



A METAFÍSICA DO TEMPO OCULTA ATRÁS DA GARE SAINT-LAZARE

Guilherme Ghisoni da Silva*

Resumo – Este artigo explora, em uma perspectiva temporal, a fotografia *Atrás da Gare Saint-Lazare*, de Henri Cartier-Bresson. Nessa fotografia, podemos notar uma clara tomada de posição acerca do estatuto do presente e do fluxo temporal. A fotografia de Cartier-Bresson parece sugerir que o presente da realidade é um presente punti-forme, dado em uma fração de segundo, no interior do presente alongado da consciência. Pretendo sugerir que há, nesse tratamento, uma tensão entre uma fenomenologia e uma metafísica do tempo. Por meio dessa tensão, pretendo explorar a metafísica do tempo, que decorre dessa tomada de posição. Isso permitirá retraçar a estética de Cartier-Bresson à ideia de uma temporalidade não acumulativa, presente no paradoxo do arqueiro de Zenão, que constantemente fragmenta o tempo em átomos temporais. Encontraremos desdobramentos dessa concepção no modo como Bertrand Russell atribui à realidade a estrutura temporal do filme fotográfico, rompendo com a ideia de entidades persistentes, numericamente idênticas. Para Russel, cada uma das coisas da realidade é uma série de entidades, sucedendo umas às outras no tempo. Por fim, pretendo mostrar como a intencionalidade temporal da fotografia seria pensada por esse viés e propor outro modo de pensar a intencionalidade para além da estética do "momento decisivo" de Cartier-Bresson.

Palavras-chave: Corte temporal. Momento decisivo. Paradoxo de Zenão. Bertrand Russell. Metáfora cinematográfica.

INTRODUÇÃO

Neste artigo, pretendo explorar, em uma perspectiva temporal, uma fotografia tirada por Henri Cartier-Bresson, em 1932, intitulada *Atrás da Gare Saint-Lazare*. Para muitos autores, essa fotografia é o melhor exemplar da obra de Cartier-Bresson, pois representaria de maneira icônica a estética do "momento decisivo" – que se tornou central no fotojornalismo em meados do século XX (e até hoje tem grande relevância para o uso narrativo da fotografia). Para os propósitos deste artigo, a importância dela é que representaria uma maneira de

* Doutor em Filosofia pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Professor adjunto na Universidade Federal de Goiás (UFG). E-mail: ggsilva76@gmail.com

pensar a fotografia, na qual podemos notar uma clara tomada de posição acerca do estatuto do *presente* e do *fluxo temporal*. O que pretendo fazer é desvelar (mesmo que apenas de maneira propedêutica) a metafísica do tempo, que decorreria dessa tomada de posição. Por fim, buscarei sinalizar, em uma perspectiva mais geral, como a intencionalidade temporal da fotografia seria pensada na estética do "momento decisivo" e fazer uma crítica a essa concepção, por meio da qual buscarei propor outro modo de pensar a relação entre a fotografia e o passado.

Alguns comentadores – como é o caso de Philippe Dubois (1993) e André Rouillé (2009)¹ – também concebem essa fotografia como um modelo teórico de uma maneira bastante específica de pensar o tempo e o presente. O conceito-chave explorado por esses comentadores é a noção de "corte temporal" – central também à ontologia da imagem fotográfica em Roland Barthes (1984)². Em linhas gerais, do ponto de vista temporal, na estética de Henri Cartier-Bresson, do momento decisivo, a fotografia é pensada como um *corte* que congela um instante. Esse corte aprisionaria a duração em um presente puntiforme, que constantemente nos escapa, desaparecendo no passado, no fluxo da experiência. Pretendo sugerir que há, nesse tratamento da relação entre a fotografia e o tempo – que aqui atribuo a Cartier-Bresson, assim fizeram como Dubois (1993) e Rouillé (2009) –, uma tensão entre uma fenomenologia e uma metafísica do tempo. Por meio dessa tensão, pretendo localizar a metafísica do tempo que estaria oculta *Atrás da Gare Saint-Lazare*.

A LUTA DO FOTÓGRAFO CONTRA O FLUXO TEMPORAL (A TENSÃO ENTRE UMA FENOMENOLOGIA E UMA METAFÍSICA DO TEMPO)

Ao olharmos para a fotografia *Atrás da Gare Saint-Lazare*, somos levados, de imediato, a imaginar Cartier-Bresson (ou a nos imaginarmos) presenciando o deslocamento do homem sobre a escada e o seu salto, seguido do som do obturador da câmera, que congela o exato momento, anterior ao toque do calcanhar na água. Há algo de trágico e cômico nessa foto, pois é como se o homem tivesse calculado equivocadamente a sua capacidade de saltar. Certamente, ele vai cair na água e molhar o seu pé³. O que nos é importante notar é como a noção de "corte temporal" é evidente na imagem. Essa fotografia é um corte instantâneo, que congela um minúsculo instante, no interior de uma série de ações.

1 - É importante notar que o Rouillé (2009) não concorda com o Dubois (1993) e busca criticar a perspectiva ontológica priorizada pelo autor.

2 - Barthes (1984) expressa a ideia do corte temporal através do "isto foi", que seria a essência da imagem fotográfica.

3 - Muito já foi dito sobre essa foto, principalmente sobre o modo como a imagem do homem saltando parece refazer o salto representado em dois cartazes no fundo da imagem (não explorarei esse ponto neste artigo).

Do ponto de vista temporal, essa foto simboliza a luta do fotógrafo, e a sua aparente vitória, para apreender o efêmero instante, que desaparece assim que ocorre. Esse instante efêmero é o exato momento, ao final do salto, em que o calcanhar do homem quase toca a água. A dificuldade que se põe ao fotógrafo é que, diante desse salto, esse exato instante quase não seria percebido – pois, assim que ocorre, desaparece no passado.

Podemos encontrar a clara expressão dessa luta contra o fluxo temporal nas palavras do próprio Henri Cartier-Bresson (1999), no seu famoso ensaio "O instante decisivo". Cartier-Bresson (1999, p. 22, 27, tradução nossa) afirma que, por meio da fotografia, ele busca "aprimorar a vida"; sendo a "fotografia a única que pode fixar para sempre o preciso e transitório instante". Segundo ele, a dificuldade é que "as coisas constantemente desaparecem" (CARTIER-BRESSON, 1999, p. 27, tradução nossa). Para que possamos aprisionar esse instante, que rapidamente desaparece, é necessário "pressentir" o modo como a vida se desenrola, a fim de conseguir captar o evento, quando ele for dado no presente e antes de se tornar passado (CARTIER-BRESSON, 1999, p. 32, tradução nossa). É essa luta contra o fluxo do tempo que estaria no centro da estética do "momento decisivo".

A ideia de um fluxo que constantemente escorre e escapa (desaparecendo no passado) é central à fenomenologia e à psicologia empírica do início do século XX e remonta ao mobilismo heraclítico. Essa ideia pode ser resumida por meio da expressão de William James (1918), corrente no período em que a fotografia foi tirada: *specious present* (presente especioso). Segundo James (1918, p. 631), o *specious present* é "a menor duração da qual estamos imediata e incessantemente cientes". Esse presente não seria o presente puntiforme (atomizado) do mundo físico (dos objetos e eventos físicos), mas o presente alongado da consciência (uma duração da qual estamos cientes). Esse presente seria alongado, no que tange ao passado, pela *retenção* da memória e, no que tange ao futuro, pela *protensão* das expectativas (como expressarão posteriormente algumas correntes da fenomenologia continental). Um ponto a ser notado é que essa duração, da qual estamos cientes, não é estática, mas um constante *fluxo* presente, no qual reina absoluto o dito heraclítico "tudo flui".

A tensão à qual me referi, no início deste artigo, entre uma fenomenologia do tempo e uma metafísica estaria no modo como essa fotografia parece sugerir que o presente da realidade dos eventos físicos (o salto do homem captado pela *máquina* fotográfica) seria um instante, no interior do *specious present* (no interior do presente alongado da consciência). O presente da foto *não* seria o fluxo da consciência (estendido pela retenção e protensão), mas um presente puntiforme, no interior desse fluxo. A tarefa e a destreza do fotógrafo estariam na luta para captar esse minúsculo instante dado à consciência apenas em uma fração de segundo.

A ideia de um presente puntiforme (que tenderia ao infinitamente pequeno) fica bastante visível na foto, no modo como ela retrata um brevíssimo instante, que é o momento imediatamente anterior ao toque do calcanhar na água. Apenas por uma fração ínfima de segundo, o homem se encontra nessa posição, na qual ele quase toca a tona d'água, sem lhe causar

perturbação. O reflexo do pé mostra o quão próximo da linha d'água ele se encontra e o quão pequeno é o instante retratado por Cartier-Bresson.

A referida tensão (que é o ponto que nos é central) é que, por um lado, essa fotografia faz alusão ao presente fenomenológico (das vivências, que nos são dadas na forma de um fluxo). Ela sugere um antes e um depois da foto, mostrando que o presente vivido pelo fotógrafo seria o presente da consciência, que retém o passado e antecipa o futuro. Mas, por outro lado (e é isto que gera a tensão e que nos levará a uma metafísica do tempo), o que a fotografia retrata é o presente da realidade dos eventos físicos. A fotografia, *como instrumento tecnológico e físico* (de captação da luz, por meio químico ou eletroeletrônico – como nos dias de hoje), parece dizer que o presente da realidade *não* é o presente alongado da consciência, mas um instante que tende ao infinitesimal, no interior do presente da consciência, ao qual mal temos acesso. Esse presente da realidade física (captado pelo corte da *máquina* fotográfica), como dado imediato, quase não seria percebido⁴.

Essa ideia do presente como um ponto que tende ao infinitamente pequeno não é novidade na história da filosofia. Ela é recorrente em um argumento explorado por muitos autores, que visa mostrar que o presente da realidade não pode ter duração. Podemos encontrar esse argumento em Sextus Empiricus (1936), no capítulo III do livro II *Contra os físicos*; nas aporias do tempo de Aristóteles (1957), nos livros III e IV da *Física*; e no livro XI das *Confissões*, de Santo Agostinho (2006). As linhas gerais desse argumento estão na versão de Sextus Empiricus (1936, p. 295-331): se o presente tivesse duração, ele poderia ser dividido em presente, passado e futuro⁵. Ou seja, se o presente tivesse duração, uma parte dele seria "presente", enquanto o resto poderia estar no passado e/ou no futuro. A conclusão extraída é que o presente ele mesmo não pode ter duração, pois, se tivesse, não seria presente (seria parte passado e/ou futuro). É contra essa concepção de um presente puntiforme (atomizado – que tende a uma imobilidade infinitesimal) que a ideia do *specious present* é desenvolvida.

A fotografia parece desempenhar, ao longo do século XX, um importante papel para a concepção atomizada de presente (e para a disputa entre os *pontilhistas* – que concebem o tempo como composto por pontos sem duração – e os *continuístas* – que concebem o tempo como composto por instantes que têm duração)⁶. Por meio da noção de "corte temporal", a fotografia parece dar um *critério* de determinação do que seria o presente da realidade

4 - É interessante lembrarmos que Cartier-Bresson usava uma Leica, na qual o obturador, ao ser disparado, não obstrui a visão (pois não há comunicação entre o visor e a lente que registra a imagem). Diferentemente da câmera usada por Cartier-Bresson, no caso das câmeras *single-lens reflex* (SLR – câmera reflex monobjetiva – ou das atuais DSLR, digitais), no ato da fotografia, o pentaprisma, que projeta a imagem da lente no visor do fotógrafo, fica obstruído pelo espelho refletor (que, ao ser levantado, expõe o filme). No caso das câmeras SLR, certamente o instante fotografado não seria dado à consciência do fotógrafo, pois a imagem, ao ser projetada no filme, deixa de ser visível no visor. (A Leica só passou a produzir câmeras SLR em 1964.)

5 - Empiricus (1936) não pretende defender uma tese positiva sobre o tempo, mas utiliza essa argumentação de forma aporética, visando à suspensão do juízo.

6 - Essa mesma contraposição (entre pontilhistas e continuístas) pode ser encontrada no debate sobre o *continuum* espacial.

(colocando-se a favor dos *pontilhistas*). Mais do que isso, a fotografia parece oferecer uma prova empírica (visto que é fruto de um aparato *mecânico e autômato* – cuja representação resultante, aparentemente, não estaria contaminada pela subjetividade) de que o presente da realidade tende ao infinitesimal. Em termos fotográficos, poderíamos dizer que o presente é aquilo que podemos aprisionar pelo "corte fotográfico" instantâneo. A fotografia seria, então, como um *dêitico* (um demonstrativo) que lograria êxito em apontar para o presente atomizado fugidio da realidade, que mal chega a ser um dado da consciência, pois ele constantemente some no passado e, a cada instante, fica mais distante do presente. Sem a fotografia, correríamos o risco de ficar como Crátilo, que nada podia dizer diante do fluxo temporal e se resignava apenas a levantar o dedo, pois nunca conseguiríamos realmente apontar para isso que flui, uma vez que, ao apontarmos para isso, isso já seria outro. É nesse cenário, de um mobilismo heraclítico radical, que, segundo Cartier-Bresson (1999, p. 27), a fotografia ganha importância, pois, para ele (como já citado), a fotografia é "a única que pode fixar para sempre o preciso e transitório instante". A fotografia seria, então, a linguagem pela qual Crátilo esperou por mais de dois mil anos⁷.

O FILME FOTOGRÁFICO COMO METÁFORA DA REALIDADE

Um passo dado por muitos autores (que, como veremos, é o caso de Bertrand Russell, em 1915) é estender essa concepção de presente puntiforme (que localizamos na foto *Atrás da Gare Saint-Lazare*) a *todos* os instantes, que constituem a ordem temporal da realidade. Não só o presente seria concebido como um instante puntiforme (e que poderia ser captado pelo "corte fotográfico" instantâneo), mas *todos* os momentos que constituem a realidade seriam também instantes puntiformes⁸. Por esse viés, o tempo seria composto por *todos* os instantes que, ordenados pelas relações de *antes* e *depois*, constituiriam a *história do mundo* – do início ao fim dos tempos (supondo aqui que o tempo tenha uma topologia fechada, com início e fim).

Mas essa ideia (da temporalidade da realidade como uma totalidade de instantes puntiformes), ela mesma, também não é novidade na história da filosofia. Seu elemento central pode ser encontrado em um importante paradoxo da filosofia antiga grega: o paradoxo de Zenão. De acordo com o paradoxo, na versão do arqueiro, o movimento não existiria (não passaria de uma ilusão), pois, se disparássemos uma flecha, a cada instante a flecha estaria parada (cf. STROBACH, 2013, p. 30-46). Ou seja, nos termos do século XX, a ideia de um

7 - Minha intenção não é defender esse modo de pensar a relação entre a fotografia e tempo. Pretendo desvelar a metafísica do tempo que estaria oculta *Atrás da Gare Saint-Lazare*. Por fim, buscarei delinear um modo de pensar a intencionalidade da fotografia para além da estética do momento decisivo.

8 - Embora Russell claramente afirme em 1915 que o instante não seria um instante matemático (infinitamente pequeno).

tempo da consciência, que teria a forma de um fluxo, seria uma mera ilusão. A realidade seria formada por instantes puntiformes, nos quais não há movimento. Essa ideia de uma temporalidade não acumulativa, que constantemente se fragmenta em átomos temporais (nos quais não há movimento), seria o pano de fundo metafísico da fotografia *Atrás da Gare Saint-Lazare* – presente também no paradoxo de Zenão.

Podemos relacionar essa metafísica do tempo, que resulta do paradoxo, à fotografia de Cartier-Bresson da seguinte forma. *Caso fosse possível* a Cartier-Bresson fotografar toda a sequência de eventos (antes do salto, durante esse movimento e depois dele), a cada instante, o homem nessas fotos estaria parado (como as flechas de Zenão)⁹. Haveria, então, um importante paralelo entre a temporalidade da fotografia (presente, especialmente, no filme de 35 mm) e a ordem temporal da realidade. Cada instante do tempo teria o seu correlato fotográfico no filme, e o modo como os instantes estariam ordenados na realidade pelas relações de *antes* e *depois* seria análogo ao modo como o filme ordena os correlatos fotográficos dos instantes pelas relações de *antes* e *depois*.

O salto que eleva esse modo de pensar a fotografia ao nível de uma *metafísica do tempo* é dado quando tomamos o filme fotográfico como uma versão em miniatura da estrutura temporal da realidade. Se tivéssemos acesso a todos os átomos temporais que compõem a ordem dos instantes na realidade (como se pudéssemos ver a realidade pela perspectiva divina – *sub specie aeterni*), deveríamos ver então uma estrutura análoga ao filme fotográfico. Assim como os fotogramas do filme, a realidade seria formada por uma gigantesca sequência de presentes puntiformes, dispostos um ao lado do outro na linha do tempo – formando a grande série temporal da realidade, que alguns autores na filosofia analítica contemporânea chamam de "série B" – recorrendo às categorias presentes no paradoxo de McTaggart (1908, p. 456-473). A dificuldade do fotógrafo seria captar esse presente atomizado, na fração de segundo, em que ele é dado no interior do presente alongado da consciência.

Esse modo de pensar a estrutura temporal da realidade contrapõe-se ao tempo da consciência de uma maneira carregada de consequências ontológicas. No tempo da consciência, temos uma forma de *presentismo* (no qual diríamos que "apenas o presente é real") – o passado pode apenas ser lembrado e o futuro antecipado. Já a ideia de um tempo da

9 - Um problema que não abordaremos aqui (pois isso nos levaria demasiadamente longe) é que essa concepção da ordem temporal da realidade nos remeteria ao problema de uma suposta infinita divisibilidade do tempo (pois estamos tratando o tempo como uma linha formada por infinitos pontos). Nesse caso, o tempo seria denso e contínuo (isomórfico a uma série contínua de números reais). Sempre poderíamos, então, pensar uma máquina que fotografasse mais quadros por segundo e, assim, poderíamos apreender cada vez mais esses instantes atomizados que comporiam a realidade. Um bom exemplo dessa busca pelo presente da realidade física foi a construção de uma câmera de altíssima velocidade (no Massachusetts Institute of Technology – MIT, em 2011), que registra *um trilhão de quadros por segundo*. Com ela, é possível ver o deslocamento da luz. Quando um *laser* é disparado, com essa câmera, podemos ver o deslocamento da luz (dos fótons) sobre uma superfície (<http://web.mit.edu/newsoffice/2011/trillion-fps-camera-1213.html>). Nesse caso, é a própria luz que faz o papel das flechas do paradoxo de Zenão, que a cada instante estaria parada.

realidade, como a totalidade dos instantes ordenados pelas relações de antes e depois, concede a todos os instantes o mesmo estatuto ontológico (todos os instantes igualmente existiriam – fossem passado, presente ou futuro). Assim, embora do ponto de vista da experiência a realidade se reduza ao *specious present*, à realidade dos eventos físicos (âmbito no qual opera a *máquina* fotográfica) seria indiferente se algo é presente, passado ou futuro – todo instante seria igualmente real.

A concessão de um mesmo estatuto ontológico a todas as posições do tempo parece ecoar (mesmo que de modo apenas distante) nas palavras do Cartier-Bresson (1999). Segundo ele (como vimos anteriormente), temos que "presentir" o evento futuro e nos prepararmos para captá-lo antes que desapareça. Com essa ideia, Cartier-Bresson (1999) parece sugerir que, antes da foto, no futuro, já haveria, na ordem temporal da realidade, o instante a ser fotografado (que deve ser presentido). Temos aqui a concessão metafísica (mesmo que de forma diminuta) de uma positividade ontológica ao evento, anteriormente à sua ocorrência no presente. Isso é ainda mais visível na sua ideia de que o evento fotografado desaparece no passado. Nesse caso, ele claramente atribui uma positividade ontológica ao passado – como se o mesmo evento, que foi presentido como futuro, após ser presente, continuasse a existir, só que agora no passado ("desaparecido" de nossa consciência, limitada ao presente). Poderíamos dizer, em uma perspectiva metafísica, que essa subsistência do evento (independentemente de ser presente, passado ou futuro) decorreria do modo como o evento ocupa de forma atemporal e estática a sua posição na ordem temporal da realidade (no grande filme da realidade). O dinamismo do tempo se encontraria no modo como a nossa consciência percorre a série estática da realidade (da mesma forma que o dinamismo de um filme fotográfico pode ser restituído através da projeção desse filme, na qual a luz do projetor (que na metáfora faz o papel da consciência) percorre de forma dinâmica a série estática de fotogramas do filme).

Disso podemos extrair uma consequência bastante significativa à prática fotográfica. O momento decisivo não pode ser pensado como um evento meramente presente, que o fotógrafo percebe e capta. Se assim fosse (visto que passa pela *janela do presente* apenas em uma fração de segundo), nem sequer daria tempo de pegar a máquina fotográfica, fazer o foco, a fotometria etc. O momento decisivo deve ser pensado então como um evento futuro, *presentido como pré-formado*, na ordem temporal da realidade, que pode ser captado na fração de segundo, quando for dado no presente, e antes de desaparecer no passado. (Se o fotógrafo for suficientemente bom para isso.) É essa antecipação do futuro que permite ao fotógrafo se preparar para obter a foto.

BERTRAND RUSSELL E A METÁFORA DO PROJETO

De imediato, pode parecer estranha a ideia de que, nessa metafísica do tempo, a estrutura temporal da realidade seria pensada como análoga ao filme fotográfico (composto de

instantes atomizados e ordenados de forma estática). Parece estranho dizer que o evento na realidade já estaria pré-formado no futuro, que ele se tornará presente e desaparecerá no passado – como se os instantes que compõem a realidade fossem uma versão encarnada do "corte" temporal da fotografia, antes mesmo do corte operado pela fotografia. Isso tudo parece estranho, mas é exatamente isso que encontraremos em um texto de Bertrand Russell (1918), de 1915, intitulado "Os constituintes últimos da matéria". Nesse caso, poderemos afirmar (utilizando as próprias palavras do filósofo, de 1903) que ele visa explicitar "uma teoria da mudança que pode ser chamada de estática, uma vez que permite fazer justiça às afirmações de Zenão" (RUSSEL, 2010, p. 356, § 350).

No texto de 1915, Russell (1918) não tem em mente a fotografia, mas o cinema. Porém, isso não nos constitui problema, pois, por esse viés temporal, a ontologia da imagem fotográfica é exatamente a mesma que a ontologia do cinema; como se o cinema fosse apenas um desenvolvimento da concepção de "corte", já presente na fotografia (e antecipado conceitualmente por Zenão). Segundo Russell (1918, p. 99-100, tradução nossa):

Quando, em um cinema, vemos um homem rolando morro abaixo ou fugindo da polícia [...] sabemos que não há apenas um homem se movendo, mas uma sucessão de filmes, cada um com um diferente homem momentâneo. [...] O homem real também, creio eu [...], é uma série de homens momentâneos. A ilusão da persistência decorre apenas da aproximação à continuidade da série de homens momentâneos.

Aqui claramente ele atribui à realidade a estrutura temporal do filme. A tela seria apenas o modo como a realidade (o filme) aparece, de modo ilusoriamente contínuo e dinâmico (povoado por entidades persistentes), à *consciência* – na qual atribuímos *equivocadamente* identidade numérica àquilo que é múltiplo (pensado haver um só homem, quando em realidade há uma série de homens). Isso também fica evidente na afirmação de Russell (1918, p. 99-100, tradução nossa):

Agora o que quero sugerir é que, nesse respeito, o cinema é um metafísico melhor que o senso comum, a física ou a filosofia. O homem real também, creio eu, por mais que a polícia possa testemunhar sobre a sua identidade, é uma série de homens momentâneos, cada um diferente do outro [...]. [O] que se aplica aos homens aplica-se igualmente a mesas e cadeiras, ao sol, à lua e às estrelas. Cada uma dessas [coisas] deve ser tomada não como uma única entidade persistente, mas como uma série de entidades, sucedendo umas às outras no tempo, cada uma durando apenas um período muito curto, porém provavelmente não um mero instante matemático.

Nessa concepção russelliana da estrutura temporal da realidade, não haveria espaço para a ideia de um objeto que *perdura* e que teria diferentes propriedades ao longo do tempo. Em

cada instante do tempo, há, para Russell (1918), o objeto em sua totalidade, cujas propriedades são relações que o objeto mantém com aquele momento do tempo¹⁰. Nesse caso, a atomização do tempo (mesmo que não seja em um mero instante matemático – infinitamente pequeno) fragmentaria os objetos da realidade em séries de objetos estáticos instantâneos.

Nessa perspectiva, caso supuséssemos novamente possível a Cartier-Bresson fotografar toda a sequência de eventos (antes do salto, durante esse movimento e depois dele), diríamos que há, ao menos, o homem que corre sobre a escada em T1 (no tempo 1), o homem que dela salta em T2 (retratado por Cartier-Bresson) e o homem que molha seu pé na água em T3. Nenhum desses homens seria uma entidade transtemporal persistente – que teria as propriedades excludentes de correr, saltar e cair na água¹¹. Cada um deles seria uma entidade numericamente distinta (e o mesmo poderia ser dito da flecha de Zenão, que se fragmentaria em infinitas flechas, que ocupam as infinitas posições do tempo).

A moral que podemos extrair dessa metafísica russelliana do tempo é que a fotografia de Cartier-Bresson nos parece remeter ao surgimento eleata da filosofia, nos moldes do imobilismo de Parmênides¹². O homem que Cartier-Bresson vê correr sobre a escada (dado no *specious present*) seria, em verdade, de acordo com Russell (1918), uma série de entidades estáticas e atemporais, ordenadas pelas relações de antes e depois. Essas entidades seriam estáticas e atemporais, pois suas propriedades seriam relações que essa entidade mantém com a posição que ela ocupa no tempo. Cada possível foto de uma das entidades dessa série seria um demonstrativo que aponta para o seu referente, como um nome próprio genuíno de um ser eterno e imutável. Na realidade, não haveria tempo nem mudança, assim como nas imagens estáticas do filme fotográfico.

CONCLUSÃO: DUAS CONCEPÇÕES DA INTENCIONALIDADE TEMPORAL DA FOTOGRAFIA

Pretendo, por fim, explicitar como a intencionalidade temporal da fotografia seria pensada nesse viés que exploramos e fazer uma crítica a essa concepção, a partir da qual poderemos pensar a intencionalidade temporal da fotografia para além da estética do "momento decisivo" de Henri Cartier-Bresson.

10 - As propriedades temporárias intrínsecas seriam, em verdade, para Russell (2010, p. 478, § 443), relações com partes do tempo. Esse tratamento é um importante elemento de sua crítica à noção aristotélica de substância.

11 - Não haveria, então, nessa perspectiva, o problema dos intrínsecos temporários. Essa conclusão é expressa pelo próprio David Lewis (1986, p. 202-205) – que formula o problema –, ao explorar, de forma crítica, a concepção endurantista.

12 - Aqui, em especial, utilizo as ideias sugeridas pelo Prof. Dr. Paulo Faria, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), sobre a relação entre o endurantismo de Russell e o imobilismo eleata.

Ao tratarmos a realidade como composta por uma série de "átomos temporais", a fotografia de um desses "átomos" teria por *referente* esse evento estático, que subsiste de forma sempiterna e que a cada instante fica mais distante do presente, sumindo no passado¹³. A intencionalidade temporal da fotografia seria como o *apontar* da fotografia para esse passado (a versão encarnada do corte fotográfico), localizado na ordem temporal da realidade. Nessa concepção da intencionalidade temporal da fotografia, seríamos levados a pensar que, *através da transparência da superfície da imagem fotográfica*, poderíamos ver o evento passado, como se olhássemos através de uma janela e vissemos o momento congelado (que é o referente da foto). Assim, através da superfície transparente da foto de Cartier-Bresson, pensamos poder ver o salto do homem, que ainda existiria como fato no passado, na ordem temporal da realidade.

Porém, para muitos autores, essa metafísica do tempo seria apenas uma *ilusão*, decorrente da extrapolação de uma falsa analogia. A ideia de átomos temporais, que vêm do futuro rumo ao passado e que subsistem de forma estática na *linha do tempo*, seria apenas uma *miragem*, fruto da maneira como *representamos o tempo na linguagem*. A linguagem necessariamente espacializa o tempo, tratando-o como uma linha composta por pontos – como denunciam Bergson (2001) e Wittgenstein (1975). Cometeríamos aqui uma espécie de confusão gramatical (ou erro categorial) ao atribuímos à realidade as propriedades da maneira como representamos o tempo na linguagem (distorcendo as suas características). É como se construíssemos uma analogia (por exemplo, dizemos que o tempo é uma linha composta por pontos) e ficássemos enfeitiçados por ela, achando que a realidade, ela mesma, seria como essa construção metafórica. Semelhante erro estaria presente na concepção de Russell (1918) da estrutura temporal da realidade como um filme fotográfico e do presente como a versão encarnada do "corte fotográfico" temporalmente atomizado (que remonta à fragmentação do movimento em uma temporalidade não cumulativa no paradoxo de Zenão).

No modo de apresentação do tempo na linguagem, como diz Wittgenstein (2005, p. 353, § 102, tradução nossa), "traduzo as relações temporais em espaciais". As relações transitivas, assimétricas e não reflexivas de *antes* e *depois* (de como os eventos nos são dados no fluxo da experiência e ordenados pela memória)¹⁴ serão representadas por meio de relações *espaciais* transitivas, assimétricas e não reflexivas (por exemplo, "à direita de...", "à esquerda de..."). A principal distorção operada por esse modo de apresentação do tempo é a transformação de uma ordem *sucessiva* e *dinâmica* (do fluxo temporal) em uma ordem *simultânea* e *estática* (da linha do tempo). Um dos principais traços dessa transformação é a subtração da qualidade temporal da série dos eventos¹⁵. Essa subtração é resultado da simultaneidade

13 - É comum encontrarmos nas discussões sobre o tempo a distinção entre eternidade (que estaria fora do tempo) e aquilo que é sempiterno (que existe em todos os momentos do tempo).

14 - É por essa razão que Wittgenstein (1975, p. 81) chamará a memória de a "fonte do tempo" da consciência.

15 - As ideias de subtração e espacialização são exploradas por Ramsey (2006, p. 156-158), em seu manuscrito sobre o tempo, de tom wittgensteiniano, redigido por volta de 1928-1929.

de todos os instantes representados por meio da forma espacial e culminaria na tese ontológica (fruto da extrapolação da analogia) de que todos os instantes existiriam *ao mesmo tempo* (de forma sempiterna).

A espacialização das relações fica bastante evidente no filme fotográfico, no modo como os eventos fotografados de forma dinâmica transformam-se em fotogramas no filme dispostos pelas relações de "à direita de...", "à esquerda de...". A subtração da qualidade temporal, por sua vez, fica evidente no modo como todos os fotogramas do filme existem no filme *ao mesmo tempo*.

Um modo de escapar dessa falsa analogia é inverter o estatuto ontológico da metáfora do projetor (utilizada por Russell (1918)). Em vez de tratarmos o filme como a realidade e a tela como o modo ilusório de aparecimento da realidade à consciência, poderíamos – como faz Wittgenstein (1975, p. 83), especialmente em 1929-1930 – conceber a tela como a realidade e o filme como apenas *um modo de apresentação do tempo na linguagem*. Por esse viés, a estrutura temporal da fotografia *não* seria análoga à estrutura temporal da realidade. A temporalidade do filme seria apenas análoga ao modo como *representamos o tempo na linguagem*. A fotografia seria um instrumento, que é fruto de uma maneira bastante específica de pensar o tempo. Ela seria análoga a uma *construção*, em que o tempo é tratado como um espaço unidimensional (como uma linha, composta de pontos). Mas esse não seria o tempo da realidade. A realidade teria a forma de um fluxo presente, semelhante ao fluxo da consciência (o *specious present*).

A partir da inversão do estatuto da metáfora do projetor (como em Wittgenstein (1975) – que concebe a temporalidade da tela como a da realidade), podemos, então, pensar a intencionalidade temporal da fotografia de outra maneira. Se tratássemos, na metáfora, a tela do cinema como a realidade, adotariamos uma forma de *presentismo*, na qual "apenas o presente seria real". Então, abandonaríamos a ideia de que os eventos vêm do futuro rumo ao passado. Poderíamos sustentar, como faz Santo Agostinho (2006), que o futuro seria aquilo que *ainda não é* e o passado aquilo que *não é mais* – posição presentista adotada também por Arthur Prior (1967, p. 7-19). Em resumo, diríamos que, após acontecerem no presente, os eventos *deixam de ser* e, antes de acontecerem, *ainda não são*.

Isso nos levaria a uma inversão da intencionalidade temporal da fotografia. Nesse caso, a fotografia deixaria de ser pensada como uma janela para o passado, como se fosse um demonstrativo que aponta para um momento puntiforme, que a cada instante fica mais distante do presente. No presentismo, não há nenhum passado para o qual a fotografia poderia apontar (não há um *referente* da fotografia no passado – o seu fazedor-de-verdade)¹⁶. Isso inverteria a intencionalidade temporal da fotografia, pois, por esse viés presentista, a fotografia

16 - Esse é um dos traços fundamentais que Dummett (1978, p. 358-374) atribui ao presentismo.

teria de ser pensada como uma marca (um resíduo) *no presente*, de algo que *não é mais*. Não haveria, então, um homem no passado (que seria o referente da fotografia de Cartier-Bresson), que subsistiria estático, de modo sempiterno, em seu salto sobre a água – cada dia mais distante no passado (como sustentava Cartier-Bresson (1999)). Em vez disso, pensaríamos essa fotografia como um indício desse salto, que, depois de ocorrer, *deixou de ser*¹⁷. A fotografia seria apenas o resíduo de algo que não mais é.

Em outras palavras, embora a fotografia *Atrás da Gare Saint-Lazare* nos sugira uma metafísica do tempo que fragmenta o tempo e as entidades em instantes puntiformes e uma compreensão da intencionalidade da fotografia como um dêitico transparente que aponta para seu referente estático no passado, há outras metafísicas do tempo, nas quais podemos pensar a intencionalidade temporal da fotografia para além da estética do "momento decisivo".

Metaphysics of time hidden *Behind the Gare Saint-Lazare*

Abstract – This article exploits, from a temporal perspective, the photograph *Behind the Gare Saint-Lazare*, by Henri Cartier-Bresson. In this photograph, we can notice a clear position statement regarding the status of the present and the temporal flow. Cartier-Bresson's photograph seems to suggest that the present of reality is a punctate present, offered in a split second, within the elongated present of consciousness. I intend to suggest that there is a tension between a phenomenology and metaphysics of time in this approach. Through this tension, I intend to exploit the metaphysics of time, which derives from this position statement. This will allow us to retrace Cartier-Bresson's aesthetics according to a non-cumulative temporality, observed in Zeno's archer paradox, which always divides time into temporal atoms. We will observe this concept unfolding in the way how Bertrand Russell assigns to reality the temporal structure of photographic film, breaking with the idea of persistent entities, numerically identical. According to Russell, each thing in reality is a series of entities, succeeding each other in time. Finally, I also intend to show how the photograph's temporal intentionality might be thought of from this viewpoint and propose another way of thinking of intentionality beyond Cartier-Bresson's aesthetics of the "decisive moment".

Keywords: Temporal cut. Decisive moment. Zeno's paradox. Bertrand Russell. Cinematographic metaphor.

REFERÊNCIAS

ARISTOTLE. *The physics*: books I-IV. London: Loeb Classical Library, 1957.

BARTHES, R. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

17 - Do ponto de vista da mudança, o homem poderia apenas mudar enquanto existisse no presente (e, com sua morte, ele deixaria de ser). Isso leva Arthur Prior (1967) a sustentar que há apenas fatos gerais passados (no caso do passado remoto) e não fatos individuais (que pressupõem a existência do indivíduo).

- BERGSON, H. *Time and free will: an essay on the immediate data of consciousness*. Londres: Dover, 2001.
- CARTIER-BRESSON, H. *The mind's eye: writings on photography and photographers*. Nova York: Aperture Foundation, 1999.
- DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1993.
- DUMMETT, M. The reality of the past. In: DUMMETT, M. (Ed.). *Truth and other enigmas*. Cambridge: Harvard University Press, 1978.
- EMPIRICUS, S. *Against the physicists*. Londres: Loeb Classical Library, 1936.
- JAMES, W. *The principles of psychology*. New York: Dover, 1918.
- LEWIS, D. K. *On the plurality of worlds*. Oxford: Blackwell, 1986.
- MCTAGGART, E. The unreality of time. *Mind, New Series*, v. 17, n. 68, p. 457-474, Oct. 1908.
- PRIOR, A. N. Change in events and change in things. In: PRIOR, A. N. *Past, present, and future*. Oxford: Oxford University Press, 1967.
- RAMSEY, F. Notes on time. In: GALAVOTTI, M. C. (Ed.). *Cambridge and Vienna: Frank P. Ramsey and the Vienna Circle*. Netherlands: Springer, 2006.
- ROUILLE, A. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.
- RUSSELL, B. *Mysticism and logic and other essays*. Londres: Longmans, Green & Co, 1918.
- RUSSELL, B. *The principles of mathematics*. Londres: Routledge, 2010.
- SAINT AUGUSTINE. *Confessions*. Nova York: Penguin Books, 2006.
- STROBACH, N. Zeno's paradoxes. In: DYKE, H.; BARDON, A. (Ed.). *A companion to the philosophy of time*. West Sussex: John Wiley & Sons, 2013.
- WITTGENSTEIN, L. *Philosophical remarks*. Translation R. Hargreaves and R. White. Chicago: The University of Chicago Press, 1975.
- WITTGENSTEIN, L. *The big typescript – TS 213*. Translation G. G. Luckhardt and A. E. Maximilian. Oxford: Blackwell, 2005.