na arte fotográfica, para a forma como ele é apresentado nas formas narrativas. O corte temporal, marca da tomada fotográfica, é administrado através de uma sucessão de imagens (decupagem) praticamente iguais, possuindo como única diferença a distância do enquadramento. Das nove imagens da série “Things are queer”, cinco são iguais, apenas variando o zoom de cada tomada. Esta sequência cria a ilusão de sucessão e fornece o encadeamento narrativo necessário para a leitura da narrativa, criando uma sintaxe fotográfica. Porém, ao mesmo tempo em que a sucessão de fotos permite que haja um antes e um depois, configurando a narratividade, os elementos fantásticos da obra e a circularidade de sua estrutura afastam a percepção do espectador de uma leitura lógica, de um entendimento dos acontecimentos, gerando perguntas e estranhezas sem dar respostas ou caminhos. Além disso, a presença da imagem que aparece na terceira foto em todos os outros quadros, hora de forma visível e outras sob forma de sugestão, também interliga os quadros, formando, não mais uma coletânea de imagens, mas uma sequência narrativa. Não se trata mais de um agrupamento de imagens sobre um mesmo tema ou que registre momentos sucessivos. Configura-se uma construção sintática e semântica que possui uma trama, um tema e uma identidade estética que as interliga. A história de Duane Michals é um movimento de câmara na profundidade de uma única imagem, seguindo a lógica da “boneca russa”: dentro de uma imagem há uma outra que contém uma outra que guarda uma outra...

Conclusão

A obra de Julio Cortazar subverte o conceito de tempo próprio de seu gênero, pois o miniconto apresenta agora um tempo fracionado, em forma de cortes comuns à fotografia. Além disso, o miniconto se aproxima da utilização que a lírica faz da construção temporal, como explica Nunes: de maneira subjetiva, utilizando o livre jogo de significações, graças ao qual é possível o retorno reflexivo da linguagem sobre si mesma, absorvendo as marcas da sucessão temporal. (1995, p.08)

A série fotográfica, por seu turno, constrói uma narrativa circular tematizando o fazer fotográfico. O movimento dado pelo *zoom* mostra que o ponto de vista e o jogo que se podem estabelecer entre o visto e o não visto construirá o sentido e uma leitura possível da narrativa. A realidade e a verdade são questionadas, e a narratividade visual ganha novos instrumentos para a sua construção. Em função de sua estrutura peculiar e de sua proposta audaz, a série fotográfica de Duane Michals habita a margem dentro do gênero fotográfico, uma vez que utiliza uma linguagem simbólica mesmo quando constrói uma narrativa com elementos indiciais, porém subvertendo o seu uso. A temporalidade da fotografia e dentro da fotografia passa a ser reconhecida em vários níveis: o tempo da tomada, a temporalidade do sujeito fotografado e do desenrolar inoculado da imagem pelo saber do leitor. O objeto fotografado é remetido a um outro plano que não é mais apenas o da morte do instante capturado, conforme Barthes, mas o de um outro tempo, de duração infinita.

O tempo é mais um aspecto que mostra a complexidade das obras e a forma híbrida que elas apresentam. Tratam-se, portanto, de duas obras, uma de natureza narrativa e outra plástica, que se apropriam das técnicas e dos efeitos uma da outra, além de as duas possuírem em comum as características da construção temporal da lírica. O estranhamento que isso provoca traz à tona o questio-

namento quanto às fronteiras dos gêneros, à tênue divisão entre representação e simulacro e à possibilidade de discutir todas essas questões no próprio ato de criar. Experimentações neste sentido levam a um tipo de construção textual ou composição de imagens que desloca o leitor de seus referenciais conhecidos. Nessas obras o tempo, até então responsável pela noção de sucessão, passa a designar simultaneidade, jogo de paralelismos e descontinuidades.

Referências Bibliográficas

- [1] ARISTÓTELES. *A Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966. 264p.
- [2] BAETENS, Jan. A volta do tempo da fotografia moderna. In: SAMAIN, Etienne. *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998. p. 230-241.
- [3] BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- [4] CORTAZAR, Julio. Algunos aspectos del cuento. In: ALAZRAKI, Jaime. *Júlio Cortázar: obra crítica 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 345-363.
- [5] CORTÁZAR, Julio. Continuidad de los parques. In: *Cuentos completos*. Madri: Alfaguara, 1994. v. 1. p. 291-292
- [6] DUBOIS, Philippe. *O Ato fotográfico e outros ensaios*. 3. ed. Tradução de Marina Appenzeiller. Campinas: Papirus, 1999. p 161. (Coleção Ofício de arte e forma).
- [7] LIVINGSTONE, Marco. (org.) *The Essential Duane Michals*. London: Bulfinch Press, 1997.
- [8] MARQUES, Nelson; MENNA-BARRETO, Luiz. Apresentação. In: **Estudos sobre o tempo: os tempos biológicos, psicológicos e social**. São Paulo: USP, 1991. (Estudos Avançados: Coleção Documentos).
- [9] MENDILOW, Adam Abraham. **O Tempo e o romance**. Tradução de Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.
- [10] NUNES, Benedito. *O Tempo na narrativa*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- [11] SANTAELLA, Lucia e NOTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica e mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

Autor

¹ **Tatiana da Silva CAPAVERDE, Prof. Ms.**
Universidade Federal de Roraima (UFRR)
Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras Modernas
taticapa@ufrgs.br