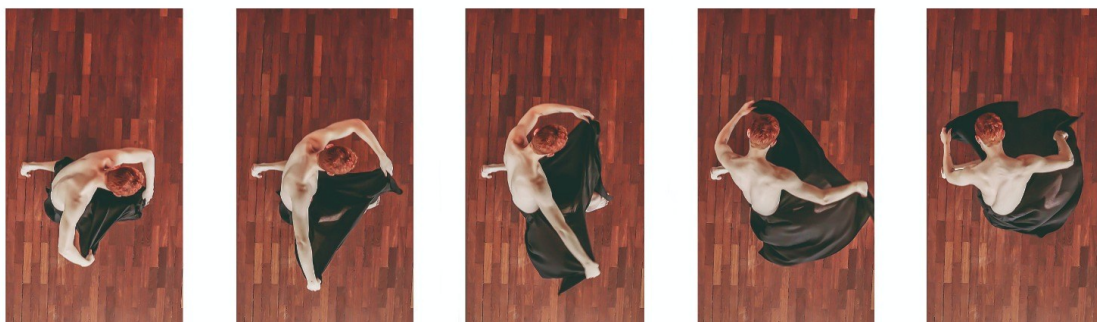


UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Belas Artes
Programa de Pós-graduação em Artes

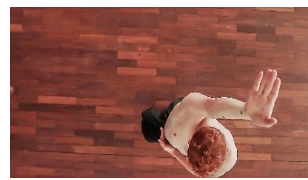


Renato de Ávila Rodrigues

FRAGMENTOS DE UM TEMPO ABSTRATO - Um estudo de imagens que
tentam alcançar a inscrição temporal do desejo

Belo Horizonte

2025



Renato de Ávila Rodrigues

FRAGMENTOS DE UM TEMPO ABSTRATO - Um estudo de imagens que
tentam alcançar a inscrição temporal do desejo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Artes da Escola de Belas Artes
da Universidade Federal de Minas Gerais,
como requisito parcial à obtenção do título de
Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes

Orientador: Adolfo Cifuentes Porras

Belo Horizonte

2025

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

770.1 A958f 2025	Ávila, Renato, 1977- Fragmentos de um tempo abstrato [recurso eletrônico] : um estudo de imagens que tentam alcançar a inscrição temporal do desejo / Renato de Ávila Rodrigues. – 2025. 1 recurso online. Orientador: Adolfo Enrique Cifuentes Porras. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Inclui bibliografia. 1. Fotografia – Teses. 2. Memória na arte – Teses. 3. Tempo na arte – Teses. 4. Imagem (Filosofia) – Teses. 5. Fotografia – Filosofia – Teses. I. Cifuentes, Adolfo, 1961- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.
------------------------	---



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **RENATO DE AVILA RODRIGUES** - Número de Registro **2023703802**.

Título: **"FRAGMENTOS DE UM TEMPO ABSTRATO - Um estudo de imagens que tentam alcançar a inscrição temporal do desejo"**

Prof. Dr. Adolfo Enrique Cifuentes Porras – Orientador – EBA/UFMG
Prof. Dr. Eduardo Queiroga – Titular – EBA/UFMG
Prof. Dr. Dirceu da Costa Maués – Titular – Instituto Federal de Goiás
Profa. Dra. Anna Karina Castanheira Bartolomeu – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 28 de agosto de 2025.



Documento assinado eletronicamente por **Adolfo Enrique Cifuentes Porras, Professor do Magistério Superior**, em 01/09/2025, às 17:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Anna Karina Castanheira Bartolomeu, Professora do Magistério Superior**, em 02/09/2025, às 17:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Dirceu da Costa Maués, Usuário Externo**, em 02/09/2025, às 17:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



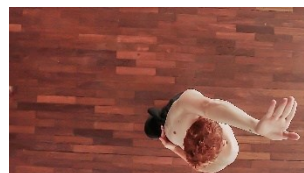
Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Queiroga, Professor do Magistério Superior**, em 02/09/2025, às 19:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rita Lages Rodrigues, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 08/09/2025, às 13:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 4512920 e o código CRC B54E0A89.



AGRADECIMENTOS

Ao tempo, que me moldou em seus ritmos, e à imagem, que reconfigurou meus passos, entrelaçando sentidos onde antes havia silêncio.

À Giuliana Danza, não apenas por dar movimento às imagens, nem apenas pela amizade que atravessa o tempo, mas por ser a admirável prova de que a arte sempre vale a pena.

Ao Diogo Gonçalves, que não se limita a ser parte deste projeto, mas a essência mais bela que o torna possível.

Ao professor Guilherme Machala, que não simplesmente ensinou os primeiros gestos da fotografia, mas traçou a construção deste processo.

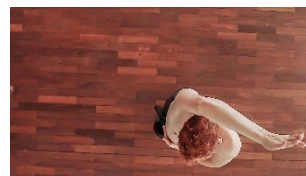
À Karla Gomes, cuja inteligência ilumina e encanta, guiando com sabedoria as trilhas que me levaram além.

Às mãos que tocaram e transformaram as imagens, tecendo sentidos, desvelando significados, e dando vida à obra.

Em especial, ao professor Adolfo, por abrir as portas da Escola de Belas Artes, acolhendo com generosidade, orientando com clareza e semeando confiança a cada passo deste trajeto.

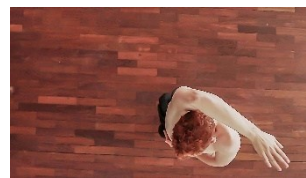
Aos membros da banca, que emprestaram seu tempo e saber, cuja escuta, leitura e pensar desenham sentido e fazem deste trabalho um encontro, onde o conhecimento se faz caminho.

E ao Fernando, por estar presente em cada passo, por torcer por mim e, sobretudo, pelos raros e preciosos momentos de bom humor.



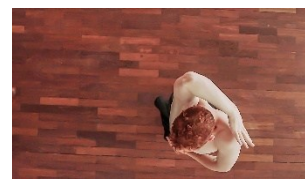
RESUMO

Esta dissertação propõe investigar a relação entre a imagem fotográfica e o tempo, problematizando a concepção tradicional da fotografia como simples registro de um instante fixo. Ao explorar as dimensões temporais implicadas no processo fotográfico, busca-se revelar como a imagem transcende sua função de documento estático, articulando múltiplas temporalidades e desestabilizando a ideia de uma inscrição única e linear do momento. A pesquisa foi desenvolvida por meio de uma abordagem teórica e prática, estruturada na desconstrução da linearidade temporal. Essa investigação utilizou a produção artística de um filme de animação composto por 280 imagens como estratégia para explorar diferentes temporalidades. O processo estabeleceu um movimento de reciprocidade entre teoria e prática, no qual a reflexão teórica orientou as escolhas artísticas, analisadas no decorrer da dissertação, enquanto a prática criativa retroalimentou as discussões conceituais sobre o tempo e sua simbolização na imagem. Para além de uma análise pautada na tradição do discurso disciplinar próprio do campo fotográfico, este estudo adota uma abordagem interdisciplinar que integra conceitos provenientes da física, da filosofia, da psicanálise e do cinema, enfocando a transição do tempo linear para um modelo dinâmico e relativo. Nesse contexto, destacou-se a fluidez do tempo, conforme proposto por Henri Bergson e Gilles Deleuze, e sua dimensão subjetiva, conforme abordada por Jacques Lacan. A imagem, sob a perspectiva bergsoniana, foi concebida como uma construção dinâmica e em contínua transformação, sustentada por múltiplas camadas temporais. Essa estrutura temporalmente estratificada possibilita sucessivas reinterpretações, ampliando o potencial da imagem como veículo de articulação entre passado, presente e futuro. A hipótese formulada indicou que a fotografia pode ser compreendida como um campo de possibilidades, no qual as imagens não apenas registram um instante fixo, mas interagem com múltiplas dimensões temporais. Esse entendimento posiciona a fotografia como uma construção em constante transformação, cuja temporalidade fragmentada permanece aberta a sucessivas reinterpretações e ressignificações. A partir das questões levantadas, conclui-se



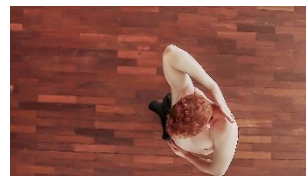
que a imagem artística, ao transcender a linearidade temporal, possibilita novas formas de compreender tanto o tempo quanto a própria imagem. Essa abordagem posiciona a imagem fotográfica como um fenômeno em constante reconfiguração, capaz de desafiar e ressignificar normas culturais estabelecidas, que, por sua vez, influenciam diretamente as formas de percepção e construção da realidade.

Palavras-chave: imagem; tempo; fotografia.



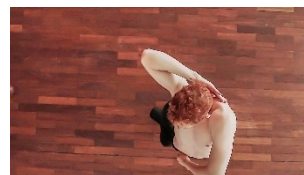
ABSTRACT

This dissertation proposes to investigate the relationship between the photographic image and time, challenging the traditional conception of photography as a mere record of a fixed instant. By exploring the temporal dimensions involved in the photographic process, the study seeks to reveal how the image transcends its function as a static document, articulating multiple temporalities and destabilizing the idea of a single, linear inscription of the moment. The research was developed through a theoretical and practical approach, structured around the deconstruction of temporal linearity. This investigation employed the artistic production of an animated film composed of 280 images as a strategy to explore different temporalities. The process established a reciprocal movement between theory and practice, in which theoretical reflection guided the artistic choices—analyzed throughout the dissertation—while creative practice, in turn, enriched the conceptual discussions on time and its symbolization in the image. Beyond an analysis grounded in the disciplinary discourse traditionally associated with the field of photography, this study adopts an interdisciplinary approach that integrates concepts from physics, philosophy, psychoanalysis, and cinema, focusing on the transition from linear time to a dynamic and relative model. In this context, particular attention is given to the fluidity of time, as proposed by Henri Bergson and Gilles Deleuze, and to its subjective dimension, as addressed by Jacques Lacan. From a Bergsonian perspective, the image is conceived as a dynamic construction in continuous transformation, sustained by multiple temporal layers. This temporally stratified structure enables successive reinterpretations, expanding the potential of the image as a vehicle for articulating past, present, and future. The central hypothesis suggests that photography can be understood as a field of possibilities, in which images do not merely record a fixed instant, but interact with multiple temporal dimensions. This understanding positions photography as a construction in constant transformation, whose fragmented temporality remains open to successive reinterpretations and re-significations. Based on the issues raised, it is concluded that the artistic image, by transcending temporal linearity, enables new ways of understanding both time and the image itself. This approach



positions the photographic image as a phenomenon in continuous reconfiguration, capable of challenging and re-signifying established cultural norms, which, in turn, directly influence the ways in which reality is perceived and constructed.

Keywords: image; time; photography.



LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Rio Amazonas, Brasil. Tempo de exposição: 16:57 – 17:07 horas. <i>Fonte: Adaptado de Michael Wesely. Time Works. 2003.</i>	13
Figura 2: Street Market, Varanasi, India. Tempo de exposição: 11:03 – 11:08 horas. <i>Fonte: Adaptado de Michael Wesely. Time Works. 2003.</i>	14
Figura 3: Reforma do museu MoMA, Nova York, Estados Unidos. Tempo de exposição: 2001 – 2004. <i>Fonte: Adaptado de Michael Wesely. Open Shutter, 2024.</i>	16
Figura 4: The Algiers' Sections of a Happy Moment, Argel, Argelia. Tempo de duração: 37 min.	24
Figura 5: The Brown Sisters, Nova Canaã, Connecticut, 1975.	27
Figura 6: Essas Máquinas Maravilhosas, Rio de Janeiro, 2014.	30
Figura 7: Theaters, Estados Unidos, 2016.	33
Figura 8: Local: Place de l'Europe, Paris. Descrição: Uma cerca envolvia um local em obras de pavimentação. Observações do autor: “Eu posicionei minha lente através de uma fenda no momento preciso em que o homem realizava um salto.” <i>Fonte: Adaptado de Henri Cartier-Bresson. The Decisive Moment, 1932.</i>	39
Figura 9: Sevilha, Espanha. Período de instabilidade política e social. <i>Fonte: Adaptado de Henri Cartier-Bresson. The Decisive Moment, 1933.</i>	41
Figura 10: De acordo com a descrição fornecida pelo autor, a imagem retrata “Joinville le Pont. Novos casados em um restaurante à beira do rio Marne.” <i>Fonte: Adaptado de Henri Cartier-Bresson. The Decisive Moment, 1938.</i>	43
Figura 11: Untitle Film Stills, Nova York, Estados Unidos, 1977 – 1980.	48
Figura 12: City of Shadows, São Petersburgo, Rússia, 1991 – 1992.	51
Figura 13: Robert Oppenheimer. Instituto de Estudos Avançados de Princeton, localizado em Nova Jersey, Estados Unidos. <i>Fonte: Adaptado de Philippe Halsman. Jump Book, 1959.</i>	55
Figura 14: The Adventures of Guille and Belinda, Buenos Aires, Argentina, 1999.	61
Figura 15: Woman Jumping, running straight high jump: Animal Locomotion Plate 156, Pensilvânia, Filadélfia, (1887) 1884 – 86.	68
Figura 16: “Margarida” galopando, selada: Placa 624 de Locomoção Animal, Palo Alto, California (1887) 1884-86.	68
Figura 17: Vacation Fun, Marselha, França, 1929.	71
Figura 18: The Haircut, Great Barrington, Massachusetts, 2014.	74
Figura 19: Alento (Breath), Cali, Colombia, 1995.	77

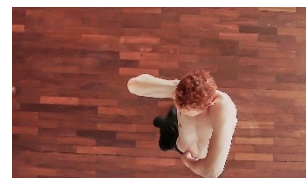
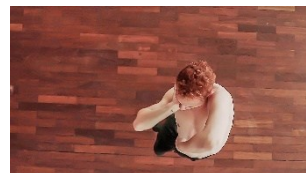
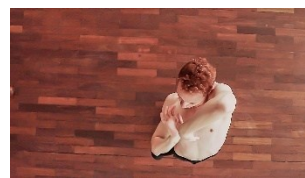


Figura 20: Grupo Laocoonte e seus filhos, Roma, Itália, 1565.	84
Figura 21: Analysis of the Flight of a Pigeon by the Chronophotographic Method, Paris, França, 1883-87.	87
Figura 22: United States track athletes taking hurdles at the men's Olympic trials for track and field, California, Estados Unidos, 1960.	89
Figura 23: Tim Macmillan - Early Work, Corsham, Inglaterra, 1980.	92
Figura 24: La Jetée, Paris, França, 1962.	98
Figura 25: Salve Sarajevo, Rolle, Suíça, 1993.	103
Figura 26: Narciso (en proceso), Cali, Colombia, 1995.	105
Figura 27: Re/trato, Cali, Colombia, 2013.	110
Figura 28: Moisés, Roma, Italia, 1515.	119
Figura 29: Os três anéis que representam os registros do Real (R), Imaginário (I) e Simbólico (S) inicialmente separados, posteriormente conectados pelo sinthoma.	135
Figura 30: Sequência cronológica das imagens utilizadas na criação do filme de animação.	138
Figura 31: Resultado da investigação, que simboliza a resignificação da realidade.	140



SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	CONSTRUÇÃO DO TEMPO	21
3	CONSTRUÇÕES DA IMAGEM	45
3.1	Concepção da imagem.....	45
3.2	Concepção do tempo qualitativo	58
4	CRONOLOGIAS ENTRE TEMPO E IMAGEM	65
4.1	Imagem movimento	65
4.2	Imagem tempo.....	85
5	DESCONSTRUÇÕES DO TEMPO	96
5.1	Olhar anacrônico	96
5.2	Tempo lógico	107
6	DESCONSTRUÇÕES DA IMAGEM	116
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	142
	REFERÊNCIAS	145



1 INTRODUÇÃO

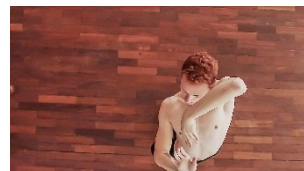
Esta pesquisa não se propõe a investigar o contentamento; ao contrário, resulta de experiências acumuladas ao longo do tempo, cuja estruturação se deu fundamentalmente na dor. Além de sua dimensão subjetiva, esse conceito apresenta uma manifestação simbólica na própria sonoridade do termo “pesquisa-dor”, indicando uma interseção entre o processo investigativo e a experiência que o permeia.

As vivências emocionais aqui articuladas pela linguagem demonstram que este estudo não se propõe a estabelecer verdades absolutas, mas a fomentar reflexões críticas e questionar lógicas preestabelecidas, historicamente construídas e sustentadas por estruturas sociais que conformam a realidade na qual estamos inseridos.

Dessa forma, esta investigação, inserida no campo das artes, não busca estabelecer respostas definitivas, mas criar condições para a exploração de múltiplas perspectivas, ampliando o campo de pensamento e as formas de compreensão da realidade.

No desfecho da dissertação, será abordada a teoria da linguística conforme formulada por Jacques Lacan, que demonstra como a fonética estrutura a linguagem e permite compreender, ainda que de forma parcial, a “dor” inscrita no termo “pesquisa-dor”. Nesse contexto, a investigação conduzida pelo pesquisador não possui a capacidade de eliminar a dor que o acompanha; ao contrário, ela se constrói a partir de fragmentos de uma trajetória acumulada no fluxo do tempo, marcada por desencantamentos. Esses fragmentos adquirem forma e significado no âmbito acadêmico, nas artes ou em outras manifestações do mundo, tornando-se elementos essenciais do processo investigativo e expressivo.

Dessa maneira, o incômodo torna-se o próprio material que permite a investigação da temática central desta pesquisa: a imagem e o tempo, retratados especialmente na fotografia. Esse conteúdo possibilita refletir não apenas sobre o que está contido na imagem, mas também sobre aquilo que ela evoca além de



si mesma, simbolizando a passagem do tempo e a experiência vivida. A imagem fotográfica, assim, pode ser concebida como um espaço de ambiguidade, onde o visível e o invisível se entrelaçam.

Ao integrar essas reflexões no campo acadêmico ou no âmbito das artes, estabelece-se a oportunidade de realizar uma análise crítica do passado, compreender o presente e projetar o futuro, reconhecendo que essas dimensões temporais estão intimamente interligadas, assim como as imagens que moldam nossa interação com o mundo. Dessa forma, compreender o tempo, a imagem e sua inserção no campo artístico, conforme será discutido ao longo deste estudo, posiciona-nos diante do percurso do ser e do estar no mundo, seja por meio da escrita, a partir das diversas aproximações filosóficas e teóricas apresentadas na dissertação, seja por meio das obras artísticas analisadas, as quais convidam à reflexão sobre a existência.

Começamos, assim, nesta breve primeira aproximação, expandindo este propósito com a obra do fotógrafo alemão Michael Wesely, cuja própria natureza suscita indagações pertinentes sobre a representação do tempo na fotografia, considerando a capacidade desta em retratar um intervalo temporal preciso. Este fotógrafo destaca-se como uma figura singular na cena fotográfica contemporânea, desenvolvendo uma técnica pioneira que lhe permite realizar exposições excepcionalmente longas, cujo resultado manifesta-se em imagens que não correspondem à lógica do tempo instantâneo, congelado, no qual tradicionalmente costumamos pensar a fotografia, como pode ser observado nas Figuras 1 e 2 referentes ao projeto fotográfico *Time Works* de 2003 (Wesely, 2023).

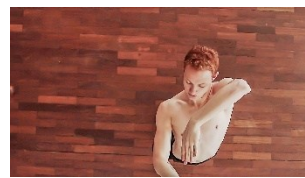


Figura 1 - Rio Amazonas, Brasil. Tempo de exposição: 16:57 – 17:07 horas.



Fonte: Adaptado de Michael Wesely. Time Works. 2003.

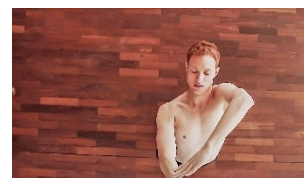
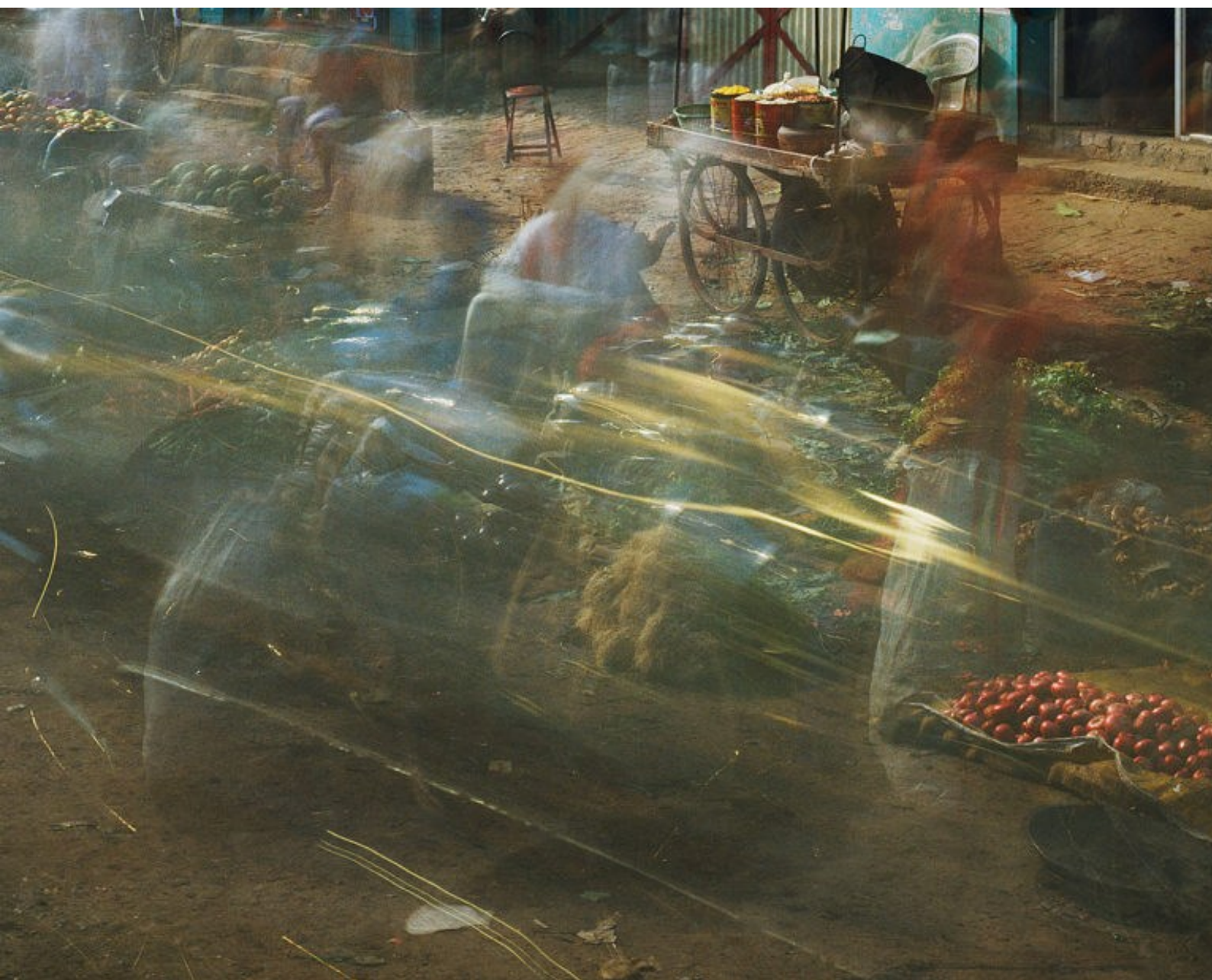


Figura 2 - Street Market, Varanasi, India. Tempo de exposição: 11:03 – 11:08 horas.



Fonte: Adaptado de Michael Wesely. Time Works. 2003.

Desde os primórdios da fotografia, consolidou-se como prática dominante o uso do instantâneo, em que o tempo de exposição é reduzido a frações de segundo para garantir imagens nítidas e bem definidas. Essa “perspectiva convencional” foi amplamente difundida, sobretudo com a popularização das câmeras portáteis, estabelecendo-se como o uso corriqueiro da fotografia. No entanto, ao longo da história também surgiram experiências que buscaram



tensionar essa lógica, explorando o tempo de exposição de maneira expandida e propondo alternativas ao instantâneo, ainda que sem a radicalidade observada em Michael Wesely. O fotógrafo alemão concentra seu trabalho quase exclusivamente no tempo de exposição, levando-o a durações que podem se estender por dias, semanas, meses e até anos (Wesely, 2023). Sua prática, ao dialogar com e ao mesmo tempo distanciar-se dessas experimentações anteriores, não necessariamente redefine a relação entre imagem e tempo, mas a problematiza de modo singular, ao evidenciar os vestígios temporais inscritos na própria superfície fotográfica.

Sua aproximação na exploração de durações temporais revela-se em diversos temas fotográficos, tais como o nascer e pôr do sol, assim como os ciclos de nascimento, decomposição e reestruturação da paisagem urbana conforme ilustrado na Figura 3. Essa prática desempenha um papel crucial em sua expressão artística, sendo que, de acordo com o fotógrafo, a vida deixa seus rastros luminosos apenas para apagá-los em seguida (Wesely, 2023). Essa efemeridade, conforme destacado em sua obra, surge como o tema central em sua produção. Ao capturar os rastros temporais que delineiam o fluxo da vida em uma imagem, Wesely instiga uma reflexão sobre o papel da imagem e sua relação com o tempo.

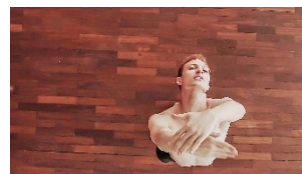


Figura 3 - Reforma do museu MoMA, Nova York, Estados Unidos. Tempo de exposição: 2001 – 2004.



Fonte: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/119?>

As fotografias de Wesely desafiam a percepção convencional do tempo ao registrar, em uma única superfície, múltiplos instantes que se sobrepõem. Edifícios em construção ou em transformação, por exemplo, aparecem simultaneamente em diferentes estágios de sua existência, criando imagens em que passado e presente se entrelaçam de forma visível. Essa justaposição de camadas temporais desfaz a ideia de um instante único e fechado, tornando perceptível um tempo em movimento e em constante inscrição. Nesse sentido, sua obra não apenas questiona a tradição do instantâneo, mas também convida a refletir sobre como o tempo se materializa na imagem e como essa



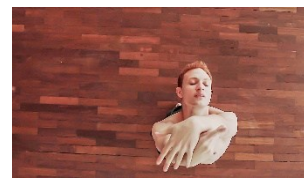
materialização incide sobre a forma como olhamos para os processos de mudança à nossa volta.

Investir nesse estudo nos oferece a oportunidade de vincular referências teóricas, desenvolver metodologias e avaliar como a imagem se insere e se transforma ao longo do tempo, gerando um impacto significativo na compreensão da relação entre arte, história e sociedade. Ao considerarmos as contribuições das pesquisas baseadas em arte, compreendemos o poder transformador da arte como uma ferramenta de investigação nesse processo, pois estudos revelam a capacidade da arte não apenas de questionar as normas culturais, mas também de criar experiências estéticas, poéticas e de resistência no âmbito social (Diederichsen, 2019).

Neste contexto, a pesquisa baseada em arte oferece um campo metodológico flexível para explorar como a representação do tempo na fotografia é afetada quando há uma redução na ênfase dada a certas formas estabelecidas do registro temporal, considerando que a fotografia fixa o tempo em uma imagem. Consequentemente a abordagem artística nessa pesquisa não é meramente um ornamento, mas sim a essência da investigação, proporcionando uma visão única e multidimensional da imagem, do tempo e da humanidade. Assim, o estudo se propõe a fomentar novas perspectivas no entendimento do ser e do estar no mundo, explorando a imagem como um meio de criar realidades e ampliar horizontes interpretativos.

Dessa forma esta pesquisa tem como objetivo principal investigar a inserção da imagem no contexto artístico, com a intenção de estabelecer correlações teóricas que esclareçam sua relação com o tempo, utilizando a fotografia como objeto de análise. A investigação culminará na produção de uma sequência visual/plástica/fotográfica autoral, a ser apresentada no capítulo final, com o intuito de demonstrar, na prática, as conexões entre temporalidade e imagem propostas ao longo da dissertação.

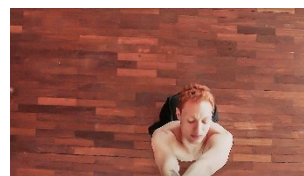
A relevância desta investigação aponta para um impacto potencial significativo tanto na prática quanto no desenvolvimento teórico da área. Ao explorar a relação entre tempo e imagem, abre-se novas perspectivas para compreender a interseção desafiadora desses elementos.



Na aplicação prática, no que tange ao desenvolvimento subsequente de uma produção visual/plástica, a pesquisa tem o potencial de proporcionar insights significativos ao situar a arte como elemento central do processo. Não apenas captura as articulações da experiência temporal, mas também amplifica as vozes dos participantes, transformando-os em agentes ativos no diálogo sobre a realidade compartilhada. Esse enfoque transcende a compreensão individual, visando criar questionadores críticos da realidade sob uma perspectiva coletiva.

Adicionalmente, no campo teórico, esta pesquisa oferece uma contribuição significativa ao expandir o entendimento filosófico da temporalidade na arte, desafiando concepções tradicionais e incentivando uma compreensão mais ampla e reflexiva. Assim como ocorre, talvez, com toda pesquisa acadêmica, e ainda mais no campo das artes, o impacto esperado deste estudo vai além dos limites da produção textual que realizamos, passando a exercer uma influência direta na prática, neste caso, artística. Trata-se, portanto, de uma contribuição que enriquece tanto o panorama teórico quanto a prática e a produção artística/fotográfica voltadas à exploração das relações entre tempo e imagem. Para tanto, a dissertação organiza-se em cinco capítulos, cada qual dedicado a explorar aspectos fundamentais da interação entre tempo e imagem, abordando essas relações sob perspectivas teóricas e práticas.

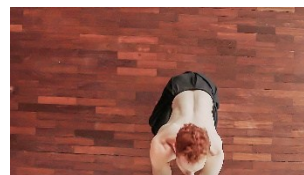
No Capítulo 1, *Construção do Tempo*, explora-se a ideia de historicidade do tempo, discutindo seus paradoxos e implicações filosóficas. O Capítulo 2, *Construções da Imagem*, investiga as bases conceituais da imagem, com destaque para a visão da imagem como uma ligação entre percepção e realidade, além de introduzir a noção de tempo qualitativo como alternativa à cronologia. O Capítulo 3, *Cronologias entre Tempo e Imagem*, analisa a relação entre imagem e movimento, tratando da representação do movimento na imagem e da expansão das possibilidades de percepção temporal. No Capítulo 4, *Desconstruções do Tempo*, o foco recai sobre temporalidades alternativas e a desconstrução da linearidade, introduzindo o olhar anacrônico e uma perspectiva psicanalítica do tempo, baseada na experiência subjetiva. Finalmente, o Capítulo 5, *Desconstruções da Imagem*, apresenta uma produção visual autoral, centrada na criação de uma animação que explora as interações entre imagem e tempo.



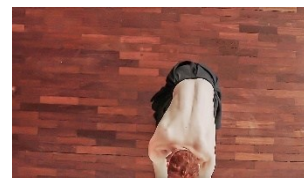
Essa abordagem busca evidenciar como a imagem se insere no campo das artes, ao mesmo tempo em que sintetiza, por meio de práticas visuais, as teorias discutidas ao longo desta pesquisa.

Os capítulos da dissertação podem ser lidos de forma independente ou em sequência, uma vez que cada um estabelece diálogos internos e complementares com os demais. Por exemplo, o Capítulo 1, *Construção do Tempo*, expande a discursão sobre a multiplicidade temporal abordada na Seção 3.2, *Concepção do Tempo Qualitativo*, e na Seção 5.2, *Tempo Lógico*. No Capítulo 2, *Construções da Imagem*, Bergson propõe que o movimento envolvido na constituição da imagem ocorre por meio de estímulos nervosos, conceito que se articula com a abordagem lacaniana do desejo como impulso estruturante. Essa relação é aprofundada na seção 5.2, *Tempo Lógico*, e se torna um elemento fundamental para a base do Capítulo 5, *Desconstruções da Imagem*. Além disso, na Seção 4.2, *Imagem Tempo*, Deleuze aponta a necessidade de reformular a concepção de imagem cinematográfica após a Segunda Guerra Mundial. De forma análoga, o texto de Jacques Lacan, discutido na Seção 5.2, *Tempo Lógico*, também explora a reconfiguração do tempo e da subjetividade no pós-guerra. Essa perspectiva histórica foi determinante para que Lacan revisse a teoria freudiana, deslocando a ênfase da representação (*Vorstellung*) para o signo, conceito desenvolvido no Capítulo 5, *Desconstruções da Imagem*. Através dessa análise, observa-se que tanto o tempo quanto a imagem foram reconfigurados no contexto pós-guerra, ilustrando como os capítulos podem ser lidos de maneira não cronológica, permitindo uma compreensão das interconexões entre as diferentes abordagens e teorias discutidas ao longo da dissertação.

Esta pesquisa, portanto, busca explorar as relações entre tempo e imagem no contexto da produção fotográfica e artística, promovendo uma compreensão mais profunda e crítica dessas interações. Desta forma, ao longo dos capítulos, serão discutidos conceitos teóricos fundamentais e experimentações práticas, com o objetivo de construir um entendimento mais abrangente da maneira como o tempo pode ser representado, desconstruído e reconfigurado através da imagem. A estrutura da investigação orienta-se a partir de uma abordagem interativa e dialógica, que considera tanto a imagem



enquanto documento visual quanto seu potencial de experimentação conceitual. Dessa forma, este estudo pretende contribuir não apenas para o desenvolvimento teórico e metodológico da área, mas também para a prática artística, promovendo um novo olhar sobre a imagem como uma ponte entre o efêmero e o duradouro, entre o instante e a duração. Ao ampliar as fronteiras de como percebemos e representamos o tempo, busca-se evidenciar como essa percepção molda e atravessa nossa experiência humana e a produção estética encarnada nas obras e práticas que reconhecemos e denominamos como arte.



2 CONSTRUÇÕES DO TEMPO

No âmbito da análise temporal, serão examinadas as variações associadas ao tempo, visto que se trata de uma dimensão fundamental que permeia o universo e exerce uma influência central sobre nossa percepção e compreensão da realidade. Esta investigação busca compreender como a estruturação da experiência temporal desempenha um papel essencial na construção de nossas percepções, tanto no âmbito subjetivo, relacionado ao ser e estar no mundo, quanto no contexto coletivo, refletido nas construções culturais que moldam a história de povos e nações. Isso faz com que as percepções e construções temporais sejam centrais na formação de nossas identidades, tanto como indivíduos quanto como sociedades. No contexto da cultura, essa experiência temporal é, em grande parte, o tema explorado por Didi-Huberman. Em *Diante do Tempo*, ele examina, por meio da história da arte, da sensibilidade e da imagem, as sutilezas dessa construção cultural e do tempo histórico, assunto que abordaremos com mais detalhes no quarto capítulo, *Desconstruções do Tempo*. Por ora, focaremos na natureza frequentemente interpretativa do tempo, que, por sua vez, desafia os fundamentos tanto da compreensão científica quanto da filosófica.

No cenário científico, abordado neste capítulo, o tempo é concebido como uma dimensão contínua na qual eventos ocorrem e são ordenados de acordo com a seta temporal. Essa concepção é respaldada na obra *Uma Breve História do Tempo* do físico Stephen Hawking, que explora conceitos avançados da física, como buracos negros, teoria da relatividade e mecânica quântica. Em contraste, no contexto filosófico, o tempo é considerado como um fenômeno subjetivo e singular. Esse conceito será explorado no segundo capítulo, *Construções da Imagem*, através do desenvolvimento do termo *duração*¹, proposto pelo filósofo Henri Bergson, e nas abordagens psicanalíticas de

¹ Henri Bergson propôs o conceito de “*duração*” para explicar como percebemos o tempo. Para ele, a duração não é apenas uma sucessão de momentos separados, como segundos ou minutos, mas sim uma experiência contínua e fluida. É como quando ouvimos uma música: não percebemos cada nota separadamente, mas sim a melodia como um todo, com fluidez e continuidade. Bergson enfatiza que essa experiência subjetiva do tempo é mais importante do que sua medida objetiva, pois reflete como vivemos e experimentamos o tempo em nossas vidas.



Jacques Lacan, que serão discutidas no capítulo quatro, *Desconstruções do Tempo*, onde analisaremos a concepção do tempo na lógica do sujeito, em consonância com a interação com o Outro² do desejo. Essas abordagens constituem a base para a análise da formação da imagem no âmbito dessa estrutura temporal, bem como para a investigação de sua inserção e atuação no campo das artes, conforme será desenvolvido no último capítulo desta dissertação, intitulado *Desconstruções da Imagem*.

Dentro da esfera científica, ao investigar a origem do universo com o objetivo de compreender a natureza do tempo, Hawking (2015) explora antigas concepções, como a visão do filósofo Aristóteles, que defendia a esfericidade da Terra, observando as elipses lunares e a posição das estrelas (Hawking, 2015). Posteriormente, o astrônomo Ptolomeu propôs um modelo cósmico estruturado, com a Terra no centro e esferas de rotação ao seu redor, nas quais estariam os planetas e as estrelas (Hawking, 2015). A teoria heliocêntrica do astrônomo Nicolau Copérnico, propondo que a Terra e outros planetas orbitam em torno do sol, desafiou essas ideias, posteriormente reforçadas pelo cientista e astrônomo Galileu (Hawking, 2015).

É pertinente destacar que a compreensão da teoria copernicana revela uma redefinição do papel do homem e da Terra no cosmos. Ao deslocar a Terra do centro, Copérnico propõe uma nova ordem, onde o homem deixa de ocupar um lugar central e privilegiado na hierarquia cósmica. Com a transição do sol para o centro do sistema, a Terra se torna um dos corpos celestes em órbita. Esta mudança sugere uma dualidade de tempos, delineando um período em que o homem era central e outro em que ele ocupa uma posição mais periférica, fato que é evidenciado por meio de sua subjetividade. Esta primeira dualidade temporal se esclarece ao analisarmos a teoria de Stephen Hawking, que oferece

² Lacan emprega o termo “Outro” com inicial maiúscula para se referir a um espaço simbólico que determina o sujeito em sua relação com o desejo. Na abordagem psicanalítica, esse conceito está diretamente conectado à linguagem e à ordem simbólica, que desempenham um papel fundamental na formação da experiência subjetiva e na forma como o sujeito interpreta o mundo. Retomaremos esse conceito na conclusão desta dissertação com o objetivo de compreender como a imagem se articula e se insere no campo das artes.



indícios iniciais de que o tempo apresenta múltiplas dimensões, profundamente conectadas à perspectiva do observador.

No campo das artes visuais, a obra *The Algiers' Sections of a Happy Moment*, de David Claerbout, evidencia como o mesmo momento no tempo pode ser percebido de maneira diferente, dependendo do ângulo de observação. A obra consiste em um filme construído a partir de uma sequência de imagens que capturam um momento “feliz” em um pequeno campo de futebol, onde jovens são cercados por idosos que pausam o jogo enquanto um dos jogadores alimenta gaivotas. As imagens retratam o mesmo instante sob diferentes perspectivas, destacando a multiplicidade de visões de um único evento. Nesse contexto, o tempo parece suspenso, enquanto o espaço é fragmentado e os pontos de vista se multiplicam, permitindo uma dilatação temporal, como pode ser observado nas imagens da Figura 4.

É importante destacar que, na concepção do projeto como obra a ser representada no espaço expositivo, *This Happy Moment in Algiers*, de David Claerbout, foi sempre apresentado no formato de vídeo, no qual a transição entre diferentes pontos de vista ocorre a partir de uma imagem congelada que lentamente se desloca para a próxima, e assim sucessivamente. Ou seja, o formato da obra não se dá por meio de fotografias impressas e separadas, montadas nas paredes da galeria, mas sim por uma narrativa visual em vídeo.

Enfatizamos aqui essa relação entre imagem fixa e imagem em movimento, pois, adiante, tanto com Deleuze quanto com Bergson, essa distinção, que, em princípio, também separaria a fotografia do cinema, será central. Apontamos esse aspecto por mais uma razão: a parte prática da produção artística que acompanha esta dissertação, e que constitui a base desta pesquisa, também lida com essa tensão entre o congelamento fotográfico e a fluidez da imagem em vídeo.

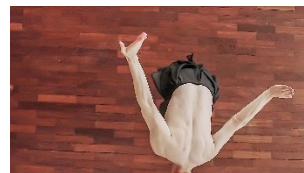
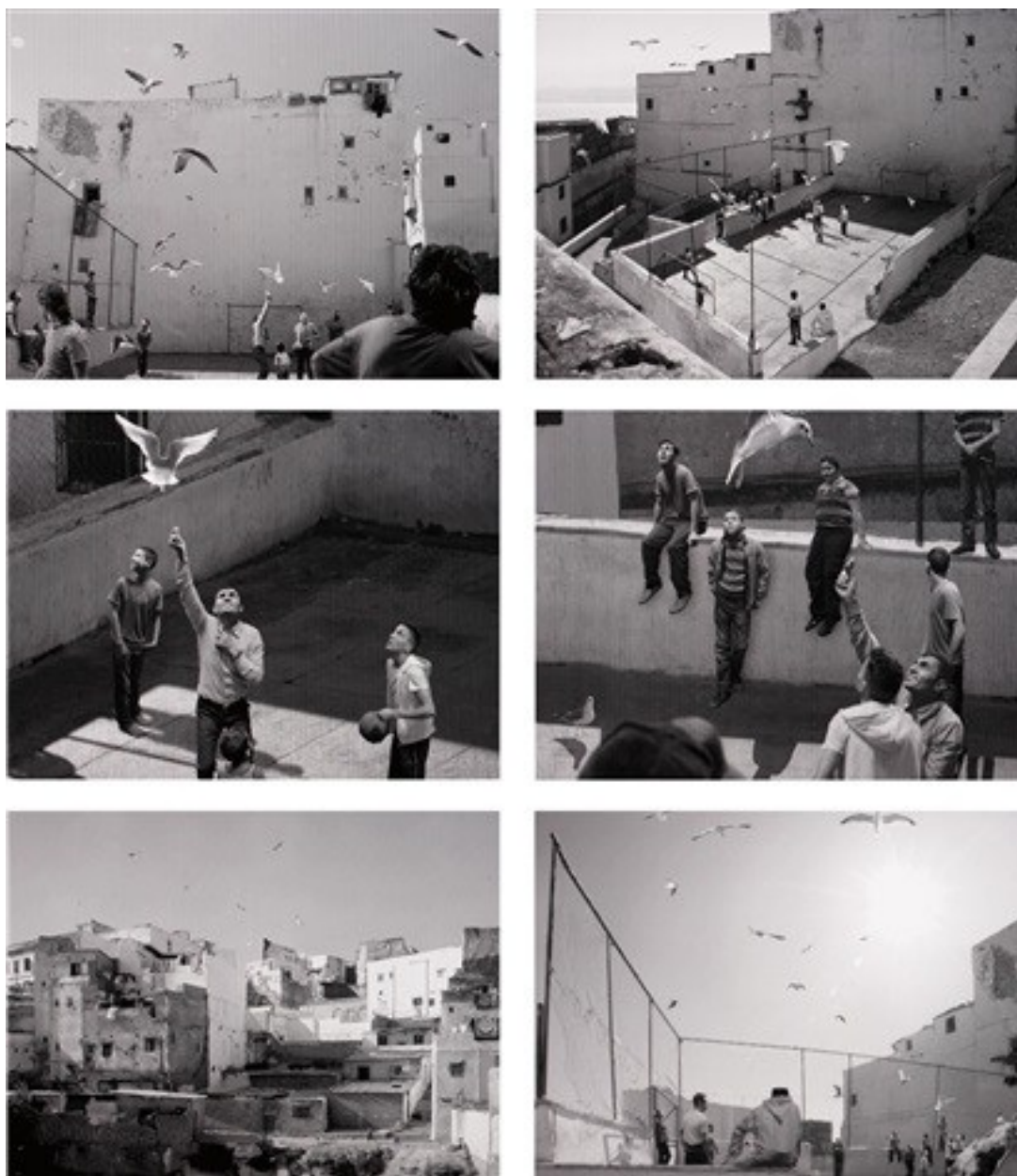
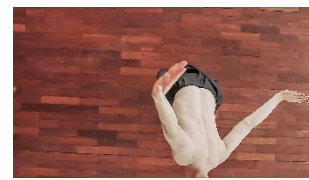


Figura 4 - The Algiers' Sections of a Happy Moment, Argel, Argelia, 2008. Tempo de duração: 37 min.



Fonte: <https://davidclaerbout.com/The-Algiers-Sections-of-a-Happy-Moment-2008>

Assim como ocorre na obra de David Claerbout, em que um evento pode ser observado sob diferentes perspectivas, ampliando a compreensão do espectador, a investigação científica de Newton seguiu um processo análogo. Ao formular as leis do movimento, Newton expandiu nosso entendimento sobre o funcionamento do cosmos (Hawking, 2015), transformando a maneira como percebemos determinados fenômenos.



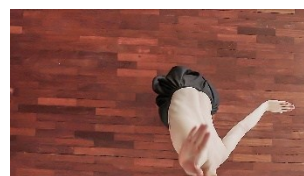
Entretanto, foram as observações realizadas pelo astrônomo Edwin Hubble em 1929, sobre a expansão do universo, que redefiniram as discussões mais importantes acerca do entendimento estabelecido sobre a origem do universo, integrando o conceito de tempo ao campo científico, conforme descrito por Hawking (2015):

Pode-se dizer que o tempo teve início no Big Beng, no sentido de que tempos anteriores simplesmente não teriam definição. É necessário enfatizar que esse início no tempo é muito diferente daquele que eram considerados até então. Em um universo imutável, um início no tempo é algo que precisa ser imposto ao universo por um ser exterior. Não há necessidade física de um início. Pode sim imaginar que Deus criou o universo em literalmente qualquer momento do passado. No entanto, se o universo está se expandindo, deve haver motivos físicos pelos quais teve de haver um início. (HAWKING, 2015, p.20).

Conforme exposto por Hawking (2015), a indagação sobre a origem do universo e sua natureza temporal remonta ao filósofo Immanuel Kant, que questionou se o universo teve um início ou se sempre existiu. Ele argumentava que tanto a tese, defendendo um começo, quanto a antítese, sugerindo uma existência eterna, apresentavam-se igualmente persuasivas. No entanto, a noção de tempo torna-se problemática quando extrapolada para um período infinito anterior a qualquer evento, levando contradições lógicas. Em suas observações, o tempo, como conceito, perde seu significado antes do início do universo (Hawking, 2015).

Santo Agostinho foi outro filósofo que considerou a natureza do tempo em relação à criação do universo. Ele sustentava que o tempo é uma propriedade essencial do universo, criada por Deus, e não existia antes dele. De acordo com Hawking (2015), quando confrontado com a pergunta sobre o que Deus fazia antes de criar o universo: “... sua resposta não era “*Ele estava preparando o inferno para pessoas que fizessem perguntas como essa*”. Em vez disso, respondia que o tempo era uma propriedade do universo criada por Deus e não existia antes dele.” (p. 19).

A descoberta por Edwin Hubble a respeito da expansão do universo, foi o que desafiou a antiga ideia de sua estaticidade e levantou a questão intrigante se existia tempo antes desse evento. Compreender o início do universo revela a dificuldade de aplicar conceitos temporais anteriores a ele. Essa dificuldade ressalta a necessidade de explorar a estruturação temporal, a qual se configura



como um dos objetivos centrais desta dissertação, ao analisar as formas pelas quais o tempo é concebido e articulado na imagem. A pergunta feita a Santo Agostinho sobre o que ocorria antes da criação do universo perde sentido, pois o tempo está essencialmente ligado ao próprio universo. Isso nos leva a uma nova perspectiva do tempo: de um estado infinito e contínuo, passamos a considerá-lo finito. Antes do início, o tempo existia em uma dimensão desconhecida, diferente daquela que entendemos, revelando outras facetas das múltiplas dimensões temporais.

Em relação à escala humana do tempo, aquela que experimentamos na vida cotidiana, nos processos biológicos e culturais, a série *The Brown Sisters*, de Nicholas Nixon, oferece um exemplo contundente. Realizada entre 1975 e 2022, ela consiste em retratos anuais de sua esposa e suas três irmãs, sempre posicionadas na mesma ordem. Ao longo de quase cinco décadas, o que se revela não é apenas a transformação física das quatro mulheres, mas também a inscrição do tempo sobre seus corpos e expressões, tornando visível aquilo que, no dia a dia, se manifesta de forma imperceptível, com demonstrado na Figura 5. A repetição do gesto fotográfico ano após ano constrói uma narrativa silenciosa sobre envelhecimento, permanência e mudança, em que cada imagem só adquire sentido pleno em relação à anterior e à posterior. Assim, a obra não se limita a marcar cronologicamente a passagem do tempo: ela propõe um modo de vivê-lo e percebê-lo na própria materialidade da fotografia, ressaltando como a imagem pode condensar a experiência temporal em sua dimensão mais humana.

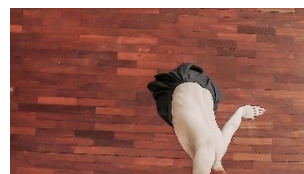


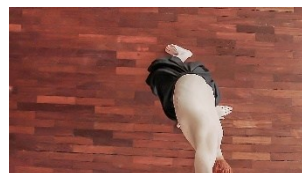
Figura 5 - The Brown Sisters, Nova Canaã, Connecticut, 1975.



Fonte: <https://fraenkelgallery.com/artists/nicholas-nixon>

Na busca pela compreensão da natureza temporal do universo, Stephen Hawking (2015) explora a interseção entre duas ideias fundamentais na ciência: a gravidade e o mundo subatômico. Embora distintas, essas ideias desempenham papéis vitais na compreensão do funcionamento do tempo. A Teoria da Relatividade Geral, desenvolvida por Einstein, trata da gravidade, abordando o movimento dos corpos celestes e a vastidão do cosmos. Por outro lado, a Mecânica Quântica investiga o reino das partículas subatômicas e seu comportamento peculiar (Hawking, 2015).

Embora esses conceitos se sobreponham em certos contextos, enfrentam desafios ao serem integrados completamente. A busca por uma teoria unificada que harmonize essas ideias é uma tentativa de criar um modelo abrangente capaz de explicar fenômenos tanto macroscópicos quanto microscópicos. Alcançar essa síntese seria crucial para compreendermos mais profundamente o funcionamento do tempo no universo, mas segundo Hawking (2015) é uma



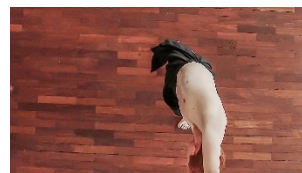
tarefa complexa, exigindo precisão e exatidão para ser considerada plenamente correta (Hawking, 2015).

Ao longo da evolução da física, diversas concepções divergentes e transformadoras acerca do espaço e do tempo influenciaram significativamente a compreensão temporal do universo (Hawking, 2015). Entretanto, o impacto mais significativo surgiu por meio das teorias revolucionárias de Einstein sobre a gravidade. Hawking (2015) suscita uma reflexão acerca desse impacto, salientando que as leis fundamentais da física permanecem invariantes, independentemente da velocidade relativa do observador. Esse princípio abrange notavelmente a velocidade da luz, que se configura como a máxima velocidade possível no universo, mantendo-se constante, quer o observador esteja em repouso ou em movimento acelerado.

Tal concepção, ao desafiar premissas antiquadas sobre o movimento, reconfigura integralmente nossa percepção do universo e do tempo (Hawking, 2015), uma vez que questiona a ideia de um tempo absoluto e invariável previamente proposta pela visão newtoniana, na qual o tempo era considerado uniforme para todos os observadores. Einstein, por sua vez, esclareceu que o tempo é variável para cada indivíduo, dependendo da velocidade relativa de seu movimento, (Hawking, 2015) dado que a luz mantém a mesma velocidade para todos os observadores. Portanto, o tempo deve se comportar de forma distinta para que a velocidade da luz seja uniforme para todos, independentemente de estarem em repouso ou em movimento relativo.

Ao considerar a Teoria da Relatividade Geral, a qual aborda a natureza da gravidade, e sua interconexão com o conceito temporal, evidenciamos que ambas as fenomenologias estão essencialmente ligadas à curvatura do espaço-tempo³. Einstein postulou que a gravidade não é uma força no sentido tradicional, mas sim uma curvatura do espaço-tempo causada pela presença de

³ Proposto por Albert Einstein na teoria da relatividade, o espaço-tempo é uma entidade matemática que unifica as três dimensões do espaço com a dimensão do tempo, formando um continuum quadridimensional. Ele descreve a inter-relação dinâmica entre o espaço e o tempo, mostrando como eventos físicos são percebidos e ocorrem em diferentes pontos no espaço e no tempo. A dilatação do tempo, fenômeno que ocorre em situações em que a velocidade ou a gravidade são significantes, fornece uma estrutura conceitual para interpretar como, em diferentes regiões do espaço e em diferentes velocidades, o tempo pode passar de maneira diferente.



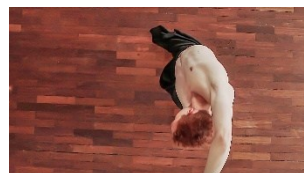
massa. Em campos gravitacionais intensos, próximo a massas significativas, como planetas ou estrelas, o tempo é afetado, resultando em dilatação temporal. Este elemento reconfigurou nossa compreensão do tempo, conduzindo à concepção de uma realidade na qual tempo e espaço estão intimamente entrelaçados e podem manifestar-se de maneiras não intuitivas (Hawking, 2015).⁴

Inspirada por esse deslocamento conceitual, esta dissertação desenvolve uma proposta experimental que busca situar a arte como componente fundamental no processo investigativo. Para tanto, foi produzido um filme de animação composto por 280 fotografias que registram o movimento de um bailarino ao longo de 59 segundos. A investigação concentra-se em questões conceituais e metodológicas relativas ao tempo e à imagem, e a produção visual autoral assume, nesse contexto, um duplo papel: de um lado, como campo empírico de experimentação, e de outro, como objeto de análise crítica.

A manipulação e reorganização das imagens constituem o núcleo da proposta experimental, permitindo que a linearidade cronológica seja tensionada em favor da abertura a múltiplas temporalidades. Ao explorar, por meio da montagem visual, a possibilidade de vivenciar o tempo de modo não linear, a obra propõe novas formas de experiência temporal.

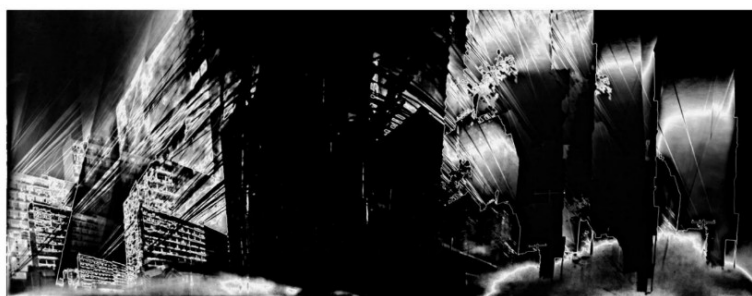
Nesse sentido, estabelece-se uma analogia com a formulação de Einstein, segundo a qual o tempo não é uma entidade fixa, mas algo que se curva e se dilata conforme a intensidade dos campos gravitacionais. Assim como o espaço-tempo se reconfigura diante da presença da massa, a obra busca reconfigurar a percepção temporal pela manipulação das imagens. O resultado é um campo plástico no qual a linearidade é deslocada em favor de uma temporalidade múltipla e dinâmica, permitindo ao espectador experimentar o tempo como fluxo, dobra e recomposição.

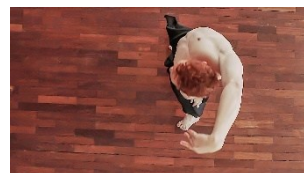
⁴ Expandindo a abordagem deste capítulo, a relação entre tempo e espaço será retomada na seção 4.1, *Imagem Movimento*, à luz da perspectiva filosófica de Gilles Deleuze, na qual esses conceitos são analisados como elementos estruturantes da experiência subjetiva, fundamentais para a construção da percepção e da compreensão da existência. Essa análise ressaltará a interdependência entre a temporalidade da ação e a espacialidade da percepção, evidenciando sua conexão fundamental na constituição da imagem.



Neste contexto, destaca-se a criação do fotógrafo Luiz Alberto Guimarães com câmeras pinhole, também conhecidas como câmeras de buraco de agulha. Utilizando seu conhecimento em física, disciplina na qual atua como docente, Guimarães desenvolveu dispositivos fotográficos experimentais, ampliando as possibilidades de expressão imagética. Sua trajetória fotográfica abrange fases dedicadas a autorretratos, paisagens e, posteriormente, experimentações com múltiplas exposições. No vídeo produzido para a exposição *Essas Máquinas Maravilhosas*, o artista relata ter sido motivado a capturar as paisagens de sua cidade natal, Niterói, com o intuito de gerar imagens que expressassem seu vínculo afetivo com esse espaço. A partir daí, Guimarães decidiu explorar o caos urbano da cidade, utilizando múltiplas exposições para representar o espaço real de forma mais articulada. As imagens, resultantes de diferentes pontos de vista, variações de tamanho e intensidades luminosas, geradas pela distorção causada pela exposição prolongada ao tempo, evidenciam a conexão fundamental entre tempo e espaço. O resultado, observado na Figura 6, demonstra uma nova concepção dessas dimensões de maneira inusitada e visualmente disruptiva.

Figura 6 – Essas Máquinas Maravilhosas, Rio de Janeiro, 2014.





Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=IA_wPRsqHAc

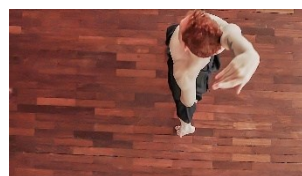
As fotografias de Guimarães exploram a percepção do tempo de maneira sensível às variações espaciais e à duração dos eventos capturados, revelando como diferentes instantes podem coexistir em uma mesma imagem. Em vez de estabelecer um paralelo direto com a teoria da relatividade de Einstein, pode-se compreender sua obra como uma investigação artística sobre a fluidez temporal: o tempo não é fixo nem uniforme na fotografia, mas se manifesta de formas diversas conforme a composição, a luz e o movimento registrados. Essa abordagem provoca reflexões sobre a experiência do tempo e do espaço, abrindo diálogo com questões científicas sobre a natureza do universo e da temporalidade, sem pretender reproduzir os conceitos da física, mas instigando novas indagações sobre sua percepção e representação, conforme descrito por Hawking (2015):

Nas décadas seguintes, esse novo entendimento do espaço e do tempo revolucionária nossa visão de universo. A antiga ideia de um universo em essência imutável que pudesse ter existido e pudesse continuar a existir foi substituída para sempre pela ideia de um universo dinâmico e em expansão que parecia ter começado em um tempo finito no passado e que talvez terminasse em um tempo finito no futuro. (HAWKING, 2015, p.52)

A concepção de uma expansão cósmica contínua, redefiniu fundamentalmente nossa compreensão do cosmos, revelando um universo novo e dotado de uma dimensão distinta. Conforme delineado por Hawking (2015), a necessidade de explorá-lo impulsionou as pesquisas relacionadas ao trabalho do físico e matemático Alexander Friedmann, cuja teoria propôs uma explicação para a previsão da relatividade geral de um universo em constante mudança.

Todas as soluções de Friedmann tem a particularidade de que, em algum momento do passado (entre dez e vinte bilhões de anos atrás), a distância entre galáxias vizinhas deve ter sido zero. Nessa época, chamamos de Big Bang, a densidade do universo e a curvatura do espaço-tempo teria sido infinitas. Como a matemática não pode lidar de fato com números infinitos isso significa que a teoria da relatividade geral (na qual as soluções de Friedmann se baseiam) prevê que existe um ponto no universo no qual a própria teoria deixa de ser válida. Esse ponto é um exemplo do que os matemáticos chamam de singularidade. (HAWKING, 2015, p.68)

Hawking (2015) expõe que a singularidade representa um ponto crucial em teorias físicas, exemplificado na relatividade geral de Einstein. Ele esclarece

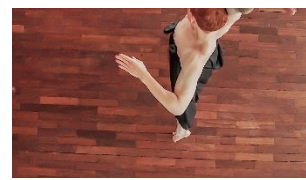


que este é um local onde as leis conhecidas da física param de funcionar, assemelhando-se ao núcleo de um buraco negro⁵, onde a densidade atinge proporções imensuráveis e as leis físicas não conseguem explicar os eventos ocorrentes.

A compreensão das singularidades pode ser crucial para avançar no entendimento da dinâmica do universo e na busca por uma unificação entre a relatividade geral e a mecânica quântica. Essa compreensão também é fundamental para investigar as manifestações do tempo, incluindo sua ausência ou congelamento, que estão intimamente ligadas aos fenômenos observados nos buracos negros. Essas características temporais podem ser representadas na obra do artista japonês Hiroshi Sugimoto, cuja prática criativa explora a interseção entre tempo e espaço, refletindo aspectos físicos e filosóficos dessa elaborada relação.

No campo das artes visuais, Hiroshi Sugimoto aborda a temática do tempo de maneira profunda e contemplativa, utilizando a fotografia como um meio para explorar a passagem temporal. Sugimoto é reconhecido por suas séries fotográficas que capturam cenários e objetos de forma atemporal, proporcionando uma experiência estética marcada pela quietude e pela reflexão. Uma de suas séries mais significativas, *Theaters*, consiste na fotografia de cinemas antigos durante longas exposições, correspondendo à duração de um filme em exibição. As imagens resultantes evidenciam a tela iluminada em um tom branco, evocando uma sensação de nostalgia e um espaço vazio que propicia a reflexão sobre a ausência de imagem e, por consequência, sobre a ausência de tempo. As fotografias dessa série podem ser visualizadas na Figura 7. Assim, o projeto fotográfico de Sugimoto propõe uma reflexão sobre o tempo não apenas como uma sequência linear de eventos, mas como uma experiência

⁵ Um buraco negro é uma região do espaço onde a gravidade é tão intensa que ela distorce o espaço-tempo de maneira significativa, influenciando o movimento de objetos próximos. Essa distorção gera efeitos interessantes relacionados ao tempo. Conforme um objeto se aproxima do horizonte de eventos de um buraco negro (o ponto além do qual nada pode escapar), o tempo parece passar mais lentamente para esse objeto. Para um observador externo, esse objeto parece congelar no tempo à medida que se aproxima do horizonte de eventos, nunca ultrapassando esse limite. Esse fenômeno é conhecido como congelamento do tempo e é uma consequência direta das propriedades extremas da gravidade em torno de um buraco negro.



rica e multifacetada que abrange o entendimento das diversas manifestações temporais, incluindo a possibilidade da sua fusão.

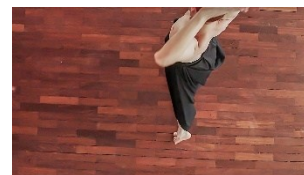
Figura 7 – Theaters, Estados Unidos, 2016.



Fonte: <https://fraenkelgallery.com/portfolios/hiroshi-sugimoto-abandoned-theaters>

Ao final deste capítulo, será estabelecida uma relação entre as concepções desenvolvidas até o momento sobre o tempo e o contexto da imagem fotográfica, na qual o congelamento não apenas do tempo, mas também da própria imagem, desempenha um papel central na compreensão das dinâmicas temporais e espaciais representadas na fotografia.⁶

⁶ A percepção da fotografia como uma imagem congelada no tempo evoca sentimentos, pois captura um momento específico que transcende a temporalidade. Esse fenômeno será explorado com mais profundidade no segundo capítulo, *Construções das Imagens*, ao discutirmos a concepção e o impacto da imagem fotográfica na formação da memória e na experiência subjetiva do observador.



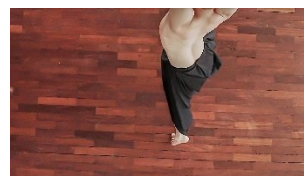
No entanto, na busca mais minuciosa pelo entendimento das manifestações temporais, consideramos o horizonte de eventos como uma fronteira no espaço-tempo, evidenciando seu papel restritivo. Conforme elucidado por Hawking (2015), o horizonte de eventos é uma fronteira imaginária ao redor de um buraco negro, é o ponto onde a gravidade é tão forte que nada pode escapar, nem mesmo a luz. Uma vez que algo ultrapasse esse ponto, é sugado para dentro do buraco negro e não pode mais ser visto do lado de fora. É como uma linha além da qual nada pode retornar. Nesse contexto, Hawking (2015) sugere a interrupção do tempo, pelo menos na forma que conhecemos, nesses ambientes (Hawking, 2015). A seguir, apresenta-se a definição do horizonte de eventos, conforme proposto por Hawking (2015):

(Lembre que o horizonte de eventos é a trajetória que a luz segue no espaço tempo para tentar escapar do buraco negro, e nada pode viajar mais rápido do que a luz.) Poderíamos dizer do horizonte de eventos o que o poeta Dante disse da porta do inferno: “Abandonai toda esperança voz que aqui entrais.” Qualquer coisa ou qualquer um que cair pelo horizonte de eventos em breve atingirá a região de densidade infinita e o fim do tempo. (HAWKING, 2015, p.117)

Assim, ao postular a inexistência do tempo por meio de uma teoria, essa proposição pode implicar na viabilidade conceitual de manipular eventos sequenciais, uma vez que a ausência de uma cronologia permitiria, em tese, a possibilidade de manipulação temporal e, conseqüentemente, a realização de viagens no tempo (Hawking, 2015).

Embora seja complexo, esse contexto singular, que remete a possíveis viagens no tempo, guarda semelhanças com a representação do tempo na imagem fotográfica. Assim como na fotografia, onde a luz refletida de um objeto passa pela lente da câmera e atinge um sensor, criando uma imagem, nos buracos negros, a luz também fica aprisionada, criando uma distorção temporal. Na fotografia, a captura da luz permite a preservação e a representação de momentos fugazes, transcendendo a efemeridade da experiência temporal. De maneira análoga, a retenção da luz nos buracos negros sugere a viabilidade teórica de viagens temporais.

Não pretendemos, no entanto, estabelecer uma verdade absoluta com o paralelo entre a luz capturada em um buraco negro e aquela que fica retida na caixa preta da câmera obscura. Somos conscientes de que o próprio tempo na

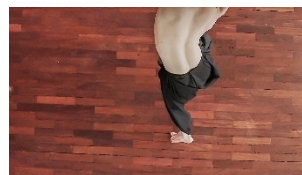


fotografia tem sido objeto de diversas abordagens e estudos teóricos ao longo dos quase dois séculos de existência da imagem fotográfica. Não obstante, por meio da captura de imagens, a fotografia demonstra a habilidade de evocar uma sensação de atemporalidade, enquanto preserva memórias de forma vívida e persistente. Esta capacidade de criar uma impressão duradoura e paradoxalmente atemporal será explorada em maior profundidade no desfecho do capítulo.

Até o momento, traçamos uma trajetória na evolução conceitual do tempo na perspectiva da física, com o intuito de demonstrar as adversidades do elemento temporal. Isso abrange desde as visões revolucionárias de Copérnico até os desafios temporais reveladas pelos buracos negros e teorias cosmológicas contemporâneas, representando uma transformação substancial no entendimento do tempo. Constatamos que a compreensão do tempo transitou de uma visão estática e homogênea para uma concepção mais dinâmica e multifacetada, influenciada por diversos fatores, tais como movimento, velocidade e campos gravitacionais.

Assim, a investigação temporal revela uma transição na percepção do tempo, evoluindo de uma noção de infinitude para a consideração de um possível término temporal. Se um início definido ocorreu, é plausível ponderar sobre a existência de um desfecho temporal. Entretanto, mesmo diante da perspectiva de um fim, o tempo transcende para o eterno, conforme abordado ao discutir os buracos negros, perpetuando-se em sua própria existência e desafiando a simples noção de término.

Esta mudança paradigmática sugere uma compreensão mais elaborada do tempo, ultrapassando a mera medição de minutos em um relógio. O tempo é suscetível à influência de diversas variáveis, resultando em múltiplas formas temporais de difícil compreensão, exemplificadas pelas singularidades temporais associadas aos buracos negros, que indicam a ausência e ou congelamento do tempo. Contudo, mesmo nessa manifestação além da nossa compreensão, o



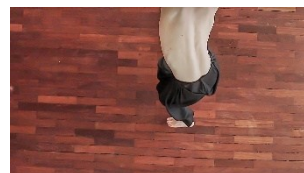
tempo é percebido, insinuando sua eternidade, pois persiste mesmo em formas que transcendem os limites da compreensão humana.⁷

Conforme evidenciado, a abordagem sobre um momento que eternize o tempo permite uma reflexão profunda sobre sua natureza, considerando as influências e variações que o afetam. Essa reflexão se justifica pela dificuldade em definir um instante imortal, uma vez que, como observado, ele não é uniforme, não mantém constância e não constitui um contínuo infinito, estando, ao contrário, sujeito a variações e mudanças constantes, fato que levanta questões sobre a percepção infinita do tempo e a possibilidade de alcançar um momento único e perpétuo.

Ao observar a escala temporal, que varia desde milênios até frações mínimas, percebemos uma progressão gradual de períodos extensos para intervalos menores. Esse raciocínio inverso sugere a viabilidade teórica de alcançar um tempo ínfimo, onde, ao explorarmos seu interior, conseguimos vislumbrar o infinito nele contido. Esta discussão associa-se a ambiguidade da percepção temporal e da identificação de um instante específico que, dentro do contexto temporal infinito, reflete a imortalidade, sugerindo a presença do eterno entre as nuances temporais.

Quando trilhamos o caminho inverso do que foi observado até o momento, e considerando a temática central deste estudo, a fotografia, somos conduzidos à especulação sobre a noção de eternidade no contexto de um tempo contínuo e infinito. Diante desse cenário, surge o questionamento sobre como capturar algo incessante, singular e preciso, simbolizando um momento único que se estenda para sempre. Tais considerações podem ser correlacionadas aos preceitos do conceito do *O Momento Decisivo* de Henry Cartier-Bresson, a qual enfatiza a importância de identificar e registrar momentos precisos na fotografia. Isso decorre da capacidade da fotografia em capturar instantes no tempo, preservando-os como registros que facultam a revisitação de memórias e a narrativa de eventos visuais ao longo do tempo. Essa perspectiva amplia a

⁷ Com a intenção de aprofundar a compreensão das dimensões temporais, as variações do tempo introduzidas neste capítulo serão retomadas tanto na seção 3.2, *Concepções do Tempo Qualitativo*, onde serão analisadas mais detalhadamente em relação às suas expansões na imagem, quanto na seção 5.2, *Tempo Lógico*, dedicada à abordagem do tempo sob a perspectiva psicanalítica.



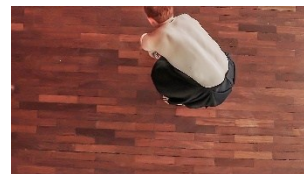
compreensão acerca da relevância temporal em momentos singulares e significativos, inclusive ao contemplar a viabilidade de viagens temporais conforme considerado por Stephen Hawking.

Nesse contexto, ao considerarmos a captura de momentos eternos alinhados à previsibilidade temporal sugerida, com o propósito de atingir um intervalo temporal infinito, estabelecemos uma base científica para a exploração do eterno em um tempo que se desdobra de maneira previsível e intrigante. Essa abordagem contribui significativamente para a compreensão da relação envolvente entre o tempo, a eternidade e a busca por instantes precisos.

O livro *Images à la Sauvette*, de Henri Cartier-Bresson, ocupa um lugar singular na história da fotografia por não se limitar apenas à apresentação de imagens, mas por articular ensaios visuais e reflexões teóricas sobre o fazer fotográfico. Ao ir além da lógica de uma simples edição de fotografias, a obra propõe uma concepção estética e filosófica da fotografia como prática. Inspirado pelo conceito de O Momento Decisivo, Cartier-Bresson enfatiza a importância de captar o instante em que a forma e o sentido se encontram de modo preciso, resultando em imagens que condensam uma intensidade particular do tempo. Nesse sentido, sua proposta estabelece um elo entre a prática artística da fotografia e as discussões mais amplas sobre o tempo, abordadas anteriormente.

Durante a concepção do livro, Henri Cartier-Bresson enfrentou desafios significativos, desde o processo de seleção das imagens até a definição do título. A escolha do título *Images à la Sauvette* reflete a intenção de capturar elementos furtivos e espontâneos (Cartier-Bresson, 2018), denotando imagens capturadas de forma discreta, inclusive incorporando a implicação de furtividade associada ao termo furtivo. Essa expressão em francês, com sua conotação poética, é deliberadamente contrastante com a abordagem mais técnica adotada para o título em inglês, *The Decisive Moment*, destacando as características inerentes ao projeto (Cartier-Bresson, 2018), conforme será analisado adiante.

Ao analisar o título francês, observa-se uma intenção de comunicar uma qualidade efêmera e capturada rapidamente, alinhada com a ideia de apreender o momento exato, mas principalmente a noção de uma imagem obtida às

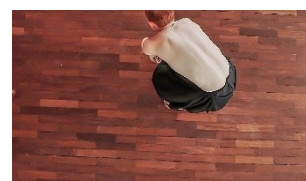


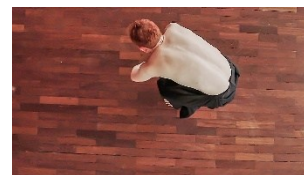
pressas, como se estivesse oculta, quase no descuido do outro. Por outro lado, a versão em inglês enfatiza de forma mais direta a relevância do momento decisivo na obra de Cartier-Bresson, conforme expressado por Bresson: *“Le reportage est une opération progressive de la tête, de l’œil et du cœur pour exprimer un problème, fixer un événement ou des impressions. Un événement est tellement riche qu’on tourne autour pendant qu’il se développe.”* (Cartier-Bresson, 2018)⁸, destacando a importância dessa abordagem dinâmica na captura de momentos decisivos.

A citação de Cartier-Bresson enfatiza a progressão da expressão na fotografia, incorporando mente, olho e coração para capturar uma representação singular de um momento, conforme ilustrado na Figura 8. Este envolvimento contribui para uma compreensão mais profunda do momento decisivo na obra do artista, caracterizado não por efemeridade, mas por um instante que é roubado à eternidade e ao fluxo.

Figura 8 - Local: Place de l'Europe, Paris. Descrição: Uma cerca envolvia um local em obras de pavimentação. Observações do autor: “Eu posicionei minha lente através de uma fenda no momento preciso em que o homem realizava um salto.”

⁸ Tradução: “A reportagem é um processo progressivo que envolve a mente, o olho e o coração para expressar um problema, registrar um evento ou capturar impressões. Um acontecimento é tão rico que giramos ao seu redor enquanto se desenvolve.” (Cartier-Bresson, 2018)





Fonte: Adaptado de Henri Cartier-Bresson. The Decisive Moment, 1932.

Essa relação profunda da fotografia entre tempo, momento e eterno não apenas amplia a compreensão do processo temporal, mas também incita uma investigação mais profunda do conceito de imagem. Conforme delineado por Cartier-Bresson: *“Une photographie est pour moi la reconnaissance simultanée, dans une fraction de seconde, d'une part de la signification d'un fait, et de l'autre d'une organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui expriment ce fait.”* (Cartier-Bresson, 2018)⁹. Essa definição estabelece uma conexão íntima entre o conteúdo e a forma na fotografia, materializando-se na imagem, conforme ilustrado na Figura 9.

⁹ Tradução: “Uma fotografia é para mim o reconhecimento simultâneo, em uma fração de segundo, de uma parte do significado de um fato e, por outro lado, de uma organização rigorosa das formas percebidas visualmente que expressam esse fato.” (Cartier-Bresson, 2018).

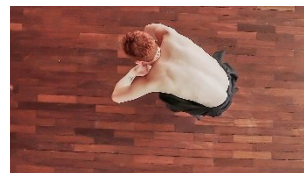
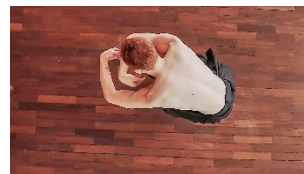


Figura 9 - Sevilha, Espanha. Período de instabilidade política e social.



Fonte: Adaptado de Henri Cartier-Bresson. The Decisive Moment, 1933.

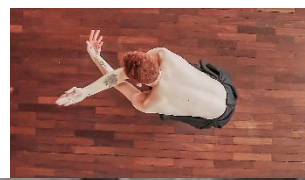
Para Cartier-Bresson, o conteúdo não pode ser separado da forma; por forma, ele entende uma organização plástica rigorosa pela qual apenas nossas concepções e emoções se tornam concretas e transmissíveis (Cartier-Bresson, 2018). Na fotografia, essa organização visual é exclusivamente resultante de um sentimento, como explicitado por Cartier-Bresson: *“De tous les moyens d'expression, la photo-graphie est le seul qui fixe un instant précis. Nous jouons avec des choses qui disparaissent, et, quand elles ont disparu, il est impossible*



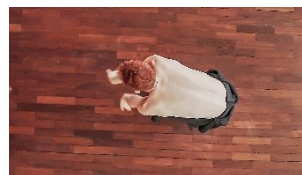
de les faire revivre.” (Cartier-Bresson, 2018)¹⁰. Nesse contexto, a fotografia captura o eterno e o torna transmissível através de uma imagem, abrangendo um momento único no tempo que comunica sentimento, conforme evidenciado na Figura 10 que retrata um jovem casal celebrando seu casamento, representando não apenas um instante particular, mas também a universalidade de emoções como alegria e união, características fundamentais à experiência humana.

Figura 10 - De acordo com a descrição fornecida pelo autor, a imagem retrata “Joinville le Pont. Novos casados em um restaurante à beira do rio Marne.”

¹⁰ Tradução: “De todos os meios de expressão, a fotografia é o único que fixa um instante preciso. Brincamos com coisas que desaparecem e, quando desaparecem, é impossível fazê-las reviver.” (Cartier-Bresson, 2018).



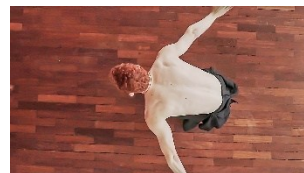
Fonte: Adaptado de Henri Cartier-Bresson. The Decisive Moment, 1938.



Diante dessa abordagem, surge a necessidade essencial de realizar uma investigação meticulosa no sentido de discernir a natureza da imagem. O objetivo é avaliar se a imagem pode desempenhar, por meio do conceito do instante decisivo, uma função potencial de facilitar viagens temporais, alinhando-se com as sugestões propostas por Stephen Hawking sobre a estruturação temporal.

Ao embarcar nessa investigação, é crucial discutir a relação entre a percepção e a formação da imagem que temos do mundo material. Isso implica em refletir sobre as imagens e sua concepção, indo além do simples registro visual para compreender como a imagem molda nossa percepção da realidade, aspectos que serão abordados com maior detalhe no próximo capítulo. Essa análise aprofundada proporciona insights sobre como a fotografia, constituída por uma imagem, não apenas captura momentos, mas também atua como uma mediadora entre o passado, presente e, potencialmente, o futuro.¹¹

¹¹ Para uma análise mais aprofundada sobre a reconfiguração temporal, recomenda-se a consulta à seção 5.1, *Olhar Anacrônico*, na qual Georges Didi-Huberman destaca as relações imprevistas entre passado, presente e futuro, desafiando a concepção tradicional de temporalidade.



3 CONSTRUÇÕES DA IMAGEM

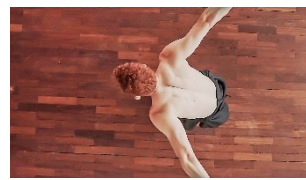
Este capítulo apresenta uma estrutura composta por duas seções distintas, com enfoque nas contribuições de Henri Bergson sobre a imagem e o tempo. Na primeira seção, 3.1 – Concepção da Imagem, será abordado o trabalho *Matéria e Memória* (Bergson, 1896), com uma análise detalhada sobre o surgimento e a evolução da imagem, relacionando a teoria bergsoniana à dinâmica temporal. A segunda seção, 3.2 – Concepção do Tempo Qualitativo, se fundamentará em *Evolução Criadora* (Bergson, 1907), oferecendo uma elaboração do conceito de tempo e investigando as interações entre tempo e imagem. O foco central será compreender como essas relações operam, estabelecendo uma base sólida para investigar a imagem no contexto material.

3.1 Concepção da imagem

Ao iniciar a investigação da natureza da imagem, é essencial aprofundar a análise sobre a articulada interação entre percepção e a formação das imagens que configuram nossa visão do mundo. Esse empreendimento demanda uma reflexão que ultrapassa o mero registro visual, incitando-nos a compreender de que maneira as imagens impactam nossa percepção da realidade.

Neste capítulo a compreensão da imagem tem suas raízes na obra *Matéria e Memória* de Henri Bergson que explora a interligação entre matéria, representada pelo (corpo) e espírito, personificado na (alma) para elucidar a natureza da imagem. Bergson questiona a separação dessas dimensões por meio da análise da Memória, buscando entender se ela reside no corpo ou no espírito, como será explorado mais adiante. Essa reflexão conduz a uma busca pela distinção entre essas esferas cruciais, visando atingir a verdadeira essência da imagem.

Além das teorias sobre matéria e espírito, a análise de Henri Bergson concentra-se na exploração das imagens percebidas e seu papel na



representação da realidade. Sua investigação destaca a interconexão entre percepção e ação, considerando as imagens como elementos essenciais da existência. Neste contexto, o corpo humano é reconhecido como uma imagem central, interagindo e influenciando outras imagens por meio da relação entre percepção e ação (Bergson, 2011).

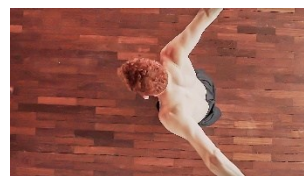
Para Bergson, o corpo humano é como imagem central devido sua capacidade única de agir e interagir com o ambiente. Ele destaca a importância do corpo como um centro de ação no universo, influenciando e sendo influenciado por outras imagens. Bergson argumenta que a percepção está naturalmente ligada à ação, e o corpo desempenha um papel fundamental na interpretação do mundo, como será discutido a frente.

Ao compreender como o corpo afeta as imagens externas, revela-se a relação entre distância e influência¹², evidenciando que as imagens refletem a ação potencial do corpo. Isso caracteriza o corpo não apenas como uma imagem influenciada, mas também como uma imagem influente (Bergson, 2011), aspecto que será detalhado na segunda parte do capítulo.

Percebo bem de que maneira as imagens exteriores influem sobre a imagem que chamo meu corpo: elas lhe transmitem movimento. E vejo também de que maneira este corpo influi sobre as imagens exteriores: ele lhes restitui movimento. Meu corpo é portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe. (BERGSON, 2011, p.14)

A dinâmica desse processo, conforme argumentado por Bergson ao introduzir a análise do movimento, é esclarecida ao examinar a percepção consciente como um sistema imagético centralizado no corpo. Bergson destaca a interconexão entre percepção e ação, explicando como as variações no corpo impactam todas as outras imagens por meio do movimento. Porém, ao simular a interrupção da transmissão de estímulos sensoriais no corpo físico, ele ilustra

¹² Henri Bergson explora, em *Matéria e Memória*, uma perspectiva inovadora sobre *distância* e *influência*, abordando-as não apenas em um sentido físico, mas em relação ao tempo e à percepção. A *distância* sugere o grau de separação entre o corpo e a memória, enquanto a *influência* refere-se ao impacto contínuo das lembranças sobre a percepção presente, reforçando a ideia de que a consciência é constituída por uma interação dinâmica entre o passado e o presente, moldada pela duração subjetiva.



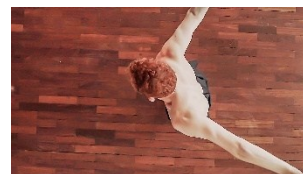
como a alteração na percepção está ligada à capacidade de ação do corpo (Bergson, 2011).

Nesse contexto, ao romper com os impulsos sensoriais, ocorre a dissolução da percepção devido à interrupção na transmissão de estímulos, impossibilitando a ação do corpo sobre as imagens circundantes, isto é, afetando diretamente a habilidade do corpo de interagir com o ambiente. Bergson define *matéria* como o conjunto dessas imagens, enquanto *percepção da matéria* refere-se às imagens relacionadas à potencial ação de uma imagem específica, no caso, o próprio corpo (Bergson, 2011).

Dessa forma, a reflexão sobre corpo, percepção, ação e influência no mundo material está intimamente relacionada à concepção de uma imagem, destacando como nossa percepção é moldada pela interação entre nosso corpo e o ambiente ao nosso redor.

Em relação a essa ideia, destaca-se a série *Untitled Film Stills*, de Cindy Sherman, na qual a artista explora a representação feminina e a cultura visual dos anos 1970. Produzida entre 1977 e 1980, a série consiste em fotografias em preto e branco nas quais Sherman assume diferentes personagens femininas, evocando estereótipos e papéis culturais da época, como donzelas em perigo, secretárias ou jovens urbanas, conforme observado na Figura 11. Cada imagem foi cuidadosamente encenada, com a artista controlando cenário, figurino, gestos e expressão, de modo a criar a impressão de uma narrativa que se estende além do instante registrado. Nesse sentido, *Untitled Film Stills* não se limita a documentar uma época; a série sugere acontecimentos anteriores e posteriores ao momento fotografado, conferindo às imagens uma dimensão temporal implícita e narrativa. Por meio dessa encenação e da escolha de personagens e contextos, Sherman questiona normas culturais e estereótipos de gênero, demonstrando como a percepção do feminino é moldada por imagens preexistentes na cultura visual. Assim, sua obra evidencia como novas imagens podem emergir dessas interações, oferecendo múltiplas interpretações da realidade e da construção social do gênero ao longo do tempo.

A obra de Sherman sugere que a concepção de uma imagem resulta da interação dinâmica entre a percepção sensorial e a ação corporal, influenciando



diretamente a apreensão da matéria externa, isto é, das imagens preexistentes no mundo. Nesse processo, novas imagens são continuamente geradas, permitindo diferentes interpretações da realidade ao longo do tempo, com base nas criações visuais que emergem dessas interações.¹³

Figura 11 – Untitle Film Stills, Nova York, Estados Unidos, 1977 – 1980.

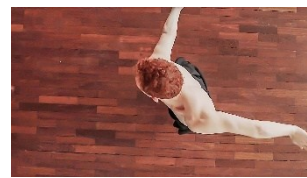


Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/56618>

As reflexões de Bergson sobre a relação entre corpo, percepção e ação, somadas à proposição de Sherman de que a imagem se constitui na interação dinâmica entre sensorialidade e gesto corporal, oferecem o fundamento teórico para compreender a produção apresentada nesta dissertação. O filme de animação, composto por 280 fotografias que registram os movimentos de um bailarino, insere-se precisamente nesse campo de interações: cada fotograma não é um dado fixo, mas o resultado de uma negociação contínua entre corpo, olhar e mundo material.

Ao manipular e reorganizar essas imagens, a proposta experimental desloca a linearidade cronológica e instaura outras temporalidades, permitindo que novas imagens se formem no próprio ato da percepção. Dessa forma, a obra não apenas traduz visualmente as concepções de Bergson e Sherman sobre a formação da imagem, mas também se configura como um campo empírico em que tais teorias encontram ressonância prática, revelando a imagem como processo em constante atualização.

¹³ Esse processo de problematização é enfatizado por Diederichsen (2019), conforme abordado na *Introdução* desta dissertação, e será revisitado no capítulo 5, *Desconstruções da Imagem*, à luz de Lacan (2007), ao destacar o conceito de *sinthoma*, com o objetivo de compreender como a imagem se insere no contexto das artes.



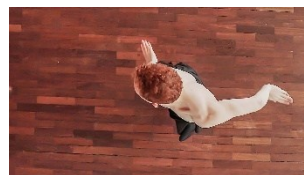
Ao abordar a percepção visual, Bergson contesta a ideia de uma imagem autônoma ou preexistente, conforme exposto, enfatizando a importância da evolução imagética, (Bergson, 2011). Isso o leva a explorar a relação entre percepção e lesões físicas, sugerindo que a interrupção do estímulo nervoso resulta em uma correspondente diminuição na percepção, conforme discutido previamente. Portanto, Bergson destaca o sistema nervoso como um condutor que transmite, distribui ou inibe movimentos, desempenhando um papel fundamental na geração da percepção e na formação de uma representação visual. A partir disso, ele argumenta que a percepção não é simplesmente moldada por estímulos, mas que sua verdadeira origem reside na tendência inerente do corpo ao movimento (Bergson, 2011).¹⁴

Para entender o movimento, Bergson explica que, ao observar algo, nosso corpo responde de maneira específica devido a necessidade de compreender a realidade ao nosso redor. Ele argumenta que essa resposta vai além de uma simples reação; é uma interação entre nossas demandas, as sensações do ambiente e as ações do corpo. Essa interação não só influencia nossa percepção, mas também é essencial para a formação das imagens na nossa mente (Bergson, 2011). Em outras palavras, a maneira como percebemos o mundo está interligada ao que queremos, ao que sentimos e como nosso corpo age, ocorrendo de forma simultânea.

Ao explorar a relação entre percepção e memória, Bergson destaca a interação constante entre imagens presentes e lembranças passadas (Bergson, 2011); no entanto, a análise inicial da memória será aprofundada posteriormente. Além disso, Bergson enfatiza que a percepção vai além da mera contemplação, configurando-se como um sistema de ações que penetram na realidade por meio da dimensão temporal (Bergson, 2011).¹⁵

¹⁴ Essa questão será abordada na seção 5.2, *Tempo Lógico*, e retomada no Capítulo 5, *Desconstruções da Imagem*, no momento em que Lacan introduz a noção de desejo, permitindo a identificação de uma correlação conceitual com a perspectiva de Bergson. Enquanto Bergson reconhece no estímulo nervoso aquilo que denomina impulso, como fator gerador do movimento, Lacan recodifica essa dinâmica ao introduzir o conceito de *objeto a*, associado a estrutura do desejo. Essa interlocução entre os dois autores evidencia um diálogo interdisciplinar que articula as dimensões temporais na constituição de uma imagem.

¹⁵ No primeiro capítulo, *Construção do Tempo*, ao abordarmos o conceito de tempo na física, destacamos como essa área contribuiu para a transição de uma concepção de tempo linear para



No que se refere diretamente à presente investigação, a dimensão temporal¹⁶, tal como analisada por Bergson, constitui uma ampliação do processo perceptivo, estendendo-se para além do presente imediato. Essa dimensão implica a inclusão de momentos passados, configurando um continuum temporal que conecta as ações nascentes da percepção com experiências prévias armazenadas na memória (Bergson, 2011). Em síntese, a dimensão temporal revela que a percepção não se restringe ao presente, ela também abraça elementos do passado, por meio da memória.

Destaca-se, neste contexto, a obra de Alexey Titarenko, cuja série *City of Shadows* explora poeticamente a passagem do tempo e a experiência da memória coletiva. Por meio de longas exposições fotográficas, Titarenko registra o fluxo incessante das multidões nas ruas de São Petersburgo, transformando figuras individuais em borrões que sugerem movimento contínuo. Essa dissolução dos corpos em múltiplos instantes cria imagens nas quais o presente se sobrepõe ao passado, evocando lembranças coletivas de uma cidade marcada por sua história e por experiências humanas compartilhadas. As ruas e

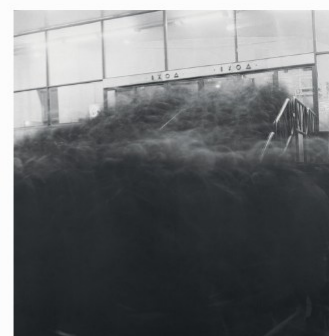
uma abordagem mais dinâmica e relativa. Essa mudança forneceu indícios sobre a existência de outras formas e dimensões do tempo, ampliando nossa compreensão. Na segunda parte do atual capítulo, *Concepção do Tempo Qualitativo*, exploraremos a perspectiva filosófica de Bergson, que enfatiza a fluidez do tempo através do conceito de *duração*. Por fim, na seção 5.2, *Tempo Lógico*, será analisada essa mesma dimensão sob a ótica da psicanálise, com foco na concepção lacaniana do tempo como uma experiência subjetiva. Apesar de se tratar de formulações independentes, essas perspectivas contribuem, em sua diversidade, para uma compreensão ampliada da dimensão temporal, possibilitando, posteriormente, examinar como essa dimensão se articula com suas diversas interações com a imagem.

¹⁶ Para Henri Bergson, a dimensão temporal representa a experiência subjetiva do tempo como uma continuidade fluida, onde o passado, presente e futuro estão interligados. Ele concebe o tempo como algo vivido e intuitivo, não meramente uma sucessão de momentos discretos. Por sua vez, Stephen Hawking ao enfrentar a complexidade deste conceito, examina o tempo no contexto da relatividade geral e da mecânica quântica, conforme evidenciado no primeiro capítulo. Embora ambos tratem do tempo, suas abordagens apresentam pontos de convergência e divergência, refletindo diferentes interpretações da natureza do tempo. Como anunciado anteriormente, no quarto capítulo, abordaremos um terceiro autor, Jacques Lacan, e seu avanço na teoria psicanalítica, especificamente no conceito de tempo lógico. Ele argumenta que a constituição do sujeito é organizada a partir do tempo lógico, que não corresponde à lógica cronológica padrão, mas sim ao tempo do sujeito que busca alcançar a inscrição temporal do desejo. A interconexão entre essas dimensões temporais específicas será fundamental para a análise da estrutura da imagem e sua inserção no contexto das artes, permitindo transcender a noção de eternidade e sendo percebida dentro desse contexto temporal, resultando, assim, em uma representação visual dinâmica.



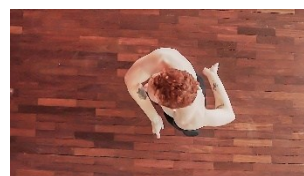
os edifícios tornam-se testemunhas silenciosas de vidas efêmeras, e a repetição dos gestos cotidianos reforça a sensação de tempo acumulado e memória social. Dessa forma, suas fotografias não apenas registram o movimento urbano, mas também materializam a memória coletiva, revelando como a experiência do tempo e da vida moderna pode ser simultaneamente transitória e contínua, conforme demonstrado nas imagens da Figura 12.

Figura 12 – City of Shadows, São Petersburgo, Rússia, 1991 – 1992.



Fonte: <https://www.alexeytitarenko.com/cityofshadows/>

Contudo, a técnica de longa exposição evidencia que criar uma imagem pode ser um processo estendido no tempo, no qual diferentes instantes se acumulam na superfície fotográfica. Nesse sentido, a formação da imagem se apresenta como resultado de uma tensão entre duração, movimento e percepção, permitindo que o observador experimente a passagem temporal de maneira visual. As reflexões de Bergson oferecem um referencial útil para compreender essa relação, ao enfatizar como o tempo vivido, a duração, se



manifesta na percepção e influencia a forma como concebemos e interpretamos a imagem.

Aprofundar a investigação sobre a memória é essencial, considerando que as experiências passadas exercem uma influência central nas percepções presentes. Nesse contexto, o corpo, conforme exposto, desempenha o papel de condutor no processo, atuando como mediador entre estímulos externos e mecanismos motores internos. Essa concepção sugere que a memória opera como uma entidade independente, reunindo imagens ao longo do tempo conforme estas ocorrem (Bergson, 2011). Essa reflexão proporciona uma compreensão essencial desse fenômeno, enfatizando que a memória não é inerente ao corpo, isto é, à matéria, mas atua de forma independente e externa a ele, estabelecendo uma conexão com algo subjetivo, nomeadamente, o espírito.

Considerando que a memória está relacionada a aspectos subjetivos, é possível afirmar que lesões no corpo físico não afetam diretamente a própria lembrança. Essas lesões podem, no máximo, alterar a dinâmica entre ação e percepção, impactando o fluxo da memória. No entanto, a preservação da lembrança, enquanto conteúdo, permanece amplamente intacta (Bergson, 2011), dado que o tempo passado, no qual a lembrança é constituída, permanece, de certa forma, preservado. Esse cenário destaca a importância da memória na construção contínua da imagem ao longo do tempo, conectando passado, presente e moldando as possibilidades futuras.

A perspectiva de Bergson desafia a ideia comum de que percepção e lembrança são entidades separadas, indicando uma conexão fluída entre esses elementos. Isso quer dizer que criar imagens na nossa mente está sempre relacionado à mistura entre o que estamos vendo e o que lembramos. O autor propõe que, em vez de enxergar a imagem como algo estático, devemos percebê-la como um processo contínuo, no qual as lembranças gradualmente se tornam mais evidentes e se aproximam do que estamos visualizando no momento.

Pensar assim mostra que sempre estamos misturando o que lembramos com o que estamos vendo para formar uma imagem completa. A ideia de que a

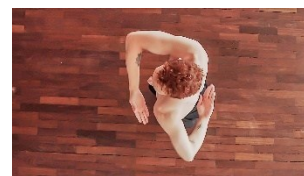


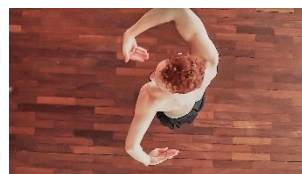
imagem vai evoluindo aos poucos, em vez de ficar igual o tempo todo, sugere que ela não é algo definitivo e que nunca muda, mas sim um processo que está sempre se desenvolvendo. Isso acontece porque o que lembramos do passado (lembranças) se mistura com o que estamos percebendo no presente (percepção), um tema que será expandido na segunda seção desse capítulo.

Em síntese, nosso enfoque ressaltou a compreensão da imagem e sua conexão inerente com o movimento, enfatizando que o corpo atua como um instrumento de ação, não meramente como um simples mediador de representações. A complexidade surge ao considerar a percepção e memória como formas de conhecimento puro, negligenciando a interligação com a ação. Destaca-se que a percepção, conforme discutido, é orientada pela ação como um elemento central.

Esta análise destaca que a formação de uma imagem transcende a reprodução passiva, incorporando a interação ativa do corpo com o ambiente. A moldagem da imagem resultante ocorre pelas necessidades práticas e pela capacidade de agir no meio, não se limitando à busca de conhecimento puro. A relação entre percepção e memória, conforme previamente analisado, indica que a formação de uma imagem não é um processo visual instantâneo, mas uma essencial interação entre a percepção presente e a influência das lembranças que emergem do passado. Esta interconexão temporal entre percepção e memória destaca a profundidade envolvida no processo de formação de imagens na experiência humana.

A relação entre imagem e movimento, destacada por Bergson, revela-se como um elemento crucial na compreensão da natureza dinâmica entre matéria e espírito, direcionando para as imagens percebidas e seu papel na representação da realidade. Como resultado, a relação entre as diversas imagens é mediada pelo movimento, transformando a vida e o mundo em um sistema de imagem-movimento, onde um está perpetuamente alternando em relação ao outro, tornando impossível concebê-los separadamente.

Aproveito este momento de delimitação temporal para refletir sobre a imobilização e a separação das partes de algo que é, por natureza, um fluxo contínuo, estabelecendo uma conexão com a ideia de que um dos aspectos



temporais da imagem fotográfica, temática central desta pesquisa, é precisamente a habilidade de realizar essa delimitação. Destaco, neste cenário, a contribuição do fotógrafo Philippe Halsman, cujo produção, focado em capturar pessoas em movimento, oferece uma expressão visual única dessa interconexão entre imagem e movimento na experiência humana.

Ao longo de um período de seis anos, durante a década de 1950, Halsman finaliza suas sessões fotográficas solicitando que seus sujeitos executem saltos. Este projeto reúne 200 fotografias em suspensão de personalidades do cinema, políticos, artistas e autores que participam dessa abordagem, fornecendo retratos distintos. Em 1959, a publicação do livro *Jump Book* de Philippe Halsman representa um momento histórico ao introduzir o conceito de *jumpologia* (também traduzido como pulologia ou saltologia). Essa obra singular se destaca significativamente no momento de seu lançamento (Halsman, 1959).

Enquanto outros artistas retratistas se contentariam com seus sujeitos em poses convencionais, Philippe Halsman opta por capturá-los em pleno salto, conforme ilustrado na Figura 13. Em relação à ação de saltar, Halsman afirma: *“Avec le saut, le modèle, par un déploiement subit d'énergie, dépasse la gravité. Il ne peut plus contrôler tout à la fois ses expressions, ses muscles faciaux et ses membres. Et le masque tombe. Le vrai soi devient visible. Il ne reste plus qu'à le saisir avec l'objectif”* (Halsman, 1959, p. 6)¹⁷.

¹⁷ Tradução: “Com o salto, o modelo, através de um desdobramento repentino de energia, supera a gravidade. Ele não consegue mais controlar simultaneamente suas expressões, seus músculos faciais e seus membros. E a máscara cai. O verdadeiro eu se torna visível. Resta apenas capturá-lo com a lente da câmera” (p. 6).

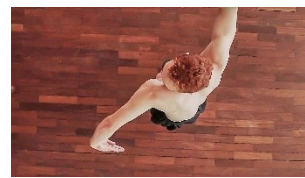
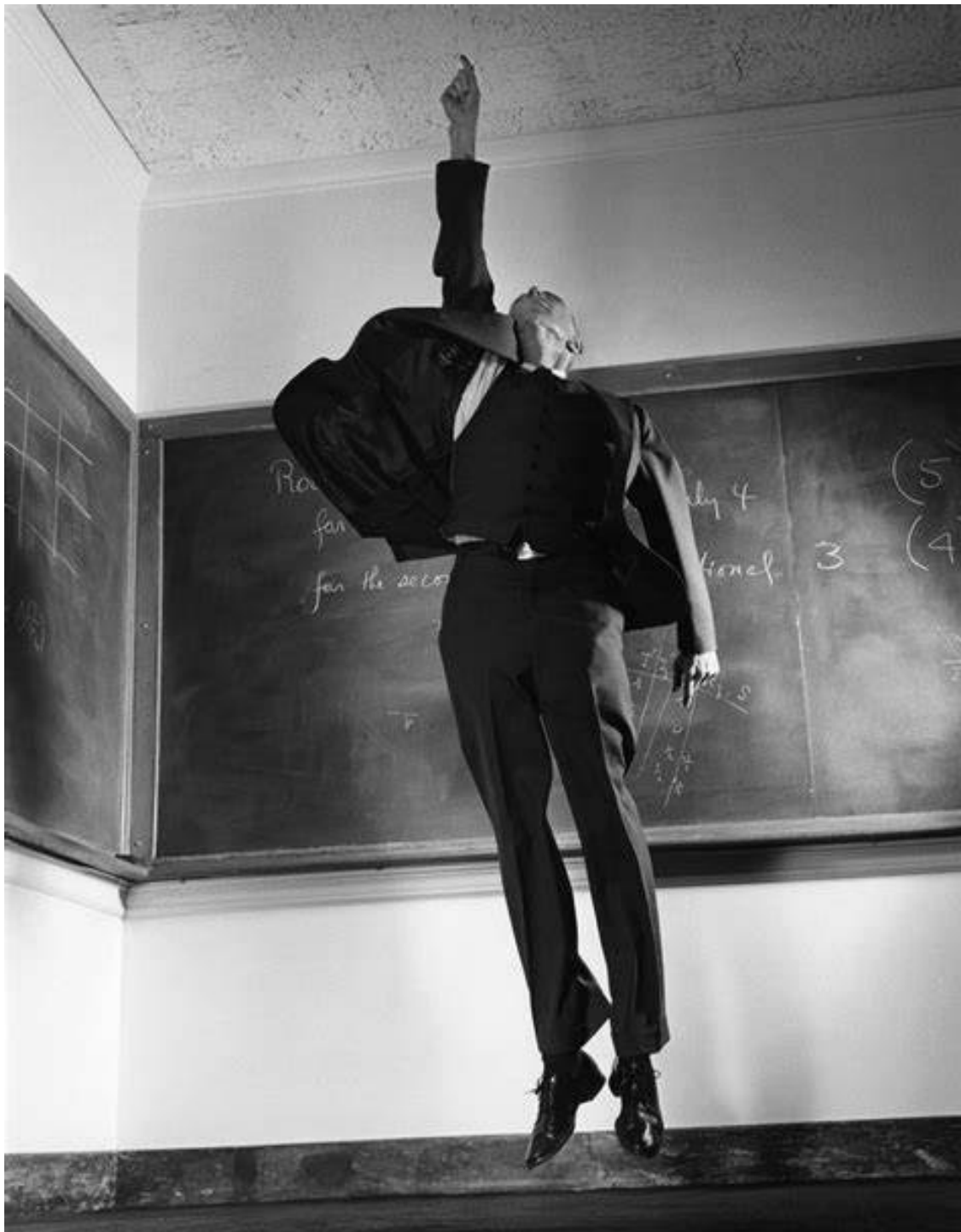
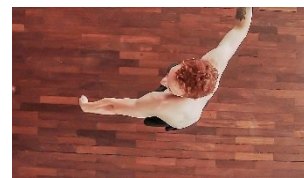


Figura 13 - Robert Oppenheimer. Instituto de Estudos Avançados de Princeton, localizado em Nova Jersey, Estados Unidos.



Fonte: Adaptado de Philippe Halsman. Jump Book, 1959.

A análise mostra que duas perspectivas diferentes se encontram na relação entre imagem e movimento. Bergson explica que a imagem é um

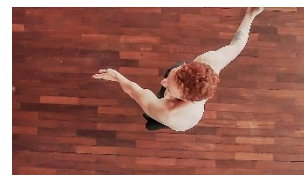


processo contínuo, em que percebemos o presente misturado às lembranças do passado, formando o que ele chama de imagem-movimento. Já Philippe Halsman, em *Jump Book*, captura pessoas em saltos, mostrando o movimento real e a expressão espontânea de cada indivíduo. Assim, enquanto Bergson apresenta essa relação de forma teórica, Halsman a demonstra na prática fotográfica, evidenciando como percepção, memória, corpo e ação estão sempre ligados na formação da imagem. Contudo, essa relação se manifesta paradoxal, conforme delineado por Bergson, ao descrever a interação dinâmica entre matéria e espírito. Destaca-se a relevância dessa relação na compreensão do fluxo entre esses dois elementos, ou seja, corpo e alma, concebendo as imagens como agentes de ação e reação, interligando-se e interagindo com todas as outras entidades no universo, promovendo movimento e, conseqüentemente, favorecendo a formação de uma imagem.

Em contraposição, à visão de Halsman evidencia-se que na queda da matéria (corpo) é o que possibilita a captura do que classificamos como o espírito (alma), delineando, portanto, o processo de formação da memória, neste caso, manifestado através da expressão fotográfica, pois é no instante em que a máscara cai que o verdadeiro eu se revela. Esse fenômeno é potencializado pela subjetividade, cuja ocorrência é viabilizada pelo fluxo temporal, elemento fundamental para a constituição da memória, culminando, conseqüentemente, na manifestação imagética.

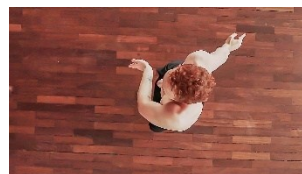
Considerando essa conexão, a relação entre imagem, tempo e movimento revela-se fundamental para a compreensão de que as imagens não são entidades estáticas, mas agentes dinâmicos em permanente interação. Nesse cenário, o movimento desempenha um papel crucial na estrutura da experiência perceptiva. Esta dinâmica será aprofundada na segunda parte do capítulo, introduzindo a noção de *duração* como uma unidade essencialmente vinculada ao tempo, que possibilita o desenvolvimento do movimento e, conseqüentemente, o dinamismo envolvido na constituição de uma imagem.

Cabe destacar que, como foi assinalado no início da nossa análise da obra de Bergson, seu livro foi publicado em 1896. Ou seja, o período de sua escrita coincide exatamente com o momento em que a invenção do cinema surgiu, fruto de várias experiências realizadas por Etienne Jules Marey,



Eadweard Muybridge, Thomas Edison e os irmãos Auguste e Louis Lumière. Esses pioneiros desenvolveram diferentes dispositivos que permitiram a transição da imagem estática da fotografia para a imagem em movimento do cinema. Bergson, como será examinado na segunda parte deste capítulo, teve uma relação de tensão com esse modelo cinematográfico de sucessão de imagens congeladas percebidas como movimento contínuo, pois essa concepção do tempo como uma soma de instantes congelados é oposta ao seu modelo de universo que propõe uma percepção contínua e em movimento do tempo. Esse modelo dinâmico é, portanto, essencialmente aberto a novas configurações e possibilidades, conforme será analisado ao longo da dissertação.¹⁸

¹⁸ Especialmente no terceiro capítulo, *Cronologias entre Tempo e Imagens*, a análise retoma a leitura de Bergson realizada por Deleuze, explorando as interseções entre imagem, tempo e movimento. O foco recai especificamente sobre as temporalidades presentes na imagem cinematográfica, investigando como o cinema articula e manifesta diferentes relações entre tempo e imagem. Na seção 5.1, *Olhar Anacrônico*, analisaremos como o tempo se dissocia da imagem, permitindo a emergência do anacronismo como uma característica essencial das manifestações visuais de caráter artístico. Para uma discussão mais ampla e aprofundada sobre a relação entre tempo e imagem, recomenda-se a consulta a referida seção. Adicionalmente, sugere-se a análise do capítulo cinco, *Desconstruções da Imagem*, que explora detalhadamente a desconstrução da linearidade como elemento central no campo das representações visuais.

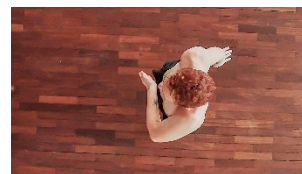


3.2 Concepção do tempo qualitativo

Nesta seção do capítulo, aprofundaremos o conceito de *duração*, conforme introduzido por Henri Bergson em *A Evolução Criadora*, obra publicada em 1907. Essa análise se baseia nas discussões anteriores sobre a relação entre imagem, tempo e movimento, demonstrando que as imagens não são entidades fixas, mas sim dinâmicas, em constante interação com o ambiente. Avançaremos nessa discussão ao investigar como o conceito de duração, conforme proposto por Bergson, oferece uma nova compreensão do tempo, não como uma sucessão de momentos isolados, mas como um processo contínuo e fluido. Essa abordagem permitirá uma análise mais aprofundada das implicações da dinâmica temporal na formação da imagem.

Na primeira parte do capítulo, abordamos o papel essencial do movimento na percepção e na configuração das imagens. A partir dessa base, veremos como a duração amplia essa compreensão, evidenciando que o tempo não se limita a instantes isolados, mas se estende e se conecta com o passado. Dessa forma, a percepção atual está sempre entrelaçada com experiências anteriores, criando um fluxo temporal contínuo que influencia a estruturação e a evolução das imagens ao longo do tempo.

Sob essa ótica, podemos afirmar que o indivíduo não se reduz a uma porção de matéria, mas é constituído por uma história, sendo seu presente uma extensão de seu passado, como indicado pela memória (Bergson, 2018). Na obra de Alexey Titarenko, *City of Shadows* conforme abordado na primeira parte deste capítulo e evidenciado na Figura 12, a memória e o passado se tornam visíveis por meio do uso de longas exposições, que transformam o fluxo contínuo das multidões em borrões e fantasmas de movimento. Essa técnica captura simultaneamente múltiplos instantes, sugerindo a presença de ações e vidas que precederam o momento fotográfico e deixando transparecer a história acumulada da cidade e de seus habitantes. Assim, a memória não apenas registra experiências, mas também se manifesta visualmente na imagem, funcionando como elo entre passado e presente. Por meio desse processo, a fotografia de Titarenko contribui para a formação da identidade do sujeito e da



coletividade, mostrando como o passado é constantemente revivido e reinterpretado na experiência do presente, tornando a imagem um registro dinâmico e subjetivo da temporalidade.

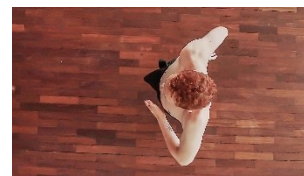
Dessa forma, ao explorar a evolução da vida, Bergson enfatiza a natureza mutável e dinâmica da existência, colocando ênfase na percepção do tempo (Bergson, 2018). Sua argumentação central gira em torno da ideia de que a verdadeira essência da existência reside na constante mudança, destacando a irreversibilidade desse processo (Bergson, 2018). Cada momento é considerado único e imprevisível, contribuindo para a noção de criação contínua da personalidade. A ideia central é que a consciência molda ativamente a existência por meio das experiências, gerando uma construção constante e única da individualidade, conforme descrito por Bergson (2018):

Assim, a nossa personalidade se desenvolve, cresce, amadurece sem cessar. Cada um dos seus momentos é algo novo que se junta ao que havia antes. Vamos mais longe: não é apenas algo novo, mas algo imprevisível. Sem dúvida que o meu estado atual se explica pelo que estava em mim, e pelo que antes agira sobre mim. (BERGSON, 2018, p.20)

Da mesma forma o autor propõe uma visão do universo como um todo dinâmico, onde a duração¹⁹ está intimamente ligada à interação constante e à criação de formas de existir (Bergson, 2018). Essa perspectiva implica no desenvolvimento contínuo da imagem, destacando a ideia de que o tempo, nesse contexto, é mais do que uma medida matemática; é uma vivência que está necessariamente ligada à própria duração do indivíduo (Bergson, 2018).

No contexto desta pesquisa, que investiga os aspectos temporais da imagem fotográfica, é relevante estabelecer uma analogia com a obra da artista Alessandra Sanguinetti. Em sua série *The Adventures of Guille and Belinda*, Sanguinetti explora o tempo de forma sensível e narrativa, evidenciando sua influência na existência do indivíduo. A artista acompanha duas meninas ao

¹⁹ O conceito de duração é uma experiência subjetiva e contínua do tempo, de acordo com Henri Bergson, pois ele argumenta que o tempo não é apenas uma sucessão de momentos separados, mas sim uma experiência contínua e fluida. Bergson destaca que a duração é vivida intuitivamente, onde passado, presente e futuro se entrelaçam em uma única experiência temporal. Ele justifica essa afirmação ao ressaltar que a percepção do tempo vai além de meras divisões de momentos distintos, mas representa uma experiência global e integrada na qual o sujeito vivencia o tempo de forma contínua, como uma corrente fluida de experiências em constante evolução.



longo de vários anos, registrando não apenas seu crescimento, mas também as cenas imaginadas e fabuladas por elas, nas quais realidade e fantasia se entrelaçam. Dessa forma, a passagem do tempo se manifesta nas transformações das personagens e na construção dessas pequenas narrativas visuais, revelando como a experiência do tempo é vivida e reinterpretada por meio da imaginação das próprias protagonistas.

Por meio de suas imagens, o tempo é percebido não apenas como uma sucessão de eventos, mas como um elemento que molda experiências, sonhos e o avanço das personagens, o que pode ser observado nas imagens da Figura 14. Dessa forma, ao retratar o encantamento secreto da infância, a artista explora a relação entre passado, presente e futuro de maneira visual e emocional. Nesse sentido, Bergson argumenta que a duração é fundamental para compreender que essa dinâmica não se limita a uma sucessão de instantes, mas representa um progresso contínuo do passado que influencia o presente e molda o futuro, tanto para os indivíduos quanto para o universo como um todo, refletindo igualmente na concepção e evolução da imagem.

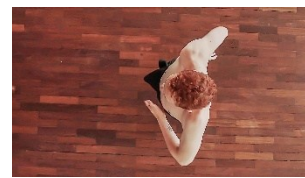
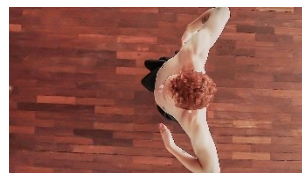


Figura 14 - The Adventures of Guille and Belinda, Buenos Aires, Argentina, 1999.



Fonte: <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/alessandra-sanguinetti-the-adventures-of-guille-and-belinda-and-the-enigmatic-meaning-of-their-dreams/>

Ao enfatizar a essência da evolução que ocorre ao longo da duração, Bergson destaca a distinção entre o tempo concreto e o tempo abstrato (Bergson, 2018). A diferenciação entre esses dois conceitos de temporalidade, conforme desenvolvido pelo filósofo, reside na própria natureza da experiência temporal. O tempo concreto é percebido como uma continuidade ininterrupta, na qual passado e presente estão constantemente interligados e se transformam de maneira fluida. Essa dinâmica é ilustrada na série da artista Alessandra Sanguinetti, que evidencia a impossibilidade de reduzir a experiência temporal a instantes estáticos. Em contraste, o tempo abstrato, utilizado pela ciência, é

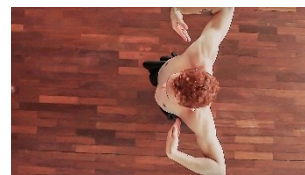


tratado de maneira fragmentada e mensurável. Essa dimensão temporal é analisada de forma mais aprofundada no primeiro capítulo, *Construção do Tempo*, no qual se discute a relação entre o tempo, no contexto filosófico, como um fenômeno subjetivo e singular, e o tempo contínuo, no qual os eventos ocorrem e são ordenados conforme a seta temporal. Essa última concepção, embora amplamente utilizada, não reflete a experiência real da duração, ressaltando os impactos significativos desses aspectos na compreensão contemporânea do fenômeno temporal.

Nessa perspectiva, Bergson ressalta a importância da duração, definindo-a como um processo contínuo em que o passado se acumula de maneira incessante em um presente em constante transformação. (Bergson, 2018). Essa ênfase na duração implica uma concepção de fluxo temporal ininterrupto, no qual o passado também não é estático, mas se movimenta e se modifica à medida que novas experiências são integradas ao presente. Isso ocorre porque, a teoria bergsoniana sugere que o passado não é apenas um registro de eventos, mas algo dinâmico que interage com o presente, alterando sua significação, conforme descrito por Bergson (2018):

Será na pura duração que voltamos a mergulhar, em uma duração em que o passado, sempre em marcha, se acresce sem cessar de um presente inteiramente novo. (BERGSON, 2018, p.221)

Esse mecanismo é caracterizado por um fluxo temporal em que o passado está em constante movimento, renovando-se perpetuamente. Ao discutir a tentativa de reconstituir o movimento a partir de estados sucessivos, referindo-se ao tempo abstrato utilizado na ciência, Bergson, em consonância com a primeira parte deste capítulo, argumenta que essa abordagem é ilusória. Essa concepção pressupõe erroneamente que o movimento é construído a partir de imobilidades, em vez de reconhecer a transformação contínua que o caracteriza (Bergson, 2018). Assim, a continuidade e a transformação constituem aspectos fundamentais da imagem, que nunca permanece estática ou idêntica a si mesma, mas encontra-se em constante processo de evolução e adaptação, conforme introduzido no primeiro capítulo, *Construção do Tempo*. Ao questionar a noção de momento preciso na fotografia, deparamo-nos com o conceito de *O Momento Decisivo*, proposto por Henri Cartier-Bresson, no qual um instante é enfatizado dentro de um fluxo contínuo. No entanto, esse instante não se

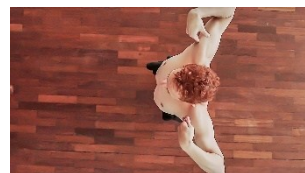


apresenta como uma fragmentação isolada, mas como parte de uma configuração visual que transmite sentimento, justamente por integrar um processo de duração temporal.²⁰

Todavia, à medida que o filósofo ressalta a impossibilidade de construir o movimento a partir de estados sucessivos, conforme a perspectiva da ciência, a presente pesquisa propõe a investigação em artes como uma oportunidade para explorar a mobilidade, o fluxo e as intrigantes relações entre o corte temporal do momento congelado e a noção da imagem, da vida, da memória e do universo como um todo. Ressaltamos que, conforme anunciado na *Introdução* desta dissertação, nossa investigação sobre o fenômeno do tempo e da temporalidade na imagem será conduzida por meio de uma abordagem integrada, que combina reflexão teórica, conceitual e bibliográfica com a produção própria de imagens fotográficas e videográficas. Essa produção, ao explorar o universo da imagem, funcionará como um referencial para a compreensão do fluxo temporal e será detalhada no último capítulo, *Desconstruções da Imagem*, conforme previamente delineado. Sua finalidade é investigar a representação do tempo na imagem, analisando as diferentes abordagens e manifestações que evidenciam essa relação temporal.

Em decorrência disso, a produção autoral que integra esta dissertação consiste em um filme de animação, elaborado a partir de 280 imagens que registram os movimentos de um bailarino. A obra não apenas investiga a dimensão cronológica do tempo, mas também tensiona a linearidade ao instaurar temporalidades múltiplas, reorganizáveis e abertas à interação perceptiva do espectador. Nesse sentido, o filme confirma a possibilidade de pensar a imagem como um processo em constante atualização, em consonância com as discussões de Bergson sobre mobilidade e duração. Assim, a investigação plástica vai além da simples ilustração das teorias, constituindo-se como instância crítica capaz de desestabilizar a fixidez da imagem e ampliar o campo de compreensão das relações entre tempo e visualidade.

²⁰ A conexão entre as categorias temporais, que começamos a explorar aqui, será aprofundada no terceiro capítulo, *Cronologias entre Tempo e Imagem* e retomada na seção 5.1, *Olhar Anacrônico*, com uma análise aprofundada de suas implicações na imagem artística.



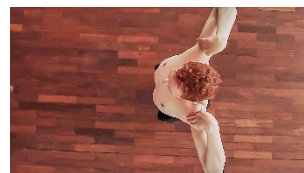
Até este ponto, analisamos que o tempo, em correlação com o movimento que envolve o corpo, exerce uma influência significativa na formação e no desenvolvimento da imagem. Esse processo se dá ao longo de um período de duração temporal, no qual passado, presente e futuro se interconectam em uma única vivência. Consequentemente, resulta em uma imagem dinâmica, onde o passado não é estático e, assim, nunca se reproduz de forma idêntica, gerando sempre uma imagem imprevisível.

Além disso, o estudo mencionado na introdução desta dissertação, conduzido pelo fotógrafo contemporâneo Michael Wesely e apresentado nas Figuras 1, 2 e 3, demonstra que, para além da concepção tradicional de um instante único, frequentemente associada à fotografia e fundamentada no conceito de *O Momento Decisivo*, de Henri Cartier-Bresson, como discutido no primeiro capítulo, *Construção do Tempo*, e reproduzido na Figura 8, é possível explorar outras abordagens temporais.²¹

Diante desse panorama, torna-se necessário aprofundar a investigação sobre o tempo a partir da seguinte indagação: como compreender o tempo como um construto de uma realidade subjetiva, quando inserido em uma materialidade visual? Nesse sentido, a exploração dos conceitos de Deleuze, com ênfase na relação entre cinema e a ideia de imagem em movimento proposta por Bergson, proporciona uma perspectiva analítica valiosa. No capítulo subsequente, aprofundaremos nossa compreensão do tempo em relação à imagem, investigando a interação entre as ideias de Deleuze e as questões levantadas por Bergson. Essa abordagem permitirá uma análise mais abrangente e enriquecedora da multiplicidade temporal que permeia a imagem.²²

²¹ Essa questão será analisada sob uma nova perspectiva na seção 5.2, *Tempo Lógico*, na qual a relação entre o tempo e a lógica do sujeito é discutida, considerando o tempo como uma dimensão aberta a novas interpretações e possibilidades de exploração. Esse enfoque contribui para ampliar a compreensão da temporalidade, particularmente no âmbito da imagem fotográfica e artística.

²² Recomenda-se a leitura do Capítulo 1, *Construção do Tempo*, e da Seção 5.2, *Tempo Lógico*, para uma compreensão mais aprofundada sobre os diferentes enfoques da dinâmica temporal.



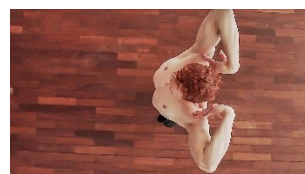
4 CRONOLOGIAS ENTRE TEMPO E IMAGEM

Este capítulo visa expandir as proposições sobre o fragmento temporal, desenvolvidas por Bergson, e avançar com a investigação ao integrar a análise de Gilles Deleuze sobre a relação entre imagem e tempo, utilizando o cinema como objeto central. Deleuze estabelece duas categorias fundamentais: a imagem-movimento e a imagem-tempo. Na primeira seção deste capítulo, 4.1 – Imagem Movimento, serão exploradas as concepções apresentadas em *Cinema 1 – Imagem-movimento* (Deleuze, 1983), enquanto a segunda seção, 4.2 – Imagem Tempo, examinará a relação entre imagem e tempo, com base em *Cinema 2 – A Imagem e o Tempo* (Deleuze, 1990). Essas categorias possibilitam a análise do cinema como um sistema autônomo de produção de sentidos e temporalidades, no qual a percepção e a experiência temporal se articulam na organização da imagem, conferindo-lhe estrutura e significado.

4.1 Imagem movimento

Gilles Deleuze, ao investigar o cinema como uma forma de expressão artística, revela novas dimensões para a análise da relação entre imagem e movimento. Em *Cinema 1 – Imagem-movimento*, o filósofo aborda o cinema a partir de uma perspectiva filosófica, fundamentando-se no conceito de imagem em movimento desenvolvido por Henri Bergson em *Matéria e Memória* para aprofundar a compreensão do tempo como elemento essencial na experiência cinematográfica. Este capítulo examina como a imagem e o tempo se entrelaçam no cinema, apresentando os conceitos deleuzianos que servirão como base para as análises futuras, promovendo um diálogo entre filosofia e estética cinematográfica.

Deleuze, ao analisar o cinema, propõe uma visão que transcende a cronologia e a narrativa histórica convencional, direcionando seu foco para a estrutura das imagens e suas funções estéticas. Em sua classificação, ele

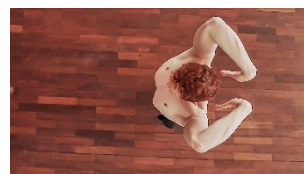


identifica diferentes tipos de imagens que articulam movimento e tempo, visando entender como o cinema transforma nossa percepção e pensamento. Inspirando-se nos princípios de Henri Bergson, Deleuze explora a relação entre movimento e imagem, revelando que o movimento não se limita ao campo físico, mas também se expande ao psíquico, moldando a percepção e o próprio existir (Deleuze, 2018). Essa perspectiva permite que o cinema seja interpretado como um veículo para experiências subjetivas do tempo, um ponto fundamental para a análise deleuziana da imagem em movimento.

A crítica à concepção clássica de movimento, já proposta anteriormente por Bergson e abordada no segundo capítulo, *Construções da Imagem*, enfatiza que o principal equívoco está na tentativa de reconstruir o movimento por meio de cortes estáticos, o que resulta numa visão fragmentada e mecânica tanto do tempo quanto do movimento. (Deleuze, 2018). Sob essa perspectiva, o cinema, ao utilizar fotogramas, poderia ser interpretado como um perpetuador dessa ilusão cinematográfica²³, na qual o movimento seria uma mera sequência de imagens fixas. Contudo, ao transcender essa limitação, o cinema demonstra que o movimento é inerente à própria imagem, não precisando de uma adição externa (Deleuze, 2018). Assim, o cinema não cria uma ilusão de movimento, mas constitui um espaço em que o movimento se manifesta como uma qualidade contínua e heterogênea da imagem, redefinindo a maneira como o tempo e o movimento são experienciados.

Nesse horizonte teórico, a produção visual autoral apresentada nesta dissertação dialoga diretamente com a crítica bergsoniana e deleuziana à concepção clássica de movimento. O filme de animação, elaborado a partir de 280 fotografias que registram os movimentos de um bailarino, não se limita a recompor o gesto pela mera sucessão de cortes estáticos, mas explora a possibilidade de instaurar um movimento imanente à própria imagem.

²³ Deleuze entende a "ilusão cinematográfica" não como um mero engano dos sentidos, mas como uma potência do cinema em reorganizar o real e criar novas formas de pensamento. Através de seus conceitos de *imagem-movimento* e *imagem-tempo*, ele demonstra que o cinema não apenas reproduz o movimento, mas constrói uma nova experiência do tempo e do espaço, oferecendo ao espectador uma maneira distinta de perceber e pensar o mundo. A ilusão cinematográfica, nesse contexto, não é uma distorção da realidade, mas um recurso para criar novos modos de apreensão da temporalidade e do movimento.



Ao manipular e reorganizar as fotografias fora de uma ordem cronológica rígida, o trabalho desloca a linearidade temporal e evidencia a fluidez do tempo em sua dimensão não linear, aproximando-se da concepção de Deleuze, segundo a qual o cinema constitui um espaço em que o movimento se manifesta como qualidade contínua e heterogênea da imagem. Dessa forma, a investigação plástica não apenas tensiona os limites entre fixidez e duração, mas se afirma como um campo empírico no qual as teorias discutidas encontram expressão concreta.

Para fundamentar essa questão, é pertinente introduzir Eadweard Muybridge, fotógrafo pioneiro no estudo do movimento dos corpos, especialmente em animais e seres humanos. No final do século XIX, Muybridge desenvolveu um sistema de câmeras alinhadas para registrar quadros sequenciais de ações em movimento. Sua prática consistia em decompor essas ações em sequências sucessivas de imagens, permitindo observar detalhes que escapam à percepção direta. Um dos experimentos mais notáveis foi o estudo do galope de um cavalo, conforme demonstrado na Figura 16, no qual comprovou que, em determinado momento, o animal mantém todos os cascos suspensos do chão, questão que até então estava em debate.

Em vez de capturar apenas um instante estático, Muybridge desdobrou o movimento em etapas precisas, mostrando como instantes individuais se articulam para construir uma ação contínua. Essa abordagem inovadora transformou a compreensão do movimento humano e animal, contribuindo significativamente para o entendimento científico e visual do movimento, como exemplificado na sequência da Figura 15. Embora Muybridge não tenha se dedicado teoricamente ao conceito de tempo, seu trabalho pode ser analisado sob essa perspectiva, pois a sequência fotográfica revela a duração e a transformação de cada gesto, oferecendo um ponto de partida para reflexões sobre temporalidade na imagem.

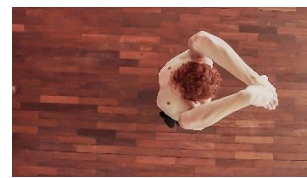
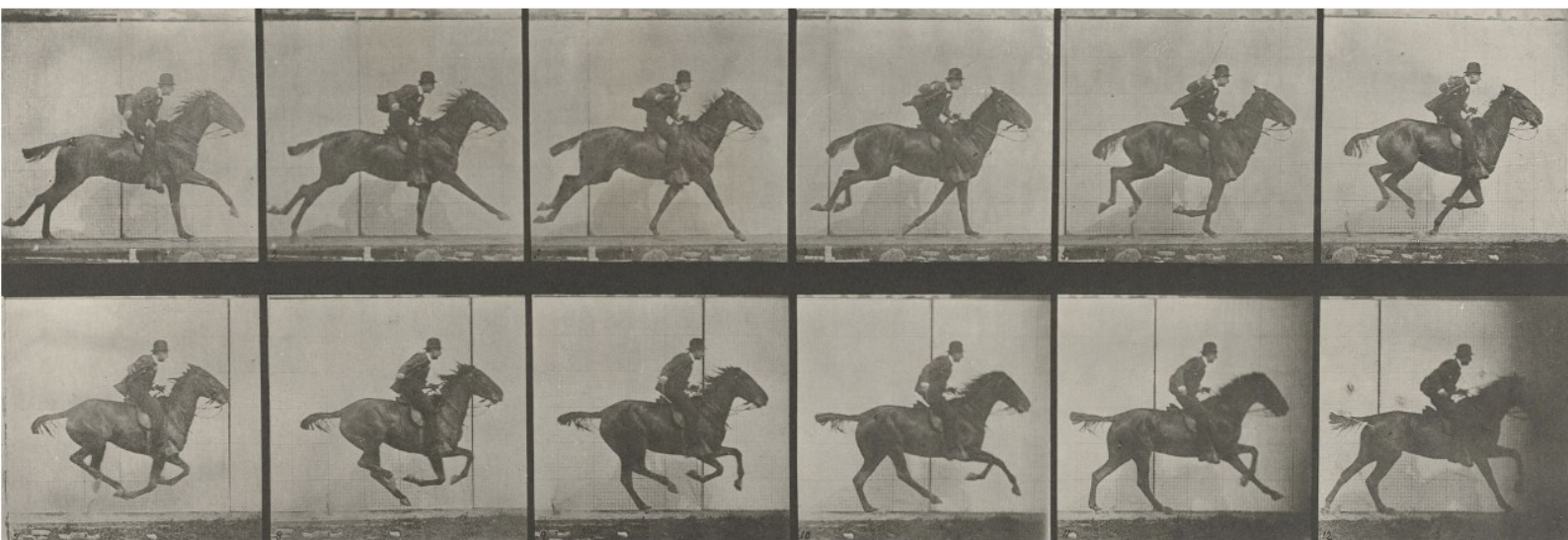


**Figura 15 – Woman Jumping, running straight high jump: Animal Locomotion
Plate 156, Pensilvânia, Filadélfia, (1887) 1884 – 86.**



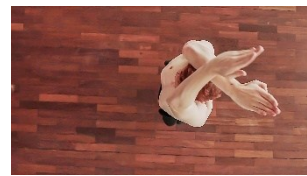
Fonte: <https://www.moma.org/artists/4192-eadweard-j-muybridge>

**Figura 16 – “Margarida” galopando, selada: Placa 624 de Locomoção Animal, Palo Alto,
California (1887) 1884-86.**



Fonte: <https://www.moma.org/artists/4192-eadweard-j-muybridge>

As sequências fotográficas produzidas por Muybridge trouxeram contribuições significativas para a fisiologia e, posteriormente, para o cinema, ao



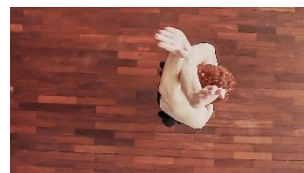
permitir a análise minuciosa de cada estágio do movimento. Muybridge expandiu as fronteiras da ciência e da arte na compreensão do corpo em movimento, fornecendo uma base para o estudo detalhado dos padrões de deslocamento e inspirando tanto cientistas quanto artistas na captura da dinâmica do movimento. Ao tornar o tempo visível e mensurável, ele estabeleceu as bases técnicas e conceituais que seriam fundamentais para o desenvolvimento do cinema e das técnicas de animação, transformando a percepção sobre o tempo e o movimento.

De forma equivalente, o conceito de imagem-movimento, conforme proposto por Bergson, estabelece que o movimento e a imagem formam uma unidade inseparável, impossibilitando a dissociação entre eles. Essa abordagem questiona a tradicional dualidade entre o mental e o físico, ao investigar como o movimento pode dar origem a imagens e como as imagens podem gerar movimento. A problemática que emerge dessa concepção requer soluções teóricas capazes de superar essa dicotomia, propondo novas formas de compreender a relação entre percepção e realidade.

Henri Bergson e o filósofo Edmund Husserl oferecem respostas distintas para essa questão. Husserl, por meio da fenomenologia, afirma que toda consciência é intencional, ou seja, está sempre dirigida a algo fora de si, o que significa que a percepção é o resultado de uma interação entre o sujeito e o objeto. Já Bergson adota uma abordagem mais substancial, sustentando que a consciência não é apenas uma representação passiva do mundo externo, mas algo ativo e inerente à própria realidade (Deleuze, 2018). Para Bergson, a consciência é uma força que participa ativamente do fluxo do real, integrando-se aos processos materiais, e não uma instância separada da matéria.²⁴

Assim, a imagem-movimento para Bergson, não é uma construção mental secundária ao movimento físico, mas parte integrante de um contínuo, no qual imagem e movimento se integram para formar uma realidade dinâmica e indivisível. Essa visão rompe com a tradição filosófica que separa o mundo

²⁴ Compartilhando uma perspectiva análoga, Lacan introduz o conceito de objeto a, articulado à noção de objeto da falta, cuja elaboração será aprofundada na seção 5.2, *Tempo Lógico*, e retomada no Capítulo 5, *Desconstruções da Imagem*. Nesses contextos, destaca-se sua importância na constituição do sujeito e na lógica do desejo, que, enquanto efeito da falta, opera como motor da subjetividade.



percebido da consciência, propondo que a percepção, a matéria e o movimento constituem um único e contínuo processo de variação e transformação.

Similar a essa concepção, em que imagem e movimento se articulam para formar uma realidade dinâmica, destaca-se a produção fotográfica de Martin Munkácsi, cuja abordagem se diferencia de outros fotógrafos de sua época pela ênfase na espontaneidade e na captura do movimento em plena ação. Ao contrário da fotografia tradicional, que frequentemente buscava congelar o instante, Munkácsi buscava transmitir a energia e a vitalidade do momento, realizando enquadramentos e composições que enfatizavam o fluxo contínuo da ação, como exemplificado na Figura 17. Essa característica o distingue, por exemplo, de Henri Cartier-Bresson, que priorizava a precisão do “momento decisivo” dentro de um quadro estruturado; Munkácsi, por sua vez, preocupava-se menos com a composição perfeita e mais com a sensação de movimento vivido, aproximando sua prática da ideia bergsoniana de integração entre imagem e movimento, em que a realidade não é capturada como um instante estático, mas como uma continuidade dinâmica.

Esse dinamismo é evidente nas fotografias de Munkácsi ao retratar pessoas em ação. Sua sensibilidade em capturar esses fragmentos temporais preservava a energia do momento, transformando a fotografia em algo não apenas visual, mas quase palpável, comunicando a passagem do tempo e a vitalidade da vida. Ao registrar cenas em movimento dentro de uma única imagem, Munkácsi demonstrou que uma fotografia estática pode transmitir sensação de continuidade e fluidez. Essa abordagem favoreceu que outros fotógrafos explorassem o tempo como experiência, transcendendo a ideia de uma mera sucessão de instantes congelados e desafiando as fronteiras da prática fotográfica.

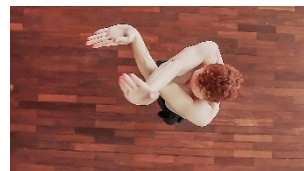
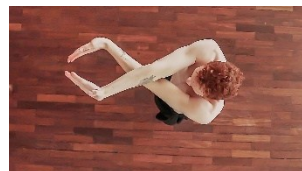


Figura 17 – Vacation Fun, Marselha, França, 1929.



Fonte: <https://www.moma.org/artists/4167-martin-munkacsi>

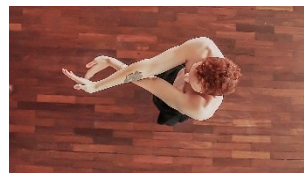
Entretanto, no contexto do cinema, surge uma evidência empírica que problematiza a distinção tradicional entre imagem e movimento, ao integrar ambos de maneira inédita. Bergson considera o cinema um aliado ambíguo



nessa discussão, pois, embora forneça uma aproximação ao conceito de imagem-movimento, ele critica a incapacidade tanto do cinema tradicional quanto da percepção natural de apreender o movimento em sua plenitude. A percepção natural, defendida por Husserl e ancorada na experiência cotidiana do sujeito no mundo real, fragmenta o movimento em uma sucessão de imagens fixas, incapaz de capturar a fluidez contínua que, segundo Bergson, caracteriza a realidade dinâmica (Deleuze, 2018). Nesse sentido, o cinema tradicional, ao reproduzir uma sequência de fotogramas estáticos, também falha em retratar o movimento como um fluxo indivisível, permanecendo preso à lógica de uma divisão que impede a apreensão da totalidade da experiência temporal.

A crítica de Bergson à percepção natural baseia-se no princípio de que a realidade é constituída por um estado de mudança contínua, desprovido de pontos de ancoragem estáveis. A percepção humana, contudo, fragmenta o movimento em instantes isolados, resultando na perda da fluidez própria da matéria. Para superar essa limitação, Bergson propõe a identidade entre imagem e movimento, afirmando que o universo deve ser entendido como um fluxo contínuo, no qual tudo está em permanente transformação. Essa perspectiva culmina no conceito de imagem-movimento, segundo o qual a imagem não se limita a ser uma mera representação estática da realidade, mas é um componente ativo e inseparável do próprio processo de mudança que define a dinâmica do real (Deleuze, 2018). Assim, a imagem-movimento reflete a natureza essencialmente mutável e fluida do universo, integrando-se à sua estrutura como parte do movimento que a constitui.

Nesse contexto, é relevante citar o fotógrafo Gregory Crewdson, cujo trabalho pode ser lido à luz do conceito de imagem-movimento. Apesar da aparente suspensão das cenas, suas composições estruturam a narrativa a partir da tensão entre elementos em transformação. Cada fotografia captura fragmentos da vida cotidiana que sugerem uma ação iminente ou passada, como se a cena estivesse inserida em um fluxo contínuo de acontecimentos, conforme evidenciado na Figura 18. Assim, Crewdson não apresenta apenas momentos isolados, mas imagens que participam ativamente do movimento do real, evocando a dinâmica da mudança e da temporalidade contínua. Essa estratégia evidencia sua capacidade de integrar o movimento ao registro fotográfico,



refletindo a ideia de que a imagem não é um objeto estático, mas um componente do processo em constante transformação, em consonância com a filosofia bergsoniana.

Adicionalmente, Crewdson emprega iluminação e cenários com precisão para transmitir uma sensação de tempo parado, onde os personagens parecem imersos em momentos de introspecção ou tensão emocional. Essa manipulação temporal cria uma atmosfera de mistério e melancolia, características associadas ao seu estilo, levando o espectador a imaginar o que ocorre fora do quadro e o que precedeu ou sucedeu aquele instante específico. Assim, o tempo em suas obras se manifesta tanto em uma dimensão psicológica quanto visual, provocando uma experiência de contemplação profunda sobre a narrativa e a experiência da vida.

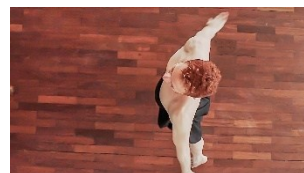
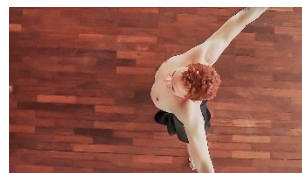


Figura 18 – The Haircut, Great Barrington, Massachusetts, 2014.



Fonte: <https://gagosian.com/artists/gregory-crewdson/>

A imagem-movimento, portanto, deve ser compreendida não como uma representação estática, mas como uma expressão dinâmica da mudança constante, funcionando como um reflexo do próprio mecanismo do universo. Ao integrar os conceitos de imagem e movimento, Bergson redefine a maneira como percebemos o tempo e a matéria, aproximando-se de uma concepção em que o movimento é essencial à existência. Nesse contexto, a imagem-movimento não serve apenas como uma representação do mundo, mas se configura como uma forma de compreensão da essência do fluxo vital. Essa perspectiva enfatiza a



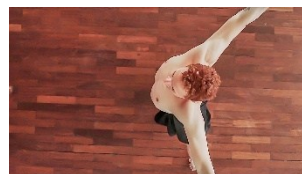
interconexão entre as experiências perceptivas e a natureza dinâmica da realidade, sugerindo que a compreensão do universo deve levar em conta a continuidade e a transformação em vez de uma visão fragmentada e estática da existência.

Em um universo dinâmico, onde todas as entidades interagem e se influenciam mutuamente em um contínuo processo de ação e reação, o intervalo entre uma ação e sua reação é suficiente para alterar a dinâmica do fluxo de imagens-movimento (Deleuze, 2018). Segundo Gilles Deleuze, esse intervalo, conforme discutido por Henri Bergson, é essencial para a constituição das imagens, uma vez que representa o espaço que possibilita a fluidez da vida. Nesse contexto, as imagens não respondem de maneira automática a todas as ações, mas apenas àquelas que são relevantes para o seu funcionamento, contribuindo para a construção de uma experiência única, onde o inesperado se torna uma oportunidade para novas possibilidades.

É precisamente nesse espaço de indeterminação que a subjetividade é constituída, tornando-se um elemento essencial para a compreensão da formação das imagens. Essa dinâmica ressalta a importância da seletividade nas respostas dos seres vivos aos estímulos, onde a construção da percepção é influenciada pela relevância dos dados escolhidos, configurando uma realidade subjetiva e singular na constituição da imagem (Deleuze, 2018).

De maneira semelhante a essas colocações, a produção do artista e fotógrafo Oscar Muñoz explora a configuração da imagem por meio de uma abordagem poética, refletindo sobre a presença da subjetividade no processo de construção imagética. Em *Aliento (Breath)*, Muñoz utiliza pequenos espelhos que revelam imagens de rostos apenas quando o espectador exala sobre eles, criando uma relação direta entre o ato de respirar e a aparição temporária da imagem.

Essa obra ilustra a transitoriedade e a fragilidade da existência, pois o rosto que surge e desaparece com o vapor da respiração representa o caráter efêmero do tempo e da vida. Nesse sentido, a imagem não se constitui como uma resposta mecânica e automática a uma ação, mas se manifesta apenas diante de uma condição específica, no caso da criação de Muñoz, através da



intensidade e da duração do sopro, elementos que se relacionam com a singularidade de cada observador, conforme demonstrado na Figura 19.

A experiência proporcionada por *Aliento* demonstra que, para Muñoz, tanto a percepção quanto a formação da imagem ocorrem de maneira não mecânica, respondendo ao envolvimento pessoal e consciente do indivíduo. A imagem se configura através do sopro, permanecendo visível apenas enquanto há a necessidade expressiva por parte de quem interage. Com isso, tanto o tempo quanto a imagem são compreendidos como fenômenos em constante transformação, ocorrendo de maneira única e pessoal para cada indivíduo.²⁵

²⁵ Essa formulação também é abordada no Capítulo 5, *Desconstruções da Imagem*, em articulação com a obra de Jacques Lacan, ao compreender que tanto a imagem quanto o tempo não se apresentam como dados fixos ou estáveis, mas como processos em constante transformação, nos quais cada tentativa de inscrição é única e irrepetível.

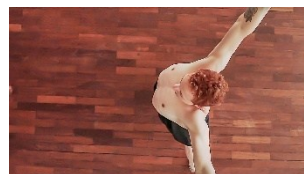
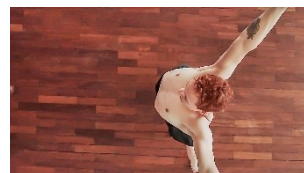


Figura 19 – Alento (Breath), Cali, Colombia, 1995.



Fonte: <https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/oscar-muoz-61814/>

Ademais, Deleuze analisa a evolução da percepção em direção à ação, enfatizando que a ação se configura como uma resposta organizada a estímulos, enquanto a percepção, ao invés de uma mera reprodução objetiva, opera de maneira subjetiva. Dessa forma, a percepção tende a reorganizar a realidade ao redor do centro perceptivo, refletindo uma construção interpretativa e não puramente passiva do ambiente circundante. Nesse contexto, surge um terceiro



elemento, a afecção, que complementa a dicotomia percepção-ação, representando a qualidade da experiência vivida e o local da subjetividade (Deleuze, 2018). A afecção, portanto, atua como um mediador que influencia a maneira como os seres vivos interpretam e reagem ao mundo, conferindo uma dimensão adicional à sua experiência existencial.

Com base nessas observações, Deleuze analisa a relação entre o movimento e os três processos mencionados, percepção, ação e afecção²⁶, estabelecendo uma correlação entre esses processos e as categorias de imagem-percepção, imagem-ação e imagem-afecção, as quais estruturam sua abordagem sobre a constituição da imagem cinematográfica. Essas três modalidades de imagem encontram-se interligadas por uma matriz comum: a imagem-movimento. Deleuze propõe que essas imagens não apenas derivam do movimento, mas também o constituem em diferentes níveis de organização, cada uma representando uma forma específica de interação entre o sujeito e o mundo externo, conforme descrito por Deleuze (2018):

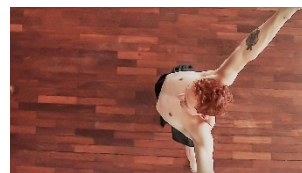
Portanto, já temos quatro espécies de imagem: em primeiro lugar a *imagem-movimento*. Em seguida, quando são reportadas a um centro de indeterminação, elas se dividem em três variedades: *imagens-percepção*, *imagens-ação*, *imagens-afecção*. Tudo leva a crer que muitas outras espécies de imagens podem existir. Com efeito, o plano das imagens-movimento é um corte móvel de um todo que muda, isto é, de uma duração ou de um "devir universal". O plano das imagens-movimento é um bloco de espaço-tempo, uma perspectiva temporal, mas, enquanto tal, é uma perspectiva sobre um tempo real que não se confunde de forma alguma com o plano ou com o movimento. Temos, portanto, o direito de pensar que existem imagens-tempo capazes de dispor, elas próprias, de toda espécie de variedade. Efetivamente, haverá imagens indiretas do tempo na medida em que resultarem de uma comparação das imagens-movimento entre si, ou de uma combinação das três variedades - percepções, ações e afecções. (DELEUZE, 2018, p.114)

No contexto da análise de Deleuze, o processo de classificação das imagens cinematográficas será realizado com base nestas categorias: imagem-

²⁶ *Percepção* – Refere-se à forma como as imagens são apreendidas pelos seres vivos, destacando que a percepção não é uma reprodução objetiva da realidade, mas uma construção subjetiva e seletiva baseada na relevância dos estímulos.

Ação – Diz respeito à resposta organizada do organismo aos estímulos percebidos. A ação é uma consequência da percepção, estruturada a partir da interação entre o sujeito e o meio, sendo direcionada para a transformação da realidade.

Afecção – Representa a qualidade da experiência vivida, ocupando um espaço intermediário entre percepção e ação. A afecção não se reduz a uma resposta mecânica, mas corresponde à intensidade da experiência subjetiva, sendo fundamental para a constituição da imagem e da subjetividade.

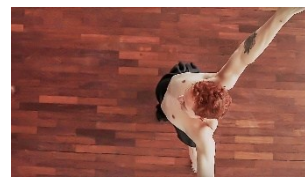


percepção, imagem-ação e imagem-afecção. Essas imagens fornecem uma estrutura na organização e na função das imagens no cinema, ao mesmo tempo em que fornece um referencial para a interpretação e vivência da experiência humana.

A imagem-percepção, conforme descrita por Gilles Deleuze, refere-se a um tipo de imagem que enfatiza a experiência sensorial e a percepção do espectador, possibilitando a este não apenas ver, mas também sentir a experiência da percepção. Assim, a representação visual se torna um meio de explorar como a percepção sensorial e subjetiva, centrada no indivíduo, molda a compreensão da realidade. Segundo Deleuze (2018), a “... *percepção total objetiva, que se confunde com a coisa, é uma percepção subjetiva, que delas se distingue por simples eliminação ou substituição. É essa percepção subjetiva unicentrada que denominamos percepção propriamente dita*” (p. 107). Essa perspectiva ressalta o papel da subjetividade na constituição da experiência visual, demonstrando que a percepção não se reduz a um processo puramente objetivo, mas se configura como uma construção singular e mediada pela relação do sujeito com a realidade.

Nesse sentido, a imagem-percepção emerge como uma experiência que não apenas reflete a realidade externa, mas também revela a maneira singular pela qual cada espectador interpreta e vivencia essa realidade, moldando suas reações e sentimentos em relação ao que é apresentado. Assim, a imagem-percepção torna-se um espaço de diálogo entre o espectador e a obra, no qual a indeterminação e a subjetividade desempenham papéis cruciais na construção do significado. Essa dinâmica ressalta que a interpretação da imagem é um processo ativo e individualizado, permitindo que diferentes espectadores acessem diversas camadas de significação a partir de suas próprias experiências e contextos, conforme demonstrado na Figura 19 e evidenciado na obra do artista Oscar Muñoz.

Por outro lado, a imagem-ação refere-se a um tipo de imagem que enfatiza o movimento e a ação em vez da percepção subjetiva. Diferente da imagem-percepção, que foca nas experiências sensoriais e na interpretação do espectador, a imagem-ação concentra-se na dinâmica do que está ocorrendo, enfatizando as ações e as transições rápidas que capturam a intensidade do

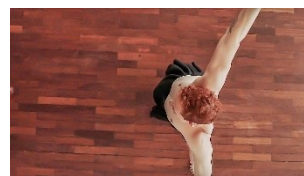


movimento. Conforme Deleuze (2018) esclarece: “... é o mesmo fenômeno de desvio que se exprime em termos de tempo em minha ação e em termos de espaço em minha percepção: quanto mais a reação deixa de ser imediata e torna-se verdadeiramente ação possível, mais a percepção torna-se distante e antecipadora, e libera a ação virtual das coisas” (p. 108). Essa perspectiva ressalta a importância da ação na construção da narrativa cinematográfica, além de destacar o papel fundamental da ação na formação da imagem, evidenciando como a temporalidade da ação e a espacialidade da percepção se inter-relacionam.

A relação entre percepção e ação ilustra como a experiência subjetiva molda a compreensão da nossa existência, ressaltando, segundo Deleuze (2018), a interdependência entre a temporalidade da ação e a espacialidade da percepção. Ele afirma que “a percepção dispõe do espaço na proporção exata em que a ação dispõe de tempo” (p. 108). Essa afirmação evidencia que a maneira como percebemos o espaço está intimamente ligada à forma como experimentamos e organizamos o tempo através de nossas ações, sugerindo uma conexão fundamental entre a percepção sensorial e a dinâmica do movimento na constituição da imagem e, conseqüentemente, na experiência humana.

É relevante destacar o conceito de espaço-tempo, conforme formulado por Albert Einstein na teoria da relatividade, discutido no primeiro capítulo, *Construção do Tempo*, no qual se evidencia que, na física, a relação entre espaço e tempo condiciona a forma como os eventos são percebidos e moldados individualmente. De maneira análoga, a interdependência entre a espacialidade da percepção e a temporalidade da ação sugere que esses elementos não apenas estruturam a experiência subjetiva, mas também influenciam a construção do sentido na imagem por meio da emoção. Dessa forma, a percepção e a ação operam conjuntamente na articulação da experiência estética, demonstrando, inicialmente, a inseparabilidade entre tempo, espaço e subjetividade na configuração da imagem.

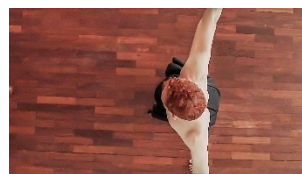
Entre as categorias da imagem-percepção e da imagem-ação, a imagem-afecção atua como um espaço intermediário, concentrando-se nas emoções, sensações e afetos que emergem da interação entre o espectador e a obra, isto



é, na relação entre a subjetividade e o mundo externo. Conforme descrito por Deleuze (2018): *“Há, forçosamente, uma parcela de movimento exterior que ‘absorvemos’, que refratamos, e que não se transformam nem em objetos de percepções nem em atos do sujeito; eles vão antes marcar a coincidência do sujeito com o objeto numa qualidade pura”* (p. 109). Essa definição ressalta a essência da imagem-afecção como um meio de capturar a conexão emocional e afetiva entre o espectador e a obra, enfatizando a profundidade da experiência estética que transcende a simples representação.

Nesse contexto, as imagens-movimento se estruturam nas três tipologias mencionadas - ação, percepção e afecção - refletindo o fluxo contínuo da vida e a dinâmica da interação com o mundo. A autenticidade da representação da imagem fundamenta-se no ato da ação, sugerindo que o movimento é essencial para a interpretação de sua essência. A imagem-afecção, em particular, é um elemento central neste estudo, pois desempenha um papel fundamental na constituição da imagem, sendo parte integrante da análise proposta. Esse conceito é essencial para entender como as respostas emocionais se tornam inerentes ao próprio processo de formação da imagem, revelando a interação profunda entre percepção, afeto e expressão visual.

No campo da fotografia, no primeiro capítulo, *Construção do Tempo*, ao examinarmos o conceito de *O Momento Decisivo*, de Henri Cartier-Bresson, observamos que a fotografia apreende um instante singular e o torna transmissível por meio da imagem, conferindo-lhe um caráter de permanência e permitindo a comunicação de uma dimensão afetiva, conforme demonstrado na Figura 10. Apesar de essas categorias terem sido criadas por Deleuze no contexto de uma análise da imagem cinematográfica, acreditamos que elas também podem ser úteis para a aproximação a outros tipos de imagem. Nesse contexto, torna-se pertinente considerar a escultura como uma das possíveis modalidades alternativas de imagem, cuja especificidade contribui para a ampliação do campo de análise. A obra *Laocoonte e Seus Filhos*, amplamente reconhecida como um dos referenciais da expressão artística, exemplifica de forma paradigmática a intersecção entre a representação visual e a manifestação do afeto.



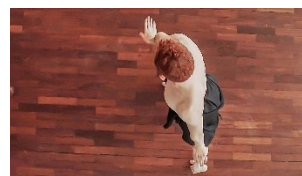
Embora esculpida em mármore, esta obra monumental consegue transmitir uma profunda autenticidade emocional por meio de sua representação visual. Descoberta em Roma em 1506, a estátua é uma das mais emblemáticas da escultura grega do período helenístico, retratando Laocoonte e seus dois filhos em uma cena dramática, atacados por serpentes (Lessing, 2020). Essa narrativa visual não apenas evoca temas de resistência e tragédia, mas também encapsula a tensão inerente entre ação e reação. A expressão visceral da dor física, assim como a morte dos inocentes, carrega profundas implicações simbólicas, refletindo na organização da imagem. Essa obra, portanto, serve como um ponto de partida para uma discussão sobre como a escultura pode ultrapassar a aparente estaticidade, configurando-se como um meio expressivo capaz de potencializar a representação de afeto na imagem.²⁷

A escultura do grupo Laocoonte, no entanto, não apenas captura o momento da agonia, mas também estabelece uma ligação direta com a noção de imagem-afecção ao reproduzir Laocoonte em movimentos contorcidos de luta, evocando respostas emocionais intensas no observador. A escolha dos escultores em retratar a dor sem recorrer ao grito explícito intensifica a subjetividade da representação, permitindo que o observador se relacione com as emoções de Laocoonte e seus filhos de uma maneira que transcende a mera observação, conforme analisado por Lessing (2020):

“A dor que se revela em todos os músculos e tendões do corpo e que nós sem observar a face e as outras partes, apenas no abdômen dolorosamente retraído, quase que cremos estarmos nós mesmos a sentir; essa dor, eu dizia, exterioriza-se no entanto sem nenhuma fúria na face e em todo o posicionamento. (LESSING, 2020, p. 85)

Dessa forma, a escultura não se limita a ser um meio de representação estética, mas também atua como um veículo de expressão afetiva que enriquece a compreensão da experiência imagética. Esse aspecto é evidenciado pelo

²⁷ No Capítulo 5, *Desconstruções da Imagem*, abordaremos a escultura de Moisés, esculpida por Michelangelo, como referência a uma transição temporal presente na imagem estática. A relação entre percepção e ação será examinada em conexão com o conceito de representação (*Vorstellung*), conforme empregado por Freud, contrastando-o com a noção de imagem-afecção, na qual a representação ocorre por meio do afeto, de natureza simbólica. Esse aspecto, por sua vez, está profundamente vinculado à leitura lacaniana da concepção freudiana do psiquismo e, consequentemente, da construção do mundo. Para uma análise mais detalhada desse tema, recomenda-se a leitura integral do referido capítulo.



modo como a dor²⁸ é revelada nas tensões dos músculos, e não nas expressões faciais, conforme observado na Figura 20. Por outro lado, nota-se que a dimensão temporal não é plenamente considerada. Embora o tempo esteja presente, ele assume um papel secundário em relação à interpretação da imagem. A escultura é representada por uma imagem fixa, e é no movimento que ocorre sua interpretação; no entanto, a dimensão temporal no percurso desse movimento não é devidamente reconhecida. Essa limitação se evidencia na medida em que a compreensão do movimento e sua inter-relação com o tempo carecem de uma abordagem mais dinâmica. É precisamente essa transformação na percepção do movimento que Deleuze busca investigar em relação ao tempo na segunda seção deste capítulo.

É importante destacar que esta obra ocupa um lugar central na história da análise das imagens que abordamos nessa dissertação sobre os tempos da imagem. É a partir dela que Gotthold Ephraim Lessing escreve o famoso livro *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, no qual, ao analisar o canto homérico da *Ilíada*, que narra a tragédia de Laocoonte e seus filhos, propõe uma distinção entre as artes que se desenvolvem no espaço e aquelas que se desenrolam no tempo.

A escultura, justamente, não pode narrar sequencialmente os fatos trágicos da queda e ruína de Laocoonte, é a poesia, o canto narrativo, que pode relatar os acontecimentos em sua progressão temporal. A escultura e a pintura, por serem estáticas e se desenvolverem no espaço, precisam selecionar momentos específicos da narrativa para compor uma imagem que represente ou remeta ao todo. Ainda assim, essas imagens devem conter e condensar a intensidade emotiva da cena.

O escultor, então, escolheu justamente o instante mais carregado de dramaticidade e emoção: o momento em que Laocoonte e seus filhos estão sendo atacados e praticamente dominados pelas serpentes.

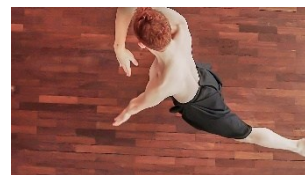
²⁸ Cabe destacar que, cientificamente, a dor não é uma medida objetiva e mensurável, mas sim uma experiência subjetiva, influenciada por fatores neurobiológicos, psicológicos e contextuais. Estudos em neurociência, como os de Melzack e Wall (1965) sobre a Teoria do Portão da Dor (Gate Control Theory), demonstram que a percepção da dor é modulada pelo sistema nervoso central e integra estímulos sensoriais com dimensões emocionais e cognitivas, reforçando sua natureza individual e subjetiva.



Figura 20 – Grupo Laocoonte e seus filhos, Roma, Itália, 1565.



Fonte: <https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Gallery/18>



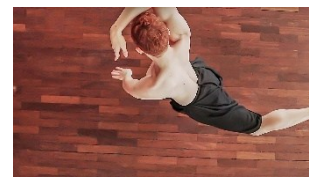
Ao explorar a relação entre imagem e tempo, Deleuze propõe uma reflexão crítica sobre as possibilidades da experiência cinematográfica, desafiando as convenções narrativas tradicionais. Ele argumenta que a experiência estética não deve ser restringida a uma sequência linear de eventos, mas que deve considerar como o tempo molda a percepção e a interpretação das imagens. Dessa maneira, Deleuze expande a noção de imagem ao incorporar o tempo como um elemento fundamental na construção do significado. Essa abordagem possibilita uma compreensão mais profunda das interações entre imagem, tempo e afeto, revelando como a temporalidade influencia a experiência estética e a produção de sentido na imagem. Ao considerar a dimensão temporal, a análise da imagem torna-se mais relevante, refletindo a fluidez da experiência humana.

4.2 Imagem tempo

Esta seção do capítulo será dedicada à análise da obra *Cinema 2 – A Imagem-Tempo*, de Gilles Deleuze, cuja abordagem propõe transformações significativas na compreensão da imagem, evidenciando a experimentação e a autonomia em relação ao modelo tradicional de temporalidade. A inovação surge na medida em que o movimento deixa de ser privilegiado como elemento indispensável e intimamente ligado ao fluxo vital, permitindo que a imagem veicule pensamentos independentemente de uma ação concreta. Assim, inaugura-se um novo conceito de imagem e, por extensão, uma nova perspectiva sobre a existência. De modo análogo, Deleuze sugere uma reconfiguração da compreensão do tempo, deslocando-o da esfera sensório-motora e cronológica para uma dimensão subjetiva e não-linear, como previamente analisado no capítulo um, *Construção do Tempo*.²⁹

Conforme delineado por Gilles Deleuze, no cinema contemporâneo ocorre uma transformação fundamental na representação do tempo e do movimento. A transição da imagem-movimento para a imagem-tempo não apenas altera a

²⁹ Para uma análise mais aprofundada sobre o tempo subjetivo ou não-linear, recomenda-se a consulta à Seção 3.2, *Concepção do Tempo Qualitativo*, e à Seção 5.3, *Tempo Lógico*.

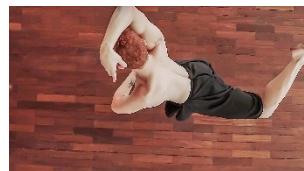


percepção do tempo, mas também redefine tanto a função narrativa do cinema quanto nossa forma de interagir com o mundo. Na concepção da imagem-movimento, como discutido na primeira seção deste capítulo, o tempo é subordinado ao movimento, sendo percebido de maneira indireta, ou seja, como um efeito decorrente da dinâmica dos corpos e objetos no espaço. Nesse contexto, no cinema, a montagem³⁰ desempenha um papel fundamental, especialmente no cinema clássico, uma vez que organiza a sequência dos planos e, através da manipulação das imagens-movimento, constrói uma percepção temporal (Deleuze, 2018).

Observa-se que a montagem cria um encadeamento lógico e linear das ações, de modo que o tempo emerge como uma função do movimento dos objetos e da sucessão de eventos representados na tela. Conforme descrito por Deleuze (2018), *“O tempo é necessariamente uma representação indireta, porque resulta da montagem que liga uma imagem-movimento a outra”* (p. 59).

Podemos transpor a análise que Deleuze elaborou para a imagem cinematográfica para o campo da fotografia, aplicando-a às séries sequenciais de Étienne-Jules Marey, cuja prática evidencia a justaposição e a montagem de imagens. Marey, fisiologista e fotógrafo, dedicou-se ao estudo do movimento dos corpos, registrando ações rápidas, como o voo de pássaros, por meio de imagens sequenciais que se sobrepõem e se entrelaçam, conforme exposto na Figura 21. Embora seu objetivo principal fosse científico, compreender a mecânica do movimento, essas sequências fotográficas permitem observar o fluxo temporal de cada ação, mostrando diferentes fases de um gesto ou deslocamento. Dessa forma, podemos interpretar essas imagens à luz da análise deleuziana como um exemplo de montagem e justaposição, em que a sequência revela relações temporais e a continuidade do movimento.

³⁰ Montagem é o processo cinematográfico de organizar e unir diferentes planos ou tomadas, criando uma sequência que transmite uma narrativa, ideia ou emoção. Ela pode servir à continuidade, ao ritmo e à criação de significados novos, além de manipular a percepção temporal e emocional do espectador. No cinema clássico, a montagem busca um fluxo linear e contínuo, enquanto no cinema moderno, ela pode enfatizar a *amostragem* do tempo, rompendo com a estrutura tradicional de encadeamento de eventos.



Por meio de suas técnicas inovadoras, Étienne-Jules Marey explorou o tempo como uma série de fragmentos interligados, em que cada fotografia representa uma fração de segundo e, em conjunto, formam uma narrativa visual do movimento. Essa abordagem é significativa, pois possibilitou que o tempo se tornasse uma dimensão visível e mensurável, um avanço revolucionário para a época, antecipando as técnicas de captura de movimento posteriormente utilizadas tanto na ciência quanto no cinema.

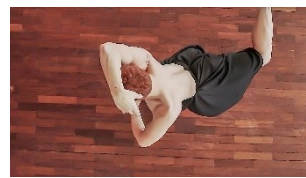
Figura 21 – Analysis of the Flight of a Pigeon by the Chronophotographic Method, Paris, França, 1883-87.



Analyse du vol d'un pigeon par la méthode chronophotographique

Fonte:

https://www.moma.org/collection/works/50087?artist_id=7838&page=1&sov_referrer=artist



Cabe destacar a semelhança entre as obras de Étienne-Jules Marey e Eadweard Muybridge, conforme abordado na seção 4.1, *Imagem Movimento*, uma vez que ambos tinham o objetivo de registrar instantes sucessivos de um movimento para compreender sua dinâmica. No entanto, as abordagens desses pioneiros na fotografia científica e na análise do movimento, se diferem em termos técnicos e conceituais. Eadweard Muybridge concentrou-se na decomposição do movimento em uma série de imagens isoladas, capturando cada instante de uma ação de maneira independente, como demonstrado nas Figuras 15 e 16 de sua obra, resultando em uma sequência de imagens independentes, porém interligadas. Por outro lado, Étienne-Jules Marey buscou registrar múltiplos estágios de um movimento em uma única placa fotográfica, sobrepondo os diferentes momentos sucessivos para tornar visível a sequência temporal de uma ação. Essa abordagem permitiu que Marey representasse o fluxo contínuo do tempo, integrando as fases do movimento em uma imagem única. Assim, enquanto Muybridge documentava o movimento de forma segmentada, Marey buscava compreender o tempo como uma sucessão interligada de fragmentos, enfatizando a continuidade do tempo e do movimento em uma única representação visual.

No entanto, com a introdução do conceito de imagem-tempo no cinema moderno, ocorre uma subversão da lógica tradicional da representação cinematográfica. O tempo deixa de ser uma consequência do movimento, passando a se manifestar de forma direta como uma entidade autônoma, independente da ação ou dos objetos em movimento. De acordo com Deleuze (2018), *“Não é mais o tempo que depende do movimento, é o movimento aberrante que depende do tempo”* (p. 67). Nesse novo paradigma, a montagem adquire uma nova função: em vez de articular imagens-movimento para gerar uma representação indireta do tempo, ela extrai diretamente as conexões temporais a partir da própria imagem-tempo (Deleuze, 2018). Assim, o tempo emerge como a força dominante que estrutura a narrativa e o movimento da vida, revelando uma experiência em que o tempo não apenas flui, mas também se torna perceptível e manipulável em suas várias camadas e tensões.

Essa concepção de imagem-tempo no cinema moderno, conforme descrita por Deleuze, encontra um paralelo na obra do fotógrafo George Silk,



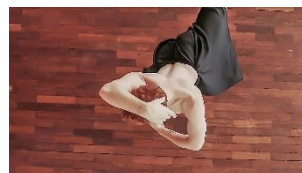
que utilizava longas exposições para registrar o movimento de forma contínua e fluida. Nesse processo, o tempo se torna perceptível na própria imagem fotográfica, não apenas como parâmetro técnico do dispositivo, mas como elemento visível que estrutura a cena e revela sua duração. De forma análoga ao cinema moderno, no qual o tempo se manifesta como uma entidade autônoma, Silk captura o tempo diretamente, independentemente de qualquer ação específica, convertendo o movimento em uma expressão visual do fluxo temporal, como exemplificado na Figura 22. Suas fotografias de longa exposição tornam visível a passagem do tempo, revelando camadas temporais que, à semelhança das imagens-tempo de Deleuze, desafiam o encadeamento lógico e linear e destacam o tempo como elemento estruturante e visível, proporcionando uma narrativa do movimento em suas diversas dimensões.

Figura 22 – United States track athletes taking hurdles at the men's Olympic trials for track and field, California, Estados Unidos, 1960.



Fonte: <https://www.life.com/photographer/george-silk>

Em termos técnicos, o efeito é produzido por meio da chamada câmera de fenda, na qual uma engenhosidade técnica faz com que o filme se desloque durante o momento da exposição da película. Isso faz com que os elementos estáticos, como as linhas da pista, no caso da foto da Figura 22, apareçam em



movimento, enquanto os objetos dinâmicos no quadro, neste caso, os atletas, surgem imobilizados, ainda que com diferentes graus de distorção, conforme a relação entre a velocidade desses objetos e a velocidade de deslocamento do filme no momento da captura.

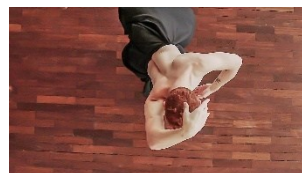
Para além da dimensão técnico-mecânica, que pode ser compreendida como resultado direto das condições físicas e visuais do registro, o tempo se apresenta aqui como uma força autônoma e singular, que atravessa e estrutura as imagens, revelando suas nuances fundamentais.

Essa abordagem permite que o tempo seja percebido de forma mais relevante, destacando sua presença e influência nas experiências visuais, desafiando as convenções narrativas da imagem. Conforme descrito por Deleuze (2018):

O tempo como curso decorre da imagem-movimento, ou dos planos sucessivos. Mas o tempo como unidade ou como totalidade depende da montagem que o refere, ainda, ao movimento ou sucessão dos planos. Por isso a imagem movimento está fundamentalmente ligada a uma representação indireta do tempo, e não nos dá uma apresentação direta dele, ou seja, não nos dá uma imagem tempo. (DELEUZE, 2018, p.394)

Assim a constituição da imagem-tempo representa uma transformação significativa na forma como o tempo é percebido e retratado nas imagens. De acordo com Deleuze (2018), no cinema clássico, a narrativa era diretamente vinculada ao esquema sensório-motor, a partir da imagem-movimento. Nesse esquema, a *imagem-percepção*, expressada pela percepção de uma situação, gerava uma impressão sensorial, manifestada pela *imagem-afecção*, a qual, por sua vez, conduzia a uma resposta física ou ação concreta, retratada pela *imagem-ação*. Esse encadeamento constituía a base da narrativa clássica, na qual cada situação se desenvolvia de maneira a culminar em uma ação lógica, estabelecendo assim um fluxo narrativo coeso, pautado na inter-relação entre percepção, afecção e ação, conforme discutido na primeira parte deste capítulo.

No entanto, após a Segunda Guerra Mundial, ocorreu uma ruptura no esquema sensório-motor (Deleuze, 2018), possivelmente decorrente da realidade fragmentada e traumatizada gerada pelos impactos do conflito, evidenciando a necessidade de uma reconfiguração da imagem. A partir desse momento, muitas situações cinematográficas não levavam mais a uma ação ou



reação imediata, transformando os personagens em observadores reflexivos frente a eventos que, anteriormente, demandariam uma ação. Esse processo inaugurou uma nova forma de tempo e de cinema, na qual a *imagem-percepção* e a *imagem-afecção* ganharam autonomia, enquanto a reação direta, característica da *imagem-ação*, foi reduzida ou eliminada. Conforme descrito por Deleuze (2018), essa mudança marcou o surgimento de uma nova estética cinematográfica, em que o foco se deslocou da ação para a observação:

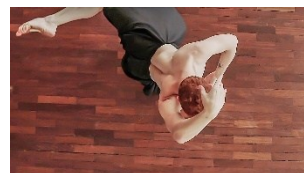
Mas ela ganha em vidência o que perde em ação ou reação: ela VÊ, tanto assim que agora o problema do espectador é "o que há para se ver na imagem?" (e não mais "o que veremos na próxima imagem?"). A situação já não se prolonga em ação por intermédio das afecções. (DELEUZE, 2018, p.395)

Assim, em certos movimentos e autores do cinema do pós-guerra, analisados por Deleuze ao longo do livro, o tempo já não é mais representado de forma indireta por meio da imagem-movimento, como analisado na seção 4.1, *Imagem Movimento*, mas se torna uma entidade autônoma que invade a tela. Esse fenômeno marca a emergência de uma nova estética cinematográfica, onde diretores utilizam espaços vazios, desconectados e desativados para refletir a dissociação entre movimento e ação (Deleuze, 2018). Dessa forma, o tempo se destaca como o elemento central da experiência, enfatizando a percepção e a contemplação em vez da narrativa linear.

Na aplicação cinematográfica, destaca-se o fotógrafo e cineasta Tim MacMillan, conhecido por sua técnica inovadora denominada *time slice*³¹, que permite a captura da passagem do tempo por meio de múltiplos pontos de vista, em oposição à mera representação de uma ação. Essa abordagem técnica consiste na disposição de uma série de câmeras em um arco, com o objetivo de registrar uma ação em movimento e criar uma percepção visual que revela a particularidade temporal do espaço.

Ao capturar múltiplas perspectivas de um determinado espaço ao longo do tempo, MacMillan possibilita que a passagem temporal seja percebida de forma simultânea e expressiva. As imagens resultantes não se configuram como representações de movimento, mas como uma exploração do tempo enquanto

³¹ O termo "time-Slice" também se refere a uma sequência cronológica de imagens, ou seja, uma linha do tempo em que as imagens são organizadas em ordem. Em contextos específicos, pode incluir a sobreposição de imagens para criar uma narrativa visual contínua.



fenômeno visual, onde cada fração temporal é capturada e exibida em uma única instância. O resultado é um efeito paradoxal em que o tempo parece estar congelado, enquanto o espectador vivencia o movimento pelo espaço, conforme indicado na Figura 23³². Essa técnica não apenas fragmenta a ação, mas também evidencia a relação entre movimento e tempo, ao congelar momentos específicos enquanto permite a experiência da observação no deslocamento.

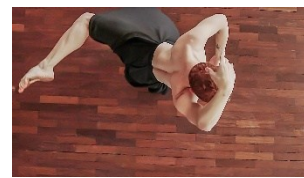
Figura 23 – Tim Macmillan - Early Work, Corsham, Inglaterra, 1980.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ocLJWCnMhTo>

³² A técnica pode ser conferida no link: <https://www.youtube.com/watch?v=ocLJWCnMhTo>. ou pelo QR Code:

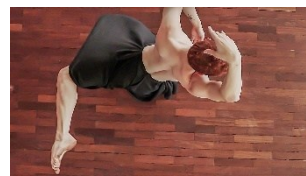




A transição do conceito de múltiplas câmeras para a aplicação cinematográfica alinha-se com as proposições de Gilles Deleuze, que argumenta que, no cinema moderno, o tempo deixa de ser uma representação indireta do movimento e se torna uma entidade autônoma. Nesse contexto, a técnica de MacMillan não apenas desafia a linearidade narrativa tradicional, mas também revela a possibilidade de uma estética cinematográfica que destaca a relação entre movimento e tempo. Assim, a invenção de MacMillan ressoa com as considerações de Deleuze sobre a natureza do tempo, enfatizando a profundidade da experiência temporal, ao invés de uma sequência narrativa simples e direta. Ambas as abordagens enfatizam a autonomia do tempo e sua influência na compreensão da realidade visual, impactando diretamente a construção da experiência humana.

Dessa forma, observa-se uma mudança de perspectiva na compreensão do tempo em sua relação com a imagem, na qual a temporalidade passa a ser concebida como um campo de investigação das múltiplas dimensões temporais da percepção. Nesse contexto, a imagem-tempo não se restringe a uma mera representação temporal; ela se configura como uma experiência rica e multifacetada que convida o espectador a reconsiderar suas percepções sobre a temporalidade e a realidade. Ao fazê-lo, o cinema moderno e contemporâneo, e, como vimos, a fotografia, em aliança com as ferramentas do vídeo e do próprio cinema, não apenas amplia as possibilidades de representação, mas também propõem novas formas de vivenciar e compreender a experiência humana no tempo.

Nessa mesma direção, a produção visual autoral desenvolvida nesta dissertação se articula como um campo de experimentação que explora a imagem-tempo em sua dimensão múltipla e heterogênea. O filme de animação, composto por 280 fotografias que registram os movimentos de um bailarino, não se limita a representar o tempo como sucessão linear, mas propõe a vivência de temporalidades diversas, abertas à reorganização e à experiência perceptiva do espectador. Ao manipular e recompor essas imagens, a obra desloca a cronologia rígida e instaura novas formas de percepção temporal, fazendo com que o tempo se manifeste não como registro estático, mas como experiência sensível em constante transformação. Assim, a investigação plástica confirma a

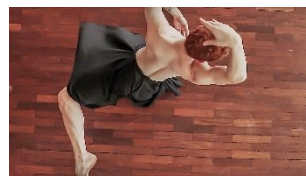


possibilidade de pensar a arte como instância crítica capaz de tensionar e expandir nossa compreensão da temporalidade e da própria realidade.

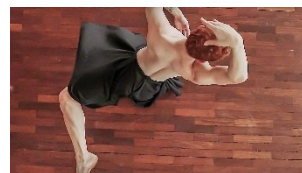
Com a necessidade de aprofundar na não linearidade temporal presente na imagem-tempo, abordaremos no próximo capítulo dois autores cujas contribuições são cruciais para a desconstrução da linearidade temporal: Georges Didi-Huberman e Jacques Lacan. Esses pensadores oferecem uma análise significativa que nos permite repensar as relações entre tempo e imagem, desafiando as estruturas convencionais de representação do ser e estar no mundo. Sua abordagem nos conduzirá a novas ordens de entendimento, revelando como a temporalidade pode ser compreendida de forma mais ampla e dinâmica.

Cabe destacar que a teoria desenvolvida por Georges Didi-Huberman, apresentada na seção 5.1. *Olhar Anacrônico*, segundo a qual as imagens de uma obra de arte não pertencem a um tempo homogêneo e cronológico, sendo compreendidas não como meros vestígios do passado, mas como elementos que ressurgem no presente e reconfiguram a relação entre passado, presente e futuro, só pôde ser elaborada, na nossa análise, a partir da proposta de Gilles Deleuze sobre a imagem-tempo. A abordagem deleuziana questionou a linearidade temporal na experiência das imagens, possibilitando uma compreensão em que diferentes temporalidades coexistem e se sobrepõem, influenciando a maneira como a arte é percebida e interpretada ao longo do tempo. No cinema, essa perspectiva se manifesta na dissolução da relação direta entre ação e movimento, permitindo uma experiência mais contemplativa e aberta à reflexão, na qual o tempo adquire autonomia em relação à narrativa tradicional. Na história da arte, essa perspectiva implica reconhecer que as imagens não se restringem ao contexto de sua criação, mas permanecem ativas na produção de sentido, afetando os espectadores em temporalidades e contextos distintos, conforme será explorado no próximo capítulo.

Dessa maneira, através da exploração das ideias de Didi-Huberman e Lacan, poderemos vislumbrar como a imagem não apenas reflete, mas também participa ativamente na construção da realidade. Essa investigação não se limita a uma mera observação estética, mas busca moldar nossa compreensão da experiência humana, ampliando as possibilidades de interação entre a



temporalidade e a visualidade. Assim, o estudo desses autores não apenas enriquecerá nosso entendimento teórico, mas também nos permitirá aplicar essas reflexões de maneira prática, impactando a forma como percebemos e interpretamos o mundo ao nosso redor.



5 DESCONSTRUÇÕES DO TEMPO

Neste capítulo, serão analisados dois autores cuja abordagem contribui para a ampliação do conceito tradicional de tempo, introduzindo uma perspectiva que reconhece sua multiplicidade e dinamismo. Primeiramente, na seção 5.1 – Olhar Anacrônico, será discutido o trabalho *Diante do Tempo - História da Arte e Anacronismo das Imagens* (Didi-Huberman, 2000), que problematiza a relação entre tempo e imagem no contexto contemporâneo, destacando o conceito de anacronismo. Em seguida, a seção 5.2 – Tempo Lógico, examinará o pensamento de Jacques Lacan a partir de *O Tempo Lógico e a Afirmação da Certeza Antecipada* (Lacan, 1945), aprofundando o conceito de tempo lógico e suas implicações na compreensão da temporalidade.

5.1 Olhar anacrônico

Nas seções anteriores, analisou-se como a experiência de interação com uma imagem implica, de forma essencial, um encontro com o tempo, seja este apreendido de modo indireto ou explicitamente manifestado na imagem, conceito que sustenta as reflexões avançadas de Georges Didi-Huberman. Neste sentido, o presente capítulo explora a relação entre a história da arte e a temporalidade que permeia a contemplação e a intercepção ou leitura de uma obra. Ao se deparar com uma imagem, o observador não apenas interage com seu aspecto visual, mas também é posicionado em um campo temporal dinâmico, que abarca o tempo de criação da obra, o tempo presente da sua observação e um tempo futuro, que sugere além da essência da imagem, sua continuidade e sobrevivência para além da existência do próprio espectador (Huberman, 2015).

Georges Didi-Huberman ressalta, dessa forma, que, independentemente da antiguidade de uma obra, esta possui o potencial de reconfigurar o presente do observador (Huberman, 2015). Essa interação sugere que, ao mesmo tempo em que o presente é moldado pela obra, a imagem também reconfigura o passado e projeta possibilidades para o futuro. Assim, a imagem se apresenta como um ponto de convergência temporal que transcende sua materialidade



imediate, funcionando como um ponto de encontro entre passado, presente e futuro, conforme descrito por Didi-Huberman (2015):

Diante dessa imagem, nosso presente pode, de repente, se ver capturado e, ao mesmo tempo, revelado na experiência do olhar. Ainda que mais de quinze anos tenham se passado desde essa experiência singular – no que me concerne –, meu “presente remanescente” não terminou, parece-me, de tirar disso todas as lições. Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar, se a despossessão do olhar não tiver cedido completamente o lugar ao hábito pretensioso do “especialista”. Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser que a olha. (HUBERMAN, 2015, p.16)

Dessa maneira, Georges Didi-Huberman propõe que a imagem não deve ser entendida apenas como um vestígio do passado, mas como um elemento dinâmico que desempenha um papel ativo no presente e no futuro. A interação com uma imagem implica uma reconfiguração da compreensão temporal, onde uma obra antiga pode instigar reflexões sobre experiências atuais, enquanto uma obra recente evoca conexões com memórias passadas. Assim, as imagens transcendem sua materialidade e se configuram como portadoras de significados e emoções que exercem influência contínua sobre a forma como percebemos o mundo. Essa perspectiva ressalta a importância de considerar a temporalidade como uma dimensão essencial à análise das imagens, permitindo uma compreensão mais profunda de seu impacto na experiência humana.

Complementando essas ideias, destaca-se a produção *La Jetée*, de Chris Marker, em que o autor realiza uma exploração profunda do conceito de tempo e imagem, tanto em sua narrativa quanto em sua forma. Trata-se de uma obra de ficção científica composta inteiramente por fotografias sequenciais, que desafia a concepção convencional de movimento cinematográfico e subverte a noção de imagem-movimento. Sua estrutura pode ser analisada a partir do conceito de imagem-tempo, conforme delineado por Gilles Deleuze, no qual o tempo adquire autonomia, desvinculando-se da necessidade do movimento para sua manifestação. Tal abordagem é discutida no capítulo três, intitulado *Cronologias entre Tempo e Imagem*. Em *La Jetée*, o título faz referência a um



ponto de observação ou local de partida, que assume um simbolismo reflexivo dentro da narrativa da obra, conforme evidenciado na Figura 24³³.

Figura 24 – La Jetée, Paris, França, 1962.

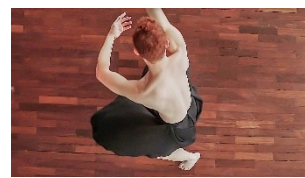


Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=U_hX_iFQu8Y

Em sua narrativa, La Jetée centra-se em um homem que, após a Terceira Guerra Mundial, é selecionado para participar de experimentos de viagem no tempo com o propósito de salvar a humanidade. A trama se desenvolve a partir das viagens do protagonista ao passado e ao futuro, mas é sobretudo em sua fixação por uma lembrança de infância, a imagem de uma mulher no cais, que a obra encontra seu eixo central. Essa lembrança retorna como fio condutor e, no desfecho, revela-se também como antecipação de seu próprio destino, produzindo uma temporalidade circular. Entre as sequências mais marcantes, destaca-se o momento em que uma das fotografias ganha movimento por um breve instante, quando a mulher abre os olhos e pisca. Esse gesto mínimo, inesperado em meio à rigidez das imagens fixas, intensifica a dimensão temporal da obra: o tempo parece suspenso, mas também palpita, instaurando um elo

³³ A obra pode ser conferida no link: https://www.youtube.com/watch?v=U_hX_iFQu8Y ou pelo QR Code:



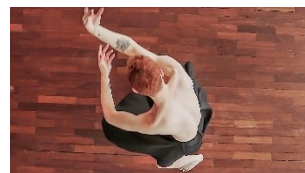


entre memória, desejo e experiência presente. Dessa forma, *La Jetée* não apenas articula passado, presente e futuro, mas demonstra, em sua própria forma, como a imagem pode condensar temporalidades distintas, desafiando a linearidade do tempo.

Observa-se que a relação entre *La Jetée* e as ideias de Georges Didi-Huberman reside na compreensão da imagem como um elemento que ultrapassa sua função de mero documento ou vestígio do passado. Didi-Huberman propõe que as imagens possuem uma dinâmica temporal que lhes confere uma presença ativa, continuamente interagindo com o presente e influenciando projeções de futuro. Em *La Jetée*, as fotografias sequenciais que estruturam o filme não apenas representam instantes congelados no tempo, mas operam como vetores de uma narrativa temporal reflexiva. Assim, o protagonista, ao revisitar diferentes momentos do passado e do futuro, acaba por reconfigurar suas próprias memórias e experiências, ilustrando a maneira pela qual as imagens podem catalisar uma experiência temporal não-linear e multifacetada.

Para Georges Didi-Huberman, o encontro com uma imagem possibilita um choque temporal, que rompe com uma linearidade cronológica rígida. Esse conceito encontra ressonância em *La Jetée*, uma vez que o filme subverte a percepção convencional do tempo ao transformar imagens estáticas em catalisadoras de reflexões e experiências de natureza atemporal. Dessa forma, o diretor e roteirista Chris Marker apresenta uma leitura do tempo que se aproxima da proposta de Didi-Huberman, na qual as imagens não atuam apenas como registros do passado, mas também como agentes ativos no presente, capazes de reconfigurar memórias e de projetar impulsos em direção ao futuro.

Além das questões referentes à relação entre imagem e tempo, Georges Didi-Huberman apresenta uma crítica ao método tradicional da história da arte, que, ao focar excessivamente em aspectos técnicos ou simbólicos, ou então numa temporalidade puramente historiográfica e cronológica, tende a negligenciar as dimensões temporais e afetivas da imagem. Ele propõe uma reavaliação do estudo da arte que incorpore tais questões temporais, possibilitando uma compreensão mais ampla e profunda das imagens e de seus

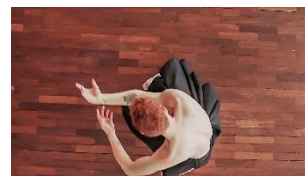


efeitos ao longo do tempo. O autor defende a necessidade de uma arqueologia³⁴ crítica da história da arte, que leve em consideração a sutileza temporal envolvida no estudo das imagens, reconhecendo que estas carregam memórias, desafiam o tempo e continuam a influenciar o observador muito tempo após serem criadas (Huberman, 2015). Isso implica uma reavaliação das abordagens metodológicas, sobretudo no que diz respeito à relação entre a imagem e o tempo.

Ao repensar a história da arte sob uma perspectiva crítica, Didi-Huberman enfatiza que o tempo não deve ser compreendido apenas como um contexto histórico fixo, mas como uma dimensão dinâmica que se entrelaça com a experiência do observador (Huberman, 2015). A imagem, consequentemente, não deve ser considerada um objeto do passado a ser analisado de maneira isolada; ela integra uma rede de temporalidades que a tornam ativa no presente e potencialmente transformadora no futuro, como argumentado por Didi-Huberman. Assim, a obra não se restringe à sua materialidade histórica, mas opera como um agente temporal contínuo.

Outra observação relevante no filme *La Jetée* é que o ciclo temporal, ao conectar passado, presente e futuro, se concretiza de forma trágica e inevitável. A cena final revela que a lembrança de infância do protagonista, na qual ele observa um homem sendo morto na plataforma, é, na verdade, a visão de seu próprio assassinato, presenciado por ele mesmo ao retornar do futuro. Esse desfecho sublinha a profundidade temporal da obra, onde o protagonista se torna simultaneamente observador e participante de sua própria morte. Essa passagem, então, nos conduz à compreensão de que a imagem não é um mero vestígio do passado, mas parte de uma rede de temporalidades interligadas, que, como argumenta Didi-Huberman, possui um papel ativo no presente e influência transformadora no futuro. *La Jetée*, assim, transcende sua materialidade histórica e atua como um agente temporal, questionando nossa percepção linear

³⁴ A *arqueologia* mencionada no contexto da obra de Georges Didi-Huberman refere-se a um método crítico que visa investigar e desconstruir as camadas de significado, temporalidade e memória que estão incorporadas nas imagens e obras de arte. Essa abordagem propõe uma reavaliação das narrativas históricas tradicionais, enfatizando a interseção entre arte, história e a experiência do espectador. Didi-Huberman utiliza esse conceito para argumentar que as imagens não devem ser vistas apenas como documentos de uma época, mas como entidades dinâmicas que dialogam com o passado e o presente, desafiando as convenções estabelecidas na historiografia da arte.



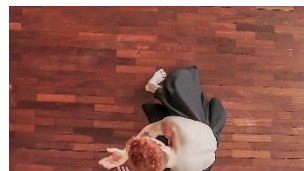
do tempo e favorecendo espaço para reflexões sobre o destino, a memória e a inevitabilidade das experiências humanas.

Esse movimento demanda um afastamento das abordagens estritamente cronológicas e uma aproximação que leve em consideração a capacidade das imagens de transcenderem as épocas de sua criação (Huberman, 2015). Para Didi-Huberman, a imagem carrega uma espécie de sobrevida temporal que reconfigura tanto o passado quanto o presente de quem a observa. Nesse sentido, o estudo da imagem envolve não apenas a análise de seus aspectos visuais, mas também uma investigação de como ela ressignifica tempos, memórias e afetos (Huberman, 2015). Isso redefine a interação entre tempo e imagem, reconhecendo que, a cada nova observação, novas temporalidades são ativadas e novos significados são gerados.

Nesse contexto, o anacronismo³⁵ se refere à presença de elementos temporais desconexos, que coexistem em uma mesma obra, desafiando a linearidade temporal tradicionalmente associada à história. Isso nos leva a entender que as imagens não são apenas reflexos de um período específico, mas contêm camadas de tempos diversos, questionando a ideia de que pertencem exclusivamente ao seu contexto de origem (Huberman, 2015).

De maneira semelhante, em *Je Vous Salue Sarajevo*, Jean-Luc Godard aborda a relação entre imagem e tempo de forma densa e provocativa. O curta-metragem, com apenas dois minutos de duração, é construído a partir de uma única fotografia que vai sendo lentamente ampliada, revelando gradualmente uma cena de violência durante a Guerra da Bósnia. Esse movimento de aproximação convida o espectador a deter-se nos detalhes, como se cada fragmento da imagem desvelasse novas camadas do acontecimento. Paralelamente, a narração de Godard, de tom reflexivo e poético, não descreve a cena diretamente, mas articula reflexões sobre guerra, violência e humanidade. Nesse entrelaçamento entre a imagem fixa, que remete a um instante congelado, e a narração, que expande seus sentidos e projeta o olhar para além daquele momento, surgem múltiplas temporalidades: o tempo do

³⁵ O termo "anacronismo" deriva do grego "anakhronismós", que significa "erro de tempo", referindo-se à falta de sincronismo ou à inserção de algo fora de sua época adequada.



evento histórico, o tempo da leitura crítica e o tempo da recepção pelo espectador.

Ao utilizar uma única fotografia como núcleo narrativo, conforme observado na Figura 25, Godard rompe com a linearidade do tempo e faz da imagem um espaço de ressonância temporal, que não se limita ao registro de um instante específico³⁶. Assim, o curta-metragem revela como as imagens podem condensar passado, presente e futuro em simultaneidade, enriquecendo a compreensão da memória e da experiência humana. Essa abordagem sublinha que a imagem não é um reflexo estático de um período determinado, mas um agente ativo que convoca o espectador a refletir sobre o impacto contínuo do passado no presente.

³⁶ O curta-metragem pode ser conferida no link: <https://www.youtube.com/watch?v=LU7-o7OKuDg> ou pelo QR Code:



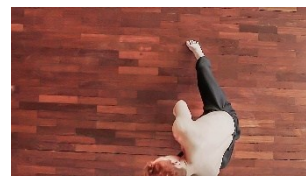
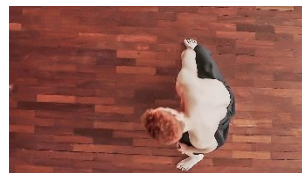


Figura 25 – Salve Sarajevo, Rolle, Suíça, 1993.



Fonte: <https://desistfilm.com/je-vous-salue-sarajevo>

Dessa forma, a análise de imagens sob a ótica do anacronismo revela que elas podem suspender e até mesmo subverter a cronologia histórica, permitindo uma interpretação que abrange múltiplas temporalidades simultaneamente. Essa abordagem crítica questiona o entendimento convencional, mostrando que a linearidade temporal pode ser insuficiente para descrever a natureza de uma imagem, conforme descrito por Didi-Huberman (2015):



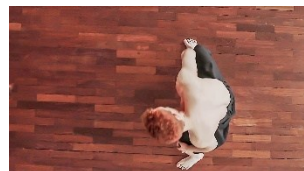
A noção de anacronismo será aqui examinada, trabalhada, por sua virtude – eu espero – dialética. Em primeiro lugar, o anacronismo parece emergir na *dobra exata da relação entre imagem e história*: as imagens, certamente, têm uma história; mas o que elas são, o movimento que lhes é próprio, seu poder específico, tudo isso aparece somente como um sintoma – um mal-estar, um desmentido mais ou menos violento, uma suspensão – na história. Sobretudo, não quero dizer que a imagem é “intemporal”, “absoluta”, “eterna”, que ela escapa por essência à historicidade. Ao contrário, sua temporalidade só será reconhecida como tal quando o elemento de história que a carrega não for dialetizado pelo elemento de anacronismo que a atravessa. (HUBERMAN, 2015, p.31)

Assim, ao abordar o conceito de anacronismo, Didi-Huberman explora a profundidade da temporalidade nas imagens. A dialética entre o passado inscrito em uma imagem e sua presença no momento atual possibilita um diálogo entre passado, presente e futuro (Huberman, 2015). Ao romper com a concepção cronológica do tempo, a imagem desafia as noções convencionais de temporalidade, permitindo a emergência de novos significados e questionando simultaneamente as formas tradicionais de compreensão histórica e contemporânea. Dessa forma, a imagem transcende o momento de sua criação, ativando múltiplas camadas temporais que coexistem e se reconfiguram a cada nova leitura ou interpretação.

Nesse horizonte conceitual, a produção autoral apresentada nesta dissertação concretiza o princípio de anacronismo discutido por Didi-Huberman, ao propor um deslocamento da linearidade temporal por meio da manipulação de 280 imagens que compõem um filme de animação. Ao reorganizar essas imagens além da sucessão cronológica, a obra instaura um espaço em que diferentes temporalidades coexistem e se reatualizam a cada nova experiência perceptiva.

Como defende Didi-Huberman, a imagem não se restringe ao instante de sua criação, mas se constitui como um campo dinâmico em que passado, presente e futuro dialogam e se tensionam mutuamente. A experiência plástica, portanto, não apenas investiga os processos de formação da imagem, mas também ativa a possibilidade de reconfiguração temporal, situando a arte como um espaço privilegiado para questionar e expandir os modos convencionais de compreender a temporalidade.

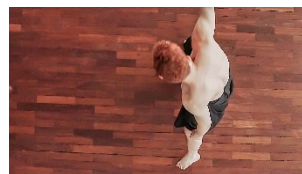
De maneira análoga, a série Narciso (em proceso), do artista colombiano Oscar Muñoz, proporciona uma reflexão aprofundada sobre o momento de



criação da imagem ao utilizar fotografias impressas sobre água para simbolizar a transição do ciclo da vida. Nesse processo, a imagem se materializa de forma efêmera, ao mesmo tempo em que anuncia sua própria dissolução: surgem na superfície líquida e, com a evaporação, transformam-se em pó. Tal procedimento não apenas evidencia o caráter transitório da imagem, mas também evoca a noção proposta por Didi-Huberman de que a imagem não se restringe ao instante de sua criação, ela vem antes de nós e nos sobreviverá. Nesse sentido, a obra de Muñoz se abre para múltiplas camadas de significado, conforme demonstrado na Figura 26, ao revelar que a imagem se constitui como presença em constante metamorfose, capaz de atravessar e reconfigurar temporalidades.

Figura 26 – Narciso (en proceso), Cali, Colombia, 1995.





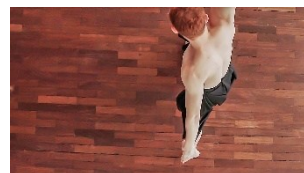
O tempo, conseqüentemente, é também percebido de maneira não linear, múltipla e dialética. Didi-Huberman rejeita a ideia de um tempo cronológico simples, contínuo e homogêneo. Em vez disso, o tempo é visto como uma série de camadas sobrepostas, onde passado, presente e futuro se misturam e se inter-relacionam. Isso se reflete na noção de anacronismo, que sugere que uma imagem pode evocar não apenas o momento histórico em que foi criada, mas também produzir efeitos e significados em diferentes contextos temporais, incluindo o presente e o futuro. Assim, a imagem transcende seu tempo de origem, mantendo-se ativa e gerando novos sentidos em diversas temporalidades.³⁷

Surge, neste ponto, um questionamento: em um universo estruturado, o que possibilita à imagem ocupar um posicionamento mutável e dinâmico, e o que faz com que essa relação vá de encontro ao tempo? Para explorar essas questões, recorreremos às noções de tempo propostas pela psicanálise de Jacques Lacan, que, da mesma forma, adota uma abordagem não linear, demonstrando que há uma lógica subjacente à não linearidade temporal.

Lacan sugere que, na experiência subjetiva, o tempo não segue uma ordem cronológica rígida, mas é organizado por momentos decisivos de significação. O sujeito³⁸, ao tomar decisões ou interpretar eventos, reestrutura o passado e redefine o futuro com base em uma lógica singular que não se alinha necessariamente com a cronologia tradicional.

³⁷ De maneira semelhante, Jacques Lacan, no quinto capítulo, *Desconstruções da Imagem*, descreve a cadeia de significantes, na qual as conexões são estabelecidas de forma anacrônica. Essa possibilidade ocorre porque o tempo adquire uma força independente, resultado da dissociação entre o significante e o significado. Tal lógica guarda paralelos com as proposições de Gilles Deleuze descrito no terceiro capítulo, *Cronologias entre Tempo e Imagem*, que desassocia o tempo do movimento ao introduzir o conceito de imagem-tempo. Nessa perspectiva, o tempo se torna uma entidade autônoma, capaz de estruturar narrativas por si só. Para um aprofundamento desse tema, sugere consultar o capítulo três, *Cronologias entre Tempo e Imagem*, e o capítulo cinco, *Desconstruções da Imagem*.

³⁸ O conceito de sujeito na psicanálise abrange a dinâmica entre o consciente e o inconsciente, onde forças internas, como desejos reprimidos, influenciam a constituição do sujeito, em uma perspectiva que vai além da racionalidade e da completude do indivíduo. Jacques Lacan, em particular, enfatiza que o sujeito é formado pela linguagem e está em constante busca por algo que o complete, porém, nunca alcançará essa plenitude. O sujeito é, assim, uma entidade dividida, sempre marcada pela falta.

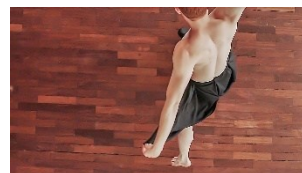


Assim como o tempo lacaniano possibilita ao sujeito reorganizar a temporalidade a partir de momentos subjetivos, as imagens, segundo Didi-Huberman, não se restringem a uma condição de permanência, mas se apresentam como elementos dinâmicos, capazes de transitar entre diferentes temporalidades. Elas operam como agentes disruptivos na linearidade do tempo cronológico, instaurando fissuras que permitem a coexistência entre presente e passado. Esse processo contínuo de ressignificação não apenas desafia a fixidez temporal, mas também exerce uma função estruturante na reconfiguração das percepções e representações do mundo. O anacronismo nas imagens, portanto, para Didi-Huberman, revela a capacidade da arte de interromper e questionar o tempo histórico, assim como o tempo da psicanálise permite ao sujeito romper com a linearidade do tempo objetivo, criando novas significações, como será explorado na continuidade do capítulo.

5.2 Tempo lógico

De maneira análoga à ampliação do conceito de temporalidade apresentada por Georges Didi-Huberman, discutida na seção 5.1, *Olhar Anacrônico*, o conceito de tempo lógico, formulado por Jacques Lacan, estabelece uma ruptura com a linearidade e a cronologia tradicional ao abordar o tempo como uma construção subjetiva, pautada pela singularidade do sujeito, que pode ser interpretada como uma forma de liberdade em relação ao tempo cronológico. Entretanto, a teoria psicanalítica lacaniana revela, de forma paradoxal, que essa liberdade subjetiva só se concretiza na relação com o Outro, ou seja, dentro de uma lógica coletiva. Nessa perspectiva, o tempo do sujeito não se configura como uma experiência individual isolada, mas como uma articulação relacional, em que o tempo emerge a partir das interações sociais e do desejo que circula entre os sujeitos.

Essa concepção é apresentada por Jacques Lacan em seu artigo *O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada*, publicado em 1945. Nesse texto, Lacan propõe que a constituição do sujeito e suas relações arcaicas são estruturadas pelo tempo lógico, uma categoria que se diferencia da cronologia



linear e homogênea. O tempo lógico é, antes, o tempo do sujeito que tenta alcançar a inscrição temporal do desejo³⁹ (Lacan, 1995). Na teoria psicanalítica, essa inscrição temporal do desejo diz respeito ao esforço do sujeito em organizar suas experiências pulsionais dentro de uma narrativa que faça sentido para o seu inconsciente. Assim, o tempo lógico não obedece à sequência cronológica linear, mas é determinado pelas demandas do desejo e pelas dinâmicas relacionais do sujeito com o Outro⁴⁰. O desejo, marcado pela falta e pela impossibilidade de ser plenamente satisfeito, configura o tempo subjetivo como uma busca incessante e um movimento contínuo em direção a um objeto de desejo que, por definição, permanece inalcançável.

Destaca-se que, na seção 3.1, *Concepção da Imagem*, Henri Bergson estrutura sua concepção da imagem a partir do movimento, que é conduzido pela transmissão de estímulos nervosos. Jacques Lacan, por sua vez, trata do mesmo fenômeno, porém inserido em uma teoria distinta, definindo o movimento como impulsionado pelo desejo. Essa abordagem revela como ambos os autores abordam o mesmo objeto sob perspectivas teóricas diferentes, oferecendo compreensões complementares e contrastantes sobre o movimento e sua relação com a imagem.⁴¹

³⁹ Lacan introduz o conceito de *objeto a* para designar a causa do desejo, elemento que o sujeito jamais pode alcançar plenamente, uma vez que o desejo está inevitavelmente ligado à ideia de falta. Para uma análise aprofundada sobre o desejo e o objeto a, consulte: Lacan, Jacques. O Seminário, Livro 11: Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

⁴⁰ Na psicanálise, o “Outro” (com O maiúsculo), também chamado de “Grande Outro”, é um conceito fundamental, especialmente na teoria de Jacques Lacan. Ele não se refere simplesmente a outra pessoa, mas a uma estrutura simbólica que organiza a experiência do sujeito. O Grande Outro representa a ordem da linguagem, das normas e dos significados culturais e sociais que precedem e moldam o indivíduo. Ele é o lugar onde o sujeito se inscreve, onde o desejo e a lei se constituem. O sujeito, ao nascer, entra nesse universo simbólico do Outro, que é, em última instância, o mediador de suas relações com o mundo e com o próprio desejo. Lacan explica que o desejo do sujeito é sempre o desejo do Outro, ou seja, é articulado em relação ao que o Outro deseja ou demanda. Assim, o sujeito não é autônomo em seu desejo, mas é influenciado pelas expectativas, leis e linguagem que o Outro impõe. O Outro também desempenha um papel central na constituição do inconsciente, já que o inconsciente é estruturado como uma linguagem, que vem justamente desse campo simbólico do Outro. Portanto, na visão lacaniana, o sujeito é sempre dividido e incompleto, pois sua relação com o desejo está marcada pela falta, e essa falta é referida ao Outro. Esse tema será abordado com maior profundidade no último capítulo.

⁴¹ Para uma análise mais detalhada dessas concepções e de suas articulações teóricas, recomenda-se retornar à seção anteriormente mencionada, onde tais ideias são aprofundadas. Ressalta-se que a concepção fluida e mutável das imagens, formulada por Henri Bergson, apresenta pontos de convergência com a noção de desejo na psicanálise lacaniana, em que o sujeito se



Seguindo essa perspectiva, torna-se relevante destacar outra criação do influente artista colombiano Oscar Muñoz, cujo corpo de obra explora, de maneira profunda, as intersecções entre tempo e imagem, alinhando-as à noção de desejo na psicanálise e ao modo como esses elementos se entrelaçam na contemporaneidade. Em *Re/trato*, Muñoz apresenta um vídeo em que pinta um autorretrato sobre uma calçada de concreto, utilizando um pincel e água. A cada pincelada, a imagem evapora, forçando o artista a repetir o gesto em uma ação contínua, configurando um retrato que permanece inalcançável, conforme demonstrado na Figura 27⁴². Esta obra reflete a natureza efêmera do desejo, caracterizado pela falta e pela impossibilidade de plena satisfação, sugerindo uma concepção de tempo subjetivo como uma busca incessante e um movimento constante em direção a um objeto de desejo que, por definição, é inatingível. Esse processo, paradoxalmente, é o que permite a constituição do sujeito, que, ao tentar alcançar uma inscrição integral, se desloca em direção à liberdade e a novas possibilidades de existência.

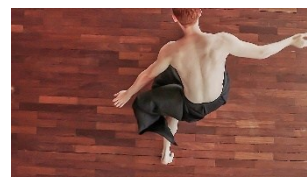
A natureza efêmera do desejo encontra paralelo direto na produção visual que integra esta dissertação. Tal como o sujeito se constitui na incessante tentativa de alcançar o objeto de desejo, as imagens que compõem o filme de animação só adquirem sentido ao se moverem além da ordenação cronológica inicial. A reorganização dos 280 registros do bailarino instaura temporalidades múltiplas e abertas, nas quais a falta e a incompletude deixam de ser limitações para se tornar condições de possibilidade da criação.

Dessa forma, a experimentação proposta evidencia a relação entre tempo e desejo, transformando a obra em um campo de liberdade, no qual a imagem,

desloca incessantemente em direção ao objeto a, entendido como causa do desejo e, simultaneamente, como aquilo que nunca se deixa apreender em sua totalidade. No próximo capítulo, *Desconstruções da Imagem*, essa discussão será retomada, com ênfase na articulação entre o desejo e os conceitos aqui expostos.

⁴² A obra pode ser conferida no link: <https://www.thehighline.org/art/projects/oscardmunoz/> ou pelo QR Code:



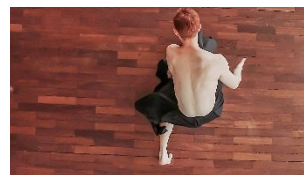


ao escapar da linearidade, se abre a novas formas de experiência estética e de existência.

Figura 27 – Re/trato, Cali, Colombia, 2003.



Fonte: <https://www.thehighline.org/art/projects/oscarmunoz/>



Sob essa ótica, a situação proposta por Jacques Lacan apresenta um dilema moral e estratégico, envolvendo três prisioneiros confinados em uma cela. Neste cenário, a dinâmica da descoberta da liberdade transcende a mera escolha individual, configurando-se como um acesso subjetivo à liberdade que se articula através da lógica e da intersubjetividade (Lacan, 1995). Os prisioneiros são desafiados pelo carcereiro a declarar a cor dos discos que estão ocultos em suas costas, impossibilitados de visualizá-los diretamente. Cada prisioneiro carrega um disco que pode ser branco ou preto, mas não possuem conhecimento acerca da cor dos discos que cada um porta. Para obter a libertação, é necessário que cada prisioneiro afirme com segurança a cor do disco que está em sua própria costa, conforme exposto por Lacan (1995):

“Vocês são três aqui presentes. Aqui estão cinco discos que só diferem por sua cor: três são brancos e dois são pretos. Sem dar a conhecer qual deles terei escolhido, prenderei em cada um de vocês um desses discos nas costas, isto é, fora do alcance direto do olhar; qualquer possibilidade indireta de atingi-lo pela visão estando igualmente excluída pela ausência aqui de qualquer meio de se mirar.

“A partir daí, estarão à vontade para examinar seus companheiros e os discos de que cada um deles se mostrará portador sem que lhes seja permitido, naturalmente, comunicar uns aos outros o resultado da inspeção. O que, aliás, o simples interesse de vocês os impediria de fazer. Pois o primeiro que puder deduzir sua própria cor é quem deverá se beneficiar da medida liberatória de que dispomos. (LACAN, 1995, p.197)

Essa dinâmica gera uma tensão entre a lógica do desejo individual e a necessidade de se relacionar com as escolhas e percepções dos outros prisioneiros (Lacan, 1995). O desafio não é apenas um teste de sorte, mas envolve um processo de dedução que considera a observação do comportamento dos outros prisioneiros e as implicações de suas escolhas. A natureza intersubjetiva dessa situação revela a essência da liberdade, uma vez que a decisão de cada prisioneiro é influenciada pelas percepções e ações dos demais, estabelecendo uma rede de interações que molda o significado da liberdade individual. Assim, o dilema moral apresentado se torna um campo de análise da lógica do desejo e das relações interpessoais, enfatizando que a liberdade não é simplesmente um estado a ser alcançado, mas um processo que se desenvolve dentro de um contexto social e temporal.

De modo análogo, a produção visual autoral apresentada nesta dissertação atua nesse mesmo campo de tensão: ao manipular e reorganizar as



280 imagens que compõem o filme de animação, o gesto criativo confere liberdade a registros que, em sua forma original, estavam presos à linearidade temporal. Nesse movimento, o desejo se manifesta na própria prática artística, pois a libertação das imagens só se torna possível a partir da dinâmica cronológica que, ao mesmo tempo em que as aprisiona, também estabelece as condições para seu deslocamento e para a emergência de novas temporalidades e, conseqüentemente, de novas formas de existência.

De acordo com as colocações de Jacques Lacan, após um período de observação atenta, os prisioneiros começam a analisar a situação em que se encontram. Inicialmente, cada um deles é incapaz de ver o disco que carrega em suas costas, mas têm a capacidade de observar os discos dos outros. Ao olharem para seus companheiros, todos notam que os outros prisioneiros possuem discos brancos. Essa constatação gera um processo lógico de dedução.

Cada prisioneiro começa a raciocinar com base nas informações disponíveis. Se dois deles tivesse um disco preto, a lógica sugere que o outro prisioneiro, ao ver discos pretos, teria rapidamente deduzido que o disco restante seria branco. Nesse caso, ao perceber que a libertação era possível, ao menos um deles teria se declarado antes. Contudo, como ninguém se moveu para afirmar a cor de seu disco, os prisioneiros inferem coletivamente que, na verdade, todos devem estar portando discos brancos.

Com base nessa análise, a conclusão simultânea entre os prisioneiros é derivada de um processo coletivo de dedução lógica. Cada prisioneiro, ao observar que os demais não tomaram nenhuma ação antecipada, deduz que não possui um disco preto. A lógica subjacente a essa decisão é que, se um dos prisioneiros tivesse um disco preto, os outros já teriam deduzido sua própria condição e se libertado antes. A ausência de uma saída anterior por qualquer um deles funciona como um sinal de que todos compartilham a mesma condição, ou seja, que todos portam discos brancos. Assim, ocorre uma decisão coletiva e simultânea, na qual cada prisioneiro conclui, com segurança, que seu disco é branco, o que implica que, em razão disso, eles serão libertados conjuntamente.



Essa dinâmica ilustra não apenas a intersubjetividade, mas também a necessidade da comunicação e da percepção entre os prisioneiros, onde a inferência coletiva e a lógica do desejo moldam suas ações em um ambiente de incerteza. A libertação, nesse sentido, é atingida por meio de uma colaboração implícita e da construção de significados compartilhados (Lacan, 1995). A análise de Jacques Lacan explora a interação entre o tempo e o processo de dedução lógica no contexto desta parábola, enfatizando uma estrutura temporal essencial para a formulação das decisões dos prisioneiros. Lacan identifica três momentos fundamentais nesse processo: *o instante do olhar*, no qual o sujeito capta a situação de maneira imediata e visual; *o tempo para compreender*, que envolve a elaboração lógica e a análise das condições e possibilidades; e *o momento de concluir*, etapa final em que a decisão é tomada com base na compreensão adquirida (Lacan, 1995). Esses três momentos interligam-se, evidenciando de que maneira a temporalidade subjetiva influencia tanto o processo de dedução quanto a ação lógica, refletindo camadas profundas da experiência humana. Ao desafiar uma cronologia rígida, essa temporalidade subjetiva possibilita a emergência da liberdade e, conseqüentemente, conforme discutido anteriormente, a configuração de novas formas de existir.

Ao articular-se com a visão da imagem, que é constituída dentro de uma temporalidade singular e não cronológica, observamos que o tempo relativo, conforme discutido no primeiro capítulo, *Construção do Tempo*, evolui para um tempo de duração, abordado no segundo capítulo, *Construções da Imagem*, e culmina aqui no tempo do sujeito. Essa transformação do tempo relativo em tempo de duração e, subsequentemente, em tempo do sujeito é fundamental para a análise da estrutura da imagem, permitindo que esta transcenda a noção de eternidade e seja percebida dentro de um contexto visual dinâmico e independente. A ausência dessa relação resultaria na inexistência do tempo, condenando a imagem a uma eternidade estática, onde permaneceríamos inalterados perpetuamente. Assim, a interdependência entre o sujeito e o Outro⁴³

⁴³ Na psicanálise, o Outro (com maiúscula) é um conceito fundamental que designa uma instância externa ao sujeito, mas essencial para sua constituição psíquica. Jacques Lacan utiliza esse termo para demonstrar que a identidade e o desejo do sujeito não são autônomos, mas estruturados em relação ao Outro, que abrange a linguagem, a cultura e as normas sociais. Ao aprender a falar, por exemplo, a criança ingressa em um sistema de significados preexistente, que faz parte do Outro, de modo que seu desejo é sempre mediado pelo desejo do outro. Por outro lado, o outro (com



é essencial para a compreensão da temporalidade que reflete na imagem, destacando a importância da experiência compartilhada na construção do significado e na vivência do tempo.

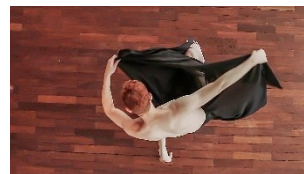
Conforme explorado ao longo dos capítulos, a imagem não se apresenta como uma entidade fixa; ao contrário, ela é moldada pelo tempo singular e atravessada pela relação com o *Outro*. Esse movimento contínuo evidencia uma dinâmica imagética e temporal que nos instiga a compreender como esses fluxos se entrelaçam na construção do ideal humano.

Nesse contexto, a inserção no campo das artes revela-se condizente para viabilizar essa investigação, dado que Georges Didi-Huberman, conforme discutido na seção 5.1, *Olhar Anacrônico*, recorreu ao meio artístico como via para a explicitação conceitual, possibilitando a construção de uma abordagem que transcende a linearidade temporal e amplia as possibilidades de interpretação da imagem. Suas construções teóricas foram viabilizadas pelo deslocamento do tempo proposto por Gilles Deleuze, discutido previamente na seção 4.2, *Imagem Tempo*; no entanto, suas formulações tornaram-se possíveis devido à sua inserção no campo artístico, evidenciando a potência da obra de arte enquanto elemento central na reconfiguração da temporalidade e na expansão das possibilidades de significação da imagem.

As elaborações de Deleuze sobre o deslocamento da relação direta entre tempo e imagem emergiram da necessidade de uma representação visual que não estivesse diretamente vinculada ao tempo real. Esse deslocamento conceitual insere-se no contexto histórico do pós-Segunda Guerra Mundial, período em que a realidade era profundamente marcada pelas ruínas e pelas consequências traumáticas do conflito, de acordo com análise desenvolvida na seção 4.2, dedicada à relação entre imagem e tempo.

Conforme indicado no início desta seção, o texto lacaniano em análise foi escrito em 1945, situando-se, portanto, no contexto do pós-guerra, um momento historicamente caracterizado por um intenso anseio social por liberdade. A partir

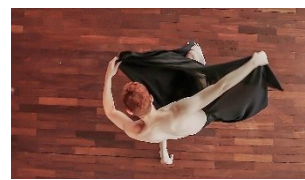
minúscula) refere-se às pessoas concretas com as quais o sujeito se relaciona diretamente, como familiares, amigos e colegas. Essa distinção e suas implicações serão analisadas em profundidade no capítulo *Desconstruções da Imagem*.



dessa perspectiva, Lacan também propõe um deslocamento em direção à liberdade, porém do tempo cronológico para o que denominou tempo lógico, estruturado com base no desejo e na lógica do sujeito, orientando-se pelo processo de transformação e pela exigência essencial de mudança.

Enquanto Deleuze ressaltou a necessidade de uma imagem dissociada de uma relação direta com o tempo narrativo do cinema clássico, Lacan, por sua vez, demonstrou que o próprio tempo demandava uma autonomia em relação à imagem. Foi nesse contexto que, segundo a análise que aqui apresentamos, Georges Didi-Huberman recorreu à obra de arte como um recurso investigativo para analisar a relação entre tempo e imagem.

Esse percurso conceitual nos conduz ao próximo capítulo, no qual será aprofundada a compreensão da imagem artística, consolidando as reflexões desenvolvidas ao longo desta dissertação. O objetivo é examinar de que modo a imagem configura nossa relação com o tempo e, por consequência, com o mundo contemporâneo, além de atuar como um agente que influencia e intervém na construção das possibilidades futuras.



6 DESCONSTRUÇÕES DA IMAGEM

O presente capítulo tem como objetivo aprofundar a investigação acerca das relações entre os conceitos de tempo e imagem, incorporando, nesta etapa, aportes teóricos provenientes do campo da Psicanálise. Busca-se explorar os pontos de contato e os possíveis diálogos conceituais que emergem dessa área, com vistas a ampliar a compreensão das articulações entre temporalidade e representação imagética. A análise dessas contribuições teóricas permitirá um aprofundamento crítico das articulações entre tempo e imagem fotográfica, oferecendo subsídios conceituais para sustentar a reflexão em torno da questão central que orienta esta pesquisa: de que modo a representação do tempo na fotografia é afetada quando se reduz a ênfase em um corte temporal único e instantâneo, considerando que a fotografia é amplamente definida como a fixação do tempo em uma única imagem?

Nesse contexto, a reflexão de Sigmund Freud em *O Moisés de Michelangelo* proporciona uma contribuição significativa para a compreensão da imagem artística, mesmo que o autor se autodeclarasse um leigo no campo das artes. Freud observa que as obras artísticas possuem um potencial único de despertar admiração e fascínio no espectador, indo além da mera contemplação visual. Ele argumenta que a experiência estética proporciona uma vivência emocional que transcende a racionalidade imediata. Conforme descrito por Freud (1996):

“Mas, geralmente, diante de uma grande obra de arte, cada um diz algo diferente do outro e nenhum diz nada que resolve o problema para o admirador despretensioso. A meu ver, o que nos prende tão poderosamente só pode ser a *intenção* do artista, até onde ele conseguiu expressá-la em sua obra e fazer-nos compreendê-la. Entendo que isso não pode ser simplesmente uma questão de compreensão *intelectual*; o que ele visa é despertar em nós a mesma atitude emocional, a mesma constelação mental que nele produziu o ímpeto de criar. Mas por que a intenção do artista não poderia ser comunicada e compreendida em palavras, como qualquer outro fato da vida mental?” (FREUD, 1996, p.218)

Com a intenção de compreender como a obra de arte opera através de imagens, e não exclusivamente por palavras, e de identificar sua relação com a capacidade de suspender e subverter a cronologia tradicional, ativando interpretações e ressignificações inéditas, Freud dedica-se à interpretação da



escultura Moisés⁴⁴, de Michelangelo. Nesse contexto, para responder à pergunta central desta pesquisa, torna-se imprescindível investigar como a imagem se insere no campo das artes, contribuindo para despertar novas perspectivas sobre as interseções entre imagem e tempo.

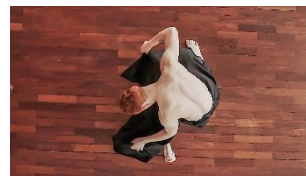
A análise conduzida por Freud na abordagem da escultura Moisés apresenta-se como um percurso metodológico significativo para explorar essas questões. Sua interpretação transcende a mera descrição formal, ao propor uma reflexão sobre como a obra articula dimensões temporais que ressoam além do discurso estético e verbal. Assim, seguir os caminhos analíticos traçados por Freud revela-se uma estratégia pertinente para aprofundar a compreensão sobre o papel da imagem no contexto artístico e sua relação com a temporalidade.

No ensaio *O Moisés de Michelangelo*, Freud apresenta uma interpretação da escultura, destacando seu caráter emocional, semelhante à análise desenvolvida em relação à escultura do grupo Laocoonte, evidenciada pela Figura 20, abordada no capítulo três, *Cronologia entre Tempo e Imagem*. No entanto, em sua análise, Freud incorpora a dimensão de anacronismo, conceito posteriormente desenvolvido por Georges Didi-Huberman, conforme discutido na seção 5.1, *Olhar Anacrônico*, ao explorar a coexistência de diferentes temporalidades que transcendem a aparente estaticidade da obra de arte, revelando sua capacidade de dialogar com o passado, o presente e o futuro.

Freud argumenta que Michelangelo esculpiu Moisés em um instante de transição temporal, como sustentado por sua análise e ilustrado pela forma como a escultura é apresentada na Figura 28. Segundo Freud, a obra não representa apenas a figura bíblica de Moisés⁴⁵, mas sim um estado emocional enigmático,

⁴⁴ Considerada uma das obras-primas de Michelangelo Buonarroti, a escultura Moisés foi esculpida entre 1513 e 1515 como parte do túmulo do Papa Júlio II, localizado na igreja de San Pietro in Vincoli, em Roma.

⁴⁵ Moisés é uma figura central nas tradições religiosas judaica, cristã e islâmica, reconhecido como líder, legislador e profeta. Segundo a Bíblia, ele foi escolhido por Deus para libertar os israelitas da escravidão no Egito e conduzi-los à Terra Prometida. Ele recebeu as Tábuas da Lei, contendo os Dez Mandamentos, no Monte Sinai, estabelecendo a base da ética e da religião judaico-cristã. No islamismo, Moisés (Musa) também é reverenciado como um dos grandes profetas, mencionado com destaque no Alcorão. Sua história é interpretada como um exemplo de fé, perseverança e liderança divina.



congelado em um instante anterior à resolução de um conflito interno. Após vivenciar uma explosão de raiva diante da idolatria de seu povo, expresso pela adoração do bezerro de ouro⁴⁶, Moisés teria reprimido sua ira. Esse autocontrole é um gesto que reflete a luta entre impulso e contenção, um tema central nos estudos freudianos (Freud,1996). A análise evidencia que a imagem artística transcende sua aparente fixidez temporal, uma vez que, ao esculpir Moisés, Michelangelo conseguiu captar uma representação no tempo presente que remete a um conflito subjetivo ocorrido em um tempo passado, demonstrando, assim, as múltiplas camadas temporais que permeia a obra de arte.

⁴⁶ O episódio do bezerro de ouro é descrito no livro do Êxodo (32:1-35). Enquanto Moisés estava no Monte Sinai recebendo as Tábuas da Lei diretamente de Deus, o povo de Israel, impaciente com sua ausência prolongada, convenceu Arão, irmão de Moisés, a criar um ídolo para adoração. Eles fundiram um bezerro de ouro e o veneraram como divindade. Ao descer do monte e testemunhar a idolatria, Moisés, tomado pela ira, quebrou as Tábuas da Lei como um gesto simbólico de rejeição à quebra do pacto divino. Posteriormente, ele destruiu o bezerro de ouro, repreendeu o povo e intercedeu junto a Deus para evitar a completa destruição dos israelitas. Deus então instruiu Moisés a esculpir novas tábuas, renovando a aliança com o povo. Este episódio é frequentemente interpretado como uma lição sobre fidelidade espiritual e a importância da liderança na manutenção de valores éticos e religiosos.



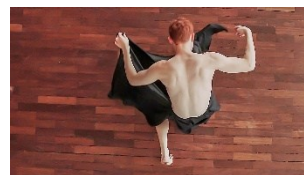
Figura 28 – Moisés, Roma, 1515.



Fonte: <https://decorem.com.br/blogs/news/analise-da-obra-mois-es-de-michelangelo>

Ao analisar a escultura, Freud identificou uma representação de tensão emocional extrema e autocontrole. Ele concluiu que Michelangelo havia capturado o momento imediatamente anterior à destruição das Tábuas da Lei⁴⁷, como se Moisés estivesse reprimindo um impulso violento. Na interpretação freudiana, as Tábuas parecem escorregar de seus braços, sugerindo o peso simbólico do compromisso moral que Moisés carrega. A postura da escultura, com as pernas ligeiramente posicionadas e o pescoço em torção, transmite a iminência de uma ação contida, como se ele estivesse prestes a se levantar. Além disso, o dedo indicador da mão esquerda apontando para as Tábuas da

⁴⁷ As Tábuas da Lei, segundo a tradição judaico-cristã, são os dois blocos de pedra nos quais Deus teria inscrito os Dez Mandamentos, entregues a Moisés no Monte Sinai. Esses mandamentos representavam princípios fundamentais de conduta moral e religiosa para o povo hebreu. A narrativa encontra-se na Bíblia, em Êxodo 19-20 e Êxodo 31-34, onde se descreve que Moisés recebeu as tábuas diretamente de Deus, tornando-as símbolos da aliança divina com Israel.



Lei enfatiza a luta entre o ímpeto destrutivo e a necessidade de preservação da aliança divina, revelando o conflito interno do personagem e sua força de caráter (Freud, 1996).

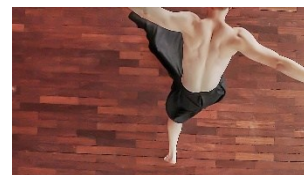
Freud baseia sua leitura na análise minuciosa de elementos específicos da obra, como a posição das mãos, que sugerem contenção, a barba entrelaçada em movimento, indicando energia reprimida, e as Tábuas da Lei, que permanecem sob seu braço como uma representação de responsabilidade moral. Contudo, ao analisar a escultura, ele faz uso do conceito de representação (*Vorstellung*), um eixo central em sua metodologia psicanalítica. Esse conceito abrange múltiplos níveis de representação, incluindo a do objeto, da coisa e da palavra, sendo indispensável para a formulação de sua teoria metapsicológica⁴⁸. Na Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, o termo *Vorstellung* aparece traduzido de formas variadas, como “apresentação”, “ideia” ou “representação”, dependendo do contexto, conforme evidenciado no texto *O inconsciente* (Freud, 1996):

“Quanto um ato psíquico (limitemo-nos aqui a um ato que seja de natureza de uma idéia) é transposto ao sistema *Ics.* para o sistema *Cs.* (ou *Pcs.*), devemos nós supor que essa tradição acarreta um registro novo – por assim dizer, um segundo registro – da idéia em questão, que, assim, pode também ser situada numa nova localização psíquica, paralelamente à qual o registro inconsciente original continua a existir?” (FREUD, 1996, p.179)

Na nota de rodapé do trecho citado, Freud esclarece que a palavra alemã *Vorstellung* abrange os termos em inglês “idea”, que em português corresponde a “idéia”⁴⁹. Em outra nota de rodapé do mesmo texto, ele aponta que *Vorstellung* tem sido, em geral, traduzido como “idéia”, mas, a partir de um determinado ponto até o final do artigo, o termo passa a ser uniformemente traduzido como

⁴⁸ O termo “metapsicologia” foi introduzido por Sigmund Freud para designar o corpo teórico que fundamenta a psicanálise em uma perspectiva estrutural e abrangente. A metapsicologia busca explicar os fenômenos psíquicos considerando três pontos de vista: *dinâmico*, que aborda os conflitos entre forças psíquicas; *econômico*, que examina a distribuição e o fluxo da energia psíquica; e *tópico*, que analisa a organização da mente em sistemas (como consciente, inconsciente e pré-consciente). Por meio dessas perspectivas, a metapsicologia fornece bases teóricas para compreender a formação de sintomas, os mecanismos de defesa, os sonhos e outras manifestações do inconsciente, sendo essencial para os estudos metateóricos de Freud.

⁴⁹ Nota de rodapé das Obras Completas de Sigmund Freud, no ensaio *O Inconsciente* - volume XIV, p. 178: [A palavra alemã aqui é ‘*Vorstellung*’, que abrange os termos ingleses ‘*idea*’ (idéia), ‘*image*’ (imagem) e ‘*presentation*’ (apresentação).]



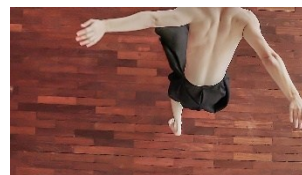
“apresentação⁵⁰”, referindo-se, de forma mais precisa, ao conceito de representação. Freud, então, explora de maneira aprofundada a distinção entre os registros de representação, isto é, representação (Vorstellung) e suas variações, como representação de coisa (Sachvorstellung), representação de palavra (Wortvorstellung) e representação de objeto, estabelecendo as bases para sua compreensão do aparelho psíquico, o que ele aplicou na análise da escultura de Moisés de Michelangelo, interpretando a obra como uma expressão representacional dos conflitos internos do sujeito (Freud, 1996). Isso demonstra a articulação entre a teoria psicanalítica de Freud e a análise da imagem artística.

No entanto, Jacques Lacan revisitou e problematizou o conceito de representação (Vorstellung) formulado por Freud, evidenciando suas limitações e propondo uma nova abordagem teórica⁵¹. Influenciado por sua formação filosófica, Lacan questionava a capacidade da subjetividade de representar plenamente o real, desafiando a visão freudiana que, sob influência do

⁵⁰ No ensaio “*Luto e Melancolia*” (1917 [1915], p.261), Freud substituiu o termo Sachvorstellung (representação da coisa) pelo sinônimo Dingvorstellung. Essa escolha terminológica não era inédita, uma vez que Freud já havia utilizado Dingvorstellung em *A Interpretação dos Sonhos* (1900, p. 314) e no capítulo VII de seu livro *Os Chistes e sua Relação com o Inconsciente* (1905). A distinção entre “representação da palavra” (Wortvorstellung) e “representação da coisa” (Sachvorstellung ou Dingvorstellung) estava presente em sua elaboração teórica desde seus primeiros trabalhos, sendo amplamente discutida em sua monografia de 1891, traduzida no Apêndice C do livro *O Inconsciente* (1915, p.217).

⁵¹ É relevante destacar que Gilles Deleuze, na seção 4.2, *Imagem Tempo*, propõe uma reconfiguração no entendimento do tempo. Inicialmente, o tempo é subordinado à imagem, sendo percebido de forma indireta. No entanto, com sua formulação, o tempo adquire autonomia, permitindo uma desconexão entre imagem e tempo. Essa autonomia confere à imagem a liberdade de se apresentar de maneiras diversas. Essa mudança é atribuída pelo autor ao impacto da Segunda Guerra Mundial, possivelmente como uma resposta à necessidade de criar imagens desvinculadas de um presente caracterizado por adversidades e destruição.

De maneira análoga, Jacques Lacan reformula a teoria freudiana no texto que fundamenta a seção 5.2, *Tempo Lógico*, escrito em 1945, em um período pós-guerra. Nesse texto, Lacan define o tempo como uma lógica de liberdade, o que reflete as transformações históricas e sociais daquele momento, marcado pela urgência de reconfigurar tanto a concepção de tempo quanto a relação com a realidade que a guerra havia imposto. Assim, a ruptura entre imagem e tempo ocorre de forma simultânea nesse período, respondendo à necessidade humana de revisar conceitos e modos de representação. É nesse contexto que Lacan revisita as teorias freudianas sobre representação, promovendo uma abordagem inovadora e condizente com as demandas de sua época.



associacionismo⁵², introduzia o conceito de sentido nas interpretações psicanalíticas. No Seminário 1, dedicado aos escritos técnicos de Freud, Lacan destaca essa perspectiva ao tratar da interpretação dos sonhos (Lacan, 2009):

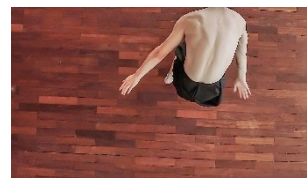
“Do ponto de vista cientista, Freud pareceu ligar-se então ao pensamento mais arcaico – ler alguma coisa nos sonhos. Ele volta em seguida à explicação causal. Mas, quando interpretamos um sonho, sempre estamos em cheio no sentido na interpretação dos sonhos. O que está em questão é a subjetividade do sujeito, nos seus desejos, na sua relação com seu meio, com os outros, com a própria vida.” (LACAN, 2009, p.10).

Essa formulação destaca a centralidade na construção e interpretação do sentido dentro da teoria freudiana, como exemplificado na análise de Freud sobre Moisés de Michelangelo. Por outro lado, Lacan desloca esse enfoque ao ultrapassar os limites tradicionais do conceito de representação (*Vorstellung*), propondo uma compreensão da psicanálise essencialmente como uma experiência de linguagem (Lacan, 2008). Para Lacan, o tratamento dos sintomas ocorre primordialmente pela fala, o que posiciona a linguagem como o eixo estruturante tanto da subjetividade quanto do inconsciente, reformulando os fundamentos teóricos da psicanálise.

Lacan formulou a ideia de que o inconsciente não deve ser concebido como um espaço ou um depósito estático de conteúdos psíquicos, mas como um efeito das interações sociais, profundamente dependente do papel estruturante da linguagem. Essa perspectiva destaca o caráter simbólico do diálogo entre os sujeitos e posiciona a linguagem como eixo central da subjetividade. Lacan afirma que “*o inconsciente é estruturado como uma linguagem*⁵³”, ressaltando que é através das palavras que o sujeito se inscreve no mundo simbólico e atribui sentido à sua experiência (Lacan, 1998). Essa formulação redefine a concepção do inconsciente ao destacar seu dinamismo,

⁵² O associacionismo é uma teoria psicológica que explica os processos mentais e o aprendizado como resultado da formação de associações entre ideias, estímulos ou experiências, baseando-se em princípios como semelhança, contiguidade e repetição.

⁵³ Lacan afirma que “*o inconsciente é estruturado como uma linguagem*” no texto “*A Instância da Letra no Inconsciente ou a Razão Desde Freud*”, publicado em 1957 e presente nos Escritos (1966). Essa ideia é central no início do texto, onde ele introduz a relação entre os significantes e o inconsciente, ressaltando que o inconsciente se organiza de maneira semelhante à linguagem, com os significantes adquirindo significado através de suas relações dentro de uma rede simbólica.



sua constituição relacional e linguística, e seu caráter essencialmente simbólico, atingindo diretamente a interpretação ou leitura de uma obra de arte.

Para fundamentar a função simbólica e seu papel na constituição do sujeito, Lacan apropriou-se da noção de signo, conforme definida pelo linguista Ferdinand de Saussure. Essa noção permitiu a Lacan desenvolver o conceito de significante e estabelecer a primazia do simbólico, em oposição ao conceito de representação (*Vorstellung*), na estruturação do sujeito e na prática psicanalítica. Para Saussure, o signo é a unidade fundamental da linguagem, constituída pela relação inseparável entre dois componentes: o significante, como forma sensível, e o significado, como conceito associado (Lacan, 2009). Lacan explora essa dualidade ao destacar sua relevância na estruturação do inconsciente como linguagem, enfatizando que o inconsciente é organizado por significantes e opera segundo leis semelhantes às da linguagem (2009):

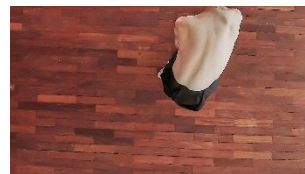
“O significante é o material audível, o que nem por isso quer dizer o som. Entretanto, nem por isso, tudo que é da ordem da fonética é incluído na Linguística enquanto tal. É do fonema que se trata, quer dizer, do som em oposição a outro som, no interior de um conjunto de oposições.

Ao falarmos do significado, pensamos na coisa, quando se trata da significação. Não obstante, cada vez que falamos, dizemos a coisa, o significável, através do significado. Há aí um logro, porque é claro que a linguagem não é feita para designar as coisas.” (LACAN, 2009, p.321)

O significante, portanto, refere-se ao aspecto material do signo, como a sequência de sons ou grafemas que constituem uma palavra, por exemplo, os fonemas ou letras que compõem a palavra “árvore”. Já o significado corresponde ao conceito ou ideia mental associada ao significante, como a representação de uma árvore, incluindo sua forma, tronco e folhas.

Em contrapartida, Lacan subverte essa relação entre significante e significado proposta por Saussure, ao destacar o papel do significante no sistema simbólico, introduzindo a centralidade da linguagem como elemento organizador do sujeito. Para Lacan, significante e significado não estão conectados de maneira direta e estável; ao contrário, o significado está em constante deslizamento sob o significante, impossibilitando a fixação de um sentido único e definitivo (Lacan, 2009).⁵⁴

⁵⁴ De modo análogo à proposta de Lacan, a obra *Aliento* (Breath), de Oscar Muñoz, apresentada na Figura 19, em diálogo com a teoria de Gilles Deleuze discutida na Seção 4.2, *Imagem-Tempo*,



Em Lacan, essa perspectiva pode ser ilustrada pelo caso clínico exposto por Kris⁵⁵ e descrito por Lacan em *O Seminário, Livro 1 - Os escritos técnicos de Freud*. Nesse caso, apresentado em um dos artigos de Kris, um paciente sofre de bloqueios em sua produção intelectual, atribuídos a uma culpa inconsciente relacionada ao plágio. A interpretação de Kris, voltada para a superfície dos discursos do paciente, evidencia como a denegação⁵⁶ (*Verneinung*) opera no nível simbólico. Lacan enfatiza esse aspecto ao citar o caso clínico em seu texto, demonstrando como o inconsciente se manifesta através da estrutura simbólica, conforme argumentado por Lacan (2009):

“Em outros termos, a relação ao outro, na medida em que nela tende a se manifestar o desejo primitivo do sujeito, contém sempre em si mesma esse elemento fundamental, original, da denegação, que toma aqui a forma da inversão.

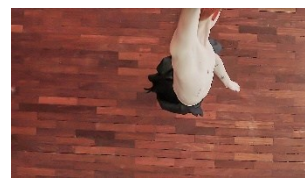
Isso, como vocês veem, apenas nos introduz em novos problemas.

Mas, para continuar, conviria que fosse situada a diferença de nível entre o simbólico como tal, a possibilidade simbólica, abertura do homem aos símbolos, e, por outro lado, a sua cristalização no discurso organizado

subverte a relação tradicional entre imagem e tempo, ao conferir à imagem uma autonomia que a desvincula de uma linearidade temporal fixa e previsível. Essa abordagem evidencia que, apesar de suas diferenças, ambas teorias compartilham semelhanças e se conectam em diversos aspectos. Ao subverter essa relação, o resultado é a emergência de um tempo que opera de forma singular, conferindo liberdade à forma da imagem para se manifestar de acordo com as condições do momento. Esse fenômeno será aprofundado adiante na teoria de Jacques Lacan e foi previamente abordado na teoria de Gilles Deleuze. Para uma análise mais precisa, recorre-se às reflexões e aos conteúdos desenvolvidos na seção 4.2 – Imagem-Tempo.

⁵⁵ Kris apresenta o caso de um sujeito com dificuldades na produção intelectual, paralisado pelo sentimento de ser um plagiário. Ele mantém um intenso intercâmbio de ideias com um scholar brilhante, sentindo-se constantemente tentado a apropriar-se dessas ideias, o que bloqueia sua capacidade de escrever e publicar. Ao finalmente produzir um texto, convence-se de que sua tese já havia sido escrita e publicada, reforçando sua sensação de plágio. Kris identifica nesse impasse uma repetição inconsciente da relação com o pai, que nunca publicou nada devido à figura opressora do avô. O sujeito projeta essa dinâmica ao buscar tutores intelectuais e ao se autossabotar pelo plágio. A interpretação de Kris, ao evidenciar essa estrutura inconsciente, gera no paciente uma resposta simbólica: o desejo de comer “miolos frescos”, revelando a internalização e a inversão do conflito com a figura paterna.

⁵⁶ A denegação (*Verneinung*, em alemão) é um conceito psicanalítico introduzido por Freud e posteriormente elaborado por Lacan. Refere-se a um mecanismo psíquico em que o sujeito expressa algo reprimido, mas ao mesmo tempo nega sua veracidade. Trata-se de uma forma de admitir o conteúdo inconsciente, enquanto o ego tenta proteger-se da angústia que tal reconhecimento poderia causar. No texto “*A Negativa*” (*Die Verneinung*, 1925), Freud explica que a denegação é uma maneira de trazer material reprimido à consciência sem realmente aceitá-lo. Lacan retoma a ideia de Freud e a insere no campo simbólico. Para Lacan, a denegação está ligada à estrutura da linguagem e do desejo, associando-a ao modo como o sujeito mantém uma relação com a falta e o Outro (grande Outro). Dessa forma, a denegação demonstra como o inconsciente encontra meios indiretos de expressar-se.

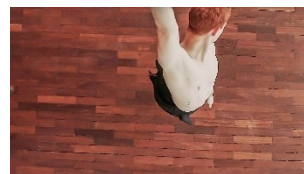


enquanto contém, fundamentalmente, a contradição.” (LACAN, 2009, p.86)

A denegação (*Verneinung*) constitui, portanto, um mecanismo que ilustra a relação entre o significante e o simbólico, permitindo que o desejo do sujeito seja afirmado de forma indireta, contrastando com a perspectiva de Saussure, que postula uma relação direta entre significante e significado, assim como com a interpretação de sentido direto da representação (*Vorstellung*) na teoria freudiana. Este processo é evidenciado por meio de uma inversão que revela o conteúdo recalcado no discurso, mostrando como o desejo se manifesta de maneira oblíqua e não como uma correspondência direta entre palavras e imagem. Lacan demonstra que a denegação é central para compreender como o simbólico estrutura a experiência do sujeito, ao mesmo tempo em que incorpora contradições fundamentais, dado que está inserido em uma cadeia de significantes (Lacan, 2009). Esse processo evidencia como o inconsciente se manifesta no campo simbólico, articulando desejo e linguagem, ao mesmo tempo em que, dissocia o significante do significado, conferindo autonomia à imagem.

Assim, o significante constitui a base da estrutura simbólica e possui primazia em relação ao significado. Ele opera dentro de uma cadeia de significantes, na qual cada elemento remete a outro, resultando no adiamento contínuo de um significado final estável⁵⁷, ou seja, de uma imagem fixa. O significado, portanto, não se configura como permanente, mas emerge de forma transitória como um efeito resultante do movimento e da interação entre os significantes. Essa dinâmica evidencia a fluidez do sentido no campo simbólico, contrastando com a análise de representação (*Vorstellung*) identificada em Freud ao examinar a escultura de Moisés, onde a obra é interpretada como portadora de um significado mais estático e definido.

⁵⁷ Lacan, ao se apropriar da linguística estrutural de Saussure, reformula o conceito de signo ao substituir a relação entre significado e significante pela primazia deste último. Enquanto Saussure propunha que a relação entre significado (conceito) e significante (imagem acústica) era arbitrária e indissociável, Lacan enfatiza o papel do significante como o elemento estruturante do inconsciente. Nesse sentido, o desejo inconsciente não é acessível diretamente pelo significado, mas emerge através do jogo entre os significantes, nos processos de metonímia (deslocamento) e metáfora (substituição). A articulação dos significantes forma o tecido do inconsciente, no qual o fonema, embora vazio de sentido isoladamente, ganha potência ao se inserir em uma cadeia signifiicante.

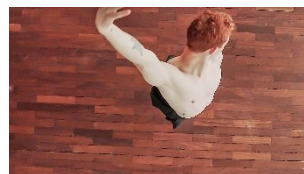


Dentro desse campo, é no nível do significante que a obra de arte encontra possibilidade de interpretação, sendo este também o espaço de manifestação do desejo, dado que, na teoria lacaniana, o sujeito é estruturado pela linguagem, condição essencial à vida em sociedade. A linguagem opera no campo do simbólico, que é constituído por uma cadeia de significantes. Esses significantes não possuem um significado fixo ou estável; ao contrário, eles adquirem sentido apenas em relação a outros significantes no interior da cadeia simbólica. Essa estruturação simbólica organiza a experiência humana em um tempo que transcende a linearidade do tempo cronológico, sendo continuamente reorganizado pelas demandas subjetivas.

Trata-se, portanto, de uma concepção temporal não linear, marcada pela relatividade, pela noção de duração e pela lógica do desejo, elementos discutidos ao longo desta dissertação, em que a busca contínua por significação assume um papel estruturante na constituição da experiência temporal. O conceito *de tempo relativo*, como discutido no primeiro capítulo, *Construção do Tempo*, decorre da teoria da relatividade formulada por Albert Einstein, segundo a qual o tempo deixa de ser absoluto, passando a variar de acordo com o referencial do observador e as condições gravitacionais do ambiente. A *duração*, abordada no segundo capítulo, *Construções da Imagem*, é formulada por Henri Bergson como uma experiência qualitativa do tempo, contínua e indivisível, onde passado e presente se entrelaçam em um fluxo de consciência vivo e dinâmico. Já o *tempo lógico*, desenvolvido por Jacques Lacan e analisado na seção 5.2, *Tempo Lógico*, apresenta-se como uma estrutura temporal subjetiva e intersubjetiva, fundada na dinâmica do desejo e na relação do sujeito com o Outro.

A articulação entre física, filosofia e psicanálise revela que o tempo não pode ser compreendido apenas como uma sequência linear de eventos, mas deve ser investigado em suas múltiplas dimensões: cronológica, relativa, qualitativa e lógica. Essa abordagem interdisciplinar não apenas expande nossa compreensão do tempo, mas também fornece subsídios para questionar a fixação do tempo na imagem fotográfica.

Desta forma, a potencialidade da imagem, conforme desenvolvido por Henri Bergson, Gilles Deleuze e Georges Didi-Huberman, fundamenta-se ao

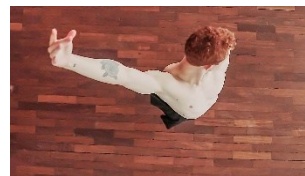


considerar que esta não representa apenas um corte temporal, mas pode ser entendida como um processo em que diferentes temporalidades se articulam. Sob essa perspectiva, parte-se da hipótese de que a imagem, especialmente a imagem fotográfica, temática central desta pesquisa, constitui uma construção dinâmica que transcende a concepção tradicional de registro de um instante único, possibilitando novas interpretações sobre seu papel e sua inserção no campo das artes.

Assim, na teoria Lacaniana, o tempo é concebido como uma construção simbólica, na qual passado, presente e futuro se organizam em torno da falta e da busca incessante por algo que permanece inalcançável, sendo essa dinâmica sustentada pelo desejo⁵⁸. A concepção de desejo se aproxima, por analogia, da noção de relatividade na física e da duração na filosofia, ambas compreendidas como formas não absolutas de apreensão temporal. Nesse contexto, as figuras analisadas ao longo desta dissertação não se limitam a um processo de articulação de diferentes temporalidades, mas podem igualmente ser interpretadas como tentativas de inscrever o desejo no campo temporal, transcendendo suas condições fixas e estáticas. Isso se dá porque o desejo, por sua própria natureza, não é estático; ele se desloca, se reconfigura e busca continuamente se atualizar. Nesse movimento, a imagem se empenha em dar forma ao desejo, inserindo-o em um fluxo temporal contínuo e dinâmico. Dessa maneira, o tempo se apresenta como uma construção simbólica que não apenas organiza a experiência subjetiva, mas também sustenta e torna visível aquilo que, em sua essência, pertence à ordem da falta: a imagem.

Neste momento, é possível responder à pergunta central desta pesquisa, compreendendo que o tempo representado na imagem fotográfica transcende uma medida objetiva e fixa. Ele se configura como uma ferramenta simbólica que

⁵⁸ Na concepção de Henri Bergson, conforme discutido na Seção 3.1, *Concepção da Imagem*, o movimento da imagem é mediado por estímulos nervosos, que estabelecem a conexão entre o tempo subjetivo da memória e a percepção do mundo externo. Esse processo vincula diretamente a constituição da imagem ao funcionamento fisiológico do sistema nervoso. Em contraste, conforme analisado na Seção 5.2, *Tempo Lógico*, Jacques Lacan propõe uma reformulação dessa relação ao deslocar o papel estruturante do movimento para o desejo. Na teoria lacaniana, o desejo opera como força motriz dentro da cadeia de significantes, promovendo o deslocamento contínuo do significado, assim como, em Bergson, os estímulos nervosos impulsionavam o fluxo entre memória e imagem. Dessa forma, o desejo, na perspectiva lacaniana, substitui os estímulos nervosos como princípio organizador da experiência subjetiva e da estruturação simbólica.

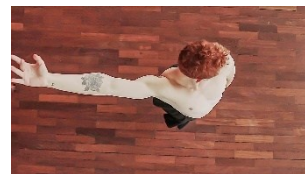


permite ao sujeito articular seu desejo, buscando inscrevê-lo em uma lógica temporal que, por sua natureza, permanece fugidia e inacabada. Assim, a fotografia também não se apresenta como um elemento estático, mas como algo em constante transformação, modificando-se continuamente por meio de sua interação com o tempo.

Dessa maneira, a fotografia deixa de ser entendida apenas como congelamento de um instante e passa a ser concebida como uma construção simbólica, na qual o tempo não é simplesmente registrado, mas constantemente reconfigurado por meio da relação subjetiva com a imagem. Nesse processo, a fotografia assume um papel dinâmico, possibilitando a coexistência e a transformação de múltiplas temporalidades, que se renovam a cada interação interpretativa com a imagem fotográfica. Levanta-se, então, um questionamento essencial para compreender como essa dinâmica se manifesta e se integra à obra de arte: considerando que o tempo pertence ao campo do simbólico e é continuamente reinscrito na imagem, qual é a verdadeira atribuição desse dinamismo, dado que tanto o tempo quanto a imagem desempenham papéis fundamentais na estruturação da experiência humana na vida real⁵⁹?

Compreender o simbólico, nesse contexto, demanda a investigação dos demais registros lacanianos, o imaginário e o real, que, embora distintos em suas funções e características, estabelecem uma relação de interdependência. Essa interrelação possibilita uma compreensão mais ampla de como as imagens se inserem no contexto das artes e de qual é sua função na vida real, seja como mediadoras da experiência subjetiva, seja como ferramentas simbólicas que articulam desejo, temporalidade e significação. Para abordar o registro do Imaginário, Lacan utiliza metáforas, como o experimento do “buquê invertido” e o exemplo do estádio do espelho. A metáfora óptica é empregada para explorar a relação do sujeito com a imagem, evidenciando sua ligação com a formação

⁵⁹ O tempo e a imagem desempenham um papel fundamental como mediadores entre percepção, memória e a construção do sentido. Na Seção 4.2, *Imagem Tempo*, Gilles Deleuze sublinha a mudança na relação direta entre tempo e imagem, motivada pela necessidade de uma representação visual desvinculada do tempo real, um fenômeno ligado ao contexto pós-Segunda Guerra Mundial. Na Seção 5.2, *Tempo Lógico*, Jacques Lacan redefine o tempo, não mais como uma sequência linear, mas como uma estrutura subjetiva que segue a lógica do sujeito, estruturando sua experiência do desejo e da subjetividade. Ambos os pensadores sugerem que tempo e imagem não são categorias externas imutáveis, mas elementos dinâmicos que influenciam a maneira como a realidade é experienciada e significada.

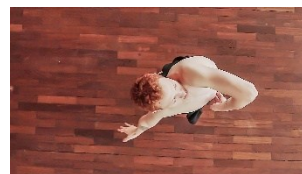


da subjetividade. Essa relação permite ao sujeito distinguir o que pertence à realidade e o que é do domínio do imaginário, conforme exposto por Lacan (2009):

“As imagens ópticas apresentam diversidades singulares, algumas são puramente subjetivas, são as que se chamam virtuais, enquanto outras são reais, a saber, sob certos prismas, se comportam como objetos e podem ser tomadas como tais. Muito mais singular ainda – esses objetos que as imagens reais são, podemos dar as suas imagens virtuais. Nesse caso, o objeto que é a imagem real toma, e devidamente, o nome de objeto virtual.” (LACAN, 2009, p.105)

No experimento, Lacan utiliza uma imagem real de um buquê de flores que é projetada em um ponto visível no espaço por um espelho côncavo, criando a ilusão de um objeto presente onde ele não está. O cenário descrito é o seguinte: há um espelho côncavo que reflete a imagem do buquê real, mas escondido do observador. No lugar do buquê real, o observador enxerga sua imagem real invertida, que parece estar localizada no gargalo de um vaso vazio. A imagem projetada é percebida como estando lá, embora o buquê real não esteja no local onde sua imagem aparece. Essa ilusão visual representa a maneira como o sujeito se relaciona com o mundo: ele nunca percebe diretamente a realidade, mas a interpreta por meio das imagens que lhe são fornecidas (Lacan, 2009). Isso exemplifica o funcionamento do registro do Imaginário, em que a percepção está mediada por construções imagéticas que moldam a experiência subjetiva.

Para explicar como o registro do Imaginário contribui para a constituição do sujeito, Lacan introduz o conceito do *estádio do espelho*, um dos pilares centrais de sua teoria psicanalítica. Esse conceito descreve o momento em que o sujeito, ainda em um estágio precoce de desenvolvimento, identifica-se com sua própria imagem refletida, reconhecendo-a como um todo corporal. Esse reconhecimento constitui, ao mesmo tempo, uma experiência de identificação e alienação. Ao visualizar sua unidade corporal na imagem refletida, o sujeito antecipa simbolicamente uma completude que ainda não alcançou. Dessa forma, a identificação revela-se não apenas ilusória, mas também alienante, uma vez que o sujeito se percebe como unificado na imagem refletida, enquanto, em sua realidade interna, permanece marcado por uma condição de fragmentação (Lacan, 2009).



O Imaginário, portanto, não se refere a uma realidade objetiva, mas a uma construção subjetiva que facilita a relação do sujeito com o mundo. No estágio do espelho, o sujeito é alienado em sua própria imagem, assim como no experimento do buquê invertido, em que a imagem projetada (do buquê) é percebida como algo real, embora seja uma ilusão. Em ambos os casos, a relação especular, característica do registro imaginário, oculta o real e depende de um quadro simbólico para adquirir significado. O Simbólico, por sua vez, organiza a experiência humana ao introduzir a dimensão da linguagem e das estruturas sociais, oferecendo um suporte que transcende as ilusões do eu e possibilita a integração das experiências em um sistema de significações. Já o Real, que será tratado a seguir, refere-se ao registro que escapa à simbolização e não pode ser plenamente integrado ao imaginário, representando aquilo que se mantém como limite ou resto fora do alcance do sujeito.

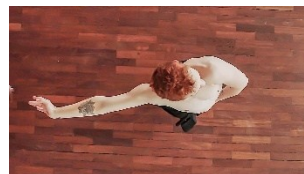
O registro do real, na teoria lacaniana, não se confunde com a noção comum de realidade. Enquanto a realidade é estruturada pelas dimensões do simbólico e do imaginário, o real é aquilo que permanece fora da representação, resistindo à simbolização e à incorporação nos sistemas de linguagem e imagem. Ele não é um objeto fixo ou específico, mas uma categoria conceitual que designa o impossível de ser plenamente articulado no discurso, conforme descrito por Lacan (2008):

“Esse real, onde o encontramos? E, com efeito, de um encontro, de um encontro essencial, que se trata no que a psicanálise descobriu - de um encontro marcado, ao qual somos sempre chamados, com um real que escapole.” (LACAN, 2008, p 59).

Para abordar o conceito de encontro com o real, Lacan recorre ao termo aristotélico “tique⁶⁰”, enfatizando seu caráter essencialmente faltoso. O real, nesse contexto, é concebido como um evento traumático que resiste à assimilação pelo princípio do prazer⁶¹ e à organização simbólica da experiência.

⁶⁰ Tiquê é um conceito originalmente desenvolvido por Aristóteles, utilizado por Jacques Lacan no contexto da psicanálise para designar o encontro com o real. Diferentemente do automaton, que está relacionado à repetição, ao retorno de padrões e ao princípio do prazer, o tiquê refere-se ao acaso, ao que escapa à previsão e ao controle, representando o real como trauma, ou seja, aquilo que é inassimilável e que rompe a cadeia simbólica. O tiquê, assim, está ligado à experiência do encontro faltoso, do imprevisto, que surge como ruptura e marca o sujeito no registro do real.

⁶¹ O princípio de prazer é um conceito central da psicanálise freudiana, que postula que o psiquismo humano tende a evitar o desprazer e buscar a satisfação de desejos e necessidades, minimizando



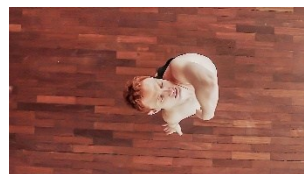
Tal encontro com o real, ilustrado por Lacan no caso clínico do *Homem dos Lobos*⁶², situa-se no núcleo da repetição, pois é aquilo que o sujeito busca incessantemente, mas que permanece irredutível, escapando à captura simbólica (Lacan, 2008). Dessa forma, o real é caracterizado como aquilo que “escapa”, reafirmando sua natureza de impossível de ser plenamente integrado ou simbolizado. Ele manifesta-se como um retorno insistente no campo da experiência, evidenciando sua resistência à apreensão simbólica e ao enquadramento no imaginário (Lacan, 2008). Em outros termos, quando algo não é simbolizado, isto é, não é integrado ao campo da linguagem ou representado de forma psíquica por uma imagem, ele “retorna” no registro do real, entendido como um campo que não corresponde diretamente à realidade. Esse retorno pode ocorrer na forma de sintomas, repetições ou manifestações somáticas.

Embora o real resista à simbolização e perturbe o registro imaginário, ele não opera de forma isolada. Ele é o limite que define e tensiona os outros dois registros (simbólico e imaginário), sendo inseparável do modo como estes se estruturam. Não se trata apenas de um “fora”, mas de uma dimensão que tanto molda quanto desestabiliza a relação entre os registros, expondo suas limitações e lacunas (Lacan, 2008).

Os três registros lacanianos, o simbólico, o imaginário e o real, são interdependentes, mas mantêm sua distinção funcional. O simbólico estrutura o inconsciente, organiza as trocas humanas por meio da linguagem e regula as relações sociais. O imaginário, por sua vez, aprisiona o sujeito em identificações especulares e ilusões de completude. Já o real representa o limite da

tensões e mantendo um estado de equilíbrio interno. Ele guia os processos primários do inconsciente, promovendo ações ou fantasias que visem o prazer imediato, muitas vezes em oposição às exigências da realidade e do princípio de realidade, que regula e adia as satisfações para garantir a adaptação social e a sobrevivência.

⁶² O caso do *Homem dos Lobos* refere-se a um famoso relato clínico de Freud sobre Sergei Pankejeff, um paciente que sofria de uma neurose complexa, marcada por sonhos angustiantes e fantasias infantis. Um dos elementos centrais do caso é o sonho com lobos brancos observando-o de uma árvore, que Freud interpretou como uma expressão de um trauma infantil reprimido ligado à cena primária (a observação do ato sexual entre os pais). Este caso exemplifica a repetição no sentido laciano: o sujeito é conduzido, inconscientemente, a buscar o encontro com algo do real que, no entanto, permanece inassimilável e escapole constantemente. A fantasia organiza essa busca, mas também vela a impossibilidade de acessar diretamente o núcleo traumático do real.



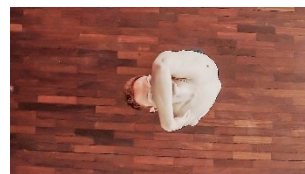
simbolização, aquilo que escapa ao pensamento e à representação, marcando a falha inerente nos outros dois registros. Essa tríade conceitual proporciona um fundamento teórico rico para explorar as dimensões da imagem e sua inserção no universo das artes, como será examinado na obra de James Joyce⁶³ apresentado por Lacan.

Jacques Lacan, no Seminário 23, utiliza a obra de James Joyce, particularmente *Finnegans Wake*⁶⁴, como um exemplo central para desenvolver o conceito de *sinthoma*. Nesse contexto, Lacan reformula o entendimento tradicional do termo “sintoma” na psicanálise, ampliando seu significado. O sintoma, em sua acepção freudiana, é visto como a manifestação inconsciente de um conflito psíquico, funcionando como uma solução substitutiva para um desejo reprimido. No entanto, Lacan propõe que o *sinthoma* transcende essa definição, assumindo uma função estrutural e criativa que ajuda a estabilizar a relação de cada sujeito com o Real, registro entendido como o que escapa à simbolização e ao domínio da linguagem (Lacan, 2007). Para Lacan, o *sinthoma* desempenha um papel crucial ao organizar e sustentar o laço entre os três registros fundamentais: o Real, o Simbólico e o Imaginário, conforme será apresentado adiante.

Na perspectiva Lacaniana, Joyce revolucionou a linguagem em sua obra, ao desestruturar a lógica convencional do inglês e incorporar elementos de outras línguas, sons e significados. Lacan interpreta essa prática como um mecanismo de compensação para uma falha estrutural ou lacuna no registro simbólico, a qual não pode ser plenamente suprida pelas convenções normativas da linguagem (Lacan, 2007), retornando e manifestando-se como escrita no registro do real. Dessa forma, o *sinthoma* joyceano manifesta-se como um

⁶³ James Joyce (1882–1941) foi um escritor e poeta irlandês, amplamente reconhecido como um dos maiores nomes da literatura modernista. Sua obra é caracterizada pela experimentação linguística e narrativa, bem como pela exploração de temas como identidade, memória e a condição humana.

⁶⁴ *Finnegans Wake*, a última obra de James Joyce, publicada em 1939, é um marco do modernismo literário e conhecida por sua complexidade linguística e temática. O título carrega múltiplos significados: “wake” pode se referir a “velório”, evocando a balada irlandesa sobre Tim Finnegan, que revive durante seu funeral; a “despertar” ou “vigília”, sugerindo renascimento e novas formas de consciência; e à “esteira” deixada por um barco na água, simbolizando a fluidez e o caráter cíclico da narrativa. Essas camadas de interpretação refletem a essência multifacetada da obra, que rompe com convenções para explorar temas universais por meio de uma linguagem radicalmente inovadora.



dispositivo artístico, conforme formulado por Lacan⁶⁵, que integra e estrutura a existência de maneira singular, exemplificando como a arte pode funcionar como uma compensação criativa e estabilizadora⁶⁶ para a falha no simbólico (Lacan, 2007).

O conceito do nó borromeano é empregado por Lacan como uma metáfora capaz de ilustrar a interconexão entre os três registros: o simbólico, o imaginário e o real, bem como para compreender o papel do sinthoma na sustentação dessa articulação. Trata-se de uma estrutura que, em sua configuração, representa a ideia de que, se qualquer um dos três registros for

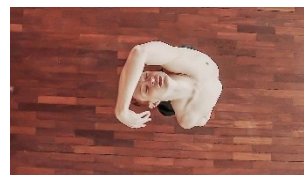
⁶⁵ No seminário 23 – O Sinthoma (1975-1976), Lacan analisa a obra escrita de James Joyce, atribuindo-lhe o estatuto de arte.

⁶⁶ No livro *Notas Psicanalíticas sobre um Relato Autobiográfico de um Caso de Paranoia (Dementia Paranoides)*, publicado por Sigmund Freud em 1911, o autor analisa o caso clínico de Daniel Paul Schreber, um juiz que desenvolveu uma psicose paranoide. A análise de Freud baseou-se na autobiografia de Schreber, *Memórias de um Doente dos Nervos* (1903), na qual o próprio Schreber narra sua experiência com a doença. Freud interpretou o delírio como uma tentativa de cura e reorganização psíquica, evidenciando que os sujeitos psicóticos elaboram estratégias para estabilizar sua condição diante da rejeição da realidade. No caso específico de Schreber, Freud destacou o papel fundamental da escrita na estabilização de sua psicose.

Lacan, no texto *De uma Questão Preliminar a Todo Tratamento Possível da Psicose* (1955-56), ampliou essa análise ao introduzir o conceito de foraclusão do Nome-do-Pai como eixo central da estruturação da psicose. O conceito de foraclusão refere-se ao mecanismo psíquico específico da psicose, no qual um significante fundamental, como o Nome-do-Pai, não é simbolizado no campo do simbólico, retornando no real sob a forma de alucinações ou delírios. Lacan argumentou que, no caso de Schreber, a ausência do Nome-do-Pai resultou no desencadeamento de seus desarranjos psíquicos. Nos anos 1970, Lacan destacou o papel do trabalho criativo como uma possível via de estabilização da psicose, permitindo a reorganização subjetiva frente à desestruturação psíquica.

Posteriormente, no livro *A Psicose* (2010), Andréa M. C. Guerra examina as diferentes saídas para a psicose delineadas por Lacan, ampliando a discussão para além do trabalho delirante enfatizado por Freud. Lacan identifica três possíveis movimentos subjetivos adotados pelos psicóticos: a passagem ao ato, a obra e a sublimação criadora. Guerra destaca que Lacan retomou o caso de Schreber, compreendendo sua estabilização por meio da escrita e a categorizando como “obra”. No entanto, a autora sugere que esse conceito pode ser expandido para incluir outras formas de expressão artística. Segundo Guerra: “Quanto ao terceiro aspecto, a obra, ela pode ser tomada, seja como escrita, conforme o estudo sobre Joyce nos ensina, seja como pintura, tal qual o caso de Van Gogh testemunha” (GUERRA, 2010, p. 40).

Esse percurso teórico exemplifica um trabalho do real sobre o real, no qual Guerra sugere que, assim como Schreber encontrou uma forma de estabilização psíquica por meio da obra escrita, a obra artística pode igualmente oferecer uma via de reorganização subjetiva diante da ausência de simbolização do Nome-do-Pai. Sob essa perspectiva, a arte opera como um dispositivo que possibilita ao sujeito lidar com o que não foi simbolizado, transformando o indizível em uma experiência sensível e significativa.



rompido, o conjunto se desintegra. Essa metáfora é crucial para compreender como esses elementos estão interligados, sendo apoiados mutuamente, e como o sinthoma opera como um ponto de sustentação dentro dessa dinâmica. O sinthoma, nesse contexto, opera como um dispositivo, comparável a uma engrenagem de acoplamento que mantém os registros simbólico, imaginário e real conectados, impedindo sua dispersão e assegurando a coesão da estrutura subjetiva.

Assim, a obra de Joyce exemplifica a maneira pela qual a arte, em sua criação e subversão, conforme apresentado por Lacan, pode funcionar como uma estrutura que lida com o real e ao mesmo tempo mantém uma relação articulada com o simbólico e o imaginário, destacando a potência do sinthoma como um elemento que dá sentido aos registros diante da falha do simbólico (Lacan, 2007):

“É de fato aí que jaz o que incita ao erro de pensar que esse nó seja uma norma para a relação de três funções que só existem uma para outra em seu exercício no ser que, ao fazer nó, julga ser homem. A versão não é definida porque o simbólico, o imaginário e o real estão rompidos, mas, sim, porque eles já são distintos, de modo que é preciso supor um quarto que, nessa ocasião, é o sinthoma.” (LACAN, 2007, p.21)

Dessa forma, Lacan argumenta que a estabilidade e a interligação entre os três registros, requer a introdução de um quarto elemento estruturante, o sinthoma. Nesse contexto, o sinthoma não é apenas um sintoma individual, mas uma estrutura que, ao compensar a falha na simbolização, mantém a integridade do sujeito e sua relação com o real. Essa proposta é ilustrada pela Figura 29, que visualiza o nó borromeano e o papel crucial do sinthoma em sustentar os registros.

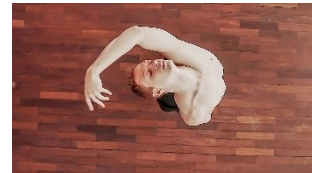
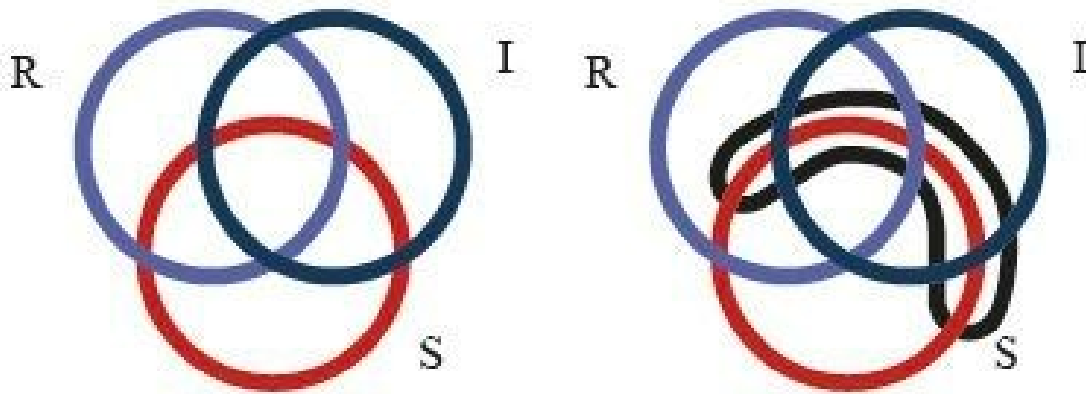


Figura 29 – Os três anéis que representam os registros do Real (R), Imaginário (I) e Simbólico (S) inicialmente separados, posteriormente conectados pelo sinthoma.

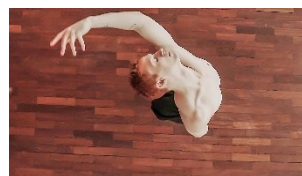


Fonte: LACAN, Jacques. O Seminário, livro 23: o sinthoma, 1975-1976. 2 Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

A partir dessa ilustração, pode-se inferir que, por meio de sua escrita, Joyce introduz uma singularidade que permite uma reorganização do sujeito em relação ao Real. Sua obra demonstra como a arte pode operar como um sinthoma, funcionando como um mecanismo capaz de simbolizar e ressignificar as lacunas estruturais do sujeito, promovendo uma forma singular de sustentação frente ao que escapa à linguagem.

Ao abordar as questões relacionadas à verdade e à linguagem, Lacan propõe que a verdade só pode ser enunciada de maneira parcial, devido à limitação essencial da linguagem em capturar o Real em sua totalidade. A linguagem, embora fundamental para a estruturação da verdade, é incapaz de abarcar o Real completamente, uma vez que o Real é aquilo que escapa à simbolização e resiste à significação (Lacan, 2007):

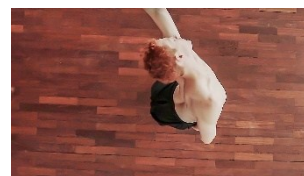
“Com efeito, para mim, a menos que se admita essa verdade de princípio – que a linguagem está ligada a algo que, no real, faz furo – não é apenas difícil, mas impossível conceber seu manejo. O método de observação não poderia partir da linguagem sem que ela se revelasse como algo que faz furo no que pode ser situado como real. É precisamente por essa função de furo que a linguagem exerce seu domínio sobre o real.” (LACAN, 2007, p. 31)



Nesse sentido, a linguagem assume um papel fundamental na criação de lacunas no Real, pois, ao nomear ou representar algo, ela introduz uma falha ou uma ausência, deixando sempre algo de fora. Este “furo” representa a marca do que não pode ser completamente articulado ou simbolizado, mas, paradoxalmente, estrutura tanto o discurso quanto o desejo humano. A verdade, então, surge nesse espaço intermediário entre o que é enunciado e o que permanece fora do alcance da linguagem. Ela não se configura como uma representação total do Real, mas sim como uma aproximação que revela sua incompletude. Dessa forma, a linguagem não apenas organiza o mundo, mas também expõe suas fissuras, possibilitando que o sujeito se posicione em relação ao desejo e à falta que o define.

Essa abordagem da linguagem pode ser vinculada à indagação de Freud no texto *Moisés de Michelangelo*, onde ele questiona (Freud, 1996): *“Mas por que a intenção do artista não poderia ser comunicada e compreendida em palavras, como qualquer outro fato da vida mental?”* (p.218). Para Lacan, a resposta a essa questão reside na própria estrutura da linguagem, pois ao tentar representar o Real, a linguagem encontra um impasse, um “furo” que escapa à simbolização. O sinthoma, por sua vez, surge para lidar com esse furo no Real por meio da arte, conforme descrito por Lacan, ele não elimina esse furo, mas possibilita que o sujeito conviva com ele, criando uma estrutura material que sustenta e questiona a existência (Lacan, 2007).

Devido a isso, é na intersecção entre a linguagem e o sinthoma que a imagem encontra seu lugar no contexto das artes. A arte, enquanto expressão única, se configura como sinthoma, atuando na sustentação dos registros do Real, Simbólico e Imaginário, criando um espaço no qual as lacunas do sujeito podem ser simbolizadas e ressignificadas. No caso de James Joyce, sua escrita não apenas desestrutura a linguagem, mas também a reinventa, funcionando como uma solução criativa para o furo no Real. Essa operação, característica do sinthoma, demonstra que a arte transcende a mera representação do mundo, configurando-se como um ato criador que sustenta o sujeito diante de sua incompletude, ao mesmo tempo em que possibilita processos de ressignificação. Nesse sentido, a imagem artística reafirma o papel fundamental da relação do indivíduo com o tempo, o desejo e a realidade.



Esta dissertação, em sua conclusão, busca situar a arte como um componente fundamental no processo investigativo, articulando uma produção visual e plástica autoral que opera simultaneamente como um campo empírico de experimentação e um objeto de análise crítica. O estudo realiza uma investigação aprofundada sobre questões conceituais e metodológicas relativas ao tempo e à imagem, fundamentando-se em um corpus analítico composto por 280 imagens. Essas imagens foram empregadas na produção de um filme de animação, com o objetivo de investigar a dimensão cronológica do tempo, os processos de formação da imagem e sua inserção no contexto das artes.

O filme⁶⁷, com duração de 59 segundos, documenta os movimentos de um bailarino, articulando de maneira dinâmica a interrelação entre tempo e imagem. Sua vinculação às teorias discutidas ao longo desta dissertação reside na concepção do tempo e da imagem não como registros fixos e lineares, mas como estruturas dinâmicas, suscetíveis a reconfigurar a experiência do espectador. A sequência das 280 imagens fotográficas que compõem o filme de animação estrutura-se, inicialmente, segundo uma lógica de temporalidade cronológica, produzindo a ilusão de um movimento contínuo. No entanto, a aparente fluidez do tempo é desconstruída quando essas imagens são dispostas lado a lado, como evidenciado na Figura 30, revelando a fragmentação e a descontinuidade inerentes ao processo de construção temporal, assim como o movimento próprio da imagem.

Nossa proposta experimental consiste na manipulação e reorganização das imagens, possibilitando o deslocamento da linearidade temporal e a exploração de outras temporalidades, em consonância com as discussões de Stephen Hawking, Gilles Deleuze, Henri Bergson e Georges Didi-Huberman.

⁶⁷ O filme foi produzido no decorrer do curso de *Extensão Universitária em Fotografia Autoral, Projetos e Ensaios*, ofertado pela Escola de Belas Artes da UFMG em 2019. A obra pode ser conferida no link: <https://youtu.be/YsnP65zhTy8>. ou pelo QR Code:



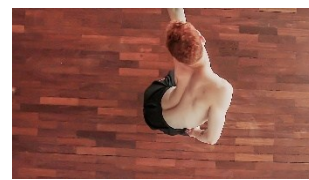
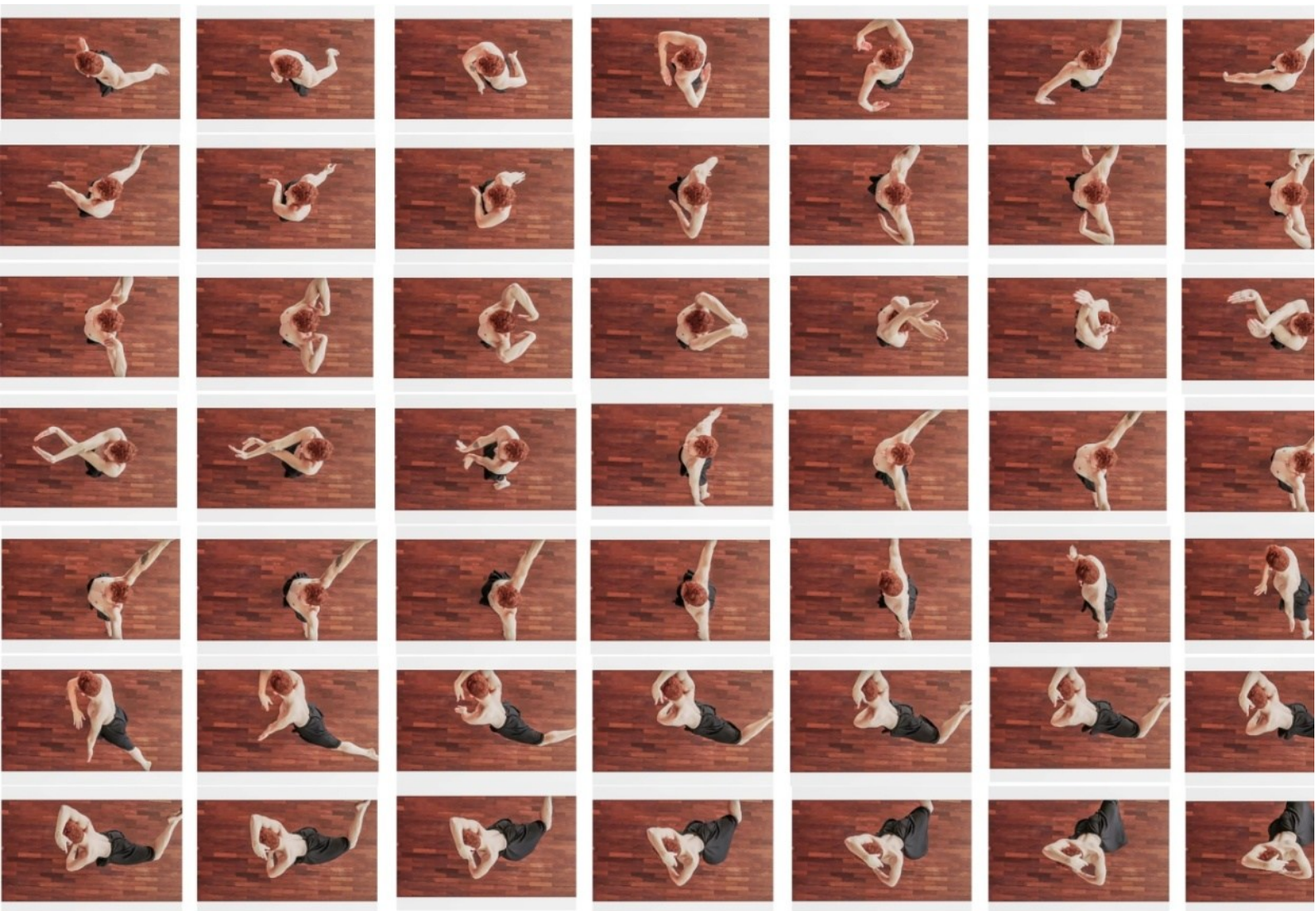
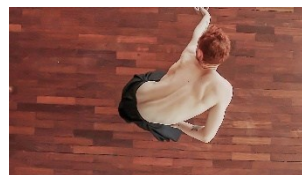


Figura 30 – Sequência cronológica das imagens utilizadas na criação do filme de animação.



Fonte: Próprio autor

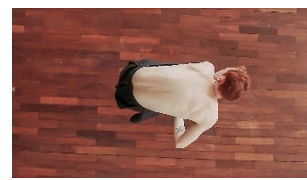
Conforme discutido na *Introdução* desta dissertação, Michael Wesely subverte a concepção tradicional da fotografia como registro de um instante fixo ao condensar fluxos temporais prolongados em uma única imagem. De modo análogo, a animação analisada neste capítulo tensiona a linearidade temporal ao oferecer ao espectador a possibilidade de manipular a ordem das imagens apresentadas. Em vez de seguir uma sequência narrativa fixa, a obra permite que cada pessoa reorganize os quadros ou percorra diferentes caminhos de visualização, instaurando uma experiência não sequencial. Essa dimensão



interativa faz com que o tempo da narrativa não esteja previamente determinado, mas seja construído pelo próprio gesto do espectador, que participa ativamente da configuração temporal da obra. Tal processo remete à concepção de tempo lógico formulada por Jacques Lacan, conforme discutido na seção 5.2, *Tempo Lógico*, segundo a qual a experiência temporal do sujeito não se define unicamente pela sucessão cronológica dos eventos, mas pela estruturação e atribuição de sentido ao tempo. O ato de remover e recompor as imagens da animação estabelece um espaço de experimentação no qual o espectador tem a possibilidade de projetar sua subjetividade, reconfigurando sua relação com o tempo e o desejo, e ativando um processo dinâmico de percepção e significação das convenções culturais.

Ademais, a análise do filme estabelece um diálogo com a crítica de Henri Bergson ao cinema tradicional, conforme discutido na seção 3.2 – *Concepção do Tempo Qualitativo*. De acordo com o filósofo, a sucessão de imagens fixas no cinema cria apenas uma ilusão de movimento, mas falha em capturar a verdadeira duração do tempo vivido, que é entendido como uma continuidade indivisível e fluida, distinta da fragmentação imposta pelas imagens cinematográficas. Entretanto, ao permitir a manipulação das imagens fora de uma ordem cronológica rígida, a pesquisa propõe um experimento que se aproxima da concepção de movimento formulada por Gilles Deleuze, conforme discutido na seção 4.1 – *Imagem-Movimento*. Para o autor, o movimento não deve ser entendido apenas como o resultado da sucessão de imagens, mas como uma propriedade imanente a elas, expressando a fluidez e a dinamicidade do tempo em sua dimensão não linear.

Georges Didi-Huberman, na seção 5.1 – *Olhar Anacrônico*, reforça essa perspectiva ao afirmar que as imagens não se limitam a um único recorte histórico, tampouco podem ser compreendidas como fixadas em um ponto estático da narrativa historiográfica. Ao contrário, elas acolhem múltiplas temporalidades simultâneas, reconfigurando a noção de tempo ao possibilitar a sobreposição e a convivência de diferentes camadas temporais em uma mesma imagem. A experimentação com a sequência da animação exemplifica esse conceito, pois, ao desvincular as imagens de sua linearidade cronológica, destaca-se, no contexto artístico, a sobreposição de temporalidades e a

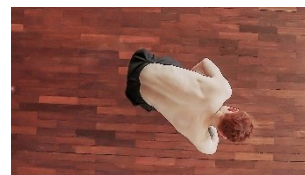


ressignificação da imagem e, por conseguinte, da realidade, conforme ilustrado pelos resultados apresentados na Figura 31.

Figura 31 – Resultado da investigação, que simboliza a ressignificação da realidade.



Fonte: Próprio autor



Por fim, a fotografia não deve ser reduzida a um simples registro visual de um instante fixo no tempo, mas pode ser compreendida como um campo simbólico no qual o desejo se inscreve e se reconfigura continuamente. Se, conforme Lacan, o significante desliza em uma cadeia sem um significado último e estável, a imagem fotográfica também se insere nesse movimento, pois nunca apresenta um sentido fechado, mas sim uma abertura para múltiplas interpretações e temporalidades. Tal característica configura a fotografia não como um objeto fechado ou pré-determinado, mas como um operador conceitual central na pesquisa artística contemporânea, sendo constantemente mobilizada por artistas que exploram tanto sua dimensão poética quanto suas especificidades técnicas.

A relação entre os registros do Simbólico, Imaginário e Real permite aprofundar essa análise. No nível do Imaginário, a fotografia opera como um espelho, oferecendo identificações e construções de sentido que estruturam a percepção do sujeito sobre si mesmo e o mundo. No Simbólico, ela se insere na cadeia de significantes, tornando-se um elemento articulador de narrativas, memórias e construções temporais. Entretanto, sua força não reside apenas na organização simbólica, mas também na maneira como toca o Real, aquilo que resiste à significação plena e que, na imagem, se manifesta na dimensão do incompreensível, do que excede sua própria representação.

Ao incorporar o conceito de *sinthoma*, a fotografia ganha uma dimensão ainda mais singular. Assim como Joyce estruturava sua subjetividade na materialidade da linguagem, a imagem fotográfica pode operar como um ponto de sustentação subjetiva, funcionando não apenas como um registro do tempo, mas como um dispositivo que reorganiza o desejo e a experiência do espectador. A fotografia, portanto, não apenas captura a realidade, mas intervém nela, transformando a relação do sujeito com o tempo, a memória e a própria constituição do olhar. Assim, esta pesquisa evidencia que a fotografia, longe de ser um registro estático, opera como um meio que possibilita ao sujeito experimentar, reorganizar e transformar sua vivência temporal na construção da realidade, oferecendo um espaço dinâmico para a reconfiguração da experiência humana.



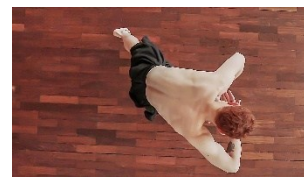
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo teve como objetivo investigar a relação entre a imagem fotográfica e o tempo, questionando a concepção tradicional da fotografia como mero registro estático de um instante. Por meio da criação de uma sequência composta por 280 fotografias, apresentada tanto sob a forma de uma projeção fílmica de tempo contínuo e linear quanto como uma série de imagens estáticas dispostas sobre uma superfície e passíveis de reorganização interativa por parte do espectador, buscou-se evidenciar que a fotografia pode ser compreendida como um campo dinâmico, no qual múltiplas temporalidades coexistem e interagem. A possibilidade de reordenamento das imagens em diferentes configurações espaciais e narrativas revela uma dimensão temporal não linear e aberta à reconfiguração.

A investigação partiu da premissa de que o tempo não é uma linha contínua e homogênea. Contribuições de diferentes campos, como história da arte, cinema, física, filosofia e psicanálise, ajudaram a ampliar a compreensão em torno da temporalidade multifacetada. A física moderna, com Einstein e Hawking, introduziu conceitos como relatividade e dilatação do tempo, que desestabilizam a ideia de um tempo absoluto e linear. Essas transformações influenciaram também os modos de pensar o tempo na arte e na subjetividade.

Na filosofia, Henri Bergson propôs o conceito de duração, enfatizando o tempo como fluxo contínuo e indivisível, em contraste com a fragmentação cronológica. Gilles Deleuze, por sua vez, incorporou essa noção ao pensamento sobre o cinema, distinguindo entre imagem-movimento e imagem-tempo. Esta última, própria do cinema moderno, revela o tempo diretamente, sem depender da ação, e inaugura uma nova forma de expressão imagética, mais próxima da experiência subjetiva do tempo.

Na psicanálise, Jacques Lacan propôs o conceito de tempo lógico, que não se baseia na sucessão cronológica, mas na lógica do desejo e na estrutura simbólica do sujeito. Essa temporalidade subjetiva, não linear, ressoa com a forma como a imagem fotográfica pode reconfigurar memórias, afetos e significados ao longo do tempo.



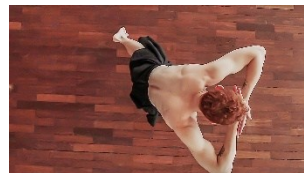
Georges Didi-Huberman reforça essa concepção ao afirmar que as imagens abrigam múltiplas camadas temporais, podendo ser constantemente reativadas a cada novo olhar. A imagem, assim, não é um espelho do passado, mas um campo ativo de produção de sentido, que articula passado, presente e futuro.

A escultura Moisés, analisada por Sigmund Freud, serviu como exemplo a respeito dessa amplitude temporal na arte, permitindo explorar as múltiplas camadas de inscrição temporal na imagem e questionar a verdadeira atribuição da imagem em relação ao tempo. Já Lacan, ao retomar o conceito freudiano de representação, argumenta que o inconsciente é estruturado como linguagem e que a imagem não fixa o real, mas tenta inscrever o desejo no tempo, sendo, portanto, fluida, instável e simbólica.

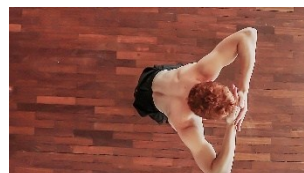
A fotografia, nesse contexto, foi entendida como construção simbólica em constante transformação. Ela não apenas captura um instante, mas reorganiza e reinscreve a experiência temporal e subjetiva. A partir dos registros lacanianos, o Simbólico, o Imaginário e o Real, a imagem fotográfica foi analisada como espaço onde essas dimensões se entrelaçam, permitindo novas formas de lidar com a incompletude da experiência e a falha da linguagem.

Assim, a arte emerge como um campo privilegiado para explorar e expressar as tramas do tempo. A fotografia, em particular, não apenas registra, mas desestabiliza o tempo cronológico, promovendo a emergência de novas narrativas temporais.

Embora os resultados desta pesquisa tenham contribuído para o entendimento da relação entre imagem e tempo, reconhece-se que esse campo é vasto e em constante transformação. Futuras investigações poderão explorar, por exemplo, perspectivas decoloniais que problematizam a hegemonia do tempo cronológico ocidental na produção e interpretação das imagens, considerando modos temporais alternativos presentes em cosmologias indígenas, africanas e afro-diaspóricas, nos quais a imagem atua não como representação estática, mas como força ativa na reconfiguração de memórias coletivas, narrativas históricas e experiências sensíveis do presente.



Em síntese, este estudo reafirma a relevância da arte como um meio capaz de ultrapassar as fronteiras da linearidade temporal, oferecendo novas possibilidades para a expressão e a compreensão tanto do tempo quanto da imagem. A arte, ao interagir de maneira dinâmica com a temporalidade, possibilita a reconfiguração da percepção social e cultural, desempenhando um papel crucial na construção e na reinterpretação da experiência humana. Assim, a arte emerge como um campo vital para explorar as interseções entre a imagem, o tempo, a subjetividade e a sociedade, oferecendo novas perspectivas para a compreensão desses fenômenos.



REFERÊNCIAS

ÁVILA, Renato. Tempo Abstrato [fotografia/vídeo]. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YsnP65zhTy8> Acesso 9 abr. 2024.

BERGSON, Henri. Matéria e Memória Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 5. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BERGSON, Henri. A evolução criadora. São Paulo: unesp, 2018.

BUONARROTI, Michelangelo. Moisés [Escultura]. 1515. Disponível em: <https://decorem.com.br/blogs/news/analise-da-obra-mois-es-de-michelangelo>

Acesso em: 8 jan. 2025.

CARLIER, Emmanuel. Temps Mort [Vídeo]. 1992. Disponível em: <https://ecarlier.com/proyect/temps-mort-1992/> Acesso em: 9 abr. 2024.

CARTIER-BRESSON, Henry. Images à la Sauvette. França: STEIDL, 2018.

CLAERBOUT, David. The Algiers' Sections of a Happy Moment [Vídeo]. 2008. Disponível em: <https://davidclaerbout.com/The-Algiers-Sections-of-a-Happy-Moment-2008> Acesso em: 17 out. 2024.

CREWDSON, Gregory. *The Haircut* [Fotografia]. 2014. Disponível em: <https://gagosian.com/artists/gregory-crewds-on/> Acesso em: 28 out. 2024.

DELEUZE, Gilles. Cinema 1 – A imagem-movimento. São Paulo: Editora 34, 2018.

DELEUZE, Gilles. Cinema 2 – A imagem-tempo. São Paulo: Editora 34, 2018.

DIDI-HUBERMAN, George. Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIEDERICHSEN, Maria Cristina. Pesquisa com Arte: ética e estética da existência. Porto Alegre: Educação e realidade, 2019.



FREUD, Sigmund. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud – A interpretação dos sonhos (1900). Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

FREUD, Sigmund. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud – Além do princípio de prazer (1920). Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

FREUD, Sigmund. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud – Artigos sobre metapsicologia (1915). Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

FREUD, Sigmund. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud – História de uma neurose infantil (1918 [1014]). Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

FREUD, Sigmund. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud – Luto e melancolia (1917 [1015]). Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

FREUD, Sigmund. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud – Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranóia (1911). Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

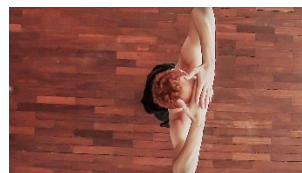
FREUD, Sigmund. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud – O inconsciente (1915). Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

FREUD, Sigmund. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud – O moisés de Michelangelo (1914). Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

FREUD, Sigmund. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud – Os chistes e sua relação com o inconsciente (1905). Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

GODARD, Jean-Luc. Je Vous Salue Sarajevo [Foto]. YouTube, 1993.
Disponível em: <https://desistfilm.com/je-vous-salue-sarajevo/> Acesso em: 5 nov. 2024.

GODARD, Jean-Luc. Je Vous Salue Sarajevo [Vídeo]. YouTube, 1993.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LU7-o7OKuDg> Acesso em: 11 nov. 2024.



GUERRA, Andréa M. C. A psicose. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

GUIMARAES, Luiz Alberto. Essas Máquinas Maravilhosas [Fotografia]. 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IA_wPRsqHAc Acesso em: 18 out. 2024.

HALSMAN, Philippe. Jump Book. França: Éditions de La Martinière, 2015.

HAWKING, Stephen. Uma breve história do tempo. 1 Ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

LACAN, Jacques. Escritos. 1 Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. O Seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud, 1953-1954. 2 Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

LACAN, Jacques. O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise, 1964. 2 Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

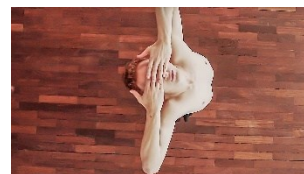
LACAN, Jacques. O Seminário, livro 23: o sinthoma, 1975-1976. 2 Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

Laocoonte e seus filhos [Escultura]. 1506. Disponível em: <https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Gallery/18> Acesso em: 9 abr. 2024.

LESSING, Gotthold Ephraim. LAOCOONTE ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia. São Paulo: Iluminuras, 2020.

MACMILLAN, Tim. Câmera Time-Slice [Vídeo]. YouTube, 1980 – 1994. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ocLJWCnMhTo> Acesso em: 9 abr. 2024.

MAREY, Étienne-Jules. *Analysis of the Flight of a Pigeon by the Chronophotographic Method* [Fotografia]. 1883-1887 Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/50087?artist_id=7838&page=1&sov_ref=error=artist Acesso em: 30 out. 2024.



MARKER, Chris. *La Jetée* [Vídeo]. YouTube, 1962. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=U_hX_iFQu8Y Acesso em: 9 nov. 2024.

Melzack, Ronald e WALL, Patrick. *What is Pain? - Melzack & Wall's*, 1965 Gate Control Theory of Pain [Vídeo]. 2021. Disponível em: [https://www.bing.com/videos/riverview/relatedvideo?q=Melzack+e+Wall+\(1965\)&mid=FAD3BC3DA320C5E6208CFAD3BC3DA320C5E6208C&FORM=VIRE](https://www.bing.com/videos/riverview/relatedvideo?q=Melzack+e+Wall+(1965)&mid=FAD3BC3DA320C5E6208CFAD3BC3DA320C5E6208C&FORM=VIRE) Acesso em: 22 nov. 2024.

MUNKÁCSI, Martin. *Vocation Fun* [Fotografia]. 1929. Disponível em: <https://www.moma.org/artists/4167-martin-munkacsi> Acesso em: 28 out. 2024.

MUNKÁCSI, Martin. *Vocation Fun* [Fotografia]. 1929. Disponível em: <https://www.icp.org/browse/archive/constituents/martin-munkacsi?all/all/all/all/0> Acesso em: 28 out. 2024.

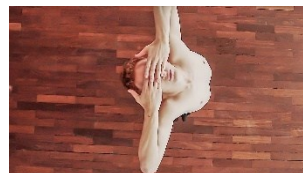
MUÑOZ, Oscar. *Alento (Breath)* [Fotografia]. 1995. Disponível em: <https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/oscar-muoz-61814/> Acesso em: 28 out. 2024.

MUÑOZ, Oscar. *Narciso (em proceso)* [Fotografia]. 1995. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/827985> Acesso em: 15 Nov. 2024.

MUÑOZ, Oscar. *Re/trato* [Vídeo]. 2013. Disponível em: <https://www.thehighline.org/art/projects/oscar-munoz/> Acesso em: 15 Nov. 2024.

MUYBRIDGE, Eadward J.. *"Margarida" galopando, selada: Placa 624 de Locomoção Animal* [Fotografia]. 1887. Disponível em: <https://www.moma.org/artists/4192-eadweard-j-muybridge> Acesso em: 28 out. 2024.

MUYBRIDGE, Eadward J.. *Woman jumping, running straight high jump: Animal Location Plate 156* [Fotografia]. 1887. Disponível em: <https://www.moma.org/artists/4192-eadweard-j-muybridge> Acesso em: 28 out. 2024.



NIXON, Nicolau. *The Brown Sisters* [Fotografia]. 1975. Disponível em: <https://fraenkelgallery.com/artists/nicholas-nixon> Acesso em: 18 out. 2024.

SANGUINETTI, Alessandra. *The Adventures of Guille and Belinda* [Fotografia]. 1999. Disponível em: <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/alessandra-sanguinetti-the-adventures-of-guille-and-belinda-and-the-enigmatic-meaning-of-their-dreams/> Acesso em: 26 out. 2024.

SILK, George. *United States track athletes taking hurdles at the men's Olympic trials for track and field* [Fotografia]. 1960. Disponível em: <https://www.life.com/photographer/george-silk> Acesso em: 30 out. 2024.

SHERMAN, Cindy. *Untitled Film Stills* [Fotografia]. 1977. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/56618> Acesso em: 24 out. 2024.

SUGIMOTO, Hiroshi. *Theaters* [Fotografia]. 2016. Disponível em: <https://fraenkelgallery.com/portfolios/hiroshi-sugimoto-abandoned-theaters> Acesso em: 18 out. 2024.

TITARENKO, Alexey. *City of Shadows* [Fotografia]. 1991. Disponível em: <https://www.alexeytitarenko.com/cityofshadows/> Acesso em: 24 out. 2024.

WESELY, Michael. *Time Works*. Schirmer/Mosel: German, 2023.

WESELY, Michael. *Open Shutter* [Fotografia]. 2024. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/119?> Acesso em: 9 abr. 2024.