

O 'tempo' em imagens planas fixas

Introdução

Como podemos perceber o tempo através das imagens? Para responder a esta questão devemos justamente entender e conceitualizar as formas como experimentamos o tempo e colocá-las em relação com as imagens. Consideramos uma imagem plana aquela que é bidimensional. Já fixa significa que ela não animada como as imagens do cinema. Desta forma, nos debruçaremos sobre fotografias e pinturas. Mas o que é o 'tempo'¹? Certamente é um conceito amplo e passível de ser explorado por muitas vertentes. Aqui, lançaremos mão dos conceitos temporais vindos da antiguidade clássica: *Chronos*, *Kairos*, e *Aiôn*, passando também por temas da memória, do esquecimento e da ruína.

Como podemos relacionar a pintura com a fotografia? Uma possível abordagem é o estudo das técnicas utilizadas na fatura das imagens. Destacamos uma nova forma de ver que começa a florescer no século XV: a invenção da perspectiva. Além do desenvolvimento da geometria, são elaborados dispositivos de mediação entre o observador e o mundo concreto de modo a gerar uma projeção bidimensional a partir do mundo tridimensional. Temos como exemplos as máquinas de perspectiva, a câmera lúcida e a *camera obscura*. Assim, se configura a conjuntura da representação dividida em três termos: o observador, o aparato de mediação e o mundo a ser retratado. Argumentamos que o 'tempo' do mundo concreto é aquele regido pelas leis da Física, enquanto que o observador experienciar-o de forma subjetiva de diferentes formas. Nosso foco, agora, se direciona à técnica de representação. Enquanto que os dispositivos mencionados acima organizam o espaço, a componente temporal da fatura da imagem cabe ao observador. Este paradigma muda com a fotografia uma vez que o suporte fotossensível depende de um intervalo preciso de tempo para que a imagem seja devidamente formada. Assim, as técnicas fotográficas trazem uma outra relação temporal nas representações do mundo concreto.

1 Utilizamos a grafia entre aspas simples para nos referir ao conceito geral de tempo.

Materiais e Métodos

A metodologia da pesquisa consistiu, no momento inicial, em um levantamento bibliográfico permitisse a elaboração conceitual sobre os tópicos-chave. Como por exemplo, "Introdução à Análise da Imagem" de Martine Joly (2012) que versa sobre instrumentos metodológicos que permitem a análise de obras. O livro "Fotografia e pintura como imagens em confluência", de Mauricius Farina (2020) traz a aproximação entre esses dois tipos de imagens possibilitando traçar paralelos, aproximações e especificidades de cada meio. "Proust e a Fotografia" de Brasã (2005) traz elementos da obra proustiana, como a memória, em relação ao fotográfico. Além disso, também pesquisamos artigos que suprissem as necessidades pontos específicos que surgiram durante a pesquisa. Fizemos o visionamento de vários fotolivros: *Immediate family* de Sally Mann (1992), *American photographs* de Walker Evans (1938) , *Silent Book* de Miguel Rio Branco (1998) entre outros. Feitas as leituras e fichamentos, partimos para a análise das imagens uma vez que a motivação do trabalho deu-se ao colocar lado a lado várias imagens e perceber que elas continham diferentes sentidos temporais. Assim, criou-se impulso de olhá-las com mais atenção. Este processo está na seção de análises.

Além do trabalho teórico com as imagens, também acreditamos na potência do ato criativo na investigação. Pudemos exercitar muitos conceitos na elaboração poética de uma série fotográfica de modo a trazer à pesquisa o ponto de vista do fazer reflexivo. Articulamos o distanciamento necessário à reflexão de uma obra pronta com a imersão no fazer. Tal percurso é rico pois traz novas perspectivas. Uma retroalimentação positiva: o estudar nos traz novas referências, o fazer nos dá um entendimento dos elementos de uma imagem, como o tipo de lente e o tempo de obturador utilizados, as dificuldades por trás do processos etc.

ANÁLISES

Nosso primeiro ponto de entrada para as imagens é através dos conceitos temporais vindos da antiguidade clássica: Chronos, como um instante preciso e que pode ser medido; Kairos, como medida justa ou momento propício; Aiôn, como eternidade ou um intervalo longo de tempo (Braga Falcão, 2017) Com esta abordagem não pretendemos reduzir as imagens a classificação fechada, mas sim colocar em evidência determinado aspecto da obra para fins da análise. Reconhecemos a polissemia das imagens, cientes que uma mesma imagem pode facilmente conter estes três aspectos do 'tempo'.

Sobre o desejo de fixar o efêmero - Aiôn

Começamos com um dos mitos fundadores da pintura:

Plínio conta-nos de fato a história da filha de um oleiro de Sicione, chamada Dibutades, apaixonada por um rapaz, que um dia tem de partir para uma longa viagem. Quando da cena de despedida [...], os dois amantes estão num quarto iluminado por um fogo (ou uma lâmpada) que projeta na parede a sombra dos jovens. A fim de conjurar a ausência futura de seu amante e conservar um traço físico de sua presença atual, nesse instante precioso, todo tenso de desejo e medo, à moça ocorre a ideia de representar na parede com carvão a silhueta do outro aí projetada: no instante derradeiro e flamejante, e para matar o tempo, fixar a sombra daquele que ainda está ali, mas logo estará ausente. (Dubois, 2012, p. 117–118)

Assim, é possível observar com nitidez um desejo profundo de transformar um instante efêmero em algo fixo (como o Aiôn). Desejo este que vem de um laço afetivo. Talvez um dos momentos de maior evidência da fragilidade e efemeridade dos seres seja justamente a morte. Neste contexto, não raro nos deparamos com tentativas de guardar algo daquele que está prestes a se perder na eternidade. Um exemplo é a máscara mortuária, objeto feito ao se colocar gesso ou cera sobre o rosto do recém-falecido. Outro exemplo é o sudário de Turim. Trata-se de um pedaço de pano de linho, com 4,5 metros de comprimento e 1,1 de largura, em que vemos a imagem negativa de um homem. Não desejamos versar sobre lendas e controvérsias que envolvem a criação deste artefato, nos debruçaremos sobre a imagem e o que ela representa. Um aspecto comum destes dois exemplos é a relação de contiguidade física entre o objeto e aquilo que causou sua impressão. Notamos que a imagem (*vd. figura 1*) é bastante tênue no que toca o contraste. Há muito pouco a ver. Justamente, o que provoca o interesse dos visionadores não é o aspecto plástico da imagem, mas sim o modo como ela foi gerada, supostamente estabelecendo um contato direto com o corpo de Jesus de Nazaré. “O Sudário, com efeito, é de fato, se é que é isso mesmo, o objeto fantasma por excelência, fonte das ficções científicas-tecnológicas mais vertiginosas e protótipo quase mítico da fotografia” (Dubois, 2012, p. 224) A fotografia também carrega uma relação de contiguidade física com seu referente: a luz refletida pelo assunto diante da câmera é capturada por seu suporte fotossensível. Para a semiótica, o signo que contém tal relação com o objeto é chamado de *índice*. No caso dos meios analógicos, a luz realmente deixa sua marca impressa no dispositivo. Já com as câmeras digitais, há mais uma etapa: a luz incidente no sensor deve ser codificada de modo que configure um arquivo digital antes que a foto possa ser reproduzida. Desta forma, há uma

hibridização semiótica em que a imagem, indicial no sensor, também se torna simbólica ao ser armazenada como um arquivo digital.

Considerando a potência indicial da fotografia, trazemos o pensamento de Roland Barthes com o noema “isto foi” para a fotografia:

[...] isso que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (*operator* ou *spectator*); ele esteve lá, e todavia de súbito foi separado; ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente, e no entanto já diferido. (Barthes, 2018, p. 68)

Ou seja, a fotografia tem a potência de ser um atestado de existência daquilo que foi retratado. Assim, a imagem fotográfica é sempre contaminada pelo mundo concreto. No entanto, esta característica não a reduz ao simples lugar de *documento*. Nos aproximamos do pensamento de Mauricius Farina (2020) ao defender que a capacidade de fabulação das imagens está ligada à subjetividade que quem as realiza, independentemente das máquinas ou tecnologias utilizadas. Desta maneira, o tempo pertencente à fotografia não é somente histórico, não se trata de apenas um *isto-foi*, mas sim um tempo presente do acontecimento da fruição.



Figura 1: Sudário de Turim (Fonte: <https://commons.wikimedia.org>)



Figura 2: Retrato de Família, 2003 (Fonte: Acervo do Autor)

Uma condensação interessante ocorre quando pensamos sobre os retratos de família, é comum a experiência do álbum fotográfico. Este dispositivo de armazenamento de fotografias traz consigo uma forma latente de memória. As fotos permanecem armazenadas de forma escondida, é necessário o ato de *abri-lo* para vê-las. Da mesma forma, podemos traçar paralelos com a memória e o processo de revelação das fotografias. Em “Proust e a Fotografia”, Brassäi (2005) se debruça no pensamento proustiano, o qual é bastante pertinente para o estudo do ‘tempo’ uma vez que a memória tem um papel fundamental.

‘Mas o que é uma lembrança da qual não mais recordamos?’ -. para evocar a existência ou não das lembranças-fantasmas, corresponde essa outra pergunta:

'Mas o que é uma fotografia que nunca foi revelada?' Nenhuma lembrança, assim como nenhuma imagem latente, pode ser libertada desse purgatório sem a intervenção do *deus ex machina* que é o revelador, como o termo bem indica. (BRASSAÏ, 2005, p. 156)

Mobiliza-se, assim, dois conceitos numa relação de semelhança. O primeiro é o da lembrança-fantasma, ou memória involuntária, em que um agente externo é a força motriz por trás da evocação da memória. Na literatura, trata-se do episódio da *madeline*². O segundo é a técnica de revelação da própria fotografia, em que o revelador é o responsável por materializar a imagem que antes era latente. À vista disso, os processos da memória e da fotografia se aproximam por compartilharem a qualidade da latência. Logo, visionar uma fotografia tocante no âmbito pessoal é presenciar, pelo menos duas vezes, uma revelação: a que tornou a foto visível e a que a própria foto invocou. O que nos remete ao 'tempo' pode operar tanto no conteúdo (referente), como no caso em que vemos elementos característicos de uma determinada época vivida, como também na própria face visível da obra (significante) em que notamos, por exemplo, o tipo e o estado da mídia que carrega a foto. Ainda sobre a memória:

A reminiscência é a verdadeira pérola da obra proustiana, enlaçada pela rede do tempo. Portanto, o esquecimento semeado pelo curso da existência é o mesmo que provoca a rememoração involuntária, o mesmo que prepara o campo da recordação. (Senra, 2024)

O que nos revela uma foto de um parente que não chegamos a conhecer? É evidente que as imagens carregam senão apenas um traço daqueles que foram retratados. Podemos ponderar sobre os conceitos de *studium* e *punctum* propostos por Barthes (2018), em termos gerais: *studium* como um aspecto cultural, interesse humano, uma espécie de investimento geral; e *punctum* como algo que fere, que punge. Desta maneira, o 'tempo' se torna *punctum* na medida que a imagem desperta em nós uma inquietação. Muitas vezes, sabemos o destino das pessoas retratadas “[...] o *punctum* é: ele vai morrer. Leio ao mesmo tempo: isso será e isso foi;” (Barthes, 2018, p. 81). Sobre a figura 2, vemos o autor, sua prima e sua avó, a qual viria a falecer alguns anos depois. Testemunhamos as mudanças na natureza dos sentidos evocados por essa imagem. O que antes era um fragmento apenas de uma procissão de *Corpus Christi* (por isso o chão colorido), se torna um lugar em que habita a memória de um ente querido. Em uma aproximação com o soneto *Ozymandias* de Shelley (2016), entendemos que este espaço entre os processos de esquecimento e a recordação sucessivos de uma mesma imagem como o *vento do deserto* que transforma a estátua em areia. Fotos tiradas muito antes de nascermos revelam uma espécie “arqueologia familiar” em que vemos pessoas que talvez nunca chegamos a conhecer. Um passado longínquo que se faz presente apenas parcialmente por meio da fotografia. À luz disso, as imagens encontram sua ruína não só pela degradação de sua mídia física, mas pela perda de suas relações de pertencimento.

2 Ver PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann e à sombra das moças em flor**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016, p. 55

Tempo Kairos ou Ao Caminhar Entrevi Lampejos de Beleza³

O tempo fugidio alcança sua potência máxima no instante infinitesimal. Basta uma piscadela para o que se passa na frente da câmera se perder para sempre. Ainda que a conquista de tempos rápidos do obturador, da ordem das frações de segundo, represente uma duração precisa de tempo, como o *Chronos* que veremos na próxima seção, falaremos aqui das potências fotográficas ligadas ao instantâneo e ao acontecimento.

Nós jogamos com coisas que desaparecem, e quando desapareceram, é impossível fazê-las reviver. Não retocamos nosso tema; podemos no máximo escolher entre as imagens recolhidas pra a apresentação da reportagem. O escritor tem tempo de refletir antes que a palavra se forme, antes de deitá-la sobre o papel; ele pode ligar vários elementos. [...] Para nós, o que desaparece, desaparece para sempre: daí nossa angústia e também a originalidade essencial de nosso ofício. (Cartier-Bresson, 2014, p. 19)



Figura 3: Henri Cartier-Bresson, “A man rides his bicycle through the Var department”, 1932 (fonte: www.magnumphotos.com)

Em “O imaginário segundo a natureza” Cartier-Bresson (2014) nos conta sobre sua abordagem no tocante à fotografia. Para ele, a câmera rápida e portátil o permite andar em busca das imagens. “Há quem faça fotografias previamente arranjadas e há os que vão à descoberta da imagem e a captam.”(Cartier-Bresson, 2014, p. 12) Em sua prática, o *Kairos* como um tempo propício tem lugar central. Numa espécie de meditação em que se coloca na mesma linha “a cabeça, o olho e o coração”, ele se lança ao acaso. Interessa-se pelas circunstâncias, como se a imprevisibilidade do futuro fosse uma potência criativa na qual o fotógrafo devesse estar à altura através do domínio de seu equipamento e das leis de composição. Tudo isso num estado de concentração e percepção elevados em que sua intuição e sensibilidade o guiam pelo espaço. Há uma diferença entre paralisar o que se move e fixar o que se perde. Ao rejeitar as fotos encenadas, o que lhe motiva é o

3 Referência à *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000) de Jonas Mekas

encontro com seu “instante decisivo” em o mistério das coisas vem de mil relações de causa e efeito complexas demais para compreendermos mas que se tornam visíveis para quem está receptivo a elas. Na foto acima, a bicicleta borrada, longe de ser um 'defeito', nos indica a fragilidade do momento. É como se ela própria representasse a qualidade fugidia do instante, em que o borrado se torna espaço limiar entre o presente vivido e o passado desaparecido num gradiente esfumado.

Podemos tencionar o que seria o *tempo propício* ligado ao Kairos nos distanciando do instante infinitesimal discutido anteriormente nos aproximando de contextos temporais maiores. Nesta condição podemos considerar as fotos documentais e fotojornalismo como intimamente ligadas à época ou situação que as geraram.



Figura 4: Robert Capa, “American troops landing on Omaha Beach”, 1944
(Fonte: www.iwm.org.uk)

A singularidade da foto acima é indissociável de seu contexto histórico. Só no dia 6 de junho de 1944 em Omaha Beach na Normandia é que ocorreu a primeiro desembarque do Dia D da Segunda Guerra Mundial. A sucessão de instantes, ao serem vistos com algum distanciamento, também é uma sucessão de contextos históricos e de épocas. Como dito anteriormente, vemos a passagem do tempo tanto no referente, como o estilo do uniforme do soldado, como também no significante ao observar que se trata de uma foto em preto e branco analógica. Cada período histórico tem uma face visível que lhe é característica, dadas as constantes transformações do mundo concreto. Assim, nos aproximamos do pensamento de Greenberg (2002, p. 225) ao defender uma potencialidade da fotografia em retratar “o sabor de uma época”. Podemos citar vários trabalhos, que constituíram um retrato prolongado sobre determinado assunto, em que se evidencia com grandeza esta potencialidade: “500 FSA Photographs” de Dorothea Lange (2015) e “American Photographs” de Walker Evans (1938), em que estes sujeitos lançam-se pelos territórios de seu país com a intenção de retratá-lo. Hoje, estas obras nos revelam a visualidade de uma época distinta da nossa, inclusive têm um grande valor histórico, antropológico e etnográfico.

Tempo Chronos ou o tempo das máquinas

A possibilidade do fotográfico de capturar um momento da ordem das frações de segundo traz consigo uma nova potencialidade visual. Em sua Pequena História da Fotografia, Walter Benjamin (2013) discursa sobre capacidade do meio fotográfico em revelar aquilo que não é imediatamente perceptível pelos sentidos: a câmera pode ampliar e congelar. À isto foi dado o nome de inconsciente óptico. Algo que é percebido por nossos olhos de uma determinada maneira pode ter um aspecto bastante diverso quando paralisado numa fotografia. Deste modo, a imagem pode atuar como um instrumento de *redução fenomenológica*, permitindo o estudo de vários temas.

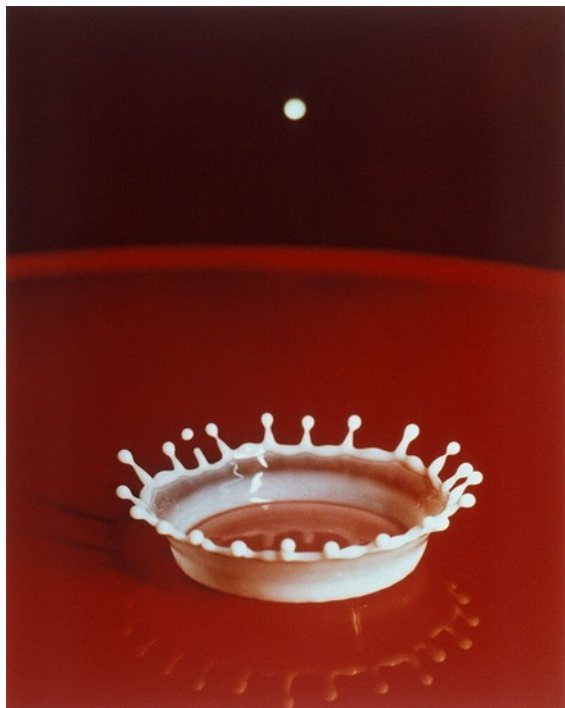


Figura 5: Harold Edgerton, “Milk Drop Coronet”, 1957 (Fonte: <https://en.wikipedia.org>)



Figura 6: Willem Kalf, “Still Life with Chinese Bowl and Nautilus”, 1662 (Fonte: <https://commons.wikimedia.org>)

A figura 5 mostra uma fotografia de alta velocidade de uma gota de leite caindo. Além do interesse científico, como por exemplo na mecânica de fluidos, verificamos que o tempo congelado concede uma plasticidade única à imagem. Desta maneira, o próprio 'tempo' também se faz estudado através do congelamento. A experiência estética acontece em elementos como a forma da “coroa”, as cores e composição do quadro. Notamos que há uma aproximação entre este tipo de imagem, dado seu caráter descritivo e esteticamente sofisticado, com a noção de *tempo suspenso* presente nas pinturas dos Países Baixos do século XVII, como a figura 6. As pinturas daquele tempo, além de carregarem ricos sentidos simbólicos nos assuntos retratados também continham elaborações do ponto de vista de *como* eram feitas: era estudada a representação da luz, dos reflexos, da cores, das texturas e das superfícies dos materiais como um modo de descrevê-los. Em ambas as figuras há o papel dos dispositivos de mediação na fatura da imagem. Como aponta David Hockney (2001), os pintores daquele período já usavam equipamentos como a *camera obscura*.

Ao final do século XIX, temos as experiências de decomposição do movimento através de uma série de imagens estáticas. Entre seus expoentes, Eadweard Muybridge e Étienne-Jules Marey tanto criaram alguns dos dispositivos fotográficos responsáveis pela captura das imagens como também publicaram amplamente o resultado de suas pesquisas. Notoriamente, Marey escolhe dar o nome de *Cronofotografia* para sua prática. Através desta técnica e de experiências similares, uma nova forma de olhar começa a ganhar forma. O movimento de vários assuntos passa a ser escrutinado a partir da câmera. Colocamos destaque para o trote dos cavalos: O Derby de Gericault (figura 7) retrata os cavalos numa posição de galope que não acontece no estudo de Muybridge (figura 8).

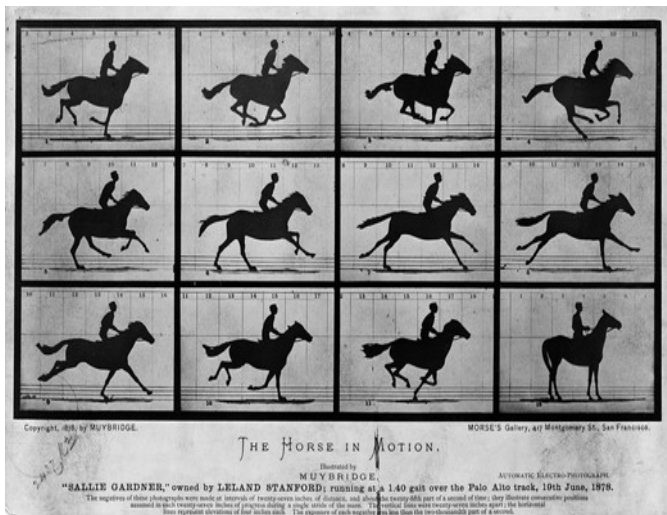


Figura 7: Eadweard Muybridge, “The Horse in Motion”, 1878
(Fonte: <https://en.wikipedia.org>)



Figura 8: Théodore Géricault, “Le Derby de 1821 à Epsom”, 1821
(Fonte: <https://en.wikipedia.org>)

Assim, percebemos como a mediação visual através da câmera tem a capacidade de mudar como vemos o mundo concreto. Estas experiências de decomposição do movimento foram as precursoras da imagem animada, como o dispositivo Zoopraxiscópio concebido por Muybridge, e posteriormente o cinema. Outro desdobramento destas técnicas, já no começo do século XX, é o trabalho de Frank e Lillian Gilbreth sobre estudo do movimento no âmbito do trabalho de modo a otimizar processos. Uma pequena lâmpada era fixada na parte do corpo em que se tinha interesse de mapear o trajeto, de forma que ao fazer sucessivas capturas fotográficas a luz deixasse um traço. (vd. figura 9)

Recuperar a dívida pouco reconhecida dos Gilbreths aos estudos fotográficos sobre o movimento feitos anteriormente por Marey nos ajuda a entender melhor o contexto geral em que se deu este trabalho em dois pontos-chave: primeiramente, ele elucida o papel central das novas tecnologias visuais em estabelecer novas práticas de medida e quantificação dos corpos naquele tempo; Em segundo lugar, ele chama atenção para os contextos nos quais a transformação dos corpos em energia e fontes de dados numéricos se estabeleceu e se reconheceu como parte da prática científica na segunda metade do século XIX. (Stephens, 2024 tradução nossa)



Figura 9: Frank e Lillian Gilbreth, “Time and motion study: Untitled (Dexterity test)”, s.d.
(Fonte: <https://jstor.org/stable/community.13728128>)

Desta maneira, verificamos como o impacto das técnicas de representação não se restringe apenas aos nossos *modos de ver*, mas alcança também como nos relacionamos com outras facetas do mundo concreto, passando pelas nossas relações com o corpo, com o trabalho, com o sensível, com o próprio 'tempo'.

Não defendemos um determinismo tecnológico, em que as técnicas de representação atuam de forma independente do mundo histórico. Nos aproximamos do pensamento de Jonathan Crary:

Tais dispositivos ópticos, de maneira significativa, são pontos de interseção nos quais os discursos filosóficos, científicos e estéticos imbricam-se a técnicas mecânicas, exigências institucionais e forças socioeconômicas. Mais do que objeto material ou parte integrante de uma história da tecnologia, cada um deles pode ser entendido como está inserido em uma montagem de acontecimentos e poderes. (Crary, 2012)

Desta forma, constatamos a importância de levar em consideração tanto as técnicas de representação como o contexto político, histórico e social em que elas estão inseridas de modo a construir nossa postura crítica de *ser-estar* no mundo.

Série

A semente inicial da série fotográfica foi a leitura de “24/7: late capitalism and the ends of sleep” de Jonathan Crary (2014). Há bastante destaque no livro sobre as relações entre o sono e a vida contemporânea inserida num sistema capitalista. A partir disso, escolhemos um tema que tocasse em limiares entre o onírico e a vigília; a amnésia e a memória; e o lugar de dentro e de fora que se configuram numa estrutura temporal cíclica que transita por quatro partes. Não queríamos que a obra fosse uma ilustração do que se discutiu sobre o 'tempo', mas sim uma entrada para a investigação sensível dos conceitos aprendidos. A linha narrativa se organiza do seguinte modo: Nos vemos na pele de um amnésico que acorda em devaneio. O primeiro momento é *o quarto*, em que se estabelece a sensação de estar desorientado, colhendo os fragmentos em que não se sabe se está acordado, sonhando ou num pesadelo. Então ele vai ao *jardim*, como lugar já da vigília. Aqui o sol revela o pequeno, o familiar, memórias de infância. Para além do jardim há *o outro lado da rua*. O sol chega a seu ponto máximo, a luz queima. Não há espaços seguros. Encontra-se a aniquilação, o colapso ambiental. Por fim há *o olhar para trás* em que a memória se confunde com alucinação. As coisas parecem fora de lugar ainda que sejam familiares, há uma inquietação. Espaço entre a fuga e o enfrentamento, entre o vulnerável e o protegido. O mistério das coisas sempre vem do tempo. Parecem ser igualmente encantadoras as coisas que levaram eras para se constituírem como tal como também aquelas que acontecem num instante fugidio. Nos perguntamos: como aquilo foi parar lá? Nota-se que a distinção das fotos em formato paisagem como mais próximas do onírico e as verticais mais ligadas à vigília.

O quarto





O Jardim



O outro lado da rua



O olhar para trás





Considerações Finais

Durante o percurso da pesquisa várias concepções de 'tempo' puderam ser elaboradas e relacionadas com as imagens. Evidenciaram-se os múltiplos sentidos e camadas pertencentes às obras em suas relações de pertencimento afetivas, estéticas, históricas e políticas. O conceito de 'tempo' mostrou-se vastíssimo com inúmeras abordagens filosóficas, sendo fora do fôlego previsto para um projeto como este abordá-lo extensivamente e com profundidade em suas múltiplas manifestações. Assim, escolheu-se os conceitos vindos da Antiguidade Clássica e a Memória. Por fim, foi fundamental entender o papel das técnicas de representação na construção de nosso imaginário e seus muitos desdobramentos no mundo contemporâneo.

Do ponto de vista da escrita deste relatório, pudemos nos relacionar com o fazer acadêmico passando pelas diferentes etapas da produção científica. Desde o fichamento da bibliografia, a própria escrita do texto, a organização e busca de novas referências no sistema de bibliotecas. Também teve papel central a produção da série fotográfica como meio de investigação dos conceitos aprendidos. A Iniciação Científica teve êxito naquilo que o próprio nome sugere, o autor se considera pronto para continuar sua jornada acadêmica na forma de um projeto de mestrado a ser desenvolvido no próximo ano.

Apoio e Agradecimentos

Agradeço o apoio institucional do PIBIC e CNPq, do Instituto de Artes e da Biblioteca do Instituto de Artes (BIA). Agradeço ao professor Dr. Maurício Farina pela orientação, à minha família pelo apoio e ao meu amigo Fischer pelas sugestões e correções no texto.

Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia. In: ABBOTT, Berenice (Ed.). **Ensaio sobre fotografia: de Niépce a Krauss**. Tradução: Manuela Gomes; Tradução: João Barrento; Tradução: Luís. Leitão. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.
- BRAGA FALCÃO, Pedro. Kairos e chronos: duas visões da língua grega sobre o tempo. **Communio**, v. XXXIII, n. 3, p. 287–294, 2017.
- BRANCO, Miguel Do Rio. **Silent Book**. São Paulo: Cosac Naify, 1998.
- BRASSAÏ. **Proust e a Fotografia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- CARTIER-BRESSON, Henri. **O imaginário segundo a natureza**. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.
- CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- CRARY, Jonathan. **24/7: late capitalism and the ends of sleep**. paperback ed ed. London: Verso, 2014.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 13. ed. Campinas: Papyrus, 2012.
- EVANS, Walker. **American photographs**. New York, N.Y: Museu de Arte Moderna de Nova York, 1938.
- FARINA, Mauricius Martins. **Fotografia e pintura como imagens em confluência**. Niterói, RJ: Uff, 2020.
- GREENBERG, Clement. **Estética doméstica: observações sobre a arte e o gosto**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- HOCKNEY, David. **O Conhecimento Secreto**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- JOLY, Martine. **Introdução a análise da imagem**. 14. ed. Campinas: Papyrus, 2012.
- LANGE, Dorothea; ROCHKIND, Marc (ORGS.). **Dorothea Lange: 500 FSA Photographs**. Wroclaw: Amazon Fulfillment, 2015.
- MANN, Sally. **Immediate family**. 1. ed. New York: Aperture, 1992.
- SENRA, Sophia. A MADELEINE E O DESPERTAR PROUSTIANO: a saudade em “No caminho de Swann”. **INCONFIDENTIA: Revista Eletrônica de Filosofia Mariana-MG**, v. 8, n. 15, jun. 2024.
- SHELLEY, Percy Bysshe. Ozymandias. **The Baffler**, n. 31, p. 167–167, 2016.
- STEPHENS, Elizabeth. Efficiency and the Productive Body: The Gilbreths’ Photographic Motion Studies of Work. **Body & Society**, v. 30, n. 3, p. 59–94, set. 2024.