

Entrevista com Maurício Lissovsky

Por Anna Cristina de Araújo Rodrigues

Maurício Lissovsky é historiador, roteirista, professor da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro e pensador da fotografia. Em seu último livro, *Máquina de Esperar* (Ed. Mauad X, 2008), Lissovsky mantém inspiração na teoria de Walter Benjamin, mas evoca outros autores para pensar a fotografia. Nesta entrevista, concedida antes de sua palestra na XI Secomunica¹, da Universidade Católica de Brasília, ele nos fala das temporalidades na fotografia.

*A fascinação e a mística do instantâneo desapareceram
e a gente volta a um momento em que
as fotografias são muito mais construídas.*

AC – Como o mundo contemporâneo configura o hábito de fotografar?

ML – Eu acho que a gente pode dizer que a fotografia teve 3 relações com o tempo. Uma que o tempo era tempo de exposição. Levava-se tanto tempo para fazer uma fotografia que o problema do tempo era o problema da exposição. O sujeito que inventou a fotografia, que foi o Niépce, quando estava criando a fotografia, uma vez ele escreveu para um irmão dele dizendo que ia ter que interromper as experiências porque tinha chegado o inverno. No inverno, os dias não eram compridos o bastante para ele fazer uma fotografia, porque durava um dia inteiro expor uma imagem. Então, durante muito

¹ Semana de Comunicação da Universidade Católica de Brasília. A XI SECOMUNICA aconteceu de 26 a 30 de setembro de 2011, na Universidade Católica de Brasília - UCB. O tema da semana era "O tempo na comunicação".

tempo, a batalha da fotografia foi vencer isso até, finalmente, você não ser mais dependente de longos tempos de exposição. O segundo tempo da fotografia foi o instantâneo, que coincide com o fato de que toda cultura está se tornando instantânea. Tudo começa a se fazer mais rápido. No século 19, fazer fogo era riscar um palito de fósforo; para acender a luz, basta um interruptor. A própria comunicação se torna instantânea com o telégrafo. Então, esse segundo momento começa no final do século XIX e ganha força nos anos 1920, quando o instantâneo vira uma linguagem e as pessoas passam a procurar quais são os instantes mais expressivos, quais são os mais significativos, quais são aqueles que conseguem transmitir uma emoção. Isso faz a cultura própria do instantâneo fotográfico. E aparentemente estamos num 3º momento que ninguém sabe exatamente qual é. A fascinação e a mística do instantâneo desapareceram e a gente volta a um momento em que as fotografias são muito mais construídas. Eu acho que uma das coisas que a fotografia está procurando é o tempo próprio das coisas. Não é mais nem o tempo de exposição, que demorava muito, em função de quanto tempo eu preciso para impregnar uma imagem. Também não é mais perceber no mundo aquele momento em que consigo ter a síntese mais perfeita do que está acontecendo. Agora parece que uma das coisas que começam a procurar – e isso tem muito a ver com a tecnologia digital atual – é que existe uma curiosidade sobre qual será o tempo próprio de um computador, de um celular e de uma vela ou de um buquê de flores. Será que esse tempo é fotografável e não só o tempo dos acontecimentos? Eu acho que essa é uma das perguntas que a fotografia contemporânea está querendo resolver como novidade, como coisa dela.

AC – *O que seria esse tempo das coisas?*

ML – Não sei. Cada coisa que acontece no mundo parece que tem uma duração própria. A gente às vezes não se dá conta dela porque a nossa duração prevalece sobre a duração das coisas. É em função da nossa consciência que tudo se organiza. Mas a fotografia sempre foi um mediador entre nós e o mundo. Ela sempre viveu nesse lugar. Ela nunca foi completamente subjetiva, quer dizer, o que marca a fotografia é que ela está sempre negociando alguma coisa com o mundo, negociando alguma coisa com o que a gente vê. Ela nunca é inteiramente autônoma em relação ao mundo porque, se for, ela perde sua característica de fotografia e vira outra coisa, vira um exercício pictórico, de pintura, que pode ser inteiramente independente do mundo. A fotografia existe nessa tensão com o mundo e o que eu acho é que ela sempre teve uma pergunta sobre como é o tempo e a vida própria das coisas, como são os ritmos próprios do mundo. Isso é uma coisa que a fotografia sempre perseguiu. Você tem fotógrafos que trabalhavam tentando marcar as várias posições do sol e o seu ciclo numa só imagem – a ideia de que você pudesse encontrar um tipo de representação para um ciclo próprio de alguma coisa. Por exemplo, uma fotografia de um alemão ficou muito conhecida porque ele faz um tempo de exposição da imagem que é o tempo que coincide com o tempo de flores que murcham em um vaso. Com isso, ele está dizendo que o tempo da sua foto não é mais o tempo que ele precisa para fazer a foto; é uma subordinação desse tempo a um tempo que é o tempo das flores. Eu acho que essa é uma novidade da fotografia contemporânea em relação ao tempo. O outro tempo da imagem é o fato de que agora as câmeras fotográficas também se movem e fazem pequenos filmes.

COMUNICOLOGIA

Revista de Comunicação e Epistemologia da Universidade Católica de Brasília

ISSN 1981-2132 – Nº 9 – 2011.2

Isso quer dizer o quê? Pode existir fotografia que se mexa ou se mexeu é cinema, é vídeo? Há muitos fotógrafos hoje se perguntando se existe um tipo de fotografia que é móvel e que ainda é fotografia e não cinema ou vídeo. Um grupo de fotógrafos de São Paulo fez um pequeno vídeo das pessoas posando para foto. As pessoas estão se ajustando e esperam aquele momentinho antes de fazer o clique. E o filme é só isso, só a expectativa dessa pessoa pela hora em que ela vai ser fotografada. Isso ainda é fotografia ou já é um filme? Parece ser uma coisa intermediária, que ainda não é cinema e já não é mais a fotografia como a gente conhecia. Isso também é uma novidade, porque o mundo moderno, tal como a gente conheceu, era o mundo das coisas puras; uma coisa era a pintura, outra coisa era a fotografia, outra coisa era o cinema. Hoje é o mundo da mistura, onde as mídias são todas misturadas. Acho que a mistura das mídias é também a mistura dos tempos de cada uma delas.

AC – *Esse tempo tem relação com a sua ideia de que a fotografia é uma máquina de esperar?*

ML – É, mas, na verdade, eu criei essa imagem da máquina de esperar para falar da fotografia moderna, para falar que antigamente a fotografia tinha um tempo de exposição que durava. E aí eu me perguntei para onde tinha ido esse tempo quando as fotografias se tornaram instantâneas. Aí eu comecei a pensar que esse tempo foi para a espera, foi para esses momentos que antecedem o clique. Toda a minha pesquisa, naquele momento, que depois deu nesse livro (*A máquina de esperar*), foi para ver como os fotógrafos esperavam. Eu tentava encontrar em cada um ou em alguns fotógrafos um modo de esperar diferente. Tem aqueles que esperam

pacientemente, como se colocassem armadilhas e aí esperam que aquela fotografia finalmente caia naquela armadilha que ele preparou. E também o contrário: tem os fotógrafos que vão correndo atrás das cosias, são impacientes, vão provocando o mundo até que a foto saia. Isso resulta em fotos muito diferentes.

AC – *E como é que o senhor sabe como foi essa espera?*

ML – A fotografia tem uma peculiaridade como linguagem. Todas as imagens técnicas que vêm da fotografia – o cinema, depois a televisão – têm uma peculiaridade. O espectador delas supõe, assim que vê, que alguém esteve lá e fez essa imagem. Isso, na fotografia, ainda é muito mais forte porque, na televisão e no cinema, como a imagem se move e muda, o espectador se deixa levar por essa imagem que está sempre mudando. Acaba se levando por essa narrativa. A fotografia não. Ela está sempre ali parada. Ela está sempre dizendo a mesma coisa. Alguém esteve lá diante disso e fez isso. Isso significa que parte do que é olhar uma imagem fotográfica é colocar-se no lugar de quem fez. Então, eu só estendi esse princípio mais à frente, quer dizer, eu fiz o que todo espectador faz: me coloquei no lugar do fotógrafo e não no lugar da fotografia já feita. Eu acho que essa é que é a diferença. Quando eu olho para a espera fotográfica, eu olho para uma pré-fotografia. Eu procuro ver o que havia ali antes de ela ser feita e procuro compartilhar um pouco o que é esse pensamento que está produzindo aquela imagem naquela hora. É diferente de um método estritamente analítico, em que você tem um produto pronto e analisa assim: aqui ficou grande, aqui ficou pequeno, não-sei-o-quê, essa hierarquia... aqui ele está querendo dizer isso... a partir de uma análise do discurso, como a gente

trabalha, uma análise da imagem já feita. É um modo de olhar que procura ver a fotografia nascendo. Eu digo que é encontrar a origem da fotografia nela, e não a apropriação que ela pode ser tomada.

A mesma situação aqui pode dar origem a essas duas fotografias. E essa espera do fotógrafo, que ele espera por aquilo que se repete, ou espera por aquilo que vai chegar novo, é que vai mudar.

AC – *E por que isso é interessante?*

ML – A gente garante o sentido da fotografia colocando legendas nela. Ela está numa matéria de jornal e então tem todo um entorno dela que vai dizer: “Olha, essa fotografia tem a ver com essa história aqui, você veja isso que eu estou te dizendo.” Isso não quer dizer que a fotografia poderia ser usada em qualquer situação. Não dá para eu pegar uma fotografia que serve para uma notícia e usar em outra. Ela não serve para qualquer notícia. Ela tem restrições para isso. Eu não posso transmitir qualquer emoção com uma imagem apenas mudando a legenda. Não é só uma questão de assunto. É uma questão de emoção, de sentido. Isso significa que, para mim, quem dá essa marca de sentido a uma imagem, a marca de sentido que diz: “Essa legenda serve e essa legenda não dá”, é esse momento que eu chamo de espera. A espera imprime esse sentido preliminar para a fotografia. São sentidos muito básicos. É como dizer: “Essa fotografia me mostra certas qualidades dessas pessoas.” Não mostram exatamente quem elas são. Há fotografias que procuram mostrar quem as pessoas são e outras que procuram mostrar o que elas estão sentindo naquela hora. O que é isso? Independente da pessoa, de onde está, como é, quando for. O que é isso que faz a

diferença entre uma fotografia que quer mostrar como você é e outra que quer mostrar como você está se sentindo? É por acaso? O que eu tento mostrar é que certos fotógrafos perseguem o que as pessoas são e outros perseguem o que elas estão sentindo. E essa diferença não existe depois da fotografia; existe antes, enquanto estamos os dois mergulhados nesse mundo aqui em que eu vou, por exemplo, deixar você tão desconfortável a ponto de a sua raiva aparecer na minha imagem. Ou vou deixar você tão tranquila a ponto de que talvez você consiga imprimir aqui a imagem que você tem de si mesma. Essa relação é uma relação que acontece nesse momento que é pré-fotográfico e ele marca a imagem. Isso era da cultura do instantâneo, quando você dizia: "Ah, bom, existe um instantâneo. Vou procurar um instante e esse instante nunca vai poder me dizer tudo, mas talvez possa me dizer como essa pessoa vê a si mesma. Ou talvez possa me dizer quais são os sentimentos mais profundos que a pessoa quer esconder. Ou talvez possa me dizer qual é a tendência que seguem os acontecimentos, para onde vão os acontecimentos que eu estou vivenciando agora. Qual é o rumo da história? Ou talvez possa me dizer: nada muda sob o sol." São olhares muito diferentes. Eu quero uma fotografia que mostre que as coisas são sempre as mesmas e que tudo se repete. Ah, não, eu quero mostrar como o novo está chegando. A mesma situação aqui pode dar origem a essas duas fotografias. E essa espera do fotógrafo, que ele espera por aquilo que se repete, ou espera por aquilo que vai chegar novo, é que vai mudar.

AC – *Ainda sobre a espera, o senhor afirma, no texto A máquina de esperar: "É na sua abertura para o futuro que a fotografia **ainda***

*pensa.” – e o senhor destaca o **ainda** – isso significa que, se não há expectativa de futuro, a fotografia nada comunica?*

ML – É uma boa maneira de juntar as duas coisas. Eu acho que a fotografia está impregnada de futuro sempre, especialmente a moderna, porque essa impregnação é através dessas expectativas que, no fundo, são sempre um pouco frustradas. Nunca você tem exatamente o que você quer. Você tem um vestígio. Mas eu acho que, se a gente quiser pensar nos processos de comunicação em geral, quase todos eles podem ser vistos como tendo traços de futuro, porque, afinal de contas, é sempre como o futuro que o outro está colocado – esse outro para quem a gente vai falar alguma coisa, dizer alguma coisa. Acho que não há processo de comunicação, por mais instantâneo que seja, que não tenha uma expectativa em torno desse outro, em como esse outro vai acolher isso. Esse outro nunca está dado inteiramente. Ele nunca é inteiramente presente. Ele nunca é inteiramente simultâneo. Mesmo conversando com você, em alguma medida eu estou me perguntando: “Você está realmente entendendo o que eu estou dizendo?”

AC – *Então, quando o senhor fala em futuro, o senhor está falando em alteridade²?*

ML – Em alguma medida, eu posso estar falando de alteridade quando trago aqui a coisa da comunicação. Sem dúvida. Aí não tem dúvida. É isso mesmo. Agora, a fotografia é um especial depósito de sonhos de futuro, expectativas em relação ao futuro. O problema com

² Alteridade é a capacidade de apreender o outro na plenitude da sua dignidade, dos seus direitos e, sobretudo, da sua diferença.

COMUNICOLOGIA

Revista de Comunicação e Epistemologia da Universidade Católica de Brasília

ISSN 1981-2132 – Nº 9 – 2011.2

a linguagem – e se a gente vai para a linguagem instrumental, informativa – é que ela se tornou demais instrumental.

AC – *O que o senhor chama de texto instrumental?*

ML – Olha, um texto de jornal é tão instrumental... ele é uma tecnologia para produzir uma informação precisa que não deixa ambiguidades. Quer dizer, quanto mais você vai excluindo isso, menos impregnação de futuro esse texto vai ter. Quando a linguagem se torna inteiramente instrumental, esse sonho que estaria presente também em toda palavra – do mesmo jeito que está presente em toda imagem – tende a desaparecer quando a imagem se torna inteiramente eficaz. E o texto jornalístico não é nem o pior deles. O pior deles é o contrato, o texto jurídico. Esse quer evitar ambiguidade a todo custo. Quanto mais você isola uma palavra de uma frase cujo objetivo seja estritamente comunicar alguma coisa a uma outra pessoa, mais ela resgata os sonhos e as expectativas que tem dentro dela, mais ela resgata sua dimensão poética. Por isso a poesia é sempre um certo deslocamento do sentido que as palavras têm, uma certa libertação. Então, acho que a gente deveria diferenciar, pelo menos, duas relações que, ambas, cabem na ideia da comunicação. Uma é a comunicação no seu sentido mais instrumental, regulada para a técnica e para ser eficaz. Essa tem uma visão do outro tão clara – quem é o leitor, quem é o consumidor, a quem eu dirijo minha mensagem publicitária – que é uma linguagem praticamente desprovida de expectativas. É toda cheia de certezas e de coisas precisas. Agora, quanto mais você se afasta disso, quando, por exemplo, entra num soneto, mais a linguagem está impregnada de futuro e de sonho. Então, a resposta é sim, é alteridade, mas essa

alteridade enquanto um outro que eu nunca posso conhecer inteiramente. Boa parte da comunicação, tal como é praticada pelos veículos de comunicação, tem nesse outro alguém que ela supõe conhecer. E nesse sentido a comunicação que usam é muito mais desprovida de sonho e de expectativa.

AC – *E as tendências do fotojornalismo?*

ML – A coisa mais nova do fotojornalismo hoje é o fato de que os fotógrafos fazem pequenos documentários. Recomendo que as pessoas olhem as páginas do *Le Monde*. Os jornalistas são mandados para fazer uma matéria comprida e o resultado não é um filme, mas um conjunto de cenas de 1 minuto, 2 minutos, que os leitores podem montar como se fosse um grande mosaico. O *The New York Times* tem um fotógrafo que faz crônicas – o cronista de jornal que existia e que ainda existe, que é um texto mais literário, com mais liberdade em relação ao acontecimento do dia. É um cronista fotográfico. A cada 15 dias, ele publica um videozinho onde tem a voz dele falando, imagens fixas, imagens em movimento. Isso é tudo novo. Eu imagino que a gente já está a um passo de ter aqueles jornais iguais aos do Harry Potter, em que você abre o jornal e as imagens ficam se mexendo. Os fotógrafos estão tendo de aprender a fazer. É uma demanda que está vindo dos jornais.

Ninguém sabe o que vai ser a fotografia daqui a dez anos.

AC – *Nesse sentido, o que o senhor diria a um jovem fotógrafo?*

ML – Não sou bom conselheiro não. Mas eu acho que a primeira coisa que você tem de dizer para um jovem é: “Procura sua turma.” Cada vez os processos criativos estão envolvendo grupos. Ninguém mais faz nada sozinho. As potências estão nas redes. E isso vale para os criadores, em particular, para os fotógrafos, para cineastas, para atores. Cada vez menos são os caminhos do sujeito, um caminho que ninguém pode construir sozinho. Por isso a universidade é uma coisa tão importante, porque aqui tem turmas. Se o cara souber aproveitar esses quatro anos, ele pode sair daqui muito potente. Pode sair daqui tendo acumulado experiências que vão servir e, às vezes, vão dar origem não só a caminhos artísticos, mas também profissionais, empresariais. A segunda coisa que eu acho que eu digo é: ninguém sabe o que vai ser a fotografia daqui a dez anos. Acabei de vir do Paraty em Foco e o tema era “O futuro”. A fotografia do instantâneo foi inventada entre 1832 e 1838. Já se consegui fazer fotografia de tudo que era rápido. Já existia tecnologia, mas não existia a linguagem. Os fotógrafos não sabiam o que fazer com aquilo, então, ficavam fotografando gente saltando, carro correndo. A ideia de que é possível flagrar a emoção de alguém em algum momento e depois se perde, isso não ocorria a ninguém. Isso vai levar 30 anos até o primeiro fotógrafo se dar conta de que podia usar o instantâneo para isso, para coisas fluidas no mundo e não para fotografar coisas que se movem. De alguma maneira, toda uma geração teve que morrer para que essa tecnologia encontrasse uma linguagem. A tecnologia hoje mudou radicalmente. Não só pelo digital, pelas novas câmeras que surgiram, onde essa diferença entre imagem que se move e imagem parada está se diluindo. Mas toda essa geração que ainda está ocupando os postos nas empresas é uma geração que veio do analógico e que, portanto, conheceu a antiga fotografia. Acho que

essa geração está experimentando esse processo que ainda não é natural para ela. Acho que a nova geração não vai ter conhecido aquilo e vai achar isso totalmente natural. Então, acho que é tarefa da nova geração encontrar a linguagem da nova fotografia. Estamos em um momento de transição, em que um monte de gente que aprendeu a fazer de um jeito agora experimenta essa nova tecnologia. Há uma fascinação pela coisa nova que ainda não depurou. Agora todo mundo vai para todo lado. A geração que vai surgir é que vai construir o que vai ser o novo fotojornalismo. Do que temos hoje, duas ou três coisas vão vingar e o resto... A gente vai ter um novo tempo em 30 anos, 40 anos, até que um dia uma outra coisa vai mudar e... Os jovens de hoje têm que entender que eles estão testemunhando um momento de transição tecnológica e de transição cultural e a fotografia sempre foi muito dependente da técnica. Ela é uma arte técnica. Isso significa que o que vai ser é uma coisa que eles vão inventar. Não é essa geração que está fazendo agora que vai inventar. Essa está querendo entender como é, está se adaptando.■