

A imagem e a comunicação do tempo histórico

Image and the communication of historical time

Lucrécia D'Alessio Ferrara¹

Professora titular emérita e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica (PUC-SP). Livre-docente e professora titular da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (USP), coordenadora do Grupo de Pesquisa Espaço/Visualidade-Comunicação/Cultura (ESPACC) credenciado junto ao CNPq. Principais trabalhos publicados: *Comunicação Espaço Cultural* (São Paulo, Annablume, 2008), *Os nomes da comunicação* (São Paulo, Annablume, 2012), *Comunicação, mediações e interações* (São Paulo, Paulus, 2016), *A comunicação que não vemos* (São Paulo, Paulus, 2018).

Maria Cecília Conte Carboni²

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e mestre pelo Programa de História Social da mesma universidade. É docente nos cursos de Comunicação da FAM – Centro Universitário Faculdades das Américas e pesquisadora no ESPACC, credenciado junto ao CNPq.

Tatiana Pontes de Oliveira³

Doutora e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professora de fotografia na Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Coordenadora do Paralaxe Grupo de Pesquisa em Poéticas Fotográficas, credenciado junto ao CNPq. Integrante do grupo de pesquisa ESPACC, credenciado junto ao CNPq.

Resumo

Produzido em período pandêmico, este artigo se propõe a discutir o encontro de dois conjuntos fotográficos que abordam duas pandemias: a de gripe espanhola e a de Covid-19. O texto se apoia na visão do professor Ciro Marcondes Filho sobre o acontecimento comunicacional para pensarmos a fotografia como um outro comunicar, despreendido da concepção tradicional e previsível da comunicação, integrado e aberto ao outro e às possibilidades. Outros autores que debatem a fotografia fazem parte das referências, como Vilém Flusser, Boris Kossoy, Mauricio Lissovsky, Georges Didi-Huberman, assim como aqueles que debatem a noção de acontecimento, como Gilles Deleuze, François Dosse e Maurizio Lazzarato.

Palavras-chave: fotografia, pandemia, fabulação, acontecimento.

Abstract

Produced in a pandemic moment, this article aims to discuss the dialogue of two sets of photographs that address two pandemics: the Spanish flu and Covid-19. The text is based on the view of professor Ciro Marcondes Filho about the communicational happening in order to think about photography as another way of communicating, detached from the traditional and predictable conception of communication and more integrated and open to others and to possibilities. Other authors who debate photography are part of the references of this analysis as well, such as Vilém Flusser, Boris Kossoy, Mauricio Lissovsky, Georges Didi-Huberman, and those who debate the notion of happening, such as Gilles Deleuze, François Dosse and Maurizio Lazzarato.

Keywords: photograph, pandemic, fabulation, happening.

1. Contornos de uma pandemia

O acontecimento nos faz ver aquilo que uma época tem de intolerável, mas faz também emergir novas possibili-

dades de vida. Essa nova articulação de possibilidades e de desejos inaugura, por sua vez, um processo de experimentação e de criação (Lazzarato, 2006, p. 12).

Por definição, acontecimento é aquilo que provoca a crise, que trama a história. Trata-se de algo único, excepcional, imprevisível, irrepetível e anônimo. Não é alguma

1 Professora e pesquisadora na PUC-SP e USP. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4727-9817>. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1606647058708790>. E-mail: ldferrara@hotmail.com / ldferrara@pucsp.br

2 Professora nos cursos de Comunicação da FAM. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0349210847878885>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2404-4484>. E-mail: cicacarboni@gmail.com

3 Professora de fotografia na Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7417-0710>. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4595560833142854>. E-mail: tatiana.pontes@uemg.br

coisa que se produza, mas algo que “vem a mim sem ser de mim” (Romano: 145), ou algo que “cai sobre mim” (Derrida e outros, 2001, p. 95) (Marcondes, 2014, p. 68).

Em períodos de crises e incertezas, é natural que busquemos respostas. Aliada de todas as horas, a História é responsável por nos mostrar, através de suas lentes em diferentes enquadramentos, quais caminhos foram seguidos e quais, indiretamente, não seguir. O historiador inglês Eric Hobsbawm, na obra em que produz uma profunda reflexão sobre o século XX, propõe que o século XIX só termina com o início da Primeira Guerra Mundial em 1914. Para ele, a palavra paz passaria a ser uma desconhecida a partir daquele momento.

[...] A Primeira Guerra Mundial envolveu todas as grandes potências, e na verdade todos os Estados europeus, com exceção da Espanha, os Países Baixos, os três países da Escandinávia e a Suíça. E mais: tropas do ultramar foram, muitas pela primeira vez, enviadas para lutar e operar fora de suas regiões. Canadenses lutaram na França, australianos e neozelandeses forjaram a consciência nacional numa península do Egeu [...] (Hobsbawm, 1994, p. 31).

Para Hobsbawm, a forma da história do século XX era a da guerra e seus impactos, e foi assim que a Primeira Guerra Mundial selou o destino geopolítico do mundo, foram traçadas as primeiras linhas do que viria a se concretizar mais tarde: livre comércio entre nações, fronteiras mais porosas, livre troca de informações cada vez mais velozes. Foi esse também o cenário que permitiu que a gripe espanhola se espalhasse pela Europa e chegasse ao Brasil trazida por via marítima, primeiro ao Recife, depois à Bahia e na sequência ao Rio de Janeiro e a São Paulo (Schwarcz e Starling, 2020).

Para o historiador Nicolau Sevcenko (1992), a cidade de São Paulo, no final de década de 1910, passava por cinco flagelos, os três mais significativos, citados nesse contexto, foram as greves dos trabalhadores, a Primeira Guerra Mundial e a gripe espanhola, e completaram esse cenário as geadas e os gafanhotos.⁴ Ao mesmo tempo, a inflação continuava a desequilibrar a condição de sobrevivência das famílias brasileiras, enquanto a pandemia prosseguia.

Como se vê, os problemas não eram poucos e, apesar da gripe ser motivo de preocupações, a concorrência era significativa. É possível dizer que o que ocorreu em 1917 e 1918 foi uma pandemia de gripe, já que sua transmissão

atingiu várias regiões do mundo em um curto período de tempo e fez entre 25 e 50 milhões vítimas globalmente, num momento em que ainda nem se sabia o que era um vírus, a medicina desconhecia as medidas sanitárias que poderiam evitar a transmissão e os procedimentos de tratamento estavam em desenvolvimento. A Organização Mundial de Saúde, fundada em 1948, defende hoje que as pandemias são causadas principalmente por novos patógenos ou tipos de vírus. Diferentemente de uma epidemia, a pandemia se mostra sem controle circunstancial e se expande mundialmente.

Nesse período do começo do século se oferecia uma série de novidades em direção a uma “vida moderna”, como, por exemplo, a energia elétrica, abertura e edificação de espaçosas avenidas e a fotografia. No Brasil, a pandemia da gripe espanhola⁵ foi fotografada nas principais capitais e usada pela imprensa, ainda que não maciçamente.

As fotografias abaixo foram publicadas no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1918, ano em que a doença se espalhava pelo território brasileiro. Nessas imagens sem autoria creditada, é possível ver situações que decorriam dos efeitos da pandemia: organizações públicas e privadas mobilizadas para auxiliar parte da população que passava por grave situação de fome e dependia de doação de alimentos; alas de hospitais repletos de doentes; caixões sendo empilhados por alguns homens a caminho do sepultamento, enquanto um clube cede seu espaço para leitos de hospital improvisados. Desde o ano passado, os conteúdos dessas imagens voltaram a fazer parte da vitrine visual que os jornais apresentam diariamente à população brasileira: hospitais lotados, sepultamentos em massa, pessoas passando fome e leitos de hospital, às vezes, apresentando uma forma claramente improvisada.

4 Para mais informações, ver em *Orfeu extático da metrópole*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

5 Usaremos esse termo, ainda que não seja o mais correto, pela popularidade do nome e rápida compreensão.



Distribuição de sopas durante a epidemia de gripe espanhola, 1918
Foto: Reprodução – Acervo do Estadão

Nas fotografias anteriores, percebemos a presença de homens fardados, muito provavelmente agentes da Força Pública que participam da distribuição de alimentos e a

observam, indício da necessidade de manter certa ordem e segurança.



Caixões são empilhados em um caminhão para serem transportados para cemitérios, 1918
Foto: Reprodução – Acervo do Estadão



Hospital montado no Club Athletic Paulistano em 1918, durante a gripe espanhola

Foto: Acervo Fundação Biblioteca Nacional – Acervo do Estadão



O que ocorreu após a pandemia da gripe espanhola sugere que não houve destruição do capital humano

Foto: Acervo Biblioteca Guita e José Mindlin – Acervo do Estadão

2. Fotografias da pandemia em São Paulo

A São Paulo do começo do século XX é uma “sociedade onde a comunicação baseada na imagem se expande – década à década – através dos meios mais diversos: o cinema, a imprensa ilustrada, o audiovisual, a televisão, o vídeo” (Mendes e Camargo, 1990, p.17), mas fazem-se mais presentes em termos comerciais, como na produção

de cartões postais, nos estúdios dos fotógrafos, nos serviços encomendados por empresas de infraestrutura ou pelo poder público, que desejam registrar as respectivas benfeitorias. Apesar disso e ironicamente, a fotografia não atraía artistas.

Conhecida como um instrumento para mostrar as coisas e o mundo em decorrência da fidelidade de sua representação, a fotografia passou a interferir na noção

de comunicação, porém, nesse momento inicial, apenas enquanto veículo entre emissores e receptores. O registro fotográfico de certa forma tornava mais acessível o conhecimento do mundo, fazia com que se pudessem conhecer ou ainda reconhecer fragmentos da realidade passada ou presente. No entanto, tornar acessível não significa atingir o conhecimento da realidade. “O registro visual documenta, por outro lado, a própria atitude do fotógrafo diante da realidade; seu estado de espírito e sua ideologia acabam transparecendo em suas imagens [...]” (Kossoy, 2014, p. 46). Podemos ir além do pensamento de Kossoy e dizer que, além do registro, além do filtro cultural do fotógrafo, a fotografia informa sobre si mesma, porque propõe uma experiência vertical em torno daquilo que mostra. Nesse mergulho, o que ela também não mostra é parte do percurso que, no durante, converte-se num tipo de mistério, tornando possível outra comunicação, mais aberta ao outro, porém enigmática, pois passa ao largo da racionalidade e é imprevisível, tal qual o acontecimento. Talvez esteja aí seu mistério enquanto meio de comunicação, como afirma Ciro Marcondes Filho quando observa que a fotografia passa de veículo para vínculo entre emissores e receptores.

Para Flusser, o mistério poderia referir-se à ambiguidade da fotografia revelada no atravessamento de seu código que, ao mesmo tempo, registra um processo técnico-produtivo e depende desse processo, mas vai além dele, pois pretende mostrar o mundo. Durante tal processo, a fotografia transfere o mundo para uma superfície e durante a transferência o reduz, criando novas imagens do mundo. Ironicamente, a redução passa a ser um tipo de lente de aumento, que faz ver em detalhes e permite imagens que vão além das próprias (Flusser, 2002).

Esse comunicar faz ver outras coisas além do que já vemos; a fotografia seleciona o que vemos e nos faz ver além daquilo que mostra. Ao evidenciar uma cena, percebe-se um jogo ambivalente, algo se faz cena e imaginação. Nessa tentativa de imitação e na dificuldade de levá-la a bom termo, procuram-se aspectos inventivos que revelam a ambivalência da fotografia situada naquilo que não vemos, mas somos estimulados a imaginar. A configuração semiótica da fotografia mistura fazer ver e fazer acreditar naquilo que imaginamos ver.

Tudo o que ela não registra e sugere promove uma abertura para um espaço de imaginação e não para a explicação; “fotos, que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação, à fantasia” (Sontag, 2004, p. 33). A especulação requer ampliar horizontes, ir além dos que já nos foram fornecidos sobre um tema, algo que a fotografia é capaz de fazer, por mais descritiva que seja. O registro só existe de fato se o que

se espera forem respostas: a fotografia não é capaz de dar respostas, mas de provocar mais perguntas.

As imagens que veremos nesse trabalho atuam como um repositório de indagações em torno de situações que guardam semelhanças, mas não são iguais. Semelhantes, porque comunicam sobre as circunstâncias vividas em uma pandemia de gripe espanhola ou da Covid-19: as mortes, a realidade dos hospitais e um cotidiano afetado profundamente por uma doença; mas não iguais, porque comunicam sobre tempos e contextos diferentes, que expressam o abismo entre o “EU” e o “TU”.

A fabulação é um espaço entre um “EU” e um “TU”, entre emissores e receptores, um entre do diálogo que, na fotografia, pode ser identificado como um “momento mágico” (Marcondes Filho, 2004) próprio do meio fotográfico, uma especulação que poderá se confirmar ou não, um espaço entre sem definições e que propõe uma abertura para a criação de um terceiro elemento, novo, inédito, diferente do EU e do TU, um outro que se apresenta como possibilidade: o entre é indefinido, uma dúvida que se instaura e incomoda uma ordem regular e reguladora.

“Comunicar é fazer a tentativa não de acertar, mas de ousar corrigir as crenças que, sem rastros e sem arqueologia, já surgem como seguras e confiáveis” (Ferrara, 2018, p. 36). Este seria o cerne da comunicação, a incerteza que nos faz querer saber, conhecer e interagir com o outro, tentando sanar o não saber. Assim a comunicação é chave para o estabelecimento da alteridade, porque necessita e só existe de fato na presença do outro, um outro reconhecido e ativo na comunicação, alguém que interage e tem autoria sobre esse comunicar, um outro também possuidor de perguntas e indefinições.

Uma possível estratégia para estabelecer a fabulação fotográfica e concretizar esse espaço que promoverá a abertura de outras possibilidades para o outro e para que a comunicação se efetive é a descoberta e identificação de rastros. Os rastros estão presentes numa famosa frase e pensamento de Walter Benjamin, “escovar a história a contrapelo” (1996, p. 225). O movimento a contrapelo direciona o olhar para a história no sentido contrário ao que estamos habituados, tornando possível a percepção de elementos que não enxergávamos. Isso não significa que eles não estivessem presentes, mas não eram notados. Seria possível, através de fotografias, estabelecer uma comunicação a contrapelo. Seria possível trazer para a luz esses elementos comunicativos que, embora presentes, não são notados no processo comunicativo?

Para o historiador Carlo Ginzburg (2006), os rastros são elementos produzidos pelos fenômenos históricos, quando não evidentes ou notados. Muitas vezes sutis, os rastros estão à deriva em torno de fotografias que registram ações históricas, podendo inclusive contrariar a narrativa oficial,

ou adicionar à narrativa elementos que não foram notados; assim, ela é vista e traduzida de outra forma: nessa tradução a narrativa fotográfica já não será a única.

É possível hoje estabelecer indagações sobre as fotografias que vimos da pandemia de gripe espanhola em São Paulo. Nesse exame reflexivo feito com os olhos de 2021, é possível descobrir algo além daquilo que a fotografia mostra. Através de uma estratégia comunicativa distinta da habitual, a fotografia passa a ser um processo comunicativo que apresenta indagações. A tarefa exige estabelecer perguntas que implicam um pensar imaginativo que significa sentir e se deixar afetar, onde o ser “possa ser afetado por uma espécie de suspensão, de neutralização, que abre para além daquilo que já é dado, um novo horizonte não dado” (Lazzarato, 2006, p. 19). Neste caso, trata-se de ultrapassar o registro fotográfico e dele partir para a fabulação, permitindo outras indagações.

É possível pensar o registro fotográfico como gatilho indagativo, enquanto a fabulação poderia ser vista como o passo a seguir, em uma ação que estimula um passo no escuro, imprevisível e indefinido e requer outras invenções, que não seriam respostas, mas possibilidades em direção a alguma claridade. O registro fotográfico seria a causa, e a fabulação surge como consequência da sugestão comunicativa da fotografia.

Assim como a fotografia não é apenas um registro fotográfico, mas também um exercício de ultrapassá-lo para que a ação comunicativa possa prosseguir e adentrar o campo do sentir, da invenção e da fabulação, a noção de acontecimento é um elemento que permite ultrapassar o evento histórico para além dele: amplia-se uma dimensão, às vezes, restrita do evento, para dar a ele a complexidade que supõe outras informações não contempladas inicialmente. Essas informações podem ser rastros do evento e, quando inseridas em uma narrativa, tendem a criar novas conexões, outras perguntas que dão corpo a um exercício de fabulação. Com esse exercício, estaríamos em direção ao acontecimento que duvida do evento, para poder vê-lo de outra forma, revendo-o.

Talvez a maior diferença entre evento e acontecimento esteja no exercício de indagar, e, quando o evento ganha complexidade, a própria indagação já o ultrapassou. Assim como o registro fotográfico, o evento é matriz para indagar o já existente e é a partir dele que se torna possível a noção de acontecimento: à medida que se contesta o já existente, o campo de possíveis se alarga, dando espaço para o que Dosse chama de “reencontro com a alteridade” (Dosse, 2010, p. 87).

Ciro Marcondes Filho entende a comunicação como acontecimento; trata-se, segundo o autor, de um processo, “uma combinação de vetores sociais, históricos, subjetivos, culturais e tantos outros que ocorrem a partir

do atrito dos corpos” (Marcondes Filho, 2004, p. 15). Essa noção entende a comunicação como algo fora de domínio do racional e com a finalidade de entendimento ou efeito. Além da dimensão do discurso, a comunicação está no campo do sentir em sentido amplo, incluindo os “sentidos da proximidade como o tato, o paladar e o olfato que, juntos, nos abrem ao contato com o outro e com o mundo” (Santos, 2013, p. 33).

“Ela corrói a positividade do estabelecido e do existente e introduz um elemento perturbador, instigador, incômodo, que nós aceitamos ou não, incorporamos ou não, dependendo de nossa capacidade ou interesse na abertura de nós mesmos ao Outro” (Marcondes Filho, 2014, p. 4) Para o autor, o outro não é necessariamente uma pessoa, podendo ser um outro acontecimento, outra vivência. Poderia ser o encontro entre imagens da pandemia de gripe espanhola e da Covid-19, que produziram um diálogo sobre as mudanças que ocorreram e afetaram a cidade, as pessoas e seus modos de vida.

François Dosse, em sua obra *O renascimento do acontecimento*, trabalha com as noções de acontecimento de Deleuze e indica duas características essenciais do conceito:

Por um lado, o acontecimento se define como a coexistência simultânea de duas dimensões heterogêneas em um tempo onde o futuro e passado continuam a coincidir, apoderando-se um do outro, ao mesmo tempo distintos e indiscerníveis. Em segundo lugar, o acontecimento é o que acontece e sua dimensão emergente ainda não está separada do passado. É uma intensidade que vem e se distingue simplesmente de outras intensidades (Dosse, 2010, p. 169).

A perspectiva de Dosse sobre o acontecimento fala de um diálogo entre temporalidades diferentes que, por vezes, se apropriam uma da outra, sem que haja separação entre elas, mas um desfecho e uma abertura de possíveis, um possível que é criado pelo acontecimento, segundo a ideia deleuziana.

A comunicação pode ser entendida como esse campo de coexistência simultânea que propõe esse encontro de temporalidades, sem que se percam suas qualidades e características. É a comunicação que revisita as temporalidades sem qualquer tipo de conflito entre elas, pois, a cada revisão, o tempo já não será o mesmo. Esse sentido de imprevisibilidade requer que aprendamos a ver o mundo de outras formas, que permitamos “que o mundo se apresente a nós, termos a capacidade de fazê-lo entrar sem que o categorizemos a priori, permitir que os insights do mundo tenham chance de fosforescer e, daí então, legitimar o delírio” (Marcondes Filho, 2014, p. 2).

Para Ginzburg, “nosso conhecimento do passado é inevitavelmente incerto, descontínuo, lacunar: baseado numa massa de rastros” (2006, p. 40), que ainda necessitam ser percebidos e que são indicativos da constituição do acontecimento, como algo disruptivo e complexo. Talvez aquilo que Marcondes chama de *insights* corresponda a essa ideia de rastro contínuo que não foi percebido e, quando o é, causa rupturas, inserindo novos elementos para a percepção do mundo; mas esse modo de perceber passa longe da racionalidade da percepção. Legitimar o delírio, como defende Ciro Marcondes, seja talvez aceitar a virtualidade do processo comunicativo e do acontecimento, mesmo que pareça paradoxal.

O paradoxo talvez esteja na convivência entre temporalidades que se chocam, gerando um entretempo incômodo, dada a dificuldade de nos relacionarmos com um tempo que não se define, mas que fica entre um “ainda-futuro e já-passado” (Deleuze, 2000, p. 154). Essa convivência é a dupla estrutura do acontecimento para Deleuze, uma estrutura que se realiza em parte, deixando suspensa sua outra face. O tempo presente funcionaria como um ponto móvel que sempre se desdobra em outro tempo. Nada mais incerto quanto esse ponto móvel que se desloca e é deslocado, sempre gerando outros entretempos em um contínuo de campos possíveis.

Dessa forma, localizar o acontecimento em torno das pandemias significa não apreender o conceito como um mero acidente, mas como um ponto de inflexão do presente que se desdobra em outros tantos, que fazem convergir e coexistir temporalidades distintas no tempo e no espaço: as duas pandemias são acontecimentos que nos fazem duvidar dos seus respectivos eventos e impõem a necessidade de vê-los de outra forma, revendo-os.

Para Maurizio Lazzarato, o acontecimento resulta na “contemporaneidade do tempo (simultaneamente passado, presente, futuro)” (Lazzarato, 2006, p. 25-26). Para ele, esse campo de possíveis provoca um deslocamento das posições já garantidas e estabelecidas, assim como “expressa novas possibilidades de vida” (Lazzarato, 2006, p. 18). Enquanto para Deleuze o acontecimento gera um entretempo para algo possível, mas que talvez não se consume, Lazzarato entende que o possível, ou esse ponto móvel, é produção do novo.

Nesse sentido, a noção de Lazzarato sobre o acontecimento se aproxima mais da noção que Ciro Marcondes estabelece sobre o acontecimento enquanto ação fenomenológica, na qual se faz necessário certo grau de abertura em direção ao outro e se torna possível entender a comunicação como uma nova forma de agenciamento e acolhimento do outro, ou, como ressalta Dosse, de um retorno à alteridade. Se Deleuze procura atualizar o acontecimento,

Dosse e Lazzarato o veem como possibilidade de ser um outro tempo.

Ciro Marcondes Filho identifica o tempo de incubação como o tempo do acontecimento e, portanto, da comunicação. Nesse tempo de incubação, já houve a experiência ou a exposição do objeto comunicacional, portanto se está sob o efeito dessa ação que gera uma pausa, um vazio, necessário para que se estabeleça um incômodo, um momento indagativo que permite a possibilidade de nova produção, um testemunho, diante dessa experiência e desse vazio vivido. É durante esse vazio do acontecimento comunicacional que as possibilidades se desenham, instauram-se um devir e a autêntica experiência de alteridade, que se dá através da comunicação (Marcondes Filho, 2019, p. 22).

É possível pensar o acontecimento como uma flecha lançada que, em sobrevoo longo e imprevisto, atravessa temporalidades, sem aderir a nenhuma, sem local ou data de aterrissagem. Nesses atravessamentos, ocorrências, eventuais embates ou encontros que colidem ou dialogam, produzem-se representações, rastros sutis, miudezas a serem reveladas, muitas vezes em forma de perguntas ou dúvidas: esse é seu durante, enquanto acontece. Nesse sentido, a fotografia pode conduzir o desenvolvimento da ação dessa flecha, numa incursão vertical. “Ela nos faz parar. E ver. É nossa fantasia de – e estimulada a – imaginar a cena, as pessoas, o mundo por trás dela. Trata-se de uma parada reflexiva. Quase uma meditação” (Marcondes Filho, 2014, p. 3).

3. A cidade de duas pandemias

A São Paulo pandêmica da Covid-19 foi amplamente fotografada por profissionais, pelas mídias tradicionais e por amadores das redes sociais, para fins ilustrativos, informativos, artísticos ou de entretenimento. A potência da fotografia foi utilizada para informar fatos cruéis sobre a pandemia, mas também produziu outro tipo de registro, voltado para o cotidiano da cidade e dos cidadãos isolados em suas casas, gerando, de pronto, dois efeitos: a desocupação das ruas e do espaço urbano e a ocupação constante das casas e dos espaços privados. Essas fotografias também fazem parte de uma reflexão sobre os acontecimentos, pois elaboram outras perguntas sobre a pandemia e tudo que ela pode provocar. Ou seja, a doença é mais do que uma pandemia, pois nos obriga a refletir, duvidar, investigar suas consequências. Somos levados a refletir de modo pandêmico, e a pandemia passa a ser uma categoria epistemológica, uma categoria de análise.

Na pandemia de um vírus transmissível por vias aéreas, o outro passa a ser ameaça. Isolados, na tentativa de

conter a transmissão, o outro está distante, mas é necessário, para o que Dosse defende como fator essencial para a compreensão do conceito de acontecimento, a alteridade; e a fotografia propõe algum tipo de aproximação. A desordem imposta pelo acontecimento ao desintegrar o mundo que conhecíamos (Dosse, 2010) é capaz de simular uma proximidade, propor o reconhecimento de gestos, hábitos e rostos. Teria a flecha sofrido um desvio semiótico em seu sobrevoos? Iludida pela fotografia, a flecha do acontecimento pode ter sido novamente reconfigurada, pode ter sofrido nova transformação, fruto da imprevisibilidade que apresenta possibilidades, agora não mais óticas, mas óticas.

4. A pandemia da reclusão fotográfica

Vivências em espaços domésticos ou na intimidade da dinâmica de uma casa e seus moradores não são algo que possa ser visto nos registros fotográficos feitos durante a pandemia de gripe espanhola em São Paulo. Naquele momento, as fotografias são imagens do espaço público:



Fotografias da série *Das coisas que são vistas em isolamento*, 2020

A fotografia como objeto que registra uma situação em determinado tempo e espaço está muito vinculada à sua relação com o passado. Muitas vezes, os estudos sobre a linguagem fotográfica investigam essa conexão, abordando-a por um viés ontológico ou outras abordagens teóricas. Seu caráter de imagem técnica evidencia a relação com o passado, porém, no caso em estudo, é necessário fazer uma inversão: olhar para as fotografias buscando nelas um apontamento para o futuro.

Georges Didi-Huberman afirma que estar diante de uma imagem é estar diante do tempo (2015, p. 15), numa experiência que se dá no presente, a partir de uma reconfiguração do próprio presente, do passado e do futuro.

⁶ Todas as afirmações atribuídas ao fotógrafo foram coletadas no livro ou em seu perfil de Instagram, onde as imagens foram publicadas primeiramente: @por.onde.o.homem.anda.

ruas, hospitais, igrejas, instituições voluntárias que ajudam os mais vulneráveis ao descompasso da pandemia. São fotografias da porta para fora; nelas o espaço privado não é mostrado nem há referência a ele.

Nos registros de 2020, ao contrário, há ensaios fotográficos que exploram ou sugerem as vivências na intimidade do espaço doméstico; apresentam-se diferentes percepções sobre este espaço e a temporalidade se configura de modo próprio. São fotografias da porta para dentro: expõem atividades particulares de moradores, ao lado de banalidades como móveis, o piso da sala, cômodos, que se confundem com rostos e hábitos.

Um ensaio fotográfico feito durante o primeiro período do isolamento social e publicado em formato de livro será analisado mais detalhadamente a seguir. *Das coisas que são vistas em isolamento* (2020) foi desenvolvido pelo arquiteto e fotógrafo Ricardo Luis Silva⁶ e é composto por fotografias e textos produzidos no período em que o autor estava sozinho, num apartamento no centro de São Paulo. O livro tem um formato não convencional, com páginas soltas, que podem ser vistas e revistas sem um ordenamento preestabelecido.

Essas reconfigurações atualizam um passado convocado pela memória, ao mesmo tempo que possibilitam ver um futuro insinuado, pela experiência de estar diante da imagem. É nesse sentido que propomos olhar para as fotografias feitas na pandemia de 2020: buscando rastros que apontariam para um futuro possível, entendendo o tempo em seus entremeios e anacronismos estabelecidos por continuidades e simultaneidades, sem passado ou futuro claramente demarcados.

Ao analisar a comunicação humana a partir dos seus principais códigos de registro, os textos e as imagens, ou as *linhas* e as *superfícies*, Vilém Flusser (2002, 2007) faz uma distinção em relação às temporalidades envolvidas nesses processos:

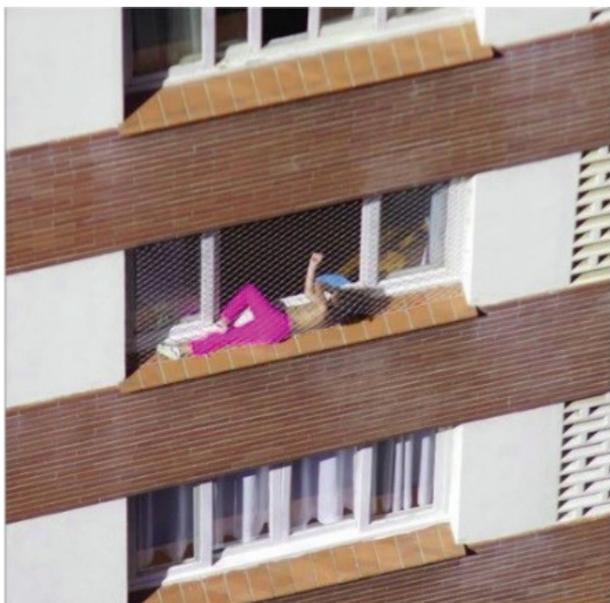
[...] a diferença entre ler linhas escritas e ler uma pintura é a seguinte: precisamos seguir o texto se quisermos captar sua mensagem, enquanto na pintura podemos apreender a mensagem primeiro e depois tentar decompô-la. Essa é, então, a diferença entre a linha de uma só dimensão e a superfície de duas dimensões: uma almeja chegar a algum lugar e a outra já está lá, mas pode mostrar como lá chegou. A diferença é de tempo, e envolve o presente, o passado e o futuro (Flusser, 2007, p. 105).

O tempo de leitura das linhas tem começo, meio e fim, é um tempo linear que impõe que a leitura seja feita de maneira específica. Já as superfícies não indicam seu início ou seu fim, não impõem um modo único ou determinado para sua observação. O tempo de leitura das imagens é “circular” e permite o trânsito livre sobre sua superfície; o olhar pode percorrer o espaço, ir e voltar ou se deter em algum ponto específico. Desse modo, as diferentes configurações das linguagens escrita e imagética atuam em temporalidades próprias e ativam distintos modos de pensar.

Flusser (2002) afirma ainda que o movimento empregado na observação das imagens é o de varredura; o pensar por superfície supõe um escaneamento da imagem. Tal gesto implica o corpo todo, corpo físico, com os cinco sentidos que não se separam do corpo constituído pela cultura e pelo ambiente onde esse corpo atua. Esse modo de observação que a imagem nos propõe convoca não só

o olhar, mas também o tato, numa interação dos sentidos. Nelson Brissac Peixoto (2015), ao comentar o gesto de fotografar as cidades, faz algumas observações que podem esclarecer essas conexões entre os sentidos que as imagens provocam: “visualizar é tatear por entre muros”; “o ato de ver acaba sempre pela experimentação tátil de um objeto”; “há um encavalamento entre o visível e o tangível”; e ainda, “o olhar apalpa as coisas”. Nesse processo de olhar-ver-tatear se desenvolvem uma série de associações que, incorporadas como numa montagem, produzem múltiplos sentidos.

As fotografias se configuram também como superfícies, constroem-se por essa temporalidade que contraria um modelo cronológico, para produzir um tempo que se deixa tatear, mas que não permite ser marcado sequencialmente e nem com exatidão. E as janelas fotografadas por Silva a partir das suas viraram uma espécie de amostra desse tempo não linear, uma vez que a pandemia retirou as pessoas das ruas e as obrigou a vivenciar um tempo outro, tempo de repetição, de sobreposição e embaraçamento trazidos pelo isolamento e pela rotina que se repete, porém nunca é a mesma. A limitação do espaço também passou a operar de modo intenso; a casa, antes o espaço do recolhimento, das relações familiares e íntimas, teve que se abrir ao trabalho, às aulas e às muitas reuniões por meio das telas, outras janelas. A porta das casas tornou-se uma nova fronteira, e o espaço público a atravessou definitivamente.



Fotografias da série *Das coisas que são vistas em isolamento*, 2020



Fotografar as janelas é um modo de inventar essa cidade pandêmica que fala de dentro para fora, com linguagem própria, sonora e afetiva: um jeito de criar uma dinâmica de funcionamento da cidade, onde o encontro

fortuito, mesmo que à distância, ainda pode ocorrer. E essa criação se dá por meio de uma fabulação fotográfica. Greiner, a partir de referências como Bergson e Deleuze, afirma que a função fabuladora é “acionada pela via das

emoções e, por isso, particularmente potente para criar deslocamentos, inventando modos distintos de ver e sentir a vida” (2017, p. 73). Esses deslocamentos são provocados por um modo de narrar que não se prende à verossimilhança, nem a um eixo linear, mas constitui um meio de comunicar da fotografia que, ao traduzir a cidade vivida nas janelas, ativa uma série de tensionamentos, onde se misturam o documento e a ficção, o visível e o invisível.

Ao esgarçar esses limites espaciais, o fabular deixa o olho incerto do que vê, pois apresenta indefinições que contrariam a linearidade da narrativa tradicional, a crença na fotografia como documento fiel de uma realidade registrada e, também, a descrença que só vê na imagem a pura ficção. A fabulação pode ser um modo de investigação sobre o que se vê: traduz, transforma e recria as coisas pelo fotografar, e essa ação não se faz de modo apartado do real; o fabular surge da experiência empírica, do confronto entre o real, as percepções, desejos e entendimentos do fotógrafo, aliados às possibilidades materiais para a construção da imagem. Se através do registro fotográfico reconhecemos o mundo, através da fotografia podemos conhecê-lo. O tempo da fabulação é o da sobreposição que se rompe no presente e não cessa de reconfigurar

passado, presente e futuro e, por isso, dá a ver o próprio tempo, abrindo brechas para um pensar, sentir e comunicar como processos e não como algo acabado.

O vírus e a possibilidade de contaminação trazem à tona o medo do *outro*, medo do contágio por algo que não se pode ver. Byung-Chul Han relaciona os séculos XIX e XX ao “paradigma imunológico” e afirma que este é regido pela lógica viral, em que o objetivo é eliminar tudo o que é *estranho*; “mesmo que ele não represente nenhum perigo, é eliminado em virtude de sua *alteridade*” (2017, p. 9). Assim como o século XIX, na opinião de Hobsbawm (1994), só termina com a Primeira Guerra Mundial, talvez ainda estejamos testemunhando e vivenciando os últimos momentos do século XX, já que o paradigma imunológico continua a nos reger. Muito mais do que a presença de um vírus renovado que ameaça, é a necessidade de negação da alteridade que tensiona a vida social e política do mundo; o estranho visível ainda amedronta, e desse medo resultam o ódio e o desejo de eliminá-lo. Visível também é o registro fotográfico; nele tudo é aparentemente regular, evidente e quase sempre seguro, o que se vê existe e pode ser comprovado. Mas e se nesse visível do registro existe também um rasgo, uma fratura, uma possibilidade que faz dobrar a aposta no invisível?



Fotografias da série *Das coisas que são vistas em isolamento*, 2020

Mesmo implicitamente essas fotografias carregam a marca desse processo de criação que é coletivo e uma tentativa de comunicação e de reconhecimento do outro. As imagens que decorrem desse processo podem ser compreendidas como rastros de uma fabulação, criadas não apenas pelo fotógrafo que se dispõe a olhar o outro, mas por um gesto duplo, uma vez que fotógrafo e fotografia são afetados e se transformam pelas ações daqueles para os quais olham. Há um fluxo que constitui uma espécie de troca, mesmo que os sujeitos fotografados não se percebam olhados. A janela surge como novo espaço público e fenomenológico instituído pela pandemia.

Greiner afirma que “a função fabuladora não só admite a ficção enquanto uma possibilidade real, como também ativa movimentos desestabilizadores no trânsito entre corpo, mente e ambiente, gerando outras multiplicidades de movimentos-imagens-pensamentos em um fluxo incessante” (2017, p. 74). O fotografar-fabular que dispara a produção fotográfica de Silva parece colocar em jogo esses movimentos entre corpo, mente e ambiente, na medida em que o fotógrafo passa a ver e a se interessar pelo que antes não seria fotografável – os rastros das vivências de outros, também isolados em suas casas e em si mesmos. Assim, essa fabulação se constrói pelo olhar e busca do fotógrafo, mas também pelo modo como a cidade o olha, entra em

sua casa e o surpreende. Quando o fotógrafo relaciona as fotografias das janelas de vizinhos desconhecidos com seu autorretrato, ele explicita a fabulação: ao se perceber

retratado no outro, se inventa a si mesmo, se enxerga e se constrói naquilo que a fotografia não deixa visível.



Fotografias da série *Das coisas que são vistas em isolamento*, 2020



Esse fabular é provocativo, faz a fotografia se expandir do registro para um modo de perguntar e levanta questões sobre a própria situação fotografada, sobre quem são os personagens presentes nas cenas, sobre como a cidade está atravessando esse momento e sobre o que está fora da fotografia, espacial e temporalmente. Ou seja, o que não foi enquadrado e o que se passou antes e depois da tomada da imagem atuam como uma continuidade da imagem, como se os limites impostos pela natureza fragmentária da fotografia fossem ultrapassados pelas perguntas que ela dispara, pelos rastros e memórias que ela carrega e que vão atuar na cidade e nas vivências dos que passaram por esse isolamento.

Para Arlindo Machado, “toda visão pictórica é sempre um processo classificatório, que joga nas trevas da invisibilidade extraquadro tudo aquilo que não convém aos interesses da enunciação e que, inversamente, traz à luz da cena o detalhe que se quer privilegiar” (2015, p. 90). Percebe-se que o extraquadro é pensado na relação entre espaço e espacialidade, entre aquilo que está disponível ao registro, o que efetivamente é fotografado e principalmente o *modo como é fotografado*, fatores que determinam não só o que é mostrado, mas *como* algo aparece (ou se esconde) na imagem fotográfica.

O jogo que se estabelece entre o dentro e o fora do quadro constitui a superfície da fotografia a partir de conexões entre o que é visível e o que somente pode ser imaginado. A fotografia como linguagem vinculada a um

registro parcial do mundo parece ter uma potência para insinuar ou nos fazer inventar o que está contido no extraquadro, porque seu caráter lacunar nos provoca a tentativa de completar o que não se vê. Essa sincronidade está diretamente ligada ao entretempo gestado no acontecimento, a coexistência simultânea entre um tempo que anula o determinado e põe em dúvida a fotografia como registro.

O extraquadro pode ser pensado a partir de distintas temporalidades, além da relação espacial. Para Didi-Huberman, estar diante da imagem é também estar diante de “um objeto de tempo complexo, de tempo impuro: uma extraordinária montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos” (2015, p. 23); assim, há na imagem e em nossa relação com ela uma superposição de vários tempos, um encontro do presente com um passado latente e um futuro possível. Não vemos e não produzimos uma imagem sem ter visto outras antes; assim, as brechas que se abrem no processo de fabulação fotográfica e as perguntas que as fotografias podem nos fazer constituem camadas de tempos que se embaralham. Em nossa relação com a fotografia enquanto vínculo, esse tempo é permeado pela fabulação, como brechas que se abrem num exercício de incursão meditativa, estimulada pela imaginação de um não ver. As perguntas que as fotografias podem nos fazer são constituídas, também, por essas dimensões simultâneas que, embora distintas, se embaralham e seguem acontecendo.

Fotografias da série *Das coisas que são vistas em isolamento, 2020*

Como se percebe nas imagens acima, e em várias outras do ensaio, os enquadramentos das fotografias são cortados por linhas diagonais que desestabilizam e trazem certa tensão para as imagens. Os corpos dos moradores vistos à distância estão à mostra, mas seus rostos não; em alguns casos, eles estão ocultados pelas linhas das estruturas das janelas ou pelo posicionamento do indivíduo retratado.

Esses enquadramentos que desenquadram e a configuração das imagens que resultam deles demonstram a fabulação construída por meio da fotografia, já que ele não consegue se posicionar frontalmente ao seu objeto de investigação; ele vislumbra os acontecimentos a partir desses limites. Esse possível limite do ver realça a tentativa de especular sobre o que não se vê, ou sobre o que não se mostra claramente.

A fabulação emerge também desses vultos ou personagens que não se apresentam inteiramente, como se fossem vistos de relance, como se o personagem negasse o

protagonismo da história e provocasse questionamentos que impõem um campo de possíveis. Uma história que não registra a ação, pois suas personagens se negam a fazer parte dela e acabam por possibilitar a epistemologia do acontecimento. Essas personagens vivem dias sem tempo, pois decorrentes do isolamento, são um tipo de atualização acontecimental, onde o evento não se registra, porque não há história para narrá-lo.

5. Considerações finais

No percurso que empreendemos neste estudo, a escolha das imagens para investigação de cada período é bastante diferente e levou em consideração as particularidades de cada momento pandêmico e de como a linguagem fotográfica foi explorada em cada um, fazendo ver não só o que é visível, mas também o que se oculta nessas imagens.



Montagem de fotografias das pandemias de gripe espanhola e de Covid-19

Na montagem acima percebe-se que há, nas imagens da gripe espanhola, sempre um grupo de pessoas, doentes enfileirados, vários profissionais da saúde ou trabalhadores do serviço de sepultamento presentes no espaço público, ao passo que as imagens do ensaio produzido em 2020 têm o isolamento como objeto de interesse, e, na maior parte delas, os fotografados aparecem sozinhos, no espaço privado. Esses distintos modos de registro são importantes rastros que apontam as transformações, continuidades e descontinuidades que são próprias do tempo das imagens. As fotografias da pandemia ensinam a ver a fotografia de modo pandêmico e nos fazem compreender que o tempo das imagens não é plano, mas de sobreposição de camadas.

O encontro entre esses dois conjuntos de fotografias propõe esse momento de incubação, do qual nascem o incômodo e as perguntas. Uma pandemia é por si só uma comunicação, pois promove profundas modificações em quem a vive, produz novos sentidos, demonstra como as ações do outro repercutem em nós, legando projetos que traduzem ações humanas. Assim, seus registros fotográficos nos impõem essa experiência de nos ver, em diálogo com o efeito do tempo de incubação. Por consequência, o testemunho resultante poderá ser também potente e produtor de uma mudança no âmbito da comunicação. “A comunicação, portanto, você não vê, não captura, não localiza, você só sabe que ela mexeu com você, que ela o alterou. Você só pode avaliá-la pelo rastro que ela deixou, ou seja, pelo que ela deixou de consequência” (Marcondes, 2019, p. 24/25).

Maurício Lissovsky trata da relação da fotografia com o tempo, quando a define como *adivinhação*:

[...] Não se trata aqui do tempo das cartomantes e astrólogos vulgares, que sondam, movidos apenas pela curiosidade, o que ainda está por vir. Trata-se antes de um tempo divinatório, premonitório, que está sempre ao nosso lado. Que nos é sempre contemporâneo. É sempre na forma de uma interrupção que somos tomados pela experiência deste tempo, como uma carga explosiva nas entrelinhas de nossas vidas (2011, p. 7; grifo do autor).

Ao nos perguntarmos sobre como um rastro que assinala o futuro pode estar contido na fotografia, devemos nos posicionar no lugar de quem olha para as imagens sabendo que esse é um ato de contemplar o tempo. O tempo divinatório sugerido por Lissovsky parece se conectar àquele dos anacronismos dito por Didi-Huberman; assim, buscar rastros da pandemia de 2020 nas fotografias de 1918 ou do que vai acontecer depois da pandemia atual não é mero exercício de adivinhação, mas gesto de

fabulação que leva em consideração que o futuro não está à frente, mas já aconteceu e é também agora.

Se o acontecimento impõe a dúvida para o evento no sentido de o rever, a fotografia faz repensar sua função registradora. Nas fotografias, passado, presente e futuro estão sempre em conversação, numa “coexistência simultânea de duas dimensões heterogêneas em um tempo onde o futuro e passado continuam a coincidir, apodando-se um do outro, ao mesmo tempo distintos e indiscerníveis” (Dosse, 2010, p. 169).

Referências

- BENJAMIN, W. 1996. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Editora Brasiliense, 225 p.
- BENJAMIN, W. 2007. *Passagens*. Belo Horizonte, Editora UFMG; São Paulo, Imprensa Oficial, 1.167 p.
- DELEUZE, G. 2000. *Lógica do sentido*. São Paulo, Editora Perspectiva, 342 p.
- DIDI-HUBERMAN, G. 2013. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro, Contraponto, 506 p.
- DIDI-HUBERMAN, G. 2015. *Diante do tempo: história da arte e anacronismos das imagens*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 328 p.
- DOSSE, F. 2010. *Renascimento do acontecimento*. São Paulo, Editora Unesp, 361 p.
- FERRARA, L. 2018. *A comunicação que não vemos*. São Paulo, Paulus, 166 p.
- FLUSSER, V. 2002. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 82 p.
- FLUSSER, V. 2007. *O mundo codificado*. São Paulo, Cosac Naify, 224 p.
- GINZBURG, C. 2006. *Os fios e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo, Companhia das Letras, 454 p.
- GREINER, C. 2017. *Fabulações do corpo japonês: e seus microativismos*. São Paulo, n-1 edições, 160 p.
- HAN, B. 2017. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis, RJ, Vozes, 128 p.
- HOBSBAWM, E. 1994. *Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991*. 2ª ed., São Paulo, Companhia das Letras, 598 p.
- KOSSOY, B. 2020. *O encanto de Narciso*. São Paulo, Ateliê Editorial, 240 p.
- KOSSOY, B. 2014. *Fotografia & História*. 5ª ed., São Paulo, Ateliê Editorial, 168 p.
- LAZZARATO, M. 2006. *As revoluções do capitalismo*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 268 p.
- LISSOVSKY, M. 2011. Dez proposições acerca do futuro da fotografia e dos fotógrafos do futuro. *Revista FACOM*, São Paulo, Faculdade de Comunicação da FAAP, 23:4-15.
- MACHADO, A. 2015. *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. São Paulo, Gustavo Gili, 183 p.
- MARCONDES FILHO, C. 2015. De como a comunicação choca, revela, nos traz de volta ao mundo: sobre o contato com a alteridade dentro e fora das tecnologias comunicacionais. *Revista da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em*

- Comunicação*, Brasília, **18**(1), jan./abr. Disponível em: www.e-compos.org.br. Acesso em: 06/02/2021.
- MARCONDES FILHO, C. 2004. *Até que ponto, de fato, nos comunicamos? Uma reflexão sobre o processo de individuação e formação*. São Paulo, Paulus, 111 p.
- MARCONDES FILHO, C. 2014. *Das coisas que nos fazem pensar o debate sobre a Nova Teoria da Comunicação*. São Paulo, Ideias e Letras, 192 p.
- MARCONDES FILHO, C. 2019. A questão da comunicação. *Revista Paulus*, **3**(5):17-26.
- MENDES, R.; CAMARGO, M. 1990. *Fotografia*. São Paulo, Secretaria Municipal de São Paulo, 176 p.
- PEIXOTO, N.B. 2015. *Ver do meio, como mato que cresce entre as pedras*. Disponível em: <http://www.iconica.com.br/site/nelson-brissac-ver-do-meio-como-mato-que-cresce-entre-as-pedras/>. Acesso em: 16/03/2021.
- SANTOS, T. 2013. O acontecimento comunicacional: uma perspectiva a partir de questões ontológicas, *Dossiê Comunicação e Filosofia*, **16**(1):27-41, jan./abr. Disponível em: www.pos.eco.ufrj.br. Acesso em: 05/02/2021.
- SCHWARCZ, L.; STARLING, H. 2020. *A bailarina da morte: a gripe espanhola no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 368 p.
- SEVCENKO, N. 1992. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo, Companhia das Letras, 390 p.
- SILVA, R. 2020. *Das coisas que são vistas em isolamento*. São Paulo, edição do autor, 84 p.
- SONTAG, S. 2004. *Sobre fotografia*. São Paulo, Companhia das Letras, 223 p.

Artigo submetido em 27-04-2021

Aceito em 17-10-2021