

---

# Destempo

## Untime<sup>1</sup>

## Destiempo<sup>2</sup>

Elisa de Magalhães \*

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

---

<https://doi.org/10.22409/poesis.v20i34.36376>

327

RESUMO: O presente texto reflete sobre a fotografia como destempo, que tomo emprestado – palavra e sentido – do escritor João Guimarães Rosa. Rosa usa destempo no romance *Grande Sertão Veredas* e no conto *Sota e Barla*, do livro *Tutaméia*. Destempo é aqui pensado como ponto ou instante, mas com duração, mesmo que mínima, suficiente para dividir esse ponto/instante/destempo em arquivo e rastros fantasmiais. Para discorrer sobre isso, a autora recorre à recente palestra de Serge Margel, na qual falou sobre o filme de Chris Marker, *La Jetée*, “Do *spectrum* ao *speculum* – *La Jetée* de Chris Marker e a montagem contrafactual”; e à entrevista de Jacques Derrida, *Copy, archive, signature: a conversation on photography*, relacionados à ideia de presentidade de Robert Morris. Para a autora, a fotografia produz o outro onde ele não está, no destempo do ponto ou do instante.

PALAVRAS-CHAVE: destempo; duração; arquivo; fotografia

---

\* Elisa de Magalhães é pós-doutoranda em filosofia PPDG/UFRJ, pós-doutora em Artes pelo PPGCA/UFF, professora no AVE/EBA/UFRJ e no PPGAV/EBA/UFRJ. E-mail: edemagalhaes@gmail.com. Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-6317-2227>.

ABSTRACT: This text is an exercise on photography as untime, which I borrow – word and meaning – from writer João Guimarães Rosa. Rosa uses untime in his romance *Grande Sertão Veredas* and his short story *Sota e Barla*, from the book *Tutaméia*. Untime is therefore thought as a point or instant, but with a duration, even if minimal, sufficient to separate this point/instant/untime from the archive and phantasmal traces. To discourse more on this, the author turns to Serge Margel's recent lecture, in which he talked about Chris Marker's movie, *La Jetée*, "Do spectrum ao speculum – La Jetée de Chris Marker e a montagem contrafactual"; and to Jacques Derrida's interview, *Copy, archive, signature: a conversation on photography*, in relation to Robert Morris' idea of presentity. To the author, photography produces the other where they aren't, in the untime of the point or the instant.

KEYWORDS: untime; duration; archive; photograph

RESUMEN: El texto que sigue reflexiona acerca de la fotografía como destiempo, que lo tomo de presto - la palabra y el sentido - del escritor João Guimarães Rosa. Rosa utiliza "destiempo" en *Grande Sertão Veredas* y en el cuento *Sota e Berla*, del libro *Tutaméia*. Destiempo está acá puesto como punto o instante, pero con duración, aún que mínima, suficiente para fractar tal punto/instante en archivos y rastros fantasmales. Para discurrir sobre esto, la autora apela a la plática reciente de Serge Margel, en la cual habla acerca de la película de Chris Marker, *La Jetée*, "Do espectrum ao especulum. La Jetée de Chris Marker e a montagem contrafactual"; y a la entrevista de Jacques Derrida *Copy, archive, signature: a conversation on photography*, relacionados con el concepto de presentidad de Robert Morris. Para la autora, la fotografía genera el otro en donde él no está, en el "destiempo" del punto o del instante.

PALABRAS CLAVE: destiempo; duración; archivo; fotografía

Recebido: 14/9/2019; Aprovado: 5/11/2019

Citação recomendada:

MAGALHÃES, Elisa de. Destempo. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 34, p. 327-338, jul./dez. 2019. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.36376]

Inquieta-me pensar na experiência singular do ponto de vista do ponto. Em *Copy, archive, signature: a conversation on photography*, o filósofo franco-argelino Jacques Derrida especula se é possível pensar a partir e desde o ponto de vista do ponto. Há duração na pontidade, no extremo da extremidade?

É exatamente aí, nesse ponto ou nessa pontidade, que começo meu texto, lembrando João Guimarães Rosa, quando utiliza a palavra que dá título a este ensaio, destempo: “Doriano pegara defluxo. O vento rebulia frio, apesar do destempo de calor.

Dali, ainda a longe, etapas, rumo-a-rumo, ao vice-versa da estrada, viviam aquelas em que Doriano cuidava, as duas, amores contrários, que a esperarem seu resolver. A Aquina e a Bici.” (ROSA, 1994, p. 689); e em outro livro: “Ah-oh-ah, o destempo de estar sendo debochado se irou de mim. Esbarrei, também. Me fiz mouco. Mas ele veio para mim, então, saudou com um modo sensato de simpatia. Adiado eu disse: - Sou o moço professor...” (ROSA, 1994, p. 86) Pela definição do dicionário, destempo é algo fora do tempo, extemporâneo. Assim, posso pensar no destempo como aquilo em que não posso medir o tempo com suas

medidas vigentes. Sua medida é outra, medida sem medida, “defluxo”, “rumo-a-rumo, ao vice-versa da estrada”.

Tomo esse ponto, esse extremo do ponto de vista do ponto, para pensar esse lugar como evento, acontecimento. O evento chega surpreendendo, único, sem medidas ou códigos para reconhecê-lo.

O que é o ponto? O local onde duas retas se cruzam no espaço? E se a geometria não basta, as retas que se cruzam no espaço, necessariamente cruzar-se-iam no tempo? Ou se o ponto é espaço e o instante é tempo, entrando ainda mais a fundo nessa reflexão, posso relacionar o ponto ao instante? Se não, pararia por aqui; mas, e se sim, seria o instante da ordem do destempo? Assim como a duração do ponto, a duração do instante não pressupõe um encaadeamento de tempo cronológico, rumo a um futuro irrevogável. O instante é o momento de evento, da surpresa ou do trauma, como propôs o filósofo francês Serge Margel na palestra proferida na Cinematoteca do MAM-RJ, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em setembro de 2019 – “Do *spectrum* ao *speculum* – *La Jetée* de Chris Marker e a montagem contrafactual.” Mar-

gel recorre à noção freudiana de trauma, sempre ligada à memória e à infância, que é desencadeado por um choque violento ou por pequenos choques que reorganizarão a condição psíquica da pessoa. O trauma caracteriza-se pela ausência de uma descarga emocional que libertaria o sujeito do afeto ligado ao acontecimento traumático. Ao contrário, o trauma retorna sempre como sintoma, retorna sempre que o arquivo guardado é reconhecido. Na primeira teoria do trauma, que Sigmund Freud desenvolve nos primeiros escritos sobre histeria,

Devemos antes afirmar que o trauma psí-quo ou, mais precisamente, a lembrança do mesmo age como um corpo estranho que ainda muito tempo depois de sua pene-tração deve ser considerado um agente a-tuante no presente [...]. (FREUD, 2016, p. 23)

No momento em que o instante acontece, ou, dizendo de outra forma, no instante do acontecimento, ele – o instante – converte-se em imagem fantasma, em memória arquivável. Retomando Derrida, a partir de Margel, o arquivamento tanto produz quanto registra o evento. Há um duplo movimento no arquivamento, há o que resta como arquivável e há o que sobra do acon-

tecimento, que não é arquivado, o rastro, torna-se assombração, ou, como prefere Margel, rastros fantasmiais.

A teoria ou a lei da incerteza de Heisenberg diz que aquilo que se olha muda no momento mesmo que olhamos para aquilo. Em conversa com outros físicos, entre 1930 e 1932, o alemão Werner Heisenberg afirmava que na física quântica “não podemos fazer observações sem perturbar os fenômenos; os efeitos quânticos que introduzimos com nossa observação instauram, automaticamente, um grau de incerteza nos fenômenos a serem observados.” (HEISENBERG, 1996, p. 124) O tempo quase mínimo da piscadela seria o suficiente para mudar a “cena” para a qual se olha. O tempo mínimo da piscadela é suficiente para colocar-se a questão do ver e do crer ver, como Derrida, em livro sobre o tocar de Jean-Luc Nancy, filósofo francês, “[car] si nos yeux voient du voyant plutôt que du visible, s’ils croient voir un regard plutôt que des yeux, dans cette mesure du moins, dans cette mesure en tant qu’elle, ils ne voient rien, dès lors, rien que se voient, rien du visible” (DERRIDA, 2000, p. 12)<sup>3</sup>. Temos, portanto que, entre o fechar e abrir os olhos, há uma duração, suficiente para

alterar o olhado, no mínimo, porque se alterna entre olhar quem nos olha e olhar o visível. Se, no momento mesmo em que se olha, aquilo muda, aquilo que se olha no presente consiste na sua própria memória, no momento mesmo em que se olha. Isto é, apesar de ponto, aparentemente indivisível, ele tem duração, ainda que mínima, ainda que imperceptível.

Já citei em outro texto meu (em 2017, publiquei o texto “Fecha os olhos e vê!”, no ARJ – *Art Research Journal*, no qual uso a ideia de experiência espacial do artista norte-americano Robert Morris) e retomo aqui, o conceito de presentidade de Robert Morris, desenvolvido em 1978, no artigo “O tempo presente no espaço”, no qual desenvolve uma experimentação de espaço à qual chama de “*presentness*”, neologismo traduzido para o português pelo também artista Milton Machado como presentidade. Para Morris, “a condição da escultura minimalista era a da experiência espacial, na medida em que a percepção do espaço estava impregnada na própria natureza da obra. E ia além: essa percepção funcionava como uma espécie de “espaço mental”, análogo ao mundo, mas sem localização no interior do corpo; todavia, seria esse

espaço virtual, sem lugar dentro ou fora do corpo, o responsável pela consciência.” (MAGALHÃES, 2017, p. 47). Baseado em pesquisas de psicologia da época, Morris dizia que a percepção do espaço se dava em dois tempos: o tempo *eu*, no momento em que olha para a coisa e o tempo *mim*, quando aquilo para o que olha já é memória. Esses tempos correm paralelos no momento em que se olha, nunca se encontram, mas não há possibilidade de percepção do espaço sem eles. A percepção espacial é sempre a relação entre os dois modos de perceber o espaço, isto é, o fluxo do experimentado e a estaticidade do lembrado – Morris acreditava que a memória (mesmo a da percepção imediata) está sempre ligada à imaginação, à fantasia, à reflexão, que é completamente diversa da experiência imediata. O cenário da memória é de imagens estáticas, como *stills* do tempo (e é aí que identifico a limitação na definição de presentidade de Morris, isto é, a imagem estática, a fotografia como “isso foi”), como a captura de um momento por uma única imagem, como se a memória fosse fragmento, ruína, mas de um passado perfeito. Ora, a memória é dinâmica, fluida, tão fílmica em sua percepção como a experiência imediata. Porque ela é ruína na

origem, não há um passado perfeitamente construído do qual ela é parte, única, estática – ao passo que a experiência imediata acontece no movimento no processamento de imagens (ou no reconhecimento delas). “A apresentação de si [*self*] para si mesmo, uma operação mais complexa envolvendo tanto o uso extensivo da linguagem quanto o da imaginação”. (FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 403)

Esse destempo do instante, do ponto, quando os dois tempos paralelos correm com durações parecidas, mas diferentes, são suficientes para criar um arquivo ou, na medida em que aquilo que parecia indivisível divide-se, algo ali naquela extremidade, ou naquela pontidade é perdido e outras coisas preservadas. Nesta operação de arquivo, há uma produção de spectralidades a cada ponto do ponto de vista, portanto. Ou, aquilo que se preserva vira arquivo, o que desaparece permanece como assombração. Na operação de produção de arquivos, mesmo do arquivo do ponto ou do instante, há uma operação técnica de ruptura – um operador de apagamentos –, que modifica e apaga sua própria gênese, que ficciona o arquivo e que não diz respeito ao olhar: o arquivo é sempre hi-

pomnésico, na medida em que não há arquivo sem técnica.

Na palestra de Serge Margel citada acima, o filósofo discorre sobre o filme *La Jetée*, de Chris Marker. No mesmo artigo desta autora, de 2017, também citado acima, faço uma reflexão sobre o filme de Chris Marker, *La Jetée*, diferente da abordagem de Margel:

O filme *La Jetée* (A Plataforma), do cineasta Chris Marker, feito em 1962, fricciona ao máximo a questão contida na presentidade – a de memória como imagens estáticas –, além de levantar uma hipótese: a de que a fotografia sempre conteve nela o cinema, mesmo quando ele ainda não tinha sido inventado. Afinal, um filme é uma sucessão de fragmentos, os fotogramas, isto é, são imagens estáticas que, projetadas em sequência, nos dão a ideia de movimento. (MAGALHÃES, 2017, p. 50)

Em sua fala, Margel destaca duas frases do filme que trago para este texto: “Esta é a história de um homem marcado por uma imagem de infância” e “Não é possível escapar do tempo”. Embora a questão de Margel na palestra fosse outra – ele defende a ideia da montagem do filme como contrafactual –, quero tomar estas frases para

discutir o ponto do ponto de vista, e começarei pela segunda.

Margel, em sua fala, discutia a especificidade do filme *La Jetée*, todo feito com fotografias. Apenas uma imagem do filme tem movimento, justamente a da piscadela. A montagem de *La Jetée* previa que a sequência de fotografias que compõem o filme deveria ser filmada, e só então a montagem seria realizada. Como já defendi no artigo da *ARJ*, *La Jetée* é um jogo metalinguístico e um comentário do diretor sobre o ver. Às fotografias são juntados alguns segundos de uma imagem aparentemente filmada (não fica claro se a cena é parcial ou inteiramente filmada ou fotografada), que acaba por revelar não somente a questão de que ver é sempre uma hipótese de vista, mas também todo o jogo entre tecnologia, conceito e filosofia envolvido. Há uma performatividade fotográfica apresentada nessa montagem. As fotografias que compõem o filme revelam a impossibilidade de um referente fixo e externo, na medida em que a tecnologia envolvida tanto na tomada das fotografias, como na filmagem da sequência delas e a montagem posterior fazem parte do conceito do filme – a escolha técnica é inseparável do filme: *La Jetée* de

Chris Marker é sobre o ver e sobre cinema. Marker entende que metade do tempo do filme que estamos vendo é tela escura. Entre cada fotograma que a película projeta, ocorre um tempo de passagem, preto, imperceptível que só existe no tempo entre imagens, não na película. Mas fundamental para que possamos vê-las. Em “Cinema, imagem e psicanálise”, a ensaísta e psicanalista Tania Rivera nos diz sobre *La Jetée*:

O filme nos capta de forma fragmentada, em pontos de vista desconexos, especialmente no trecho inicial que tentamos descrever acima. Ele põe em xeque a construção imaginária de um espaço homogêneo. Apesar, contudo, de marcar explicitamente a montagem, desnaturalizando-a ao máximo, ele constrói movimento e narração de forma complexa, mostrando que o cinema não depende tanto da ilusão de movimento, do “erro retiniano” que nos faz ver em continuidade imagens se sucedendo à razão de pelo menos 16 quadros por segundo. Esse filme depende de nossa captação pelo que não se vê na imagem. “Das duas horas que você passa em um cinema”, como citamos acima, “uma delas você passa na escuridão.” E o diretor completa: “É esta porção noturna que fica conosco, que fixa nossa memória de um filme.” (RIVERA, 2008, p. 42)

Ao final, o que sobra, mais que uma imagem fantasmal, é o que não é visto, isto é, o filme é o que não é visto mais a imagem fantasmal. Parafraseando o cineasta Murilo Salles, a matéria filme não é a projeção, mas a poeira que paira sobre nossas cabeças no cinema, mostradas pelo feixe de luz do projetor.

Se tomarmos essa reflexão de Marker para nossos dias – o filme é de 1962, ainda não havia a imagem digital –, o que temos? Podemos ainda chamar a imagem produzida pelas câmeras digitais de fotografia? Desde a fotografia analógica, a imagem produz o ponto de vista, jamais foi o congelamento de um tempo que foi; a decisão pela luz, enquadramento, exposição modifica o referente, há uma performatividade fotográfica que faz parte da imagem. Com a imagem digital, essa performatividade ficou alterada, na medida em que não há mais impressão da luz em superfície sensível, mas é a luz que entra na câmera e inicia uma sequência lógico-matemática geradora da imagem. Essa imagem, agora composta por pixels, cujo tempo de apreciação entre o clique e a revelação na tela de cristal líquido é de uma piscadela, subverte a lógica do ponto e escancara a duração no ponto do

ponto de vista. A não passividade ou a instabilidade do referente é permanentemente desvelada, há o início e o final do clique (ou do instante, ou do ponto), que não se configura como sequência de tempo, mas como duração, como destempo.

O cálculo do tempo como importante na tomada de vista, quando o fotógrafo aponta a câmera para algo, não é uma sequência de instantes, mas uma duração calculável, duração relacionada à questão técnica. Nesse sentido, a questão do referente se complica, assim como a questão da arte e a fotografia como *techné*. Como diz Derrida em *Copy, archive, signature: a conversation on photography*, é preciso repensar a essência da *techné* para falar sobre fotografia. Tomando a reflexão heideggeriana, *techné* para os gregos não era arte nem artesanato, mas um deixar-se aparecer como isso ou aquilo, dessa ou daquela maneira, no âmbito do que já está em vigor. Os gregos pensam a *techné*, o produzir, a partir do deixar aparecer. Esta palavra *techné*, assim, nomeia uma forma de saber. Ela não significa o trabalho e a fabricação, mas saber quer dizer: ter em vista, desde o início, o que está em jogo na produção de uma imagem e de uma obra.

Nesse sentido, há um ponto onde a fotografia não é ato artístico, um ponto onde é passivamente gravada e, nessa passividade do ponto, há a chance de sua relação com a morte. A fotografia captura a realidade que estava lá, em um tempo indecomposto. Ao mesmo tempo, a fotografia cumpre sua destinação de dar a ver ou deixar aparecer. A ideia do *punctum* barthesiano, embora sempre ligada a um referente inapagável, também reconhece na imagem algo que a atravessa e ultrapassa essa ideia da simplicidade indivisível. O olhar estaria exposto à coisa exposta, no tempo de exposição cuja duração não tem espessura, em um tempo de exposição reduzido a um ponto do instantâneo: imediatamente reproduzida, imediatamente arquivada. E, todavia, o ato fotográfico está marcado pela questão da *techné*. O olhar de alguém, na visualização da fotografia, poderia não estar dominado por aquilo que aconteceu apenas uma vez, mas por algo que nem está na fotografia, mas no rastro fantasmal da imagem e, ainda assim, marcado pela passividade do “apenas uma vez”. Se a técnica intervém no momento do clique ou da tomada de vista, e começa com o tempo de exposição, não há passividade pura, certamente, mas isso não quer dizer que seja apagada a pas-

sividade. É uma outra estrutura de ativa/passiva. A técnica continua tratando com a passividade, continua negociando com ela. Atividade e passividade são parte do mesmo movimento. Na abertura da luz para o objeto da fotografia, a fotografia não faz nada. A questão não pode ser reduzida à questão ontológica da presença, do estar presente de alguém ou de um objeto. Ao mesmo tempo que é "isso foi", a fotografia simultaneamente é a invenção do outro. Considerando a ideia de *techné*, a atividade da fotografia também é passividade, são autoimplicadas: essa é uma questão da imagem, da produção do fantástico, da imaginação que é produtiva na constituição mesmo do tempo.

No caso da fotografia digital, o que está diante da câmera é como um subjétil – palavra de quase impossível definição do que é, sendo ela mesmo como um *pode ser*. Embora subjétil tenha um significado técnico e preciso – no Renascimento italiano era usada para designar uma superfície que servia de suporte à pintura – ela traz atividade e passividade, na própria palavra, ao mesmo tempo: o prefixo "sub" a coloca embaixo, escondida e a terminação "étil" a coloca em movimento, como um projétil. Em texto so-

bre Antonin Artaud, Derrida utiliza essa palavra, que foi utilizada pelo dramaturgo francês em várias ocasiões, sempre metaforizando um jogo de adivinhação. Para Artaud, a linguagem devia ser detonada e desviada de sua função utilitária, por isso a palavra indefinível e muitas vezes intraduzível, servira para ele. Seguindo o pensamento de Artaud, Derrida, em seu ensaio, jamais vai dizer o que ela é, mas perseguirá seu significado ao longo do texto, sem nunca defini-lo. Em *Copy, archive, signature: a conversation on photography*, Derrida usa subjétil para falar daquilo que está diante da câmera, cuja temporalidade é da ordem do destempo, que se desdobra como um ponto ativo e passivo. "Nem objeto nem sujeito, nem tela nem projétil, o subjétil pode tornar-se tudo isso, estabilizar-se sob essa ou aquela forma ou mover-se sob qualquer outra", diz Derrida em *Enlouquecer o subjétil*. (DERRIDA, 1998, p. 45)

Derrida recorre à lenda que marca a origem do desenho ou da pintura, a história de Dibutade, que tomo emprestado para falar da fotografia. Quando Dibutade, sofrendo com a possibilidade de ausência de seu amor, desenha sua silhueta em um muro, ela não traça, mas retraça a linha que era sombra

da presença que ainda não se foi. A remarca do traço é ativa e passiva, a atividade a serviço da passividade, articulada ao longo da borda desenhada. O momento do traço é um movimento prioritariamente fotográfico.

The “great art” of this double re-treat or withdrawal, no less for photography than for literature, for painting and for drawing, is to grasp this line on this instant, certainly, but in grasping it to let it be lost, to mark the fact that “this took place, it is lost” and everything that one sees, keeps and looks at [garde et regarde] now is the being-lost of what must be lost, what is the first of all bound to be lost. (DERRIDA, 2010, p. 18)<sup>4</sup>

Derrida compara a fotografia a um epitáfio, na medida em que essa permanente iminência da perda seja a emoção, a agudeza e a pontualidade da qual fala Barthes: aquilo que acontece uma vez, perde-se, mas mantém-se como algo não alcançável, ou como uma imagem fantasmal. Uma certa iterabilidade constitui o evento único: embora seja “apenas uma vez”, é reproduzível ou pode ser copiado indefinidamente. No caso da imagem digital, reproduzida no meio virtual, a característica de evento único perde-se, tamanha a possibilidade de multiplicação

dessa imagem. Reside aí sua característica de arquivo: o arquivo é produzido, objeto de segunda ordem, embora ele faça parte da gênese do acontecimento que o gera, ele implementa um espaço ficcional, divide-se em rastros fantasmiais, é “defluxo”, “rumo-a-rumo ao vice-versa da estrada”.

Aqui resgato a outra frase que Serge Margel destaca do filme de Marker e que inicia *La Jetée*: “Esta é a história de um homem marcado por uma imagem de infância.” Ela corrobora a ideia de que a espectralidade é a condição da tecnologia, o elemento próprio do fantasmal, do *phainesthai*, palavra grega que significa “aquilo que se apresenta ou que se mostra”, originariamente ligada a *techné*. A fotografia toma e retoma o outro como ele é – referente –, como uma espécie de olho artificial, mas também como uma técnica de intervenção, como o produto de um novo aparato técnico, constitui e inventa o outro; a fotografia, ao mesmo tempo que é uma simples reprodução do outro como ele foi, como ele apareceu no instante, é imediatamente contaminada pela invenção no sentido da produção, criação, imaginação produtiva. Neste sentido, pode-se sempre produzir o outro onde ele não está, no des-tempo do ponto ou do instante.

## Notas

<sup>1,2</sup> N. do T.: Parece não haver uma tradução suficientemente consolidada para o substantivo *destempo* tanto em inglês quanto em espanhol. Diante disso, optamos pelo uso de *untime* em inglês e *destiempo* em espanhol, que parecem melhor refletir o sentido de *destempo* no presente texto."

<sup>3</sup> Em livre tradução da autora: "Assim, se nossos olhos veem aquele que olha, mais do que o visível, se eles creem ver o olhar mais que os olhos, nesta medida ao menos, nessa medida exata, eles não veem nada, desde aí, nada se vê, nada visível." DERRIDA, J. *Le toucher*, Jean-Luc Nancy. Paris: Galilée, 2000.

<sup>4</sup> Em livre tradução da autora: "A grande arte desse duplo re-traimento ou retirada, não somente para fotografia, mas para a literatura, pintura, ou desenho, é para alcançar essa linha ou esse instante, certamente, mas alcançando para que ela se perca, para marcar o fato de que 'aquilo que acontece já está perdido', e que tudo o que se vê, pega ou olha para está se perdendo do que precisa ser perdido, o que, antes de mais nada, o limite o do perder-se."

## Referências

DERRIDA, Jacques. *Le toucher*, Jean-Luc Nancy. Paris: Galilée, 2000.

DERRIDA, Jacques. *Copy, Archive, Signature: a conversation on photography*. Stanford University Press, 2010.

DERRIDA, Jacques. *Enlouquecer o subjétil*. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ateliê Editorial; Fundação Editora da UNESP, 1998.

HEISENBERG, Werner. *A parte e o todo: encontros e conversas sobre física, filosofia, religião e política*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artista: anos 60/70 / seleção e comentários*. Tradução Pedro Sussekind et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 2: estudos sobre histeria (1893-1895) em coautoria com Josef Breuer*. Tradução Laura Barreto. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MAGALHÃES, Elisa de. Fecha os olhos e vê! *Art Research Journal (ARJ)*, v. 4, n. 2, p. 46-55, jun./dez. 2017.

MARGEL, Serge. *Arqueologias do fantasma: técnica, cinema, etnografia, arquivo*. Organização João Camillo Penna. Tradução Maurício Chamarelli e Anne Dias. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2007.

RIVERA, Tania. *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

ROSA, João Guimarães. *Ficção completa em dois volumes / João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.