

## O ELO PERDIDO DA FOTOGRAFIA

Maurício Lissovsky

*“E pur si muove!”  
Galileu Galilei*

### 1. Para onde nos leva o senhor PS?

Fotografia e cinema colocados frente a frente: “aprender algo a respeito da fotografia pelo viés do cinema” – a isso se propunha Dubois. Ou ao contrário.

Para além das ontologias, nesta aproximação “transterritorial”, como é possível que permaneçam ainda estranhos um ao outro? Será necessário desde já estabelecer as condições deste encontro: onde ele acontece (no caso do Dubois, não há dúvida de que acontece *no* cinema) e, sobretudo, *quando* acontece. Em “A Imagem-memória” há muitos “ondes” como estados da memória (Roma, Pompeia, os palácios da mnemônica clássica), mas o “quando” permanece incerto, aberto, ainda por definir.

Disponho-me, desde já, a sugerir uma temporalidade própria para este *rendez-vous*. Pretendo assim escapar do regime de visualidade a que o cinema submete a fotografia. Evoco dois pequenos testemunhos desta singular temporalidade transterritorial. O primeiro é um soneto de Baudelaire dedicado ao amigo fotógrafo Félix Nadar. Nele, o poeta compara a experiência de posar no estúdio fotográfico a morrer de uma “dor saborosa”, “misto de êxtase e horror” e conclui:

Eu era como a criança à espera do espetáculo,  
Odiando o pano como se odeia um obstáculo...  
Mas a fria verdade enfim se revelou:

Eu morreria sem susto, e a terrível aurora  
Me envolvia. – Mas como! o que então se passou?  
O pano já caíra e eu não me fora embora.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Flores do Mal*: CXXV “O Sonho de um Curioso”. In: *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 212.

O segundo testemunho é um lendário bilhete que Walter Benjamin sugere, anedoticamente, poderia ter sido escrito por Marcel Proust:

Minha Senhora, acabei de notar que esqueci minha bengala em sua casa, e peço-lhe que a entregue ao portador. P.S. Desculpe-me pelo incômodo, já a encontrei.<sup>2</sup>

Proponho que observemos este encontro entre fotografia e cinema como um acontecimento no interior desta temporalidade instalada pelo soneto de Baudelaire: um tempo em que se permanece na antecipação do que já foi, em que o espetáculo acaba, sem ter começado, e onde se fica apesar de ter-se ido. Este tempo que não é outro senão o nosso tempo “agora”. Tal como sucede ao portador do bilhete à respeitável senhora, podemos retornar de mãos vazias. Mas o senhor PS – poderia ser outro, o nome do mensageiro? – não pode furtar-se a cumprir sua missão, ainda que não haja nenhuma bengala a resgatar. Pois, como diz o filósofo italiano Giorgio Agamben, trata-se – tal qual o convite a escrever aqui este texto – de “uma exigência à qual ele não pode não responder”, sendo pontual “em um encontro em que só se pode falhar”.<sup>3</sup>

Sigo, pois, os passos transterritoriais do Senhor PS.

## **2. Um filme passou na sua cabeça?**

Naquele momento em que você ficou face a face com a morte... Naquele instante de intenso perigo... Foi realmente um filme que passou na sua cabeça? Ou foram figurinhas de coleção, tal como aquelas que envolviam os antigos maços de cigarros, estampas servindo de amarração a um feixe de lembranças?

---

<sup>2</sup> BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 42.

<sup>3</sup> AGAMBEN, Giorgio. “What is the Contemporary?”. In *What is an Apparatus? and Other Essays*. Stanford: Stanford University Press, 2009, p. 46-53.

### 3. Esperar é armazenar sonhos

A expressão “trabalho dos sonhos”, utilizada por Freud em um dos capítulos de *A Interpretação dos Sonhos*, sempre me fascinou. Como se não bastasse o gesto de retomar um tema que o Iluminismo e o Racionalismo triunfantes haviam relegado à vala comum das superstições primitivas (a “interpretação dos sonhos”) ainda havia isso de que os sonhos *trabalhassem*. A novidade de Freud, tal como ele próprio a compreendia, foi ter abandonado os “conteúdos manifestos” dos sonhos e partido em busca de suas “ideias latentes”. Considerar apenas os primeiros, sem as segundas, seria, valendo-se de uma das metáforas arqueológicas pelas quais o fundador da psicanálise tinha grande apreço, considerar os desenhos dos hieróglifos apenas como figuras e não como forma de escrita.<sup>4</sup> O trabalho do sonho seria o *desta* representação. A “representação”, escreve Freud, “é a parte mais importante do trabalho do sonho: ele precisa sempre, a todo instante, para escapar da censura, encontrar novas similitudes, porque as antigas se tornaram inutilizáveis”.<sup>5</sup>

Se o trabalho dos sonhos era como essa dobra, essa incessante operação mimética que o desejo realiza com os materiais da vida (e do dia), o trabalho da análise seria não exatamente uma interpretação a partir de um dicionário já conhecido, mas um “desdobrar” de correspondências. Neste sentido, sonho e análise realizariam trabalhos semelhantes, equivalentes e, até certo ponto, simétricos. Esta seria a diferença fundamental entre a interpretação fornecida pelos ocultistas vulgares e a psicanálise.

É uma distinção similar a essa que Walter Benjamin procura estabelecer entre a previsão de futuro das cartomantes e o nosso reconhecimento *a posteriori* de um halo premonitório que envolve os objetos que estão em vias de se perder. Sim, agora me recordo. Faz dias que ele zombava de nós, tinha um “halo”, uma “tristeza em torno dele, que o traía”.<sup>6</sup> Não é como uma fotografia que ele ressurgir agora, na minha lembrança? Agora, quando é tarde demais, a despeito de todas as nossas premonições? Interrupções como essas, ensina Benjamin, são como “pausas silenciosas do destino, que só

<sup>4</sup> FREUD, Sigmund. *Obras Completas I (1873-1905)*. Madri: Biblioteca Nueva, 1981, p. 516.

<sup>5</sup> Citado em ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981, p. 143.

<sup>6</sup> BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 64.

tardamente percebemos que continuam o germe de uma vida inteiramente diversa daquela que nos foi concedida”.<sup>7</sup> Previsões que se voltam para o futuro do pretérito. De cada fotografia emana a radiação ultravioleta que glosa o texto de nossas vidas. Em cada uma delas, inscreve-se o nosso destino. E o nosso destino não é o que nos tornamos ou o que deixamos de ser. Nosso destino, como escreveu Eduardo Cadava, é “aprender a ler”.<sup>8</sup>

Pois bem, tal como haveria um “trabalho do sonho” que não se revela imediatamente em seu conteúdo manifesto a não ser quando desdobramos suas condensações e deslocamentos, haveria, em cada fotografia, um “trabalho da espera”. Se, ao final desta *obra*, cuja culminância é o clique, tudo que nos resta é apenas uma imagem, decepção que uma legenda vem suprir, ficam depositados na imagem, como vestígios de uma radiação de fundo que nos remete à sua origem, os traços da expectativa.

A temporalidade que este trabalho da espera mobiliza não pode ser reduzida ao “ter-estado-lá” de Roland Barthes (ainda que o pressuponha). Como observa Régis Durand, remete também à temporalidade “dos trabalhos do processo de pensamento, ou uma possível versão do processo de pensamento (se queremos chamar de ‘pensar’ este encontro inicial entre uma energia e o mundo exterior)”.<sup>9</sup> Ou ainda, como sugere Didi-Huberman, a uma temporalidade própria dos objetos: um “trabalho do tempo ou da metamorfose no objeto, o trabalho da memória – ou da obsessão”.<sup>10</sup> Trabalho, portanto, que é tanto da “figurabilidade” como da “desfiguração”, onde toda forma resultante é igualmente portadora de seu “processo de deformação”.<sup>11</sup> Se havia uma promessa na fotografia do século XX, sua síntese era a crença de que o futuro sempre nos reservaria algo novo. Por intermédio da espera, o próprio ato de fotografar era um modo de resguardar o futuro como reserva de novidade.

O trabalho da espera seria então, tal como o descreveu Henri Bergson, trabalho do devir, trabalho da duração. E, assim como o trabalho do sonho, um dobrar/ desdobrar

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 212 (tradução revista).

<sup>8</sup> CADAVA, Eduardo. “Lectura de la mano: La muerte en las manos de Fazal Sheikh”, in *Acta Poética* vol. 28, n. 1-2, México, primavera-outono de 2007, p. 13-47.

<sup>9</sup> DURAND, Régis. “How to see (photographically)”. In PETRO, Patrice (ed.) *Fugitive Images: from Photography to Video*. Bloomington/ Indianapolis: Indiana University Press, 1995, p. 149.

<sup>10</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 39.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 217.

que só pode encontrar seu fim quando brutalmente interrompido. O barulho do despertador. Um *flash*. Um clique.

O trabalho do sonho tem uma dupla face, de um lado, elaboração onírica (condensação e deslocamento), e de outro, a análise. Em Freud, estas operações alimentam-se uma da outra de tal modo que o movimento de dobrar, desdobrar e redobrar do material onírico pode estender-se virtualmente ao infinito. Do mesmo modo, o dispositivo fotográfico veio a mostrar-se duplo: numa ponta, máquina de esperar, e na outra, máquina de arquivar.

Assim, tão logo o século XIX superou a estupefação diante da profusão de detalhes das imagens, a força do arquivo fotográfico fez-se notar. Dela ainda nos dão testemunho duas obras monumentais: o arquivo de “documentos sociais” de Lewis Hine, nos Estados Unidos, e o arquivo de “documentos para artistas” de Eugène Atget, na França. A fotografia tornou simultâneos (de fato, tornou ‘o mesmo’) os gestos de produzir uma imagem e armazená-la. A máquina-arquivo do dispositivo fotográfico foi a evidência material daquilo que Derrida chamou, fascinado com seu primeiro Macintosh, “instante de arquivamento”: o momento em que diante das letras que flutuavam sobre a “superfície líquida” da tela, ele pressionava a tecla e, com um toque, ordenava: *save*.<sup>12</sup>

Assim como o ato fotográfico, em sentido estrito, inclina-se, por intermédio das expectativas que mobiliza, para o futuro, também no que toca ao arquivo não é apenas do passado que se trata. Derrida disse-o claramente:

A questão do arquivo não é... a questão do passado... É uma questão do futuro, a questão do futuro em si, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para com o amanhã. O arquivo: se queremos saber o que terá significado, só o saberemos nos tempos que virão...<sup>13</sup>

A essa vocação, a essa destinação, que está presente em todo arquivo, embora jamais possa verdadeiramente cumprir-se, Derrida chamou “messianidade espectral”. A

---

<sup>12</sup> DERRIDA, Jacques. *Mal d'Archive*. Paris: Galilée, 1995, p. 46.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 60.

messianidade é isso que “trabalha” o arquivo e o vincula a “uma experiência singular da promessa”.<sup>14</sup>

Que os arquivos retornem, que eles nos busquem e nos interpelem não deve, então, surpreender-nos. Em seu livro recente sobre “a guerra das imagens do 11 de setembro até agora”, W. J. T. Mitchell escreveu:

Se as imagens têm uma tendência a ganhar vida, elas nem sempre o fazem do mesmo modo. Algumas adquirem vida quando parece que nos devolvem o olhar (acredita-se que certas deusas hindus ganham vida apenas quando seus olhos são pintados); outras quando começam a se mover (e a própria mídia aqui se chama ‘animação’); ainda outras quando falam (seja devido a um ventriloquismo ou pelo acréscimo de uma trilha sonora gravada); ou quando se tornam ‘legíveis’ (devido à adição de um texto, legenda ou decodificação). E ainda existem as mais vivazes das imagens, do tipo que apenas necessitam ser vistas por um ser humano para ganhar vida – para enraizarem-se na memória e na imaginação... Um arquivo de imagens é, nesta perspectiva, algo como uma sementeira na qual as sementes das imagens são plantadas, esperando pela primavera que vai trazê-las de volta à vida e à luz. Ou, alternativamente, o arquivo pode ser como uma cripta na qual as imagens jazem hermeticamente apartadas da luz. Abrir a arca seria desencadear uma praga de imagens.<sup>15</sup>

Pabst tinha razão: o cinema é a caixa de pandora das imagens. Cinema-ventríloquo. Cinema-de-animação. No entanto, desde muito antes, isso que trabalha no arquivo de imagens é o sonho e a duração (ou, se preferirem, com Derrida, sua “messianidade espectral”).

---

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> MITCHELL, William J. Thomas. *Cloning Terror: The War of Images, 9/11 to the Present*. Chicago: University of Chicago Press, 2011, p. 128.

#### 4. O Fotograma contra o filme

Há uma catástrofe inerente a toda sequência cinematográfica. Em um texto clássico, Roland Barthes relacionou-a à dimensão do fotograma.<sup>16</sup> Cada imagem carregaria consigo uma obtusidade, um “a mais”, um “rombo”, um “posticho” que coloca em risco a narrativa. Uma década depois desta reflexão, por insistência da própria *Cahiers du Cinéma* que originalmente publicou o ensaio sobre o “terceiro sentido”, essa intuição reaparece em *A Câmara Clara*, no conceito de *punctum*: agora não mais “rombuda”, mas pontiaguda, perfurante. Mas é ainda de um “significante sem significado” que se trata, de uma “aberração” – como são ditos aberrantes certos ângulos obtusos –, de algo que não representa nada, por isso mesmo, indescritível. E, no entanto, uma “cicatriz” em que o sentido é marcado: uma “significância”.

Barthes relaciona a obtusidade ao que é propriamente fílmico no cinema, por razões que são, a um tempo, paradoxais e complementares: inseparável do “horizonte diegético” do qual provém e para onde ruma, é igualmente um “obstáculo” à sua progressão, pois é por intermédio deste seu suplemento obtuso que o fotograma demanda da montagem. Neste sentido, como escreve Barthes, filme e fotograma estão em uma “relação de palimpsesto sem que se possa dizer que um é o *acima* do outro ou que um é *extraído* do outro”.<sup>17</sup> O fotograma é tanto um excesso como um fragmento. Potência de interrupção, “força de desordem”<sup>18</sup> – deriva que nos abriria para outro filme.

Diante da obtusidade de certos fotogramas, o montador esforça-se para encontrar, a despeito de toda rotundidade, o recorte que produz o encaixe perfeito, a montagem justa. Entre o óbvio e o obtuso instala-se a urgência da montagem: ação emergencial que visa salvar o mundo da catástrofe que todo fotograma encerra como uma bomba-relógio oculta em seu ventre.

---

<sup>16</sup> Cf. BARTHES, Roland. “O Terceiro Sentido”. In *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 45-61. Para uma discussão mais ampla desta noção e sua aplicação na análise de obras cinematográficas, ver: LISSOVSKY, Maurício; BLANK, Thais. “Catástrofe do sentido e urgência da montagem: o Brasil em três fotogramas alemães dos anos 1930”, in *Devires* v. 7, n. 1, janeiro-junho de 2010, p. 148-165.

<sup>17</sup> BARTHES, Roland. *Id.*, p. 57-58.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 50.

## 5. Mais morta do que viva!

A contagem regressiva começa quando o plano principia. Até quando é possível sustentá-lo? Um plano está condenado desde o primeiro *frame*. Se a experiência da imagem que congela, da pausa, da “tomada fotográfica do filme”, é “tão forte”, propõe Bellour, é porque “*joga com a sentença de morte*”.<sup>19</sup> Em Bellour, a anterioridade do cinema corresponde à anterioridade do movimento. A fotografia não pode ser outra coisa senão um modo peculiar de interrupção (corte imóvel do movimento), ainda que diante dela “o cinema dá a impressão de lutar contra seu princípio”.<sup>20</sup> “Corte imóvel do movimento”, pensa ele, embaralhando-se com Deleuze, sem perceber que a diferença entre fotografia e fotograma é da ordem do tempo, e não do movimento. Sem dar-se conta de que as poses podem ser “imanescentes ao movimento”<sup>21</sup>, mas as pausas são interiores à duração.<sup>22</sup>

Na raiz desta incompreensão, uma estranha homologia: como o cinema constitui o seu transcorrer a partir de sucessão de fotogramas imóveis, supõe-se a precedência histórica destes. Por intermédio da falsa correspondência entre estas duas séries (a dos fotogramas na película e a dos acontecimentos na história), o cinema presume a unidade orgânica de seu corpo virtual. Mas o instantâneo fotográfico é, tanto do ponto de vista técnico como estético, posterior ao cinema. Só diante da fotografia, seu “fotograma impossível”<sup>23</sup>, o cinema tem a oportunidade de contrair toda a sua história. Uma história finalmente liberta da diegese, uma história de fotogramas impossíveis, tal como buscou realizar Godard em sua(s) *História(s) do Cinema (Histoire(s) du cinéma*, Jean-Luc Godard, 1988-1998).

Mas enquanto o princípio e o fim do cinema não se contraem na moldura única de sua derradeira imagem dialética, a catraca do projetor cinematográfico segue arrastando para o fundo das trevas o pequeno quadrilátero brilhante cujo fulgor não dura

---

<sup>19</sup> BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema e vídeo*. Campinas: Papirus, 1997, p. 13.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>22</sup> A insistência de Roland Barthes na singularidade do instantâneo fotográfico, em contraposição ao fotograma cinematográfico, será sempre vista com cautela por Bellour – cf., por exemplo, *ibid.*, p. 132-134.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 145.

mais que uma breve fração de segundo. A imagem congelada, na tela do cinema ou no monitor de vídeo, é um cadáver insepulto: “o quadro congelado”, escreve Laura Mulvey, “restaura na imagem em movimento a presença pesada da passagem do tempo e da mortalidade”.<sup>24</sup> A imagem congelada é tanto o fim da história como a história sem fim.<sup>25</sup>

## 6. Auto-de-fé

Em *Nostalgia*<sup>26</sup> ((*nostalgia*), Hollis Frampton, 1971), as imagens ardem. Elas têm um corpo, assim como tinham corpo os slides de Raymond Depardon, o álbum familiar de Robert Frank e a fotografia nas mãos de Agnès Varda. É preciso que a fotografia esteja de algum modo “fora do filme”, é preciso que haja aqui uma distância, pois toda vez que a fotografia ganha corpo, o cinema revigora o status da própria transparência.

Dubois tem razão: “é a separação que funda todo o efeito do olhar sobre uma foto”. Por isso, as fotografias queimam.

*Queimam em efígie.* Queimam no lugar do cinema, condenado desde sempre a uma luminosa incorporeidade. Hoje sabemos que todo gesto iconoclástico é vão, pois a destruição dos suportes antes facilita a difusão das imagens do que lhes extingue a existência. No Tibete, não é raro que fotografias sejam queimadas junto com o corpo do retratado de modo a recolocar em circulação toda a matéria que lhe tenha servido de encarnação. Favorecem-se assim os percursos futuros do espírito e evita-se o desequilíbrio do mundo.<sup>27</sup> As imagens são nômades para as quais as mídias, os materiais que lhes servem de suporte, não passam de acampamentos provisórios.<sup>28</sup>

*Queimam em memória.* Pois se faz ali o luto da imagem, o luto da “velha imagem”, diria Rancière<sup>29</sup>, no esforço derradeiro para que do enigma da chama seja possível extrair seus derradeiros conteúdos de verdade, exalados, como últimos

<sup>24</sup> MULVEY, Laura. *Death 24x a second*. Londres: Reaktion Books, 2006, p. 66.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>26</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=voMDL1TgTh4>

<sup>27</sup> Cf. HARRIS, Clare. “The Photograph Reincarnate. The Dynamics of Tibetan Relationships with Photography”. In EDWARDS, Elizabeth; HART, Janice (ed.). *Photographs Objects Histories: on the Materiality of Images*. Londres: Routledge, 2004, p. 139-54.

<sup>28</sup> Cf. BELTING, Hans. *Antropología de la Imagen*. Buenos Aires: Katz, 2009, p. 265.

<sup>29</sup> RANCIÈRE, Jacques. *The Future of the Image*. Londres: Verso, 2009, p. 21-22.

suspiros, em meio à fumaça. Esta verdade não é outra se não uma promessa de corpo que cada imagem mantém guardada consigo. Uma promessa que jamais poderá ser cumprida plenamente, e para a qual o holocausto é a única possibilidade de redenção.

Sobre esta imagem que arde o plano se detém. Dizê-lo assim é demasiado pouco, pois em face dela o plano também se consome. Não se trata apenas de uma coincidência, mas de um pacto (como aquele que celebram os amantes que preferem morrer juntos a viver separados). O gesto incendiário presta assim uma última reverência a este tempo outro da fotografia, o tempo da sua consumação.

## 7. Em busca dos tempos outros: longas exposições

Em seu ensaio precursor sobre o que veio a ser conhecido como “fotójornalismo tardio” – aquele que se dedica menos a flagrar acontecimentos do que a elaborar seus efeitos –, David Campany ressalta que a imobilidade atual da fotografia não é similar à sua fixidez no século XIX, quando imagens que se moviam eram praticamente desconhecidas.<sup>30</sup> Isto é, para a esmagadora maioria dos espectadores oitocentistas, a fotografia não carecia de movimento e foi apenas com a difusão do cinema que esta percepção mudou radicalmente.

A história tradicional do cinema terminou por nos habituar a ler as cronofotografias de Muybridge, Londe e Marey como “precursoras” do dispositivo cinematográfico. Assim, em “Um Salto em Distância do Sr...” (1886), de Étienne-Jules Marey, vemos a decomposição do salto em sete posições, e damos por óbvio o esforço, tecnicamente muito mais complexo, de abarcar em uma só imagem todo o arco do movimento. Igualmente, recompunha-se o movimento das ações fotografadas por Muybridge, animando-as, mas raramente fazia-se o mesmo com as séries em que as câmaras eram dispostas em círculo em torno do assunto e disparadas simultaneamente (até essa técnica ter sido resgatada no ambiente digital de *Matrix* [*Matrix*, Andy e Larry Wachowski, 1999]).

---

<sup>30</sup> CAMPANY, David. “Seguridad en la parálisis: algunas observaciones sobre los problemas de la ‘fotografía tardía’”. In GREEN, David (ed.). *Que há sido la fotografía?*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2007, p. 141-142.

Com a cronofotografia, os fotógrafos das últimas décadas do século XIX buscaram restituir, por intermédio da representação do movimento, a temporalidade que a fotografia havia perdido, a partir de 1878, com a industrialização da tecnologia do instantâneo.<sup>31</sup> Em contrapartida, os historiadores e teóricos do cinema lançaram um olhar míope sobre estas imagens, observando nelas o fracionamento da trajetória em posições sucessivas – seu princípio cinemático – e relevando suas (frágeis) tentativas de terminalidade e completude: o homem *finaliza* seu salto, o nu desce *toda* a escada. O que assistimos nas primeiras duas décadas do século XX é a progressiva domesticação do movimento por meio de sua subordinação à narrativa, no cinema clássico<sup>32</sup>, e seu abandono pela fotografia moderna, que se desenvolve a partir dos códigos e da estética do instantâneo.

Mas alguma coisa ficou ali perdida pelo caminho. Não exatamente um movimento puro, livre, selvagem, indeterminado, mas a busca pela duração própria das coisas e dos acontecimentos, independentemente das tramas em que os envolvemos e dos aspectos significativos que buscamos extrair deles. Apenas uma leitura apressada de Bergson permite reduzir a duração à memória humana e à constituição de uma consciência subjetiva. Deleuze pretendeu chamar a atenção para esta questão ao comentar a famosa passagem de *A Evolução Criadora* em que Bergson refere-se ao tempo de dissolução do açúcar na água:

Se eu quiser tomar um copo d'água com açúcar, é inútil que o queira imediatamente, pois forçoso é esperar que o açúcar se dissolva. Esse fato trivial é pleno de ensinamentos. Porque o tempo que se me impõe esperar não mais é esse tempo matemático que se aplicasse à história toda do mundo material, mesmo que ela fosse exposta de uma só vez no espaço. Ele coincide com a minha impaciência, isto é, com certa porção da minha própria duração, que não é extensível, nem redutível à vontade. Não mais se trata do pensado, mas do vivido.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Cf. LISSOVSKY, Maurício. *A Máquina de Esperar*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008, p. 41-64.

<sup>32</sup> “Seria possível pensar no estabelecimento de uma representação homogênea e progressiva do tempo também como uma espécie de *domesticação* destes instantes intercambiáveis, selvagens e ambíguos?” – pergunta-se Flávia Cesarino Costa. COSTA, Flávio Cesarino. *O Primeiro Cinema*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005, p. 214.

<sup>33</sup> BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979, p. 20.

Assim, a espera não é espera por algo, é abertura da duração naquele que espera à multiplicidade de durações que o rodeiam: “minha própria duração”, ensina Deleuze, “tal como a vivo na impaciência da espera, por exemplo, serve para revelar outras durações que pulsam em outros ritmos que diferem de natureza com a minha”.<sup>34</sup> Por intermédio da espera o fotógrafo abre-se à multiplicidade de durações do mundo.

A espera foi último refúgio do tempo no tempo da fotografia instantânea, mas havia um fio perdido na meada dos enredos cinematográficos. Foi Hiroshi Sugimoto quem deu a melhor expressão plástica a este novelo. Em sua famosa série *Theatres*, o tempo de exposição das fotografias coincide com o tempo de projeção de um filme numa tela de cinema. A sedimentação de uma longa narrativa resulta em um painel luminoso, que o fotógrafo compara a um fóssil: a fotografia é “um modo de produzir fósseis a partir do presente”, declarou, sublinhando que os considerava um “dispositivo pré-fotográfico de registro do tempo” e a “forma mais antiga de arte”.<sup>35</sup> Ali, portanto, perdidos em meio a um turbilhão de fotogramas, jazia adormecido, como a radiação fóssil de uma estrela extinta, a sombra luminosa de uma imagem *multiduracional*.

Não devemos nos surpreender com o retorno vigoroso, nas últimas décadas, das longas exposições. O próprio Sugimoto, que se declara “anacronista”, criou a série *In the Praise of Shadow* (Elogio da Sombra) em que o tempo de exposição coincide com o consumo de uma vela por sua chama.<sup>36</sup> Para além das fortes correlações mitológicas entre a vida de velas que se extinguem e a tênue flama de nossas próprias existências, suas imagens, realizadas na década de 1990, remetem a este fogo ancestral mantido aceso desde as remotas eras que testemunharam a hominização de nossa espécie.

Michael Wesely, fotógrafo alemão, é outro artista devotado aos registros multiduracionais por meio das longas exposições. Sua série de *Stilleben* (Naturezas mortas), iniciada neste século, condensa em uma única imagem flores que murcham e ainda assim permanecem “vivas”. São uma versão minimalista das longas exposições, algumas com quase três anos de duração, que tem realizado pelo mundo, documentando

<sup>34</sup> DELEUZE, Gilles. *Bergsonism*. Nova York: Zone Books, 1991, p. 32.

<sup>35</sup> Cf. [http://www.japansociety.org/hiroshi\\_sugimoto\\_history\\_of\\_history](http://www.japansociety.org/hiroshi_sugimoto_history_of_history). Ver igualmente: LISSOVSKY, M. “Rastros na Paisagem: a fotografia e a proveniência dos lugares”. *Contemporânea: comunicação e cultura* (Salvador) v. 2, n. 9, agosto de 2011, p. 294-297.

<sup>36</sup> Cf. <http://www.sugimotohiroshi.com/praise.html>.

transformações urbanas nas grandes metrópoles, cujo marco inaugural foi a polêmica reforma da Postdamer Platz, em Berlim (1997-1999). Como bem observou Rita Toledo, são imagens simultaneamente de destruição e construção: de “um presente que parece passado”, e de um “futuro que não deixa de trazer o passado à tona”. Como se a “poeira das obras ou das demolições, (...) o pó espesso que se levanta quando edifícios inteiros são implodidos” viesse a se tornar parte indissociável de toda edificação que se ergue.<sup>37</sup>

### 8. *La Ciotat*: de volta para o futuro

A fotografia tem sido, seguramente, a forma de expressão mais sensível às transformações técnicas. Porém, foi igualmente atravessada por uma tradição de reverência ao objeto. Uma certa obsequiedade forçosa em virtude de haver ocupado na modernidade o lugar de guardião da distância entre imagem e mundo. A exacerbação da objetualidade é um modo de apegar-se a esta função, abalada não exatamente por nossa perda de confiança nas imagens fotográficas, mas pela perda de credibilidade do mundo como algo distinto das imagens que formamos a seu respeito. No extremo oposto das dilatações temporais de Sugimoto e Wesely, estão algumas das imagens em movimento que começam a ser produzidas pelas câmeras digitais *full frame* – equipamento padrão tanto dos fotógrafos como dos cineastas atuais.

Toda uma nova legião de imagens sem nome está brotando desta convergência. E se já é possível ver estas figuras intermediáticas até mesmo nos sites de jornais tradicionais como o *Le Monde* e o *New York Times*, é nas mãos de uma nova geração de seres híbridos – a quem tenho chamado *fotoastas* – que as tensões que originam nova condição móvel da fotografia são mais visíveis. Neste sentido, um trabalho do coletivo brasileiro *Cia de Foto* é exemplar. Em *Longa Exposição* (2009), é antes a pose que o retrato que importa. Entre outras celebridades, o cineasta Hector Babenco espera *ao vivo* por um clique que nunca chega (ou chega muito depois de seu advento, como dizia

---

<sup>37</sup> TOLEDO, Rita. “Michael Wesely e as Paisagens Contemporâneas”. Trabalho apresentado no XXXIV Intercom. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-2556-1.pdf>. Acesso em: 5/10/2011.

Kafka a respeito da vinda do Messias).<sup>38</sup> No *portrait* animado do cineasta, a memória traumática das relações entre fotografia e cinema toma conta da cena. Babenco, sisudo, destitui-se de toda performatividade e atravessa heroicamente os primeiros noventa segundos de sua “exposição” sem sequer piscar os olhos. É a isso que se referia Baudelaire, no poema acima citado, ao comentar: “Desespero e esperança, indiferença ociosa. / Quanto mais a ampulheta eu via a se esvaziar, / Mais a tortura me era atroz e deliciosa; / Meu coração fugia ao mundo familiar”.<sup>39</sup> Em *A Máquina de Esperar*, escrevi:

O instantâneo tornou a espera indeterminada, entrega subjetiva a um tempo do outro, à eventualidade de um ajuste, virtualmente interminável, seja daquele que posa, daquele que clica, ou de ambos. Uma espera indeterminada e ao mesmo tempo, finalista, teleológica, redentora. A fotografia instantânea não foi apenas uma forma laicizada da morte, como sugere Barthes, mas, em virtude da espera que inaugura, a expressão minimalista e secular do juízo final.<sup>40</sup>

Porém, antes que uma cortina milenar venha finalmente encerrar o teatro da vida, ainda existem promessas por cumprir. As novas longas exposições da fotografia, móveis ou imóveis, buscam realizar uma destas: o de abrir-se o dispositivo fotográfico, completa e devotadamente, a um mundo multiduracional. Promessa antiga reencontrada agora, rejuvenescida, vigorosa, pois esteve ali hibernando, por mais de um século, em um canto esmaecido da história da imagem técnica. Elo perdido da fotografia, a velha promessa de Lumière, esquecida e obscurecida pelo cinema, e que agora retorna: o mesmo velho trem que chega, como se fosse pela primeira vez, a uma antiga estação.

<sup>38</sup> Cf. <http://www.ciadefoto.com/#1671754/LONGA-EXPOSIÇÃO>.

<sup>39</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Op. cit.*, p. 212.

<sup>40</sup> LISSOVSKY, Maurício. *A Máquina de Esperar*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008, p. 212.

## 9. A irremediável verdade

Proust escreve que a “imobilidade das coisas que nos cercam talvez lhes seja imposta por nossa certeza de que essas coisas são elas mesmas e não outras, pela imobilidade de nosso pensamento perante elas”.<sup>41</sup> Para que o cinema narrativo clássico tivesse se tornado, por tanto tempo, o “único objeto da teoria do cinema”, assinala Victor Burgin, foi preciso fazer a “elisão do *negativo* do filme, do espaço além-quadro – não o fora-de-campo eloquentemente teorizado no passado –, mas um espaço formado por todos os muitos espaços de transição entre o cinema e as outras imagens.” Este lugar “transterritorial” que Dubois reivindica para si, Burgin propõe chamar, à luz de Foucault, “heterotopia cinematográfica”.<sup>42</sup> Lugar multidimensional que Chris Marker nos convida a visitar com uma piscadela no final de seu célebre *La Jetée*.

Sim, todo um filme de imagens estáticas se passou, e então, por três segundos um olho pisca. Não por analogia ao mecânico, motivo pelo qual piscam os *kino*-olhos de Vertov, mas para nos esmagar com uma aterradora verdade: este é o único plano verdadeiramente fotográfico de todo o filme, o único que se eleva para além da montagem, reunindo os cacos do já-visto aos do já-sonhado: realização da ansiada promessa de coincidência entre finitude e completude. Este plano não encena a irreduzível diferença entre imagens móveis e imóveis. Ele insiste em nos dizer, mais uma vez, que tudo ocorreu em um piscar de olhos.

### Mauricio Lissovsky

Historiador, doutor em Comunicação e professor do PPGCOM da ECO-UFRJ, além de roteirista de cinema e televisão. Especialista em fotografia (teoria, linguagem e história), publicou, entre outros, *A Máquina de Esperar* (2008).

---

<sup>41</sup> PROUST, Marcel. *No Caminho de Swann*. Rio de Janeiro: Globo, 1987, p. 12.

<sup>42</sup> BURGIN, Victor. *The Remembered Film*. Londres: Reaktion Books, 2006, p. 10-11.

## Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. “What is the Contemporary?”. In *What is an apparatus? and other essays*. Stanford: Stanford University Press, 2009, p. 46-53.
- BARTHES, Roland. “O Terceiro Sentido”. In *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 45-61.
- BAUDELAIRE, Charles. *Flores do Mal: CXXXV “O Sonho de um Curioso”*. In *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema e vídeo*. Campinas: Papyrus, 1997.
- BELTING, Hans. *Antropología de la Imagen*. Buenos Aires: Katz, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.
- BURGIN, Victor. *The Remembered Film*. Londres: Reaktion Books, 2006.
- CADAVA, Eduardo. “Lectura de la mano: La muerte en las manos de Fazal Sheikh”, in *Acta Poética*, vol. 28, n. 1-2, México, primavera-outono de 2007, p. 13-47.
- CAMPANY, David. “Seguridad en la parálisis: algunas observaciones sobre los problemas de la ‘fotografía tardía’”. In GREEN, David (ed.). *Que há sido la fotografía?*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2007.
- COSTA, Flávio Cesarino. *O Primeiro Cinema*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonism*. Nova York: Zone Books, 1991.
- DERRIDA, Jacques. *Mal d’Archive*. Paris: Galilée, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DURAND, Régis. “How to see (photographically)”. In PETRO, Patrice (ed.) *Fugitive Images: from Photography to Video*. Bloomington/ Indianapolis: Indiana University Press, 1995, p. 141-151.
- FREUD, Sigmund. *Obras Completas I (1873-1905)*. Madri: Biblioteca Nueva, 1981.
- HARRIS, Clare. “The Photograph Reincarnate. The Dynamics of Tibetan Relationships with Photography”. In EDWARDS, Elizabeth; HART, Janice (ed.). *Photographs Objects Histories: on the Materiality of Images*. Londres: Routledge, 2004.
- LISSOVSKY, Maurício. *A Máquina de Esperar*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

MITCHELL, William J. Thomas. *Cloning Terror: The War of Images, 9/11 to the Present*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.

MULVEY, Laura. *Death 24x a second*. Londres: Reaktion Books, 2006.

PROUST, Marcel. *No Caminho de Swann*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

RANCIÈRE, Jacques. *The Future of the Image*. Londres: Verso, 2009.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

TOLEDO, Rita. “Michael Wesely e as Paisagens Contemporâneas”. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-2556-1.pdf>. Acesso em: 5/10/2011.