



As fotografias de Lissovsky: o que farão enquanto não estivermos olhando para elas?

Lissovsky's photographs: what will they do while we are not looking at them?



Claudia Linhares Sanz¹

¹ Doutora em Comunicação (UFF), professora da Faculdade de Educação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação, ambos da Universidade de Brasília. Líder dos Grupos de Pesquisa (In)vis e Grits. Fez pós-doutorado no ZFL-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Berlin (2017). Atualmente, faz pós-doutorado na Universidade de Barcelona E-mail: claudialinharessanz@gmail.com

Resumo: Feito originalmente para homenagear Mauricio Lissovsky, o texto se dedica a dois temas intrincados. Primeiro, trata do último livro do autor, *A fotografia e seus duplos*; e, em seguida, discute como a ontogênese por ele proposta se constitui como um estudo histórico das formas fotográficas na perspectiva de seu devir. Trata-se, aqui, de homenagear o autor e, simultaneamente, destacar sua relevância como pensador original, fundamental nos estudos acerca da fotografia, no Brasil e no mundo.

Palavras-chave: Mauricio Lissovsky; fotografia; duplos; ontogênese.

Abstract: Originally written as a tribute to Mauricio Lissovsky, this study dedicates itself to two intricate themes. First, it addresses the author's latest book, *A fotografia e seus duplos*. Then, this study discusses how the ontogenesis the author proposed constitutes a historical study of photographic forms from the perspective of their future. This homage to the author highlights his relevance as an original thinker, the work of whom is fundamental in studies on photography in Brazil and around the world.

Keywords: Mauricio Lissovsky; photography; doubles; ontogenesis.

*Dessa grande catástrofe cósmica, uma fotografia é tudo
que nos resta*

Lissovsky, 2011a

Originalmente, este artigo foi feito em homenagem a Mauricio Lissovsky. Ao lado de Ronaldo Entler, Rubens Fernandes Junior e Pio Figueroa tive o privilégio de ser sua colega de escrita no Icônica, um espaço em que Lissovsky experimentou algumas de suas hipóteses sobre a fotografia. O estilo pouco formal do texto é, portanto, devido à sua origem. Usufri, assim, de certa a liberdade de escritura, forma ensaística inspirada no próprio professor e escritor, Lissovsky. Como ele, trata-se de exercer pensamento com liberdade. Ou, melhor, com liberdade e alegria. Alegria de pensar a fotografia. Liberdade de pensar, com alegria, a fotografia.

Se evitamos ao máximo, sem êxito, chamá-lo pelo primeiro nome, foi porque referir-se a ele pelo sobrenome pareceu estranho, como se fosse afastá-lo ainda um pouco mais de nós. Também sem êxito, tentamos chamar seu último livro pelo título completo *A fotografia e seus duplos*, mas toda vez que o texto exigia sua menção, o *Duplos* aparecia com força própria, intensificando o fluxo da escrita, nos fazendo ceder e tomá-lo como livro-sujeito, livro que, em cada página lida, tem a ele acrescentado camadas de afeto. *A fotografia e seus duplos* ou “o *Duplos*” é esse belo e estimado livro que continuará ressoando em nossas cabeças e em nossa afeição por muito tempo – é também o tema da primeira parte deste texto. Em seguida, sigo algumas pistas da ontogênese tecida por Lissovsky.

Sobre a máquina e o caçador de duplos²

*toda vez que uma fotografia procura o duplo coloca
perguntas sobre si mesma, sobre os significados que
engendra e sobre as relações sociais das quais participa*

Lissovsky, 2011b

*A imaginação não é a fantasia... A imaginação é uma
faculdade quase divina que percebe ... as relações
íntimas e secretas das coisas, as correspondances
e as analogias*

Baudelaire apud Benjamin, 2006

² Os números de páginas indicados nas citações do livro *Os Duplos* (2023) se refere à versão online do texto.

Nosso percurso aqui começa pelo último livro de Mauricio Lissovsky, os *Duplos*. Em várias de suas páginas, é possível escutar novamente o riso discreto que o autor fazia de si mesmo, quando de suas aventuras pelas paisagens fotográficas. Possível imaginá-lo a perambular pelos labirintos das imagens à procura desse múltiplo de dois (como fez quando viu nas imagens os dentes das esperas dos fotógrafos como marca, nas fotografias, da duração que as fez nascer). Imaginá-lo caminhando pelas ruelas filosóficas, anotando aqueles escritos de Benjamin em que, memorizados, uma palavra faltava, o nome de alguém querido por Benjamin escapava. E, então, abrindo mais uma vez suas *Passagens* e colhendo algo que anteriormente não o tinha fígado, uma nova anotação sobre o traço, uma data valiosa antes despercebida, uma coincidência curiosa sobre Baudelaire, um comentário enigmático sobre Fourier.

É possível imaginar Mauricio, depois de largar subitamente aquele volume já rasurado, se perdendo nas três fotografias feitas no jardim de Brecht, na ilha dinamarquesa de Fiônia, onde o dramaturgo viveu os seis anos de exílio durante a Segunda Guerra Mundial. Quase inevitável prosseguir vendo Mauricio Lissovsky mergulhado na sequência tríplica, verificando cada lance da partida de xadrez, recolhendo informações sobre os dias que passaram juntos embaixo da pereira e se distraíram jogando em silêncio, depois do almoço, conforme Mauricio apurou. Nas idas e voltas do olhar de Lissovsky, o sorriso ao encontrar, então, Brecht com seu charuto na boca, Benjamin naquele instante em que, olhando para fora do quadro, parece perdido em pensamentos; a reencontrar na imagem a pose seguinte de Brecht, agora com o charuto entre os dedos, pousando o olhar na lente do fotógrafo enquanto espera a próxima jogada de seu amigo filósofo que, curvado sobre a mesa, refletia longamente antes de finalmente reposicionar as peças.

Foi nesse mergulho que Mauricio Lissovsky interpretou os movimentos realizados sobre o tabuleiro, entreendo no tempo sustido do instante fotográfico as jogadas que se perderam na história – entre a atualidade do que aparecia na sequência fotográfica e a virtualidade que ele, como leitor, via nas cartas trocadas pelos dois, nos depoimentos daqueles que testemunharam essa fértil amizade e nas possibilidades infinitas da história do jogo de origem indiana. Ali, nesse jardim da memória, Lissovsky descobriu os estilos enxadrísticos dos pensadores, o “convite ao classicismo” (Lissovsky, 2014, p. 118), realizado por Brecht, e a “resistência à francesa” (Lissovsky, 2014, p. 119), de Benjamin. Ali, o autor montou seu próprio xadrez teórico. Qual teria sido, enfim, sua aposta? Quem, na partida de Mauricio Lissovsky, teria dado o *checkmate*, a “tática do desgaste” ou a “variante do avanço”? O tempo do agora ou o trabalho da espera?

O leitor de *Duplos* tem a oportunidade de seguir pistas que criam um campo de muitas possibilidades novas para a teoria e para a história da fotografia. Pistas generosas para um leitor atento – flechas para fora do quadro da fotografia e do livro, bibliografias inusitadas, formas teóricas que, de par em par, duplos e múltiplos, nos fazem ver a potência de um pensamento em pleno voo, voo interrompido por uma inesperada pausa do destino. Se a tristeza de o perder não imobilizar o leitor, é possível seguir o jogo espirituoso proposto por Lissovsky: nessa espécie de dominó associativo, acompanhar o desenrolar de uma máquina de criar semelhanças posta em movimento.

Nesse sentido, o livro oferece rotas próprias (ou, pelo menos, ganhos próprios de humor e de alegria) aos que, amantes da história benjaminiana, a compreenderam a partir do modelo paradigmático da fotografia. Para esses, parece existir reservada uma porção de pequenos risos, sem hora marcada, contidos nos encontros secretos que guardam as entrelinhas do *Duplos*. Isso porque cada vez que uma imagem cumpre seu destino de reparição, é como se o portal das histórias perdidas tivesse sido perfurado, mesmo que de maneira precária, e, pela fresta, o leitor pudesse ver as reciprocidades mágicas que já não vemos por aí. Trata-se de perceber correspondências entre o que nem sempre parece ser semelhante; da percepção sincrônica entre instantâneos diacrônicos; do encontro com aquelas assinaturas submersas na história que, contidas nas imagens, exigem do leitor a consciência de um *aqui* e de um *agora*.

Quando reconhece tal exigência, o leitor percebe, captura, fotografa a imagem e, em seu peito, muitas vezes, um riso floresce, como o de alguém que, de súbito, encontrou algo importante há muito perdido. Riso discreto, que nem chega a expressar-se na boca, mas que aparece na mistura entre a perda e o encontro, da mesma maneira quando descobrimos um enigma endereçado a nós por alguém que não mais está entre nós. A cada um desses encontros é também como se reencontrássemos a inteligência bem-humorada e a imaginação erudita de Mauricio Lissovsky.

Faz-se então uma espécie de comunhão entre os tempos do escritor e os do leitor do *Duplos*, entre o tempo contido nas imagens recolhidas por Lissovsky e aquelas realizadas por ele mesmo, entre a nossa leitura e as leituras futuras que essas imagens contêm. Isso significa que as correspondências não estiveram, portanto, somente à espera do autor que as reconheceu em seu aspecto cintilante e instável, e as acolheu em seu texto para oferecê-las ao porvir. As correspondências também estão à espera de outros leitores para fazê-las despertar ou chocar (como aquele ovo que tantas vezes compareceu nos textos de Lissovsky). É o leitor que, reconhecendo a semelhança

disparada pelo autor, pode disparar novamente a máquina. Assim, no *Duplos*, não só as imagens se conectam e se transmutam; leitor e escritor também se vinculam quando congregam essa espécie de revelação, seguida quase sempre daquele riso. É como se o funcionamento da máquina exigisse uma consciência da densidade do tempo atual, densidade do tempo-de-agora (*jetztzeit*) que, ao tornar o leitor apto a ler as correspondências do passado no presente, o torna, em consequência, apto a lançar novas imagens ao futuro. O tempo-de-agora, como Lissovsky (2014, p. 191) indicou, é um agora-futuro: “desde esse agora ela (a fotografia) nos visa, nos encara. Condenada ao limbo de uma visibilidade incompleta, aguarda pelo gesto de reconhecimento quando será então redimida. Mas toda fotografia insiste, confia, pois tão seguro como estaremos todos mortos um dia, nada está perdido para a História”.

Começar pelo *Duplos* é colocar em perspectivas os escritos anteriores. Ele condensa muitos anos de trabalho do autor, opera metabolizando e digerindo reflexões antecedentes. A partir desse livro é possível ver mensagens antes ocultas, perceber como o passado continuou trabalhando não apenas nas imagens, mas também nas ideias talhadas nas páginas do *Pausas do destino* (Lissovsky, 2014), do *A máquina de esperar* (Lissovsky, 2008), nos textos publicados no *Icônica*, no estudo sobre *WB e a Pequena história* (1995). Ver, então, Mauricio trabalhando como alguém que treina um instrumento conhecido, agora com ainda mais liberdade, seguindo e desviando das pistas deixadas por sua própria obra e a de pensadores que, como ele, compreendiam a nobreza filosófica dessa experiência que se chamou fotografia. Imaginar, assim, como as palavras de Benjamin impregnaram o coração de Mauricio, fazendo-o até sonhar com a certeza benjaminiana de que apenas o homem teria a capacidade suprema de produzir semelhanças, reconhecê-las e inventariá-las:

Sabe-se que o círculo existencial regido pela lei da semelhança era outrora muito mais vasto. Era o domínio do micro e do macrocosmos, para mencionar apenas uma entre suas muitas realizações que a experiência da semelhança encontrou no decorrer da história. Mesmo para os homens dos nossos dias pode-se afirmar que os episódios cotidianos em que eles percebem conscientemente as semelhanças são apenas uma pequena fração dos inúmeros casos em que a semelhança os determina, sem que eles tenham disso consciência. As semelhanças percebidas conscientemente – por exemplo, nos rostos – em comparação com as incontáveis semelhanças das quais não temos consciência, ou que não são percebidas de todo, são como a pequena ponta do iceberg, visível na superfície do mar, em comparação com a poderosa massa subterrânea. (Benjamin, 1995a, p. 205)

Foi essa certeza benjaminiana, provavelmente, que instalou no peito de Mauricio uma maquinagem superprodutiva de capturar (ou fotografar) manifestações de superposição e sobreposição, encarnações de traços do passado no presente, sem que estes e aqueles deixem de ser o que eram e são. Foi assim que Mauricio Lissovsky experimentou aquela compulsão (há milênios abandonada, dizia Benjamin), que permitiu à posição dos astros produzir, nos instantes em que cada homem nascia, efeitos sobre toda a sua existência (Benjamin, 1995a, p. 113). Máquina instalada, as imagens se tornam para Lissovsky rosto-e-visão, uma presença reencarnada que olha, atraindo em consequência seu olhar fotógrafo-autor-caçador de semelhanças (que, por se sentir olhado, revida o olhar). Pois foi este o desafio de Mauricio Lissovsky nessa empreitada, maquinizar pistas benjaminianas, sem deixar também de ouvir repetidamente os sopros de Deleuze (1992): uma imagem nunca está só. O que interessa é o que há entre elas.

Acredito que, a partir daí, as fotografias passaram a se precipitar em cascatas diante do autor do *Duplos*, a maioria em pares, como se fossem ímãs atraídos pelos seus olhos, como explicou uma vez em um artigo do *Ícônica* acerca de sua pequena coleção de arte gráfica e pintura.

Dito assim, parece coisa “chique”, mas não é, realmente. Há alguns anos comecei a comprar em leilões na internet obras de autoria desconhecida, sem assinatura ou com assinatura dita “indecifrável”. Não compro qualquer coisa. Apenas o que gosto ou o que me atrai, por alguma razão que nem sempre está clara para mim no momento da aquisição [...] trabalhos que foram esquecidos nas paredes de pais e avós, presentes recebidos não se sabe mais de quem, raspa de tacho de heranças e divórcios. Imagens cuja origem foi sendo pouco a pouco esquecida e que retornam ao mercado como se fossem órfãos em busca de novo lar. Nem todas guardo comigo, pois decidi que a única coisa com que presenteio parentes e amigos (inclusive os “ocultos” nas festas de fim de ano) são “obras” da minha coleção. Mas apenas depois que foram identificadas e tiveram sua autoria comprovada ou “atribuída”, isto é, depois que se tornam “ex-anônimas”. Pois essa é a segunda parte do processo: levar um quadro anônimo para casa e me divertir tentando descobrir (ou, às vezes, inventar) seu “autor” ou sua “história”. Quando essa história fica em pé – e a imagem redimida por meio dela –, a peça torna-se um “falso falso”. Ano passado arrematei um pequeno desenho de “autoria desconhecida” – não foi difícil nem caro [...] Nele [...] Uma mulher olha para mim – e foi esse olhar que me fisgou. (Lissovsky, 2016)

E o que Mauricio fez com todas essas imagens que o fisgaram por aí? Fotografou, marcou a imagem com os dentes da sua espera. Acionou seu obturador quando à sua frente surgiram parentescos, bifurcações, pregas em imagens. Não o que simplesmente repetia outra figura, mas que, ao saltar diante dele de relance, em singularidade e similitude, fazia uma imagem do passado ser súbita atualidade (ou vice-versa). Assim, mesmo que, por vezes, as imagens do interior dos duplos sejam parecidas, não se trata de uma repetição por identidade, cópia geminada, simples analogia entre tempos distintos. O que as faz constituir tal correspondência é um pouco mais sutil, embora muitas vezes também haja a presença de certos ecos visuais. O que procura o caçador de duplos, encontra escavando e, embaixo do solo do tempo, o que é achado nunca está idêntico nem ao que o caçador tem em mão, nem ao que encontra enterrado. O que descobre é o advento da fotografia de si como outra. Juntas, a materialidade desses tempos coexiste, apesar de sua diferença intransponível – é essa distância entre elas que justamente possibilita que, colocadas em relação, possam ser semelhantes na diferença. Entre elas, uma incisão, um corte, mas também um elo, uma costura.

Se o tempo trabalha, deforma e separa, também ecoa, retorna e digere. Por isso, o “ocorrido desde sempre” é, simultaneamente, o “ocorrido de apenas uma determinada época” (Benjamin, 2008, p. 506). Assim, as reciprocidades reciclam e recitam os resíduos do tempo mítico no coração do tempo atual. Difícil defini-lo, mesmo depois de tantos cliques oferecidos por Mauricio Lissovsky. Por via da semelhança, disse o autor, a fotografia aponta simultaneamente para o passado e para o futuro, pois renuncia-se à sujeição do tempo e do espaço. De qualquer maneira, para Lissovsky e para Benjamin, a maquinação da semelhança é o núcleo paradoxal próprio da fotografia, já que submete o que é único ao regime do múltiplo, ao mesmo tempo que se empenha em captar correspondências sutis no mundo (Lissovsky, 2023).

É essa correspondência vaporosa que faz a fotografia: se, desde seu advento, parece ter dado, por meio do instante, rosto a datas e horas, ela também é capaz de se libertar do julgo da cronologia e do espaço, embaralhar a historiografia, fazer o tempo persistir no interior do instantâneo, fazer durar o tempo sem movimento. Colocadas em duplos, as imagens se olham, rebatem uma na outra e, juntas, oferecem ao leitor novas legibilidades que só podem vir à luz sobre um fundamento que lhes é estranho. Tal estranheza não se desfaz; ela está ainda na imagem como faísca de um passado que não pode mais agir; que agirá, no entanto, ao se inserir numa sensação presente da qual toma emprestada sua vitalidade.

O fundamento estranho aparece como intenção do passado, inclinação pretérita de futuro que possibilita a essa fotografia ser capaz de comunicar até hoje aquilo que nela marcou as aspirações de outra época. Sua “origem”, então, se vitaliza, em diferença e incompletude, num devir que não é nem linear, nem sequencial, mas coexistente, atual, presente, porque ressurgue pelas brechas de novas legibilidades. Foi o que Benjamin (1995b, p. 93) viu nas fotografias da vendedora de peixes de New Haven, quando sentiu que nela estava preservado algo que reclamava “com insistência o nome daquela que viveu ali”. Não que o reclame seja restituído por inteiro, a origem daquilo que se infiltrou numa fotografia “jamais se dá a conhecer na existência nua, evidente, factual, e sua rítmica não pode ser percebida senão numa dupla ótica. Ela pede para ser reconhecida, de um lado, como uma restauração, uma restituição, de outro lado como algo que por isso mesmo é inacabado, sempre aberto” (Didi-Huberman, 2015, p. 85). Talvez seja algo semelhante que Gagnebin (2009, p. 72) trata ao recitar Proust: “a recordação faz-nos respirar de repente um ar novo, precisamente por ser um ar outrora respirado [...] que não determinaria essa sensação profunda de renovação se já não houvesse sido respirado, pois os verdadeiros paraísos são os que perdemos”.

A história que nasce sob o signo dos duplos é, assim, uma história sob o signo da fotografia – ambas fazem saltar o *continuum* da história. Não pode, aliás, haver pensamento da história que não seja ao mesmo tempo um pensamento da fotografia, defendem Eduardo Cadava (1998) e Lisovsky (2011). A fotografia, para ambos, seria a representação figural da imagem dialética benjaminiana, capaz de contrair presente, passado e futuro em um momento singular (Lisovsky, 2014). Tal qual a citação, a fotografia é, assim, *uma forma* para a epistemologia histórica de Benjamin. Entre fotógrafo e historiador, repetiu muitas vezes Lisovsky, há uma afinidade fundamental; regidos pela interrupção, os dois desejam comunicar ao instante um choque capaz de atrair as chamuscas do aqui e do agora, imobilizá-las de tal modo vivas que, um dia, serão capazes de ser reconhecidas, voltando novamente à superfície das legibilidades na forma de duplos. Por isso, Lisovsky (2023, p. 9) propunha que “pela maquinação das semelhanças, a História coloca suas questões em cena”; mas pela “encenação dos duplos, a Fotografia interroga-se sobre sua própria potência”.

Dito de outra maneira, a fotografia faz trabalhar uma máquina de encenação de duplos para testar sua potência. O funcionamento dessa ‘maquinação’ é o que nos ensina o *Duplos*, livro-síntese em que Mauricio faz sua própria pequena história da fotografia. E por mais que o leitor procure pistas para encontrar respostas mais exatas acerca de suas definições do ser-fotografia, algo que possa ser acrescentado à teoria

dos meios, o que encontra escapa, já que para ingressar por alguma das múltiplas entradas no seio de seu ensaio, parece ser necessário aceitar o movimento dessa experimentação, jogar a amarelinha como fez Cortázar.

No sumário, a edificação da máquina da qual ele é arquiteto e estrategista fica mais clara: na máquina-livro-ensaio há apenas um grande parágrafo, em que todos os duplos estão colocados horizontalmente, numa sequência não binária. Como trata, “nenhuma imagem tem precedência sobre as demais” (Lissovsky, 2023, p. 8), são todas híbridas de arquétipo e fenômeno, todas singularidade e repetição, todas adventos de si como outra (Lissovsky, 2021). Assim, o que nos livros tradicionais chamaríamos de capítulos, na máquina de *Duplos* aparece como anéis de uma única corrente, peças de um mecanismo em que cada parte está irremediavelmente vinculada à anterior e à posterior. Ali, em primeiro lugar, vemos saltar, nítidas, as peças geminadas: Cosme e Damião; O Imperador e o Governador; Man Ray – o Cão; Cleópatra e os Cães Lascivos; Benjamin x Brecht.

Só depois de ver a máquina funcionando por completo, até o final, o leitor, entretanto, pode olhar novamente o mapa da edificação e reparar que também os duplos são maquinados entre os dentes dessa corrente. Formam-se duplos nas peças dedicadas às relações entre mulher e fotografia, por exemplo. *Porta dos fundos da fotografia* está de mão dadas com sua peça anterior, *Mary tem uma kodakinha*, mas também com sua peça posterior, *A dupla alma da fotografia*. *A dupla*, por sua vez, está irremediavelmente desdobrada em *Antes e depois*, que, no jogo, está a quatro anéis de distância de *Mary*. Entre outros dentes, também os duplos comparecem fazendo, por exemplo, o quadriculado saltar de imagem em imagem, o xadrez na fantasia de Alecrim, o vestido nas grades das fotografias antropológicas de tribos na Índia. É, porém, na última peça do mapa que o jogo da máquina é convocado mais uma vez a trabalhar, e o leitor vê/ouve que os duplos são, na realidade, múltiplos.

Teria Mauricio se inspirado na arte combinatória de Atalai Gábor, *Esquerda-direita/Paralelo-Cruzado* (Lissovsky, 2023, p.136), de 1972, para criar seu jogo? O leitor curioso, querendo encontrar cartas enviadas de um futuro passado nas entrelinhas do livro, lê atentamente as palavras de Lissovsky como alguém que lê as instruções de um manual. Olha e reolha as variações no trabalho de Atalai, com a voz de Mauricio Lissovsky na cabeça, verificando que “cada um dos *bits* admite apenas duas variações, como se fosse regulado por uma chave: paralelo ou cruzado” (...): 1,0,0,1; 0,1,0,1; 1,0,1,0; 0,0,1,1; 1,1,0,0” (Lissovsky, 2023, p. 138).

Onde, entretanto, seria revelada a arte combinatória dos duplos de Mauricio Lissovsky? Entre os duplos geminados e os duplos multiplicados, o leitor vai e volta no

mapa oferecido no sumário, recorta a imagem, fotografa. Tenta decifrar (na fotografia realizada) as marcas do trabalho do autor, procurando se ali há uma proposta de enigma e ironia: 1-2-2-1-1-1-1-1-1-2... Depois de algumas tentativas, o leitor chega à mesma conclusão que o autor: “Olhamos de novo e a fotografia fracassa mais uma vez” (Lissovsky, 2023, p. 141), como ele reconheceu no trabalho de Glenn Ligon. Uma alucinação? Efeito colateral do funcionamento da máquina? O leitor tomado por contágio, brinca de fazer seus próprios jogos, repete o riso imaginado. E a máquina, trabalhando, faz olhar e olhar outra vez. Segundo Lissovsky (2023, p. 141), esse “segundo olhar já não incide apenas sobre a imagem que está diante de mim, mas convoca minhas próprias imagens do que é ser... Olho de novo e não vejo nada lá. Olho de novo e vejo algo em mim. Sou o último duplo das fotografias – e elas não cessam de me interrogar”.

Assim, termina o *Duplos*. O menino negro olha o leitor dentro do seu olho, como fez com Lissovsky. O leitor vê os olhos que viram o autor (pensamos como Barthes)³. E o eco de suas interrogações nos faz pensar: como a fez trabalhar, essa máquina de fazer semelhanças, numa vida tão empobrecida como a nossa? Como conseguiu ouvir o eco dessas imagens aspirantes de reconhecimento, em meio a um mundo tão barulhento, em que os sons das máquinas já se acoplaram (por fones) aos ouvidos de todos os habitantes da terra? Como pôde ver a viagem dessas imagens diante de um mundo apequenado e contornável, plugado na imediatez? De que maneira pôde reconhecer o reclame de volta à vida dessas imagens, quando muitos de nós já parecem ter sido convencidos de que estamos mesmo diante da finitude de nossa existência coletiva na Terra?

Nos interrogamos várias vezes como pôde *ver* a correspondência que fundou cada um desses duplos em meio ao *tudo igual*– quando formas, objetos, músicas e imagens dos lugares mais distantes e mais antigos se tornam universalmente generalizáveis. Que urgência o fez talhar um outro sentido para a semelhança quando a reprodutibilidade infinita faz os múltiplos serem apenas o mesmo, equivalendo coisas e vivências, em um tempo-espaço infernal que já não nos assusta?

Diante da sensação de superlotação, ele foi mesmo o esgrimista do futuro que seu texto exigiu: um fotógrafo-poeta-esgrimista capaz de se esquivar do ataque de clichês que tentam fazer de todos nós mero veículo de sua reprodução (Lissovsky, 2011b). Costurou em *Duplos* os retalhos e os fragmentos do mundo, trazendo à luz sonhos há muito esquecidos, agora redimidos da condenação às trevas eternas das

³ Nos referimos aqui à Câmera Clara de Barthes (2018).

imagens esquecidas. Ao praticar seu sabre de luz, dispôs barricadas de opacidade no percurso do tsunami ininterrupto de imagens, perfurando as equivalências infinitas. Assim, esclareceu também que o pressuposto das semelhanças não é a equivalência, mas, ao contrário, as diferenças, as distâncias, as singularidades, os fundamentos que nos são estranhos. O pressuposto das semelhanças, como ele mesmo nos mostrou, é a *própria fotografia* como modelo paradigmático para história.

Remontar a ontogênese do pensador por imagens

Logo nas primeiras páginas desse livro-síntese, o autor esclarece “vou fazer uma ontogênese” (Lisovsky, 2023, p. 6). Acredito que Lisovsky tenha feito algumas ontogêneses fotográficas. Pelo menos duas – a da espera e a dos duplos (que também poderíamos chamar de uma ontogênese das semelhanças ou, ainda, de um estudo das formas de vir a ser nas fotografias que viajam no tempo enquanto não estamos olhando para elas). Dentro de *Duplos*, há muitas outras ontogêneses fotográficas por fazer: cada um de seus fragmentos guarda em potência um vir a ser fotográfico bastante próprio.

Em *A máquina de esperar*, explicou, talvez como em poucos outros escritos, mais a fundo os pressupostos teóricos de seu caminhar. Depois dele, já não foi necessário – estava cada vez mais tomado pelas fotografias que nele viam um caminho para renascer. No *Máquina*, entretanto, explica o que vem a ser sua ontogênese: “estudo histórico das formas fotográficas na perspectiva do seu devir” (Lisovsky, 2008, p. 201). Não lhe interessava, repetiu várias vezes, fazer uma ontologia fotográfica. Era “preciso substituir o problema da ontologia pelo problema da ontogênese” (Lisovsky, 2023, p. 6), perseguir no decorrer do rio, as muitas fotografias que constituíram seu turbilhão, sem, por outro lado, inviabilizar a ideia de que houve algo que convencionamos chamar de fotografia.

Em ontogênese da espera, tinha como pressuposto a ideia de que foram as relações entre duração e instante que fizeram nascer a fotografia e todas as fotografias (Sanz, 2009). A espera que marcava a carne fotográfica com seus dentes era a condição de visibilidade de uma fotografia, condição de sua individuação e de sua fatura como abertura da duração das multiplicidades (Lisovsky, 2008). No *Duplos*, a ontogênese lisovskyana foi construída a partir das semelhanças maquinadas como fotografia. Foi Benjamin quem deixou mais esse rastro para Mauricio Lisovsky. Como os fotogramas de um filme ainda não revelado, as pistas que Benjamin salpicou pelos textos foram reveladas e ampliadas por ele. Como um laboratorista, Lisovsky faz, pela química de seus procedimentos teóricos, surgir no papel outras potências teóricas para a fotografia.

Nesse caminho de pensar a fotografia como um vir a ser, Lisovsky esteve acompanhado de muita gente que já se foi tanto da vida quanto das preferências acadêmicas. Abriu um arquivo encantado de fotografias, de histórias sobre elas, de fotógrafos esquecidos ou já “ultrapassados” – como Barthes, renomado, mas bastante rejeitado já há alguns anos nos estudos contemporâneos sobre fotografia. No pensamento de Lisovsky, aliás, havia coragem e indisciplina, além da alegria. Ousadia às vezes confirmada quando, por exemplo, recupera a *Câmera clara*, de Barthes, em pleno século 21, momento de sucesso dos trânsitos entre imagens, quando o livro já estava sendo vendidos nos sebos, provavelmente apreçado em quilo. Não por acaso, vez por outra, Mauricio contava a anedota de que, há alguns anos, o comitê científico de um congresso na Europa determinou que o sujeito que citasse Barthes ganharia uma multa em euros. Sem dar mais referências ao caso, achava graça dos disparates acadêmicos, sem deixar de transparecer certo espanto ao constatar que o mais belo ensaio sobre a fotografia do século 20 acabou não apenas reduzido a um pequeno número de citações (Lisovsky, 2021), mas também à crítica muitas vezes superficial. Para ele seria preciso,

reler de outro modo – não mais em busca dessa ou daquela citação útil e vagamente lembrada, ou do saber consagrado, supostamente aplicável. Reler como um leitor selvagem, precipitado, que se lança à escrita como quem acompanha o movimento da mão sobre a página em branco, a tinta da caneta irrigando cada fibra do papel. Deixar-se surpreender pelo percurso das palavras, pela estranheza das metáforas, reler esse texto tão velho conhecido como quem vê uma fotografia pela primeira vez. (Lisovsky, 2021, p. 16)

Penso que, além de Barthes, Benjamin foi certamente seu grande companheiro de jornada, mas também Simondon, Bergson, Deleuze, Agamben e Kafka, além de outros menos conhecidos no Brasil, como Régis Durand, Eduardo Cadava ou Pedro Miguel Frade, um português que morreu tão precocemente quanto Mauricio, logo depois de publicar sua linda dissertação de mestrado (Frade, 1992). Lisovsky foi fotógrafo e laboratorista em todas essas leituras, delas tirando e revelando muitas imagens.

Além dos teóricos, Lisovsky teve como companheiros de viagem muitos fotógrafos. Alguns tradicionais ou conhecidos, como Cartier Bresson, Sebastião Salgado, Diane Arbus, August Sander, Walker Evans, Bill Brandt, Robert Frank, William Klein.... Teve, entretanto, camaradas anônimos de travessia, como aqueles que documentaram os aborígenes da Austrália ou o elefante Jumbo e seu tratador,

Scotty. Debruçou-se sobre as imagens feitas por anônimos e renomados fotógrafos com o mesmo esmero – procurando apurar, por meio delas, sua própria capacidade de esperar e cravar no instante sua cunha, seu próprio método fotográfico de pensamento. Fez com elas uma contra-dança entre o que expectava, o que procurava e esperava e os caminhos que elas o levaram a percorrer, para então imobilizar as imagens que ainda hoje (e por algum tempo) revelam os dentes da espera de Lissovsky. Como ele defendeu, entre expectativa e aspecto, espera e foto, duração e instante, surgem as marcas de um futuro pretérito, marcas que podem ressurgir em novas atualidades: “aquele que espera, convida o tempo e o acolhe em si. Mas desde o momento que espera, ex-pecta. E o tempo que então restituiu não mais passa, não mais flui. Reflui em direção ao presente” (Lissovsky, 2008, p. 212).

Fato é que, iniciada a caminhada com a fotografia, Mauricio Lissovsky se tornou um grande colecionador de empirias fotográficas. Na lida com o arquivo infinito de imagens que hoje está à nossa disposição, o autor reconheceu singularidades nas imagens mais diversas, valorizou multiplicidades de tipos, formatos, estilos e nacionalidades distintas. Em cada uma que fogueu seu olhar, ouviu a voz adormecida dos reclames passados; deixou que elas lhe falassem sobre suas sinas de retorno, convidou-as, enfim, a colocar à prova sua perspectiva histórico-filosófica. Foi assim que se abriu, para ele, uma porta gigantesca de histórias possíveis, uma estante interminável.

Como no começo deste texto, é possível, então, voltar a imaginar Mauricio Lissovsky no centro da sua biblioteca infinita, diante de uma caixa sem fundo, repleta de fotografias do mundo todo, de todos os tempos, de todos os arquivos, de todas as casas. É possível ver Lissovsky em meio às imagens que escapam, que adormecem, descansam, ganham vida trabalhada pelos sonhos, enquanto estamos dormindo ou (para usar as palavras dele) enquanto não estamos olhando para elas. Nessa imagem, Lissovsky aparece como aquele caçador de borboletas que encontrou em “um magnífico daguerreótipo de cerca de 1850”, na Coleção da George Eastman House (Lissovsky, 2020). Nesse caso, entretanto, diferente da imagem em que caçador posa solenemente diante de um quadro mórbido de borboletas espetadas, Lissovsky é rodeado por elas em pleno voo. Elas pousam em seus ombros para logo depois esvoaçarem em torno dele. Ele as observa “em seu o voo incerto, multicor, multiforme em busca de novos sentidos e de novos corpos para encarnar” (Lissovsky, 2020).

Para Lissovsky (2020), essas borboletas-imagens “estão por toda parte”, formam novas constelações e formas de pensar o fotográfico, inventando novo campo problemático que faz *marca* na teoria e na história do pensamento fotográfico,

no Brasil e no mundo. Marca que fez sem deixar seriamente de se divertir. A robustez de suas perspectivas teóricas e de sua erudição, tanto nos textos quanto em suas apresentações, vinha, aliás, embalada por um senso de humor peculiar, por uma alegria de pensar convidativa, a partir de imagens enigmáticas que logo se tornavam simples, ou engraçadas, quase anedotas, frequentemente poéticas, para depois voltar a ser enigmáticas, profundas, destoantes de qualquer mediocridade acadêmica. Quantas vezes, então, Lissovsky fez a plateia rir do que não tinha certeza de ter entendido. Quantas vezes ele mesmo riu dessas suas aventuras fotográficas, dessa sua ousadia, para, de maneira meio despreziosa, criar vácuos no pensamento.

Numa aula online ministrada por Mauricio durante a pandemia, em novembro de 2021, cujo tema era Ensaio, foi apresentada por ele uma hipótese que nos serve para compreender o movimento que faz seu pensamento. A certa altura, afirma que o que de mais interessante se produziu, nas últimas décadas, em termos de pensamento da fotografia teria tomado a forma de um ensaio. O mesmo teria acontecido no campo da história, da história da arte, da investigação poética, da antropologia e da filosofia. Em um dado momento, Lissovsky lança, então, uma de suas perguntas que continuará reverberando nas entrelinhas que deixou. Olhando agora, ela parece cintilar como “aquele objeto que perdemos (um chaveiro, um bilhete), mas cuja imagem nos vem junto com a convicção de que na última vez o que o notamos, tivemos a certeza de que ia perder-se” (Lissovsky, 2011b, p. 7). Já não havia em volta dela, horas, dias antes, uma auréola de tristeza que a denunciava?⁴ Pois agora talvez sejamos capazes de compreender que

enquanto o fotógrafo procurou pela via do ensaio fotográfico libertar-se do registro efêmero da objetividade e escapar desse mandato realista da fotografia [...] o pensamento e a pesquisa da fotografia parecem ter se mostrado condenados ao ensaio [...] como se não houvesse outro modo de tomar para si esse tema [...] parece que no nosso campo de trabalho, a fotografia vive escapando como objeto, como problema e por isso só o ensaio pode retê-la de alguma maneira. Estamos condenados ao ensaio? (Lissovsky)⁵

⁴ Aqui, numa livre adaptação do texto de Walter Benjamin (2013 p. 54): “E se perdeste um objeto que amavas, não havia já em volta dele, horas, dias antes, uma auréola de zombaria ou tristeza que o denunciava?”.

⁵ apud Lissovsky e Medeiros (2021).

Referências

BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BENJAMIN, W. *Rua de mão única: infância berlinense: 1900*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BENJAMIN, W. *As passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENJAMIN, W. “A doutrina das semelhanças”. In: *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995a.

BENJAMIN, W. “A pequena história da fotografia”. In: *Obras Escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1995b.

CADAVA, E. *Words of light: theses on the photography of history*. New Jersey: Princeton University Press, 1998.

DELEUZE, G. *Conversações*. Tradução: Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

FRADE, P. M. *Figuras do espanto: fotografias antes de sua cultura*. Porto: Edições Asa, 1992.

GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LISSOVSKY, M. *A fotografia e seus duplos*. Rio de Janeiro: UFRJ/IDEA, 2023.

LISSOVSKY, M. *O Φ da fotografia*. Rio de Janeiro: UFRJ /IDEA, 2021.

LISSOVSKY, M. “Os falsos falsos #1”. *Icônica*, São Paulo, 2016.

LISSOVSKY, M. *Pausas do destino: teoria, arte e história da fotografia*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014.

LISSOVSKY, M. “Dez proposições acerca do futuro da fotografia e dos fotógrafos do futuro”. *Revista Facom*, São Paulo, 2011a.

LISSOVSKY, M. “A fotografia e seus duplos I”. *Icônica*, São Paulo, 2011b. Disponível em: <https://www.iconica.com.br/site/series/a-fotografia-e-seus-duplos-1-2-3-e-4/>. Acesso em: 4 mar. 2024.

LISSOVSKY, M. *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

LISSOVSKY, M. “O historiador visual e o dilema das borboletas”. *Memória da eletricidade*, Rio de Janeiro, 3 nov. 2020. Disponível em: <https://www.memoriadaeletricidade.com.br/artigos/38337/o-historiador-visual-e-o-dilema-das-borboletas>. Acesso em: 23 jun. 2023.

LISSOVSKY, M.; MEDEIROS, M. Ensaio e Fotografia | Campo ABERTO. [S. l.]: [S. n.], 2021. 1 vídeo (89 min). Publicado pelo canal Campo Aberto: conversas sobre o ensaio. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YoF1QmIYCII>. Acesso em: 20 out. 2023.

SANZ, C. L. “Invisibilidade e latência do tempo na fotografia”. *Revista Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, 2009.

submetido em: 06 nov. 2023 | aprovado em: 17 jul. 2024