



Ensaio sobre a perda do instante decisivo

Pollyanna Freire

Apresentando parcialmente a discussão desenvolvida no mestrado em Linguagens Visuais, abordo o problema do tempo tal como imposto pela fotografia instantânea, sugerindo uma reflexão sobre o trabalho I segundo (l'Instant décisif), por via tanto técnica – operada pela máquina fotográfica – quanto filosófica.

Fotografia instantânea, tempo, repetição, paradoxo.

Zenão, filósofo nascido em Eleia, Itália, por volta de 464 a.C., é o autor de uma série de famosos paradoxos a respeito do movimento. Esses argumentos irão à defesa da doutrina de Parmênides, oposta àquela sobre o fluxo contínuo das coisas, disseminada por Heráclito; afirma daí que apenas identidade e permanência são verdadeiras, sendo o movimento uma ilusão de nossos sentidos. Para defendê-la eram necessários argumentos que negociassem o movimento real – tal como percebido por nós (como transformação contínua através do espaço e do tempo) – com permanência e unidade. Esses argumentos, chamados de aporias, responsabilizaram-se, habilmente, por essa negociação.

De acordo com o primeiro deles, um objeto em movimento antes de percorrer um termo chega a sua metade e, para chegar a essa metade, deve percorrer metade de sua metade e só atingirá essa metade ao chegar a sua metade, e assim por diante. O impasse imposto é que nunca será possível atravessar um termo quando a divisão desse espaço é operada infinitamente. Observando a lógica desse primeiro argumento, ainda, o veloz coelho Aquiles nunca alcançará a tartaruga que se lançou com antecedência à

largada. Para alcançá-la, Aquiles primeiro deverá chegar ao ponto em que ela esteve antes e, ao alcançá-lo, deverá novamente chegar ao próximo ponto em que ela esteve, e assim indefinidamente.

Zenão, já em sua terceira aporia sobre o movimento, afirma que há sempre o aqui e o agora como partículas que dividem o espaço e o tempo; portanto, algo que está em movimento, paradoxalmente, está sempre parado. O filósofo dá como exemplo: uma flecha lançada estará sempre num aqui e agora, permanecendo estática mesmo que aparentemente se esteja movimentando em direção ao alvo. Para que esses argumentos se tornem possíveis, no entanto, é necessário admitir que o tempo e o espaço sejam infinitamente divisíveis. Essa condição axiomática deve ser aceita.

Apontamentos sobre a fotografia instantânea

Observando atentamente o desenvolvimento técnico da fotografia a partir do século 19, poderíamos tornar seu percurso uma ilustração desses argumentos; essa relação não passou despercebida por diversos autores. Ainda em 1840 a fotografia estava sujeita à ação de químicos débeis, que exigiam exposições longas e contínuas com variações en-

Pollyanna Freire
I segundo (l'Instant
décisif), 2007,
fotografia. 40x30cm

tre dois e 10 minutos, o que a fez concentrar todos os seus esforços, desde então, em acelerar seu tempo de reação. Considerando que a fotografia foi fruto de pesquisas sobretudo científicas e não propriamente artísticas, acabou adequando-se de modo concomitante a objetivos de naturezas diversas. É dessa gênese híbrida que surgem as imagens hoje tão conhecidas dos fotógrafos Étienne-Jules Marey e Eadweard Muybridge. Trabalhando com propósito científico, eles visavam destrinchar o movimento e descobrir o que ali se passava que era até então interdito à percepção humana. É por essa via que podemos partilhar a incompreensão de Marey, autor da cronofotografia, em relação ao cinema. Apesar de as duas pesquisas serem indubitavelmente contíguas, para o fotógrafo não havia nenhum sentido em reproduzir as coisas como as vemos, pois isso “não oferecia nenhuma contribuição nova a uma aproximação científica do mundo”.¹

A cronofotografia, desenvolvida já no final do século 19, consistia numa pistola fotográfica que operava a decomposição do movimento, chegando a captar suas diferentes etapas em até 30 quadros por segundo. Na cronofotografia – muito mais rápida do que aquela produzida por Muybridge – todas as etapas subsequentes eram gravadas sobre a mesma chapa fotográfica e não em quadros individuais. É notável que, apenas 40 anos depois, Harold E. Edgerton já será capaz de executar fotografias com captações de até um milionésimo de segundo.

Philippe Dubois frisa o quanto esse crescente aprimoramento técnico irá repercutir no entendimento ontológico da fotografia. Se no final do século 19, num panorama mais amplo, avança um controle técnico, embora ainda parcial, sobre os meios fotográficos –

o qual inaugurará e estabelecerá a fotografia como imagem que retira parcelas de espaço-tempo do *continuum* do real, “golpe de corte” –, no último quarto desse século, emergirá com força a noção de instantâneo, especificamente. Não se trata de questão meramente técnica, uma vez que, antes, dá origem a todo um raciocínio em relação ao real. Essa noção (do instantâneo) estará tramada, a partir de então, no próprio “ser” da fotografia, a ponto de dificilmente dela se diferenciar.²

1 segundo: aporias

O trabalho que apresento aqui como objeto de discussão constitui-se fisicamente como uma fotografia. Se faço essa ressalva é porque considero que o campo discursivo deste trabalho se concentra em grande parte numa abordagem conceitual da fotografia, qualidade responsável por torná-lo condutor dessa pesquisa. A fotografia a que me refiro consiste na reprodução de outra, *Derrière la Gare Saint Lazare*, de autoria do fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson. Intitulei a minha, feita com base nessa, *1 segundo (l'instant décisif)*. Consta de seu procedimento refotografar a fotografia de Bresson inúmeras vezes e de maneira muito particular. Essa segunda imagem será então construída através da sobreposição de diversas capturas consecutivas da fotografia uma vez produzida por Bresson. Para isso, a máquina teve que ser travada a fim de impedir que o filme se deslocasse, e todas as sobreposições foram feitas sobre apenas um *frame* do negativo. A imagem final resultará da sobreposição de mil outras exposições sequenciais dessa imagem de Bresson.

Nesse trabalho, o tempo da exposição fotográfica foi ajustado para um milésimo de segundo (1/1.000), o que, somadas as ex-

posições individuais, totaliza um segundo. Tinha como premissa lidar com a fragmentação do tempo fazendo uso, conforme observei ser possível, dos limites da própria máquina fotográfica – cujas possibilidades de tempo de exposição vão de um segundo até um milésimo de segundo – e, a partir daí, gerar os parâmetros para constituir imagem única sem que houvesse a perda do referente (o rapaz e a poça ou, sob outro ponto de vista, a própria fotografia de Bresson). Essa operação, como acabei de descrever, será tanto técnica quanto conceitual, propondo nesse segundo âmbito a soma hipotética do tempo de captura dos instantâneos, assim como sua contínua fragmentação.

O instante decisivo

A ideia do instante decisivo, fundamental para este trabalho, foi absolutamente essencial em meados do século 20 para legitimar a prática fotográfica. Alicerçada principalmente na figura de Henri Cartier-Bresson, tem sua origem na expressão *l'instant décisif*, que intitula o prefácio de seu primeiro livro, *Images à la sauvette* (algo como “imagens furtivas”), e que, por não haver em inglês expressão correspondente, finalmente nomeou-se *The decisive moment*, conhecido como *O momento decisivo* em português. Essa ideia nascerá da citação de frase pronunciada no século 17 pelo cardeal de Retz: *Il n'y a rien en ce monde qui n'ait un moment décisif*.³

Resumidamente, Cartier-Bresson acreditava haver um momento composicional de máxima potencialidade expressiva que, se capturado, transmitiria com suma eficácia determinado acontecimento. Não só esse instante deveria ser reconhecido à medida que um acontecimento se desenrolava diante do fotógrafo, mas também, nessa fração de se-

gundo, ele deveria organizar no quadro as formas que o delineavam para que pudesse ser expresso em toda a sua intensidade. É nessa capacidade, nesse reconhecimento, que residirá a competência do fotógrafo modernista, e, partindo dessa premissa, é inadmissível que uma boa fotografia possa ser realizada por um olho inapto.

Essa escolha, eleição do fotógrafo, constitui elemento teórico que me parece essencial para a própria análise do “instante fotográfico”, pois em muitos casos fundamenta-se na crença do fotógrafo em relação à singularidade daquele instante e, conseqüentemente, àquilo a que se deve essa singularidade. A captura desse instante, da maneira como foi idealizada durante esse período, englobará crenças (fundamentadas ou não) e envolverá sacrifícios. Serão muitos os exemplos a respeito do assunto, mas este, citado por Susan Sontag,⁴ parece ilustrá-lo suficientemente bem: em 1893 o fotógrafo Alfred Sieglitz registra (orgulhosamente) que ficou três horas postado em pleno inverno nova-iorquino aguardando o momento apropriado para realizar a fotografia *Fifth Avenue, Winter*:

Jean-Marie Schaeffer⁵ afirmará que os dois – velocidade de captura e momento propício – estão implicados, pois a “imagem expressiva” terá seu valor diretamente associado ao instantâneo, em que sua prática, a qual pressupõe a pronta ação do fotógrafo, é vista (com ou sem razão, como Schaeffer faz questão de frisar) como mais contundente e, portanto, imperativa.

Tanto para Bresson quanto para outros fotógrafos desse período, a captação desses instantes envolve concomitantemente não só a competência para a organização visual, mas a tarefa do desvelamento de algo inacessível a respeito daquele acontecimento,

uma realidade que passa oculta ou despercebida: “O assunto não consiste em colecionar fatos (...) O importante é a maneira de escolher entre eles, de apanhar o verdadeiro fato em face da realidade profunda...”⁶

Se Philippe Dubois⁷ intui que o instantâneo suspende, congela e, por essa interrupção, faz com que os corpos pareçam suspensos, “fora de tempo” (como nas fotos de balé), em alguma fração desse movimento algo distintivo ocorre, separa esse corpo de suas ações antecedentes e decorrentes ou, de outra forma, cria, a partir dali, um ponto significativo para aquela ação. Esse instante, no qual um acontecimento se oferece no máximo de sua expressividade, pode estar compreendido também na figura da cesura temporal, segundo a qual o que transcorre é dividido em ‘antes’ e ‘depois’.

Gilles Deleuze considera a cesura a figura emblemática da consciência moderna do tempo, diferente da consciência clássica. Na concepção clássica ou antiga, o tempo é vazio e puro, infinito e circular. A cesura introduz a dessemelhança, impedindo que os extremos se toquem ou recuperem uma junção qualquer (contrapondo-se ao tempo circular). A formidável ação da cesura une o antes ao depois como sua expressão simbólica. Quando uma cesura divide o tempo num antes e num depois, a vida então se distribui desigualmente. E a vida, uma vez rachada, já não guardará proporção entre suas partes. Quando essa cesura dá ao tempo sua expressão simbólica, como ação única e formidável, ela une num conjunto a cesura, o antes e o depois. Peter Pál Pelbart sintetiza:

Sempre se está a gravitar em torno a essa cesura a partir da qual a vida se distribui desigualmente, a partir da qual a rachadura abre-se em nós, ainda que

*o acontecimento que a simbolize não seja pessoal, “meu”, mesmo quando me concerne por inteiro.*⁸

Se podemos notar com clareza a existência de um momento privilegiado no transcurso de determinado movimento que o irá representar por inteiro, esse instante é solidário à forma essencial que aquela pessoa assumiu ao pular a poça, por exemplo, como numa pose. Inversamente, se poderia considerar que a fotografia sempre define uma pose, pois imobiliza aquilo que capta, independente de o que é fotografado estar, a rigor, posando ou não, porque ainda assim haverá imobilidade dotada de privilégio porque eleita. “A Forma é uma Pose”, explicará Peter Pál Pelbart.⁹ As Poses são Formas elementares transcendentais. Materialização sensível do tempo. Henri Bergson nota que na Antiguidade o movimento era concebido a partir de Formas ou Ideias, estas últimas eternas e imóveis. É na passagem de uma Forma a outra que acontece o movimento: um intervalo entre Poses ou Instantes, os quais, por sua vez, são representantes da essência desse espaço de tempo que concerne ao movimento: “Um fato é pois ‘representado’ pelo seu termo final, seu ponto culminante, de sorte que a própria passagem de um a outro é desprovida de interesse, e o movimento é elidido.”¹⁰

O problema aqui presente não é novo. Resguardando as particularidades de cada meio, a representação do tempo já foi extensivamente discutida através da pintura. Em sua famosa obra *Laocoonte*, concebida em meados do século 18, Lessing¹¹ empenha-se em diferenciar através de vários ensaios o retrato de um acontecimento tal como ele é construído pela poesia e pela pintura, distintas como artes do tempo e do espaço, respectivamente. Uma das principais caracte-

rísticas da pintura será a de colocar, num só espaço e ao mesmo tempo, os acontecimentos diante de nossos olhos. Na poesia, ao contrário, a construção temporal é feita paulatinamente, a cada palavra, linha, estrofe. Eis então o dilema do pintor: se todas as ações que tramam um acontecimento devem ser dadas a quem olha em apenas um de seus instantes, por qual deles optar? Em outras palavras: como apresentar um acontecimento que dura no tempo, construir uma narrativa, a partir de uma imagem estática?

Lessing¹² alcançou suas deduções sobre o assunto introduzindo o que chamou de “momento fecundo” (*fruchtbaren augenblick*). Se, do transformar-se contínuo e incessante da natureza, o pintor deve escolher um

único momento, que deverá ser retratado a partir também de um único ponto de vista, esse momento (ação) escolhido não deverá, entretanto, ser demasiado fecundo. Para Lessing aquilo que é mostrado deve deixar espaço para a imaginação, não sendo o momento mais vantajoso de uma ação, paradoxalmente, aquele mais proeminente. Contemporaneamente, Gombrich concluirá:

Se nos perguntarmos que qualidade uma fotografia instantânea deve conter para transmitir a impressão de vida e movimento, descobriremos, não inesperadamente, que isso dependerá da naturalidade com que reconhecemos o significado capaz de nos permitir suplementar o passado e chegar à antecipação do futuro.¹³

Alfred Stieglitz,
Fifth Avenue, Winter,
fotografia, 1893,
publicada na revista
Camera Work, n.12,
outubro de 1905
Fonte: <http://www.britannica.com>



Na fotografia, a noção de corte,¹⁴ antes referenciada – fundamento do próprio ato fotográfico conforme se foi estabelecendo a partir do final do século 19 –, dirá respeito à (re)constituição de um acontecimento no espaço e no tempo. São duas durações separadas inesperadamente por um golpe espacial temporal, captando daí o instante – *hic et nunc*. Referindo-se ao corte temporal especificamente, surge então uma descontinuidade, “posições fixas, recortadas, fora do fio da duração”.¹⁵ Segundo Dubois, porém, a noção de instante não elimina a noção de duração, pois essa fração de segundo, eternizada, perpétua, entra em nova temporalidade que também ‘dura’. Paradoxal é “salvá-lo do desaparecimento fazendo-o desaparecer”.¹⁶ Cortar um acontecimento em plena vida para que possamos olhá-lo, examiná-lo atentamente, perscrutá-lo. Aquilo que será reavivado na fotografia é apenas uma ‘visão’ (tanto no sentido fantasmático¹⁷ quanto no literal). Parcela inapreensível tor-

nada visível de um presente que nunca poderá ser recuperado.

Pertence à fotografia a perpetuação de acontecimento único; o que decorre não é mera temporalidade reduzida a um simples instante, a um ponto, mas também à superação dele, que terá outra duração, outra inscrição no tempo. Giorgio Agamben comparará cada fotografia ao Dia do Juízo. Não necessariamente porque mostre algo grave, ou trágico, mas por captar, em sua *flanêrie*, até o gesto mais banal e ordinário: “cada homem fica entregue para sempre a seu gesto mais ínfimo e cotidiano (...) o gesto agora aparece carregado com o peso de uma vida inteira...”¹⁸ Comparativamente, é no Hades, inferno pagão, que as sombras dos mortos estarão condenadas a repetir infinitamente um gesto, como chave secreta para trazer a memória de uma existência – *apokatastasis*. A fotografia tornará possível mais uma e outra vez um acontecimento, que será sempre captado em sua perda iminente.¹⁹

A repetição

Se houve num primeiro momento a urgência de abordar o corte temporal, nesta altura não será menos importante introduzir o problema da repetição, cerzido na constituição deste trabalho e em certos aspectos da fotografia. Admitindo que a compulsão faça parte da própria natureza do ato fotográfico, cria-se imediata relação entre a repetição e a obtenção de uma imagem. Fotografia-se tudo; a seleção é posterior, afirmará Dubois. Repetição do ato. Não cabe ao fotógrafo fazer uma foto, mas uma série delas, metralhar com a máquina. Não se trata da repetição dos assuntos, mas a ação de fotografar será sempre a de recomeçar, recuperar; uma questão de sucessividade. A foto-

grafia resultará sempre de uma ação continuamente refeita, de ordem performativa.²⁰

Essa questão pode ter-se tornado mais complicada e menos imediata quando, nos anos 80, o artista Richard Prince adota como fonte de seus trabalhos imagens de revistas, jornais, etc.; imagens de propagandas em geral, feitas por fotógrafos anônimos comerciais, que gerarão séries como “Cowboys”, “Sunset”, entre outras. Inicialmente, parece pertinente observar que refotografar uma imagem atribui ao ato certa leveza – como prefiro interpretar – ou “não esforço”, como Prince coloca com certa recorrência ao longo de seus textos.²¹ Não há nenhum tipo de atenção especial, pelo menos daquela que é exigida genericamente do fotógrafo, que deva ser direcionada às coisas no mesmo instante em que elas se apresentam para captar seja lá o que se deseje. Encontro-me certamente em outro tipo de repetição aqui; possivelmente não mais naquela do ato, que mesmo repetido se supõe único e original, mas já naquela que concerne à reprodução de uma imagem.

Quando se refere a seus trabalhos, “simular” (*simulate*) é a palavra que Prince prefere e difere de “copiar”. Uma cópia é feita à semelhança de outro objeto, dito original, e poderia substituí-lo, sendo apreciada em seu lugar. As fotografias de Prince não são cópias de anúncios nem visam substituí-los, como uma estátua de gesso em relação a um original em mármore. Não se trata também de falsificação. No entanto, as refotografias, segundo Prince, reivindicam uma relação de frescor, como se fossem vistas pela primeira vez – possibilidade negada às imagens que lhes dão origem; estas estão comprometidas pela própria mídia que as veicula: meio dos anúncios de revistas, propagandas; um universo indistinto de “Cowboys”.

Com base em definição elaborada por Deleuze, Rosalind Krauss²² resume *simulacrum* como cópia sem original, cópia sem modelo, e Antoine Compagnon²³ como “cópia do não ser”. Gilles Deleuze²⁴ falará extensamente a respeito de como Platão diferiu o tratamento dado a estes dois conceitos, cópia e simulacro, inicialmente em *Fedro* e *Político* e, posteriormente, em *Sofista*. Em *Platão e o simulacro*, Deleuze aponta uma característica fundamental na Teoria das Ideias, de Platão, direcionada principalmente a fazer discriminações, diferenciando original e cópia, modelo e simulacro; cópia e simulacro, mais adiante, serão separados como conceitos absolutamente distintos e, para tanto, surgirão critérios de diferenciações. Inicialmente é dividido em gêneros algo que antes era indistinto, porém não se trata aqui de mera distinção, mas, mais especificamente, de seleção de linhagens. “A essência da divisão não aparece em largura, na determinação de espécies de um gênero, mas em profundidade, na seleção da linhagem.”²⁵

Futuramente, em *Sofista*, Platão já não procurará critérios para identificar o autêntico, mas antes para cercear o inautêntico, ou seja, o simulacro. Aparece nesse momento uma distinção entre as duas espécies de imagens, pois se a cópia se assemelha à ideia da coisa, sobre ela se modelando, o simulacro guarda apenas semelhança superficial. Falar, no entanto, que ele descende da cópia é passar ao largo do ponto principal: enquanto a cópia é imagem com semelhança, o simulacro é imagem dessemelhante. O homem torna-se um simulacro de Deus quando, perdida a possibilidade da existência moral, tolhida pelo pecado, já não se pode mais assemelhar a sua ideia, restando apenas semelhança estética superficial, que encobrirá a dessemelhança essencial: “...o simulacro implica grandes dimensões, profundidades e distâncias que o observador não pode do-

minar. É porque não as domina que ele experimenta uma sensação de semelhança.”²⁶

O retorno

O maior dos pesos – *E se um dia, ou uma noite, um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse: “Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo que lhe é inefavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma sequência e ordem (...) A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente – e você com ela, partícula de poeira!”*. – *Você não se prostraria e rangeria os dentes e amaldiçoaria o demônio que assim falou? Ou você já experimentou um instante imenso, no qual lhe responderia: “Você é um deus e jamais ouvi coisa tão divina!”*. *Se esse pensamento tomasse conta de você, tal como você é, ele o transformaria e o esmagaria talvez; a questão em tudo e cada coisa, “Você quer isso mais uma vez e por incontáveis vezes?”*, *pesaria sobre seus atos como o maior dos pesos! Ou o quanto você teria de estar bem consigo mesmo e com a vida, para não desejar nada além dessa última, eterna confirmação e chancela?*²⁷

Assim Nietzsche apresentará o eterno retorno. Essa ideia nietzschiana foi profundamente estudada por Gilles Deleuze, que lhe dará interpretação a partir da diferença, recusando-se a observá-la como movimento cíclico e mecânico pautado no idêntico.²⁸ No entanto, como pensar a repetição a partir

da diferença, sendo que repetir, genericamente, significa tornar ao mesmo, ao que é igual? Em *Diferença e repetição*, 2006, Deleuze já afirma na introdução: “Não acrescentar uma segunda ou uma terceira vez à primeira, mas elevar a primeira à enésima potência. Sob esta relação da potência, a repetição inverte, interiorizando-se.”

De acordo com Deleuze há entre a ideia do eterno retorno e aquela do simulacro um forte elo. Se aquilo que retorna é, ao mesmo tempo, semelhante e divergente, constitui – ao contrário do que imaginamos – não a diferença a partir da semelhança, mas sim “o único Mesmo daquilo que difere”.²⁹ A repetição para Deleuze acontece por sua relação com algo único e singular. E, referindo-se ao que foi dito por Peguy, “... é a primeira ninfeia de Monet que repete todas as outras”.³⁰ Deleuze sugere que a repetição é envolvida pela fina camada da diferença, se desfazendo a seu favor: “A diferença está entre duas repetições. Não será isto dizer, inversamente, que a repetição também está entre duas diferenças?”³¹ Na repetição será eliminado não o diferente, mas aquilo que o subjuga.

Em suma, o eterno retorno para Deleuze será o retorno da diferença, do outro, e não do mesmo. Suas implicações são, além da recusa de uma interpretação cíclica e mecânica, um querer verdadeiro. “O ser é seleção”, essa é a lição do eterno retorno, propõe Deleuze. “O que quiseres, queira-o de tal modo que também queiras seu eterno retorno.”³² O querer verdadeiro, o querer infinitamente, elimina as meias vontades. Só resistirá aquilo que, selecionado, resiste a seu próprio retorno. Porém, tanto é eliminado aquilo que é um querer fraco quanto ‘o que resiste transmuta’. Peter Pál Pelbart completa afirmando que qualquer objeto, seja vil

ou baixo, quando compreendido num querer completo, irá modificar-se e distinguir-se de si mesmo – daquilo que era originalmente – em sua repetição.³³ Por inversão, o pesado torna-se leve; a própria seleção será criação, faz a transmutação do que é selecionado. Talvez sejam esses os mesmos motivos que levarão Milan Kundera a concluir que aqui cada gesto “carrega o peso de uma insustentável leveza. Isso é o que fazia com que Nietzsche dissesse que a ideia do eterno retorno é o mais pesado dos fardos”.³⁴ A leveza e o peso do ato fotográfico.

Pollyanna Freire é artista, mestre em linguagens visuais pelo PPGAV-EBA/UFRJ, graduada em artes plásticas pela Universidade Estadual de São Paulo. Este texto reúne partes do segundo e do terceiro capítulo da dissertação de mestrado *Ensaio sobre a perda do instante decisivo*, sob orientação do professor doutor Luciano Vinhosa, defendida em maio de 2009.

Notas

1 Dubois, Philippe. A fotografia panorâmica ou quando a imagem fixa faz sua encenação. In *O fotográfico*. Org. Etienne Samain. São Paulo: Senac, 2005:204.

2 Id., *ibid.*:203.

3 Essa referência pode ser encontrada em Tassinari, Alberto. O instante radiante. In: *8 x fotografia ensaios*. Org. Lorenzo Mammi e Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2008:27 (notas de rodapé).

4 Sontag, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004:106.

5 Schaeffer, Jean-Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1996:134.

6 Cartier-Bresson, Henri. *Eu, fotógrafo*. Rio de Janeiro: Edições *Jornal do Brasil*, dez. 1970.

7 Dubois, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1993:182.

8 Pelbart, Peter Pál. *O tempo não reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2007:84. (Coleção Estudos)

9 A referência aqui é Pelbart, 2007:86. Embora esse se refira à forma privilegiada captada no movimento (pose), utilizando a escultura como exemplo, o texto é absolutamente passível de ser aplicado à fotografia.

- 10 Pelbart, 2007:87.
- 11 Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998:12-13. (Biblioteca Pólen)
- 12 Id., *ibid.*:99.
- 13 Gombrich, Ernst Hans. *The image and the eye: further studies in the psychology of pictorial representation*. New York: Phaidon, 2002:53, tradução da autora.
- 14 Dubois, 1993:161-177.
- 15 Id., *ibid.*:165.
- 16 Id., *ibid.*:169.
- 17 Refiro-me aqui à etimologia do termo como “fazer presente ao olho”, “mera aparência”. O segundo significado vem do latim *phantasma*, significando “ilusão” e trazendo novamente a ideia de tornar visível.
- 18 Agamben, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007:28.
- 19 Id., *ibid.*:27-30.
- 20 Dubois, 1993:162.
- 21 “As a mode of production, rephotography can reproduce or ‘manage’ an already existing photograph or picture effortlessly” ou “...re-photographing a published image is making a new picture effortlessly”. Disponível em: <http://www.richardprinceart.com/>
- 22 Krauss, Rosalind. Poststructuralism and deconstruction. In *Art since 1900*. London: Thomas and Hudson, 2004:47.
- 23 Compagnon, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996:48.
- 24 Deleuze, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva/USP, 1974:259-271.
- 25 Id., *ibid.*:260.
- 26 Id., *ibid.*:264.
- 27 Nietzsche, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001:230.
- 28 A interpretação do tempo não é sistematizada por Deleuze, mas Peter Pál Pelbart dedicou-se a delineá-la em sua tese de doutorado. O que é apresentado está pautado tanto no livro *Diferença e repetição*, de Deleuze, quanto no de Pelbart (2007:132) *O tempo não reconciliado*, procedente de sua tese.
- 29 Deleuze, 1974:270.
- 30 Deleuze, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006:20.
- 31 Id., *ibid.*:119.
- 32 Id., *ibid.*:27.
- 33 Pelbart, 2007:134.
- 34 Kundera, Milan. *A insustentável leveza do ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985:11.