



Imagem/Tempo: por um método *lissovskyano* de pesquisa em fotografia

Image/Time: for a Lissovskyan method of photography research



Marcela Chaves do Valle¹

¹ Marcela Chaves do Valle é Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), linha de Tecnologias da Comunicação e Estética. Especialista em Fotografia (UCAM), Fotógrafa, Professora e Pesquisadora dos temas da Fotografia, Imagem/Tempo, Arte e Política. Professora Substituta de Fotografia na ECO-UFRJ (2022-2023). E-mail: marcelachaves@gmail.com

Resumo: O que fazem, querem ou sonham as imagens? Desafiadoras indagações, pois não estamos diante de um campo de conhecimento fechado, mas numa arena a céu aberto, centrífuga e vertiginosa. É na leitura de sua história e de sua vertigem, do que foi, do que poderia ter sido e do que ainda será que a fotografia se revela. Em sua pesquisa, Mauricio Lissovsky coaduna duas metodologias, biográfica e iconológica. Contudo, constata-se que, da junção das partes, surge um método *lissovskyano* de análise de imagens fotográficas. Com embasamento teórico em sua extensa produção acadêmica, o que se propõe é o aprimoramento desse pensar metodológico sobre como entendê-las e como nos entender com as imagens.

Palavras-chave: fotografia; história; método biográfico; método iconológico; Lissovsky.

Abstract: What do images do, want, or dream about? Challenging questions as, rather than facing a closed field of knowledge, we address an open-air, centrifugal, and dizzying arena. Reading its history and its vertigo, of what was, what could have been, and what will still be reveals photography itself. In his research, Mauricio Lissovsky combines two methodologies, a biographical and an iconological one. However, it seems that a Lissovskyan method of analyzing photographic images emerges by joining these parts. The theoretical basis in his extensive academic production proposes improving this methodological thinking about how to understand images and how to understand ourselves with images.

Keywords: photography; history; biographical method; iconological method; Lissovsky.

*Uma história que se ocupa das imagens
é sobretudo uma história do futuro,
uma história poética*

Maurício Lissovsky

Um convite preliminar

Este artigo busca lançar uma proposição aos que se debruçam sobre a análise de imagens fotográficas em articulação com o tempo e a experiência estética. Longe de requerer qualquer autoria, saliento, a *priori*, tratar-se de um movimento que se deseja plural. Uma ideia a ser compartilhada, fruto de uma constatação coletiva e que requer um trabalho em conjunto para sua consolidação. Desse modo, o artigo assume a função de um chamado, um convite que visa entrelaçar os que compartilham do ofício de pensar imagens.

Na busca por um caminho privilegiado para “se entender o que ‘querem’, o que ‘fazem’ e o que ‘sonham’ as imagens”, Maurício Lissovsky (2014b, p. 319) costumava se utilizar de dois procedimentos metodológicos articulados: o método biográfico e o método iconológico. Contudo, o que se constata é que o resultado dessa junção é mais do que a união de duas partes: é um método muito particular de olhar para as imagens, capaz de abarcar o âmbito histórico de uma vida, a densidade política de seus gestos e a experiência estética que elas nos proporcionam. Um método *lissovskyano* de análise de imagens fotográficas.

As fotografias estão vivas

O método biográfico se debruça sobre a trajetória de vida das imagens fotográficas. Uma trajetória que se principia na espera dos fotógrafos, que se desdobra na espera das próprias fotografias e que se realiza no cintilar de um reconhecimento tardio alcançado pela reciprocidade do olhar na contemporaneidade. A vida das imagens, sua biografia como “agentes da história” (Mauad, 2016a, p. 45) tem muito a nos dizer.

Sim, as fotografias estão vivas, sempre estiveram. O que vem gradativamente mudando é a forma como olhamos para elas. A *virada pictórica*, como denominou W.J.T. Mitchell (2005), surge para enfatizar a ampliação dos estudos da imagem em um vasto campo das humanidades no qual a prerrogativa é tratar a imagem em

sua alteridade². Mesmo assim, ao assumir a premissa de que as imagens estão vivas em *What do Pictures Want?*, o historiador da arte estadunidense admite estar ciente da estranheza de sua pergunta. Trata-se de uma pergunta retórica que, segundo o próprio autor, não podemos evitar. Sua intenção original não é tratar as imagens como organismos vivos, mas deslocar as perguntas para as imagens, levá-las a sério. Como Aby Warburg e Walter Benjamin sempre fizeram.

Segundo Giorgio Agamben (2012, p. 36), Warburg foi o primeiro a constatar, em seus estudos sobre a história da arte, que “as imagens transmitidas pela memória histórica [...] não são inertes e inanimadas, mas possuem uma vida”, denominada por ele como vida póstuma, sobrevivência. Tais imagens, marcadamente históricas, “segundo o princípio benjaminiano pelo qual surge vida de tudo aquilo do que surge história (e que poderia ser reformulado no sentido que surge vida de tudo aquilo que surge imagem), [...] são, de algum modo, vivas” (Agamben, 2012, p. 61). No entanto, mesmo em sua alteridade, a vida das imagens se encontra atrelada às nossas vidas. Como o historiador alemão da arte, Hans Belting, argumenta em *Antropología de la Imagen* (2007), temos uma relação viva com as imagens, que se estende de igual forma tanto às imagens em seus suportes físicos, materiais, que se encontram no exterior do corpo humano – o que Mitchell chama de *pictures* – quanto às imagens mentais, imateriais, que habitam nossos corpos – denominadas *images*³. Dessa forma, o homem é o lugar das imagens, o lugar onde elas acontecem e onde vivem. E, mesmo quando estão fora do corpo, em suas próprias vidas, somos nós que as animamos quando nos voltamos a elas (Belting, 2007). As imagens precisam de nós, nós precisamos das imagens.

O que se almeja na análise das imagens, portanto, não condiz somente com um exame detalhado do contexto histórico, mas inclui os pormenores imbricados na existência e na sobrevivência de autores e obras. Como Ana Maria Mauad (2016b, p. 272) esclarece, “não se busca mais apenas a história por detrás das imagens, mas a história das imagens e dos sujeitos que, atentos às transformações do mundo, produziram essas mesmas imagens”. Ambos nos legam rastros, indícios sobre o tempo histórico em questão e as forças que tensionam e determinam sua aparição ou ocultamento.

² Ao mesmo tempo em que W.J.T. Mitchell anuncia a *virada pictórica* nos Estados Unidos, em seu livro *Picture Theory* (1994), de forma independente, na Alemanha, Gottfried Boehm proclama que as humanidades estavam testemunhando uma *virada icônica*. Mais detalhes sobre esse “duplo batismo” e suas implicações estão em “A virada e a imagem: história teórica do pictorial/iconic/visual turn e suas implicações para as humanidades” (Santiago Júnior, 2019).

³ Tal distinção operada por Mitchell entre as palavras de língua inglesa *pictures* / *images* não é possível nem no alemão nem no português, pois *bild* e *imagem*, respectivamente, englobam ambos os significados.

A espera de fotógrafos e fotografias

O fotógrafo detém um olhar atento ao mundo ao seu redor. Embora o ato de esperar subentenda uma pausa, uma interrupção da atividade que versa no sentido do não esforço (Contador, 2017), na espera do fotógrafo, no gesto que antecede o exato momento da criação da imagem fotográfica há uma ação em curso, posta em ato por aquele que está à espreita, na iminência da captura do tempo em imagem. Em seu texto *Os que esperam* (1922), Siegfried Kracauer reflete a respeito do contexto da sociedade moderna e define que “a espera significa um estar aberto, que não pode naturalmente ser de modo algum confundido com um relaxamento das forças da alma que atuam sobre as coisas últimas, antes é, ao contrário, atividade intensa e preparar-se efetivo” (Kracauer *apud* Santos, 2015, p. 80-81). Sendo assim, a espera não se encaixa em oposição ao esforço, na dicotomia passivo/ativo, e nos exige, portanto, uma outra perspectiva em sua problematização.

Voltemos rapidamente à origem da imagem técnica. Nos primórdios da fotografia, havia uma incômoda duração no tempo que se fazia necessário à captação do real em imagens. Era preciso uma longa exposição para que a luz sensibilizasse a emulsão fotossensível da placa, o que dificultava a realização de retratos pela desconfortável, mas necessária, duração da pose. Contudo, com os rápidos avanços da técnica, o fazer fotográfico, no que concerne ao momento do click, tornou-se um processo predominantemente instantâneo. Diante dessa transformação, Maurício Lissovsky (2008, p. 8) interroga-se “para onde foi o tempo que antes era parte indissociável de sua confecção?”. E observa, então, que o tempo foi se refugiar fora da imagem, “como um intervalo que a constitui” desde o exato momento em que o fotógrafo decide por fazê-la. “Tal intervalo é o da expectativa. É na forma do **expectar** que a duração veio finalmente a integrar-se ao instantâneo” (Lissovsky, 2008, p. 59).

Uma espera que não é gratuita nem puramente contemplativa, mas comprometida com o que virá; que, como cita Benjamin (2018, p. 205), ao invés de passar o tempo está mais interessada em convidá-lo a entrar. Pois não se trata de passar o tempo, matá-lo, como o jogador; ou de apenas carregar-se de tempo, de energia, como o *flâneur*. Mas de um terceiro tipo *benjaminiano*, o daquele que espera. “Ele carrega-se (*lädt*) de tempo e o devolve sob uma outra forma – aquela da espera”. A forma da espera do fotógrafo é, quando bem-sucedida, a fotografia.

O fotógrafo, atento a seu tempo, anseia por tornar não somente visível, mas também sensível, os fragmentos de uma história que agora clama por nosso olhar. Imagens que, por vezes, nascem da urgência de sua época, requerem nossa

leitura igualmente comprometida com o contexto histórico de sua feitura, embora demasiadas vezes precisem aguardar pelo tempo futuro de sua legibilidade. Conforme aponta Benjamin (2018, p. 768), “o índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época”. Em outras palavras, “a imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura” (Benjamin, 2018, p. 768). Expandida, a espera do fotógrafo desdobra-se na espera da própria fotografia.

A captação fotográfica pode ter se tornado instantânea, mas não o trabalho que a antecede e a origina, e tampouco o trabalho que a imagem será responsável por realizar, no porvir. “O trabalho da espera seria então, tal como o descreveu Henri Bergson, trabalho do devir, trabalho da duração [...] um dobrar/desdobrar que só pode encontrar seu fim quando brutalmente interrompido” (Lissovsky, 2012, p. 4-5). Desse modo, a duração deixou de participar da captação da imagem para se desdobrar em um tempo duplo: uma duração que é anterior à captura e exterior à imagem, e outra duração posterior à sua criação e localizada em seu interior. No âmbito dessa experiência, olhando a fotografia pelo seu avesso, como orienta Lissovsky (2008), a duração da espera do fotógrafo se converte e se vincula na duração da espera que a fotografia guarda em si na busca pela correspondência do olhar.

Diante do vital engajamento, a expectativa do fotógrafo assume “a forma da promessa” e o aspecto se configura “como um apelo” (Lissovsky, 2005). A expectativa, conforme argumenta Lissovsky (2008, p. 126), “funda no aspecto uma outra espera, e nessa espera o futuro se aninha”. O tempo passado transmutado em imagem visa um tempo futuro. “Aquele que espera, convida o tempo e o acolhe em si. Mas desde o momento em que espera, *ex-pecta*. E o tempo que então restitui não mais passa, não mais flui. **Reflui** em direção ao presente” (Lissovsky, 2008, p. 212). Filhas da expectativa, o sentido de sua existência e o propósito de sua sobrevivência não estão restritos aos indícios de um tempo ido, mas potencializam-se em seu vislumbre de futuro. Um tempo em que sua visibilidade se torna possível e sua urgência encontra sentido e ressonância. Tempo este sempre contemporâneo.

A fotografia como reserva de futuro

Walter Benjamin (1999, p. 476) anunciara que “a História decai em imagens, não em histórias”. A imagem, especialmente a fotografia, nos lega essa presença reminescente, índices secretos de um tempo ido que sonham por seu reconhecimento. Acolhidos nos rastros dos acontecimentos, aninhados em imagens, podemos encontrar

esses “minutos únicos, há muito extintos” e que, no aqui e agora, tornam-se aparentes e “formuláveis” (Benjamin, 2012, p. 101). Vestígios do passado que nos encontramos no presente e que ainda tem muito a nos dizer. Pois, como o filósofo alemão já havia nos advertido, “existe um saber ainda-não-consciente do ocorrido, cuja promoção tenha a estrutura do despertar” (Benjamin, 2018, p. 660).

Da busca metódica do pesquisador surge a recompensa, como um tesouro encontrado. No clarão do raio fulgura o brilho e a fugacidade desse encontro. Em seguida, há de vir o trovão, o longo texto que se sucede ao cintilar de um reconhecimento. Um momento crítico, uma relação dialética, na qual, como num curto-circuito, interrupção e iluminação coincidem e promovem o despertar. É sobre essa aparição, é “na perspectiva do **achado** que o fragmento opera a historiografia benjaminiana” (Lissovsky, 1995, p. 25). A imagem é o que proporciona esse salto, o súbito encontro do ocorrido no tempo premente de agora.

Como Lissovsky (2011, p. 11) argumenta, “todo ‘achado’ em uma imagem de arquivo é um olhar correspondido que atravessa as eras, o reencontro de um porvir que o passado sonhara – e que somente nossos próprios sonhos de futuro permitem perceber”. Para além de inscrições de um tempo consumado, devemos ler, nas entrelinhas das imagens, cintilações de um porvir, sonhos irrealizados, sintomas da atualidade; sentidos só apreendidos tardiamente.

Devido a esse encontro cósmico que atravessa as eras é que a fotografia tanto nos assombra. Um assombro que nasce da atualidade do que foi, de uma urgência redescoberta que faz reascender brasas há muito adormecidas, incendiando o véu que até então a encobria. Da imagem que nos é endereçada, devemos nos interpelar, então, sobre o que a imagem nos reserva? O que sobrevive na fotografia? E com o que ela sonha?

Pausas do destino

A fotografia em tons de rosa nos indica a forte presença feminina no aposento. Contudo, o elemento central na cena é a presença masculina, para a qual convergem todos os olhares. O terno, limpo e passado, aguarda pelo momento de ir para o trabalho após o café da manhã em família. Sapatos a postos aumentam a dramaticidade da imagem. No tempo suspenso há a marca de sua impossibilidade. Impossibilidade que não torna menos presente a ausência demarcada. Manter à vista as vestimentas do marido que não irá voltar constitui-se como puro gesto de resistência. Afinal, ceder à opressão de sua época, guardá-la no armário, jamais acalmaria sua falta cotidiana.



Figura 1: Fotografia de Antonio Faccilongo (2015).

Legenda: “O terno de Nael al-Barghouthi permanece pendurado em seu quarto em Kobar, perto de Ramallah, na Palestina. A esposa de Al-Barghouthi, Iman Nafi, mantém todas as roupas e os pertences do marido no lugar. Al-Barghouthi foi preso em 1978, após uma operação de comando anti-Israel. Ele foi libertado em 2011, casou-se com Iman Nafi, mas foi preso novamente em 2014 e condenado à prisão perpétua. Ele passou mais de 40 anos na prisão – o preso palestino mais antigo nas prisões israelenses”.

Fonte: World Press Photo.⁴

O fotógrafo italiano Antonio Faccilongo acompanhou algumas mulheres palestinas em sua luta particular para constituir uma família. Direito básico na maioria dos países do mundo, mas não na Palestina ocupada. Com os maridos detidos em prisões israelenses, sem direito a visitas íntimas, o contrabando de esperma e a fertilização *in vitro* tornam-se táticas de sobrevivência de toda uma população.

⁴ “Nael al-Barghouthi’s suit remains hanging in his bedroom in Kobar, near Ramallah, Palestine. Al-Barghouthi’s wife, Iman Nafi, keeps all her husband’s clothes and belongings in place. Al-Barghouthi was arrested in 1978 after an anti-Israel commando operation. He was released in 2011, married Iman Nafi, but re-arrested in 2014 and sentenced to life imprisonment. He has spent more than 40 years in prison – the longest-serving Palestinian inmate in Israeli jails”. Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2021/antonio-faccilongo-soy/1>. Acesso em 27 dez. 2023.

Há clínicas especializadas na Faixa de Gaza e na Cisjordânia, onde o sêmen, contrabandeado em canetas escondidas em barras de chocolate, por exemplo, é armazenado para a realização do tratamento. Aconselhadas a contar sobre o procedimento “para evitar comentários maldosos” (Luca, 2021), as mulheres detêm o apoio das autoridades palestinas, inclusive as religiosas. Em fevereiro de 2021, em tons de celebração, o Middle East Monitor informou o nascimento do 96 bebês palestinos concebidos nesse *modus operandi*.

Após meses de rígidos e invasivos procedimentos médicos, riscos e incertezas, e sobretudo da solidão de constituir uma família em meio a ausências, as mulheres concordam que vale cada sacrifício. O que, afinal, você enxerga na imagem: submissão ou rebeldia?



Figura 2: Fotografia de Antonio Faccilongo (2015).

Legenda: “Amma Elian, cujo marido cumpre pena de prisão perpétua desde 2003, cuida de gêmeos nascidos após fertilização *in vitro*, em Tulkarm, na Palestina, em janeiro de 2015”.

Fonte: World Press Photo.⁵

⁵ “Amma Elian, whose husband has been serving a life-sentence since 2003, sits with twins born following IVF, in Tulkarm, Palestine, in January 2015”. Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2021/antonio-faccilongo-soy/1>. Acesso em 27 dez. 2023.

A cadeira levemente descentralizada causa um incômodo proposital. Após responder ao olhar rígido e frontal que nos encara de frente e nos impele a ver para além de barreiras culturais ou religiosas, podemos perceber o marido ao lado da mãe e seus bebês. Em diversas imagens da série, é possível sentir a força da presença paterna na casa, seja em fotografias, desenhos ou objetos pendurados em locais de destaque.

Após o final de 2023, olhar para essas fotografias ganhou outra densidade. É verdade que a fotografia não detém o poder de salvar uma vida, sabemos disso. Mas, como sublinha o escritor palestino Mahmoud Darwish (*apud* Breytenbach, 2008), “também é verdade que nenhum poeta pode deixar para depois, em outro lugar, o aqui e o agora. Em nosso tempo de tempestades, é uma questão de existência a energia vital da poesia”. E é essa energia vital de algo em vias de desaparecer – um instante, um acontecimento, um ser – que a fotografia guarda para, no instante propício, nos desvelar.



Figura 3: Fotografia de Antonio Faccilongo (2019).

Legenda: “Majd Rimawi brinca com seu celular em Beit Rima, na Palestina”.

Fonte: World Press Photo.⁶

⁶ “Majd Rimawi plays with his cell phone in Beit Rima, Palestine”. Disponível em: <<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2021/antonio-faccilongo-soy/1>>. Acesso em 27 dez. 2023.

Ao longo da documentação fotográfica, vemos Majd Rimawi crescer diante de nossos olhares. Aos dois anos de idade, está em um ônibus, no colo da mãe, indo visitar o pai. Com seis, brinca em seu belo quarto iluminado com estrelinhas e anda de bicicleta em frente de casa, como qualquer criança de sua idade. No aniversário de sete, em 2020, fala com o fotógrafo pelo celular. Para além de uma eventual distância, o que nos toca nessas imagens é a proximidade com os nossos próprios filhos, na suposta segurança de seus quartos decorados com carinho e nas brincadeiras transmitidas de geração em geração.

Semelhanças que logo deixam as diferenças ainda mais pungentes. Por toda a sua vida, Majd sustenta uma espera. A chegada de seu pai, que, desde 2001, cumpre pena de 25 anos de prisão. Agora, há pouco de alcançar a liberdade, o que ele encontrará ao retornar à casa?

Na contramão de um espetáculo de morte e destruição, essas outras fotografias nos reservam um saber sobre a tessitura da vida cotidiana em uma zona de conflito que antecede a simples existência de muitos de nós e tampouco parece em vias de acabar. Tais fotografias guardam esse apelo pela vida diante de uma ancestralidade ameaçada. Imagens que não nos deixam esquecer que o que está em jogo tem imbricações tão mais profundas e sorradeiras do que se pode supor.

Da história à vertigem da imagem: o método iconológico

Demasiadas vezes “pedimos muito ou muito pouco à imagem”, constata Didi-Huberman (2012, p. 52). Se pedirmos toda uma verdade, imagens fotográficas serão inadequadas, inexatas, dada a sua natureza lacunar, fragmentária. Se, por outro lado, olharmos para elas como puro documento, excluindo seu poder de afecção, ou puro simulacro, excluindo sua densidade histórica, reduzimos suas forças e insensibilizamos potencialidades latentes. O que fazer propriamente com as imagens irá depender dos objetivos de cada pesquisador, mas podemos começar refletindo sobre o que não fazer com elas. Não descartar a política e tampouco ignorar sua arte, não as imobilizar em esquemas rígidos de significação, não virar os olhos.

Fotografias, especificamente, são olhadas usualmente em sua indicialidade, como fragmentos visuais de um passado consumado, o clássico noema *isto foi*, de Roland Barthes (1984). Contudo, a ênfase na factualidade corrobora um discurso da imagem técnica como prova do real que silencia outras dimensões evocativas e aparta a experiência estética para um distinto campo de atuação. Em contrapartida, tomá-las somente como arte, ignorando sua densidade histórica, tampouco é a resposta adequada para se trabalhar com imagens, especialmente com fotografias.

Em *Pausas do Destino* (2014a), Lissovsky nos explicita que a imagem técnica comporta múltiplas temporalidades prontas para serem interpeladas por um observador atento. Nas imagens do passado, devido à mistura inextricável de tempos, não buscamos ver apenas inscrições de um tempo ido, mas também vestígios da espera do fotógrafo, sintomas da atualidade, promessas irrealizadas de futuro. Imagens que carregam sua marca histórica e promovem uma experiência estética capaz de encontrar ressonância e sentido na contemporaneidade. Imagens complexas que não se contentam em reproduzir a realidade, mas objetivam desmascarar o real por meio de um “decifrar paciente” da história (Gagnebin, 2018, p. 48). Convocam, assim, as memórias do passado, do que foi e do que seria, para a necessária tarefa de imaginar o que ainda será.

A verdade do passado reside antes no leque dos possíveis que ele encerra, tenham eles se realizado ou não. A tarefa da crítica materialista será justamente revelar esses possíveis esquecidos, mostrar que o passado comportava outros futuros além deste que realmente ocorreu. Trata-se, para Benjamin, de resgatar do esquecimento aquilo que teria podido fazer de nossa história outra história. A empresa crítica converge, assim, para a questão da memória e do esquecimento, na luta para tirar do silêncio um passado que a história oficial não conta. (Gagnebin, 2018, p. 60).

Para tanto, é preciso estar aberto a enxergar a semelhança que surge num lampejo e que, portanto, perpassa veloz. Reconhecer nas imagens os sinais – a assinatura, marca ou índice secreto – que determinam e condicionam sua legibilidade. Um reconhecimento que não é arbitrário, pois “segue o fio sutil e inaparente das assinaturas, que exigem, aqui e agora, sua leitura” (Agamben, 2019, p. 104). É sobre a capacidade de ler, de fabular, de deixar-se levar pelas imagens e de, por fim, extrair dessa experiência vertiginosa uma outra história.

Para criar “a possibilidade de uma vertigem”, Lissovsky (2014b, p. 315) nos orienta a “aceitar que a imagem não é um campo de conhecimento fechado, mas é centrífuga, vertiginosa”. Devemos animá-las e nos animar com elas. Em sintonia com a imagem dialética de Benjamin, o movimento que Aby Warburg opera na idealização de um método para seu entendimento das imagens “não é apenas o deslocamento de um ponto a outro, mas salto, montagem, repetição e diferença, na confluência entre memória e corpo, diante de coisas que são, ao mesmo tempo, arqueológicas (fósseis, sobrevivências) e correntes (gestos, experiências)” (Lissovsky, 2014b, p. 315). O conhecimento-montagem que a iconologia de Warburg promove

abraça o anacronismo das imagens, seus esquecimentos e ressurgências. “História metafórica e anacrônica, que se faz na vizinhança da poesia, conjugada no futuro do pretérito. Por que essa história se torna agora possível? Por que ela se torna necessária?” (Lissovsky, 2014b, p. 320). Perguntas primordiais que introduzem um pensamento de crítica e de imaginação que tal investigação requer.

As formas visuais pensadas como marcas, índices, assinaturas da história são “‘processos’ e não ‘resultados de processos’”:

não tem a ingenuidade de situar o que vê como um ponto único, intangível, da história. Ela é obrigada a reconhecer a complexidade de tempos que opera no interior das matérias visuais, por meio dos traços da “tomada de forma” que corresponde à sua “fossilização” [...] O modo de apreendê-la não pode mais ser metonímico (subordinado ao tempo e ao espaço); nem indutivo (inferida dos fatos); menos ainda deduzida de leis universais. O método de tal história, propõe Agamben, deve ser necessariamente ‘paradigmático’ – tal como foi paradigmática a fotografia para a epistemologia da história em Benjamin. (Lissovsky, 2014b, p. 317-318)

A iconologia *warburgiana*, portanto, é essencialmente um método paradigmático que nos auxilia a sentir e a estabelecer a relação entre uma semelhança sensível e sua elaboração mental. Em outras palavras, uma relação “entre a singularidade (que assim se torna paradigma) e sua exposição (isto é, sua inteligibilidade)” (Agamben, 2019, p. 30).

Se o método iconológico é que fulgura nossa imaginação, é no método biográfico que encontramos as bases sólidas que guiam o seu desenrolar. Assim, com a cabeça nas nuvens e os pés no chão, somos levados pelas imagens como totens no caminho a impulsionar o movimento enquanto a bússola confirma a direção.

A soma dessa articulação metodológica nos oferta algo único à reflexão sobre a imagem técnica em relação ao tempo e à experiência estética, e a proposição aqui lançada é por pensarmos, coletivamente, em um método *lissovskyano* de análise de imagens. Afinal, nosso destino é aprender a ler as imagens que nos estão destinadas. Pois, como Lissovsky nos orienta, o futuro da fotografia somos nós.

Referências

AGAMBEN, G. *Signatura Rerum*. sobre o método. São Paulo: Boitempo, 2019.

AGAMBEN, G. *Ninfas*. São Paulo: Hedra, 2012.

BARTHES, R. *A Câmara Clara*. Notas sobre a Fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

- BELTING, H. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.
- BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012 (Obras Escolhidas v.1).
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- BENJAMIN, W. *The Arcades Project*. Cambridge: Belknap Press, 1999.
- BREYTENBACH, B. Mandela's Smile. Notes on South Africa. *Harpers Magazine*, New York, 2008. Disponível em: <https://harpers.org/archive/2008/12/mandelas-smile/>. Acesso em 10 jun. 2022.
- CONTADOR, A. A noção de espera no contexto da experiência artística: “puxar o gatilho” vs. “recolher do chão”. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Marseille, v. 5, n. 2, p. 11-17, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.
- GAGNEBIN, J. M. *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- LISSOVSKY, M. *Pausas do Destino*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014a.
- LISSOVSKY, M. *A Máquina de Esperar*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.
- LISSOVSKY, M. A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem? *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, Belém, v. 9, n. 2, p. 305-322, 2014b.
- LISSOVSKY, M. O elo perdido da fotografia. *Revista Laika*, São Paulo, v. 1, n. 1, 2012.
- LISSOVSKY, M. Dez proposições acerca do futuro da fotografia e dos fotógrafos do futuro. *Revista FACOM*, São Paulo, n. 23, p. 4-15, 2011.
- LISSOVSKY, M. A Fotografia documental no limiar da experiência moderna. In: Encontro Anual da COMPÓS, XIV, 2005, Niterói. *Anais [...]*. Niterói: UFF, 2005. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_855.pdf. Acesso em 26 jul. 2024.
- LISSOVSKY, M. A Fotografia e a Pequena História de Walter Benjamin. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.
- LUCA, A. A Reportagem Fotográfica do Ano do World Press Photo 2021. “Habibi” documentou a fertilização in vitro de mulheres palestinas com essa prática, que já deu origem a 96 “bebês da liberdade”. *MediaTalks*, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://mediatalks.uol.com.br/2021/04/17/reportagem-fotografica-do-ano-mostra-bebes-palestinos/> Acesso em: 4 jan. 2024.

MAUAD, A. M. Sobre as imagens na História, um balanço de conceitos e perspectivas. *Revista Maracanan*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 14, p. 33-48, 2016a.

MAUAD, A. M. Memórias em movimento: fotografia e engajamento, a trajetória de Claudia Ferreira 1980-2014. *Revista História: Debates e Tendências*, Passo Fundo, v. 16, n. 2, p. 271-290, 2016b.

MITCHELL, W. J. T. What do pictures want? *In: MITCHELL, W. J. T. What do pictures want?: the lives and loves of images*. The University of Chicago Press, 2005, p. 28-56.

SANTIAGO JÚNIOR, F. A virada e a imagem: história teórica do pictorial/iconic/visual turn e suas implicações para as humanidades. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 27, p. 1-51, 2019.

SANTOS, P. S. A espera peculiar de Siegfried Kracauer. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 32, 2015.

submetido em: 08 jan. 2024 | aprovado em: 13 jul. 2024