

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Multimeios

CIDADE – FLORESTA DE ÍNDICES

ANDRÉ LUIZ DA CONCEIÇÃO LOUZAS

CAMPINAS - 2004

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Multimeios

CIDADE – FLORESTA DE ÍNDICES

ANDRÉ LUIZ DA CONCEIÇÃO LOUZAS

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Multimeios do Instituto de
Artes da UNICAMP como requisito parcial
para a obtenção do grau de Mestre em
Multimeios, sob a orientação do Prof. Dr.
Roberto Berton de Ângelo

CAMPINAS - 2004

L939c Louzas, André Luiz da Conceição.
Cidade – floresta de índices / André Luiz da Conceição
Louzas. – Campinas, SP: [s.n.], 2004.

Orientador: Roberto Berton de Ângelo.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes.

1. Espaços públicos-fotografias. 2. Fotografia-ensaios
3. Fotografia-história. 4. Surrealismo. 5. Fotografia-artística.
I. Ângelo, Roberto Berton de. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Para a Clara,
para minha mãe
e para meu pai
(em memória)

Agradecimentos

Agradeço a Profa. Dra. Iara Lis Schiavinatto, pelas valiosas sugestões dadas durante o Exame de Qualificação deste trabalho, bem como ao Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva e ao Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire, por todas as observações feitas durante a defesa da Dissertação.

Agradeço, ainda, a Gabriel Suzuki, por sua colaboração na concepção gráfica do texto e do ensaio fotográfico deste trabalho.

Resumo

Esta dissertação analisa a relação entre fotografia e espaço urbano a partir da convergência entre um texto teórico e um ensaio fotográfico, composto de 30 imagens. No texto, é focalizada a trajetória dessa imagem técnica, sua sintonia com a sociedade de mercado e sua influência sobre os movimentos de vanguarda do século 20 – em especial, o Surrealismo. Nessa abordagem, a fotografia é apontada como um processo que condiciona a relação dos seres humanos com seu ambiente e, ao mesmo tempo, como um signo fabricado, que sintetiza, segundo a concepção de Charles Sander Peirce, características de índices e ícones. Além disso, enfatiza-se a importância da *flânerie*, do deslocamento pela cidade como recurso para compreensão do mundo urbano. No ensaio fotográfico, feito na cidade de São Paulo, entre 2001 e 2003, busca-se mostrar a complexidade da imagem fotográfica por meio de um enfoque de índices presentes no espaço dessa metrópole, como reflexos, sombras e ruínas. Ao mesmo tempo, as fotos desse ensaio buscam dialogar com propostas surrealistas – como a de acaso objetivo –, além de tomar como referência o trabalho de fotógrafos, como Henri Cartier-Bresson, Lee Friedlander e Antonio Saggese, cuja abordagem do universo urbano é próxima das preocupações expostas nesta dissertação.

Abstract

This dissertation analyzes the relationship between photography and urban space as from the convergence between a theoretical text and a photographic essay. The text is focused on the course of this technical image, its harmony with the market society and its influence on twentieth century avant-garde movements, especially surrealism. In this approach, the photography is pointed out as a process that determines the relationship between human beings and their environment and, at the same time, as an artificially produced media, which, according to the concept of Charles Sander Peirce, synthesizes characteristics of indexes and icons. Beyond this, it emphasizes the importance of the *flânerie*, of movement through the city as a resource for understanding the urban world. The photographic essay, done in São Paulo between 2001 and 2003 and made up of 30 images, seeks to show the complexity of photographic creation focusing on indexes present in this metropolis, as reflexes, shadows and ruins. At the same time, the photographs seek a dialogue with surrealist ideas - as the concept of objective chance - besides making reference to the work of photographers like Henri Cartier-Bresson, Lee Friedlander and Antonio Saggese, whose approach to the urban universe is close to the preoccupations exposed in the dissertation.

Índice

Introdução 17

Capítulo 1 - A era da circulação

- 1.1 - Fluxos sem fronteiras 23
- 1.2 - Sintonia com os novos tempos 27
- 1.3 - Visão racional 31
- 1.4 - Vínculo com o real 34
- 1.5 - Contato problemático 37
- 1.6 - O signo fabricado 39

Capítulo 2 - Visão no espaço urbano

- 2.1 - Ascensão de um paradigma 51
- 2.2 - O *flâneur* e a cidade 54
- 2.3 - A expressão das vanguardas 58
- 2.4 - Os desafios do Surrealismo 65
- 2.5 - Fotografia e Surrealismo 72

Capítulo 3 - Trajetos visíveis

- 3.1 - Escolhas do olhar 85
- 3.2 - Atget: o espaço dissecado 85
- 3.3 - Brassai: o olhar no espelho 90
- 3.4 - Cartier-Bresson: o desejo da visão 94
- 3.5 - Lee Friedlander: a identidade difícil 98
- 3.6 - Antonio Saggese: a mecânica da imagem 102
- 3.7 - Rubens Mano: vias cruzadas 105

Capítulo 4 - Ensaio fotográfico

- Cidade - floresta de índices 113

Conclusão 183

Bibliografia 189

Índice de ilustrações

- Fig. 1 - *Carte-de-visite* feita por Disderi. 29
- Fig. 2 - Cartão-postal com foto de Guilherme Gaensly. 30
- Fig. 3 - Foto de Roger Fenton. 31
- Fig. 4 - George Eastman com uma Kodak. 33
- Fig. 5 - Foto de Charles Nègre. 34
- Fig. 6 - Foto de Baudelaire, por Etienne Carjat. 55
- Fig. 7 - Foto de Eadweard Muybridge e desenho de Edgar Degas. 58
- Fig. 8 - Imagem de Étienne-Jules Marey, pintura de Giacomo Balla e pintura de Marcel Duchamp. 60
- Fig. 9 - Fotomontagens de Raoul Hausmann e John Heartfield. 61
- Fig. 10 - Fotograma de Lázló Moholy-Nagy e rayografia de Man Ray. 62
- Fig. 11 - Fotos de Moholy-Nagy e Alexander Rodchenko. 63
- Fig. 12 - Foto de Alfred Stieglitz. 64
- Fig. 13 - Desenho feito por Nadja e foto de Jacques-André Boiffard. 68
- Fig. 14 - Foto de Man Ray. 71
- Fig. 15 - “Escultura involuntária” de Brassäi e fotomontagem de Salvador Dali. 72
- Fig. 16 - Foto de Man Ray e foto de autor desconhecido. 75
- Fig. 17 - Foto de Eugène Atget. 88
- Fig. 18 - Foto de Atget. 89
- Fig. 19 - Foto de Brassäi. 91
- Fig. 20 - Foto de Brassäi. 92
- Fig. 21 - Foto de Brassäi. 93
- Fig. 22 - Foto de Henri Cartier-Bresson. 96
- Fig. 23 - Foto de Cartier-Bresson. 97
- Fig. 24 - Foto de Lee Friedlander. 100
- Fig. 25 - Foto de Friedlander. 101
- Fig. 26 - Foto de Antonio Saggese. 103
- Fig. 27 - Foto de Saggese. 104
- Fig. 28 - Trabalho de Rubens Mano. 106
- Fig. 29 - Fotos de Mano. 107
- Fig. 30 - Trabalho de Mano. 108

Introdução

Desde o seu surgimento, oficializado na França em 1839, o processo fotográfico apresenta vários pontos de intersecção com a consolidação das grandes cidades. Esses dois fenômenos manifestam-se num mesmo cenário, marcado pela irradiação do capitalismo por todo o planeta.

Com a fotografia, a imagem entra em seu período moderno, adequando-se à dinâmica da sociedade industrial e à crescente hegemonia do mercado, onde o destino dos bens materiais e culturais é o seu consumo enquanto mercadorias. Ao mesmo tempo, a produção visual passa a depender cada vez mais da intervenção de fatores técnicos – no caso, do processo físico-químico em que o fluxo de luz se imprime em materiais sensíveis.

A fotografia abre as portas para um tipo de fenômeno peculiar em que mecanismos de fabricação da imagem, ingressando nos circuitos culturais, colocam-se como intermediários do contato dos indivíduos com o mundo. No seu caso, essa interferência manifesta-se de duas maneiras: a primeira na ação do fotógrafo, que é pautada pelas características da câmera: lentes, velocidade do obturador etc. A segunda, no resultado dessa ação, ou seja, a foto, que é vista como a transposição exata para o papel ou outra superfície da manifestação luminosa de coisas, seres, eventos, e que se torna uma fonte de informação primordial nos complexos de comunicação de massa.

Dessa maneira, concretiza no plano da visualidade o que outros recursos técnicos já reproduziam em diversas dimensões da vida, principalmente na esfera urbana, em que os ritmos dos fenômenos naturais são crescentemente substituídos pela dinâmica sócio-econômica derivada das inovações tecnológicas, como os trens, o telégrafo e os maquinários industriais.

Ou seja, a técnica não é um instrumento neutro, passivo, que os seres humanos utilizam para transformar o ambiente, sem serem afetados por essa poderosa presença. Sua implementação é uma via de mão dupla: em associação com os mecanismos do universo capitalista, ela também redimensiona os modos de agir e pensar de indivíduos e coletividades, lançando as bases para uma nova cultura, cujos desdobramentos chegam até os dias atuais.

Com os daguerreótipos e outros mecanismos que os seguiram, a produção imagética ganha mais autonomia em relação à interferência humana – sendo cada vez menos vista como obra, resultado de uma ação, e mais como um produto autônomo, um ente que acaba por ser considerado como o equivalente visual daquilo que representa. A foto inicia um processo que ganha novas implicações com o cinema, a televisão e, mais recentemente, com recursos como a computação gráfica e a chamada realidade virtual. Com todos esses elementos, radicaliza-se uma tendência de os seres humanos vivenciarem a imagem como universo autônomo, um *habitat* que ganha a força de espaço existencial.

Introdução

Esta dissertação tem por objetivo fazer uma abordagem múltipla desse fenômeno, a partir de dois recursos fundamentais. Em primeiro lugar, lançando mão de uma reflexão teórica que focaliza a origem e as conseqüências histórico-culturais da fotografia, em particular entre os integrantes do movimento surrealista e outras vanguardas européias no início do século 20.

Em segundo lugar, por meio de um ensaio fotográfico, voltado tanto para expor as questões decorrentes do modo de interação que a câmera estabelece entre o indivíduo e o ambiente quanto para iluminar o aspecto ambíguo da fotografia enquanto signo. Se levada em conta a conceituação clássica de Charles Peirce, a foto, por ser o resultado da fixação, sobre uma superfície sensível, do fluxo luminoso emanado dos objetos, pode ser definida como índice – a categoria de signos que se caracterizam por possuírem um nexos físico com seu referente, como a fumaça em relação ao fogo. No entanto, ela é produzida com a ajuda de um sistema de lentes para se assemelhar com a maior exatidão possível ao ser ou coisa que a originou e, portanto, assume características dos ícones, que se definem pela semelhança com aquilo que representam, como os desenhos. Como se verá mais adiante, o aspecto duplo desse signo fabricado – índice icônico ou ícone indicial, como o define Jean-Marie Schaeffer – fortalece seu impacto na cultura moderna.

Além disso, para reforçar os vínculos da fotografia com a circulação que ajuda a estruturar o mundo contemporâneo, as imagens do ensaio são apresentadas como ilustrações de cartões-postais. Os mapas, no verso dos cartões, apontam os lugares da capital paulista onde esses trinta instantâneos foram produzidos, entre 2001 e 2003. Essa apresentação é, por um lado, uma referência à história da fotografia e a uma de suas primeiras modalidades de integração aos circuitos culturais das sociedades industrializadas. Por outro, sinaliza mais um vínculo entre as manifestações dessa imagem técnica e os espaços metropolitanos que ela representa e por onde flui constantemente.

O primeiro capítulo mostra como a produção fotográfica dissemina-se num terreno já preparado pela crescente influência de aparatos técnicos cada vez mais sofisticados – da arquitetura baseada em construções de ferro, ao telégrafo e às linhas de produção industriais. Nesse contexto, ela expande sua popularidade para atender às demandas simbólicas da burguesia e pequena-burguesia, então em plena ascensão social. Sua penetração cultural vai sedimentá-la como expressão da crença que essas classes depositavam na iniciativa individual e na importância dos vínculos familiares. Esse período, principalmente a partir de meados do século 19, expõe as manifestações iniciais da fotografia enquanto componente da indústria cultural, com a disseminação das *cartes-de-visite* e das primeiras edições dos cartões-postais.

A hegemonia do processo fotográfico determina uma racionalização sem precedentes na gênese da imagem, que passa a ser produzida a partir da definição de tempos precisos de exposição e outros recursos

Introdução

maquímicos. Artefato industrial, a foto envolve uma padronização de equipamentos e materiais e o funcionamento de todo um circuito econômico, que reúne desde fabricantes de máquinas a laboratórios e estúdios. É dentro de todo esse complexo que os fotógrafos realizarão sua atividade e tentarão deixar sua marca pessoal num meio de expressão fundamentado na uniformização de suas características básicas.

No segundo capítulo é abordada a relação da fotografia com o espaço urbano complexo e conflituoso surgido com a sociedade industrial. Para desenvolver esse trecho, serão utilizadas ferramentas teóricas emprestadas de Walter Benjamin e Carlo Ginzburg. Do primeiro, será retomada a noção de *flânerie*, no sentido de se adotar uma visão adequada à velocidade e às transformações típicas das grandes concentrações urbanas. O *flâneur* – que é colocado como a figura modelar para o fotógrafo – é uma personificação do criador cultural que emerge com o universo do mercado, que busca preservar sua individualidade numa sociedade de massas e, ao mesmo tempo, luta para sobreviver vendendo suas produções ou sua capacidade intelectual.

De Ginzburg, utiliza-se o conceito de paradigma indiciário ou semiótico, um modelo de pensamento que, segundo o ensaísta italiano, consolida-se a partir do século 19, para se tornar predominante entre as Ciências Humanas ao longo do século passado. Nesse paradigma, segundo Ginzburg, o pesquisador se baseia no uso dos sentidos, em especial da visão, para chegar à produção de um conhecimento a partir de elementos aparentemente sem significação – como a análise dos sintomas conduz o médico à determinação de uma doença.

O argumento básico desse capítulo é que os efeitos da emergência do paradigma indiciário, associada à consolidação da fotografia e do cinema, dentro do contexto da sociedade tecnológica, será determinante para a cristalização do Surrealismo e outros pensamentos de vanguarda nas primeiras décadas do século 20. A abordagem dessa complexa rede de influências se concentra nas obras e escritos de André Breton, figura seminal dos círculos surreais.

E por que eleger os surrealistas e, mais especificamente, Breton? Em primeiro lugar, pelos nexos que muitos dos conceitos e recursos fundamentais desse movimento – como, por exemplo, a escrita automática e noções como automatismo psíquico e acaso objetivo – apresentam em relação ao processo fotográfico. Além disso, Breton, que teve formação na área médica, enfatiza a ascendência que o modelo da Medicina – um dos principais representantes do paradigma indiciário – teve sobre a maneira como ele constrói romances como *Nadja* e *L'Amour fou*. Essas duas obras são marcadas tanto pela preocupação de relatar com a máxima fidelidade possível os acontecimentos cotidianos do autor quanto pela apresentação de elementos diretamente vinculados aos fatos expostos – como fotografias dos lugares mencionados ou desenhos e outras produções dos próprios personagens.

Introdução

Além disso, os surrealistas são exemplos expressivos da *flânerie* como atitude de rebeldia em relação à sociedade industrial. As obras de Breton deixam exalar a energia do emaranhado das ruas parisienses, falam não só da vida de personagens que defendem uma prática constante da liberdade, em contato direto com a realidade, mas também da cidade e suas múltiplas manifestações cotidianas.

No capítulo 3, serão discutidos trabalhos e propostas de seis fotógrafos: Eugène Atget, Brassäi, Henri Cartier-Bresson, Lee Friedlander, Antonio Saggese e Rubens Mano. A análise das obras desses seis nomes terá como referência aspectos já apontados desde o primeiro capítulo, como a *flânerie* e a exploração do espaço urbano na fotografia, além de pontos de contato com algumas das preocupações surrealistas – que são mais evidentes no caso de Cartier-Bresson, e Brassäi, mas encontram ecos também nas produções dos demais fotógrafos.

Finalmente, o ensaio fotográfico estabelece um diálogo tanto com os temas tratados no texto quanto com as imagens dos fotógrafos reunidos no capítulo 3, principalmente por meio do uso deslocamento como um recurso para acompanhar alguns dos inúmeros aspectos da riqueza visual da cidade de São Paulo e da escolha de elementos de caráter indicial como componentes básicos das fotos. O ensaio repercute, ainda, os valores surrealistas de colher as manifestações do ambiente urbano que apontam para a irrupção do inusitado e do maravilhoso em lugares e momentos aparentemente banais.

Capítulo 1

A era da circulação

A era da circulação

1.1 - Fluxos sem fronteiras

A trajetória da economia capitalista, principalmente a partir da Revolução Industrial, produz uma transformação sem precedentes das sociedades em nível planetário. Sob a influência desse sistema sócio-econômico, a produção e o consumo de mercadorias marcam todas as esferas da vida social. Nada parece ser obstáculo para esse fenômeno, que põe por terra os obstáculos ao seu crescimento, sejam eles tradições culturais e religiosas ou resistências políticas.

Para levar a cabo esse avanço, o capitalismo utiliza a tecnologia como um fator essencial para a consolidação de suas iniciativas. Seja por meio de grandes obras de engenharia, como indústrias e hidrelétricas, da expansão das redes de transporte e comunicação ou exploração intensiva da agricultura e da mineração, a esfera espaço-temporal é absorvida em escala crescente e associada à dinâmica do universo histórico, que se torna cada vez mais complexo e regido pela incorporação das técnicas e pela dinâmica do capital.

As riquezas naturais da Terra se transformam em matérias-primas que vão alimentar essa grande engrenagem. Já em meados do século 19, Karl Marx e Friedrich Engels, enfatizavam, no *Manifesto Comunista*, a dinâmica e o aparato material que estavam envolvidos no processo comandado pela burguesia:

“(...) A subjugação das forças da natureza, as máquinas, a aplicação da química à indústria e à agricultura, a navegação a vapor, as estradas de ferro, o telégrafo elétrico, a exploração de continentes inteiros, a canalização dos rios, populações inteiras brotando na terra como por encanto – que século anterior teria suspeitado que semelhantes forças produtivas estivessem adormecidas no seio do trabalho social?”¹

A expansão do mercado, rompendo os tradicionais limites físicos e simbólicos, integra os continentes num grande sistema formado por redes que movimentam produtos, pessoas, capitais, técnicas, informações. A antiga ocupação do planeta por comunidades humanas relativamente isoladas dá lugar a fluxos cada vez mais intensos.

Os números sobre o incremento do comércio e da emigração ao longo do século 19 são exemplos dessa tendência. O contingente de europeus que partem para outros países, entre 1816 e 1850, aproxima-se de 5 milhões de pessoas – cifra que, no período de 1850 a 1888, atinge 22 milhões. O volume total do comércio internacional, entre 1840 e 1889, multiplica-se por mais de cinco vezes: passa de 600 milhões de libras para 3,4 bilhões de libras.²

Como ressalta Renato Ortiz, a circulação é um elemento que estrutura a modernidade que se consolida a partir do século 19.³ Concretiza-se a partir desses fenômenos um sistema sócio-econômico em

A era da circulação

escala global, no qual o incremento do mercado e a implementação da tecnologia se cruzam e se reforçam, com efeitos que se irradiam em diversas direções, afetando as relações que indivíduos, grupos e classes estabelecem entre si e com o ambiente.

As ferrovias são uma evidência desse fenômeno. Seu funcionamento garante a formação de grandes cidades, o incremento do comércio entre regiões e países, a acumulação de riquezas. A instalação dos trilhos, porém, não afeta a apenas a configuração econômica dos continentes. Viagens que duravam dias passam a ser feitas em algumas horas; torna-se muito mais fácil chegar a locais antes praticamente inacessíveis. Mas o contato com os lugares cruzados por essas linhas de passagem ganha outra configuração.

A diligência e o cavalo tinham velocidades que davam aos seres humanos a sensação de uma integração com a natureza ao redor. Os caminhos estavam envoltos num contato estreito com as coisas, normalmente numa vivência de ritmos pausados e estabelecidos pelo próprio viajante, na seqüência dos lugares. Com as linhas férreas, de acordo com Ortiz, tal experiência se transforma: “O trem quebra esta percepção de continuidade, os espaços locais tornam-se elementos descontínuos, pontilhados ao longo da viagem.”⁴

A técnica ajuda as pessoas a superar as distâncias geográficas, mas, ao mesmo tempo, como um gênio da lâmpada malicioso, impõe como condição uma distância entre elas e os lugares por onde passam. Michel de Certeau também evidencia os efeitos vivenciais e perceptivos dos aparatos mecânicos, que têm nos trens uma de suas pontas de lança. Ele ressalta a relação profunda entre os trilhos, que possibilitam atravessar os territórios, e as vidraças das janelas dos vagões, que permitem ver o que é logo deixado para trás:

“São dois modos complementares de separação. Um modo cria a distância do espectador: não tocarás. Quanto mais vês, menos agarras – despojamento da mão para ampliar o percurso da vista. O outro traça, indefinidamente, a injunção de passar: como na ordem escrita, de uma só linha, mas sem fim: vai, segue em frente, este não é teu país, nem aquele tampouco – imperativo do desapego que obriga a pagar o preço de um abstrato domínio ocular do espaço deixando todo lugar próprio, perdendo o pé.”⁵

O emaranhado de trilhos que possibilita a movimentação dos trens apenas se torna possível com a produção em larga escala do ferro, um elemento que não se encontra na natureza, como a madeira ou as rochas, mas é fabricado, gerado a partir da fundição de minério. É também a aplicação desse produto industrial que vai ampliar o potencial da engenharia e da arquitetura, permitindo a construção de imensas obras urbanas, como edifícios e pontes. Walter Benjamin assinala: “Com o ferro aparece, pela primeira vez na história da arquitetura, um material artificial.”⁶ Em consequência dessa inovação, ainda segundo o filósofo,

A era da circulação

o princípio construtivo, ou seja, a orientação baseada no cálculo matemático, passa a dominar os projetos arquitetônicos, ganhando espaços que antes eram ocupados pela preocupação artística.

Na década de 1830, a superação do problema das distâncias nas comunicações se consolida com o telégrafo – outra invenção que contribui de maneira decisiva para alterar a experiência do tempo e do espaço.⁷ A transmissão de informações torna-se praticamente imediata, conectando territórios cada vez mais amplos e abrindo oportunidades antes inimagináveis para a expansão dos negócios, organização dos sistemas de transporte e das redes de notícias. Em sintonia com o incremento das viagens e migrações, bem como das organizações comerciais e dos aparelhos estatais, crescem em vários países os sistemas de correio, que ajudam a ampliar os circuitos de mensagens.

O universo industrial também ilustra as mudanças em curso no modo de vida das populações. O trabalho não ocorre numa relação tão estreita com fatores naturais, como no caso da agricultura, mas em locais marcados pela presença acentuada da técnica – da engenharia que projeta as fábricas até a mecânica que fornece novos recursos para o processo produtivo. As lentas mudanças que ocorrem no cenário rural – o crescimento dos animais, a espera que as plantações exigem entre a semeadura e a colheita – se aceleram no contexto fabril. Na agilidade do sistema industrial, a matéria-prima rapidamente se transforma aos olhos dos operários em produtos acabados.⁸

Da mesma forma que distancia os trabalhadores dos fenômenos naturais, a associação entre a mecanização em larga escala e a lógica capitalista de venda da mão-de-obra em troca dos salários separa os operários daquilo que produzem. A atividade desses trabalhadores é um fator dependente do funcionamento das máquinas e da organização da produção – sua jornada de trabalho se prolonga de acordo com a necessidade da exploração maximizada do potencial produtivo criado pelos motores, pelo vapor e pela eletricidade.

A geração dos objetos, que no caso do artesão dependia de sua habilidade no manuseio de ferramentas geralmente de sua propriedade, para o operário envolve o manejo de maquinismos aos quais sua atividade precisa se adaptar. Na confecção de suas obras, o artesão normalmente controlava todo o processo de confecção e nelas deixava sua marca pessoal, enquanto na linha de produção os operários fabricam apenas um componente da mercadoria, que obedece a padrões que precisam ser seguidos pelo conjunto da fábrica.

A hegemonia da preocupação qualitativa do trabalho com a marca do mestre artesão dá lugar à lógica quantitativa e racionalizada das grandes indústrias. Além disso, por terem vendido para o patrão a única coisa que possuem, sua força de trabalho, esses empregados fabris não se reconhecem naquilo que produzem, nas coisas que se somam à riqueza do industrial e são distribuídas para os mais longínquos locais.

A era da circulação

A implantação de um mercado em escala mundial também está associada a outro fenômeno típico da sociedade que se alicerça principalmente a partir do século 19: a mudança, que nesse contexto é vista como sinônimo de modernização. As transformações incessantes e crescentes agitam tanto a esfera geográfica, por meio da crescente subjugação da natureza, quanto o plano econômico e simbólico, com uma produção em escala ascendente dos mais variados bens, que precisa ser freneticamente absorvida. Nesse contexto, todos, das coletividades aos indivíduos, devem estar abertos ao crescente volume de novidades que lhes são destinadas. E isso exige uma profunda modelação cultural e psíquica aos “novos tempos”.

Esse fenômeno será ainda mais perceptível em cidades de grande porte, como Londres e Paris, que aglutinam milhões de pessoas, a partir da interação entre as novas redes de transporte e comunicação e a expansão das atividades produtivas e administrativas. Surge um fenômeno histórico novo, a metrópole, em que à população local se soma um volume muito maior de gente oriunda dos mais diversos pontos do país e do estrangeiro.

Nesses cenários, as pessoas se vêem cercadas de estranhos, que não compartilham das tradições que unem as pequenas comunidades. Vivem num ambiente marcado pela violência decorrente das condições de extrema pobreza em que vegeta a grande maioria dos habitantes, pela falta de infra-estrutura urbana, pela agressividade do trânsito e o anonimato das multidões que se movimentam pelas ruas.

As grandes cidades são os mostruários da modernidade e de suas reverberações sobre o pensamento dos indivíduos. Para Benjamin, o contexto urbano, por sua agitação, mobilidade e violência, submete as pessoas a constantes *chocs*, experiências táteis e perceptivas que influem sobre seu psiquismo. As surpresas, os sustos, as colisões que se multiplicam no tráfego seriam uma amostra desse efeito, da mesma forma que o impacto que os anúncios publicitários procuram causar nos transeuntes.⁹

Nas metrópoles, segundo Georg Simmel, a influência da atividade econômica se irradia sobre as demais instâncias da vida. Ele argumenta que há um vínculo intrínseco entre a lógica monetária e o domínio do intelecto nas relações humanas. O dinheiro não se preocupa com a individualidade e a qualidade das coisas. Diante de livros, jóias, máquinas, sacos de café, pessoas, ele se limita a fazer uma única questão quantitativa: “Quanto vale?”.

O reforço da esfera intelectual, ainda de acordo com Simmel, também parte das transformações e da dinâmica típica do ambiente urbano: “Para acomodar-se à mudança e ao contraste de fenômenos, o intelecto não exige qualquer choque ou transtorno interior; ao passo que é somente através de tais transtornos que a mente mais conservadora se poderia acomodar ao ritmo metropolitano dos acontecimentos.”¹⁰

A era da circulação

Define-se, assim, o contexto social que evolui ao longo do século 19, em que a relação dos indivíduos entre si e com o ambiente é mediado por grandes sistemas econômico-tecnológicos, caracterizados por fluxos e mudanças cada vez mais intensos. No caso dos transportes, as ferrovias formam redes que unem países e continentes, levam os indivíduos com rapidez aos mais variados destinos, ao mesmo tempo que os separam fisicamente da maior parte dos locais por onde trafegam, transformando-os em espectadores de paisagens.

No plano econômico, são integrados mercados em nível mundial e os sistemas industriais articulam as atividades de grandes contingentes de mão-de-obra e multiplicam de forma exponencial o volume de mercadorias distribuídas, embora a organização fabril distancie os trabalhadores dos processos naturais e os maquinismos se interponham entre eles e os produtos que geram num contexto de divisão crescente do trabalho. O ambiente metropolitano estimula a racionalização das relações humanas e a adaptação às mudanças, mas, simultaneamente, torna mais problemático o contato com o passado, que é visto cada vez mais freqüentemente como sinônimo de um tempo ultrapassado, que não supre mais as necessidades de uma era em aceleração constante.

1.2 - Sintonia com os novos tempos

É no terreno histórico da industrialização e urbanização do século 19 que as variantes iniciais do processo fotográfico são descobertas quase simultaneamente por Louis-Joseph Nicéphore Niepce e Jacques Mandé Daguerre, na França, por William Fox Talbot, na Inglaterra e por Hercules Florence, no Brasil. Obviamente, o surgimento de tantos “pais” da fotografia não é uma coincidência – o terreno para seu enraizamento já estava preparado.

A rápida popularização da fotografia está em estreita correspondência com as demandas simbólicas das classes em ascensão nas sociedades européias mais avançadas dos séculos 18 e 19, da mesma forma que ecoa os efeitos da contínua mercantilização da esfera cultural.

Entre os novos participantes da cena social, além da classe que detinha o capital e os meios de produção, ou seja, a burguesia, estavam setores da chamada pequena burguesia, como comerciantes, funcionários da burocracia estatal, professores, intelectuais. Como assinala Gisèle Freund, um número cada vez maior de pessoas pertencentes a essas camadas busca confirmar socialmente seu novo *status* por meio de recursos que tradicionalmente eram exclusivos dos membros da nobreza.¹¹

Um desses meios era o retrato pessoal ou familiar, que passou a ser feito em número cada vez mais significativo. Na França, essa necessidade, a partir de 1750, foi satisfeita pelos pintores de retratos em

A era da circulação

miniaturas, que, por suas dimensões e maior rapidez de confecção, podiam ser adquiridos a preços acessíveis pela clientela burguesa – então, menos poderosa que a aristocracia.

No entanto, diante da demanda crescente, a criação desses produtos começou a apelar para recursos mecânicos, que garantiam ao processo rapidez e produção em larga escala. Uma das primeiras soluções nesse campo foi o fisionotrafo, criado em 1786 por Gilles-Louis Chrétien. Baseado no processo de funcionamento do pantógrafo, o fisionotrafo consistia de um sistema de paralelogramas articulados, uma espécie de visor que permitia a reprodução em duas dimensões de pessoas e objetos e, ainda, um estilete com tinta que seguia os movimentos executados pelo operador.

O fisionotrafo teve grande popularidade até 1830. No entanto, as imagens que produzia eram bastante esquemáticas: silhuetas feitas a partir de poses que duravam cerca de um minuto, às quais se acrescentavam artificios como perucas.¹² Sua utilização acabou cedendo espaço para os aparelhos fotográficos, que significaram uma mudança radical do envolvimento dos indivíduos na gênese imagética.

Os efeitos culturais e sociais do florescimento da fotografia, cuja certidão de nascimento foi concedida pelo governo francês em 1839, evidenciam-se a partir de seus passos iniciais. Benjamin relata como as primeiras imagens de gênese técnica, destinadas principalmente à produção de retratos para setores da elite de Paris e de outras capitais européias, deram sua contribuição para o sepultamento de alguns dos elementos da sociedade tradicional. “A fotografia leva ao aniquilamento a grande corporação dos pintores de retratos miniaturais.”¹³

Para confirmar esse fenômeno, Freund cita um exemplo registrado na cidade Marselha: os quatro ou cinco pintores miniaturistas que havia na cidade, por volta de 1850, são substituídos em poucos anos por cerca de 40 ou 50 fotógrafos, que produziam anualmente entre mil e 1.200 provas. “O fotógrafo podia, mediante um preço dez vezes menor, fornecer retratos que não só correspondiam aos meios da vida burguesa por serem baratos mas que eram, também, conformes ao gosto da burguesia.”¹⁴

A ênfase na figura do indivíduo que ascende socialmente graças ao seu próprio esforço, bem como o destaque à união da família que o cerca, permitem à fotografia tornar-se a imagem apropriada à burguesia e às várias ramificações da classe média. Ao mesmo tempo, sua popularidade se reforça pela própria condição de mercadoria que ela assume, produzida de acordo com a lógica da mecanização que se consolida em todas as áreas e consumida por um mercado que não cessa de crescer.

Ou seja, como enfatiza John Tagg, a produção de retratos é um processo de dupla face: envolve a fabricação de significados e de coisas que podem ser adquiridas e, simultaneamente, são feitas para suprir as necessidades de determinado contingente de consumidores. “A história da fotografia é, acima de tudo,

A era da circulação

a história de uma indústria que atende a essa demanda: uma história de necessidades alternadamente produzidas e satisfeitas por um fluxo ilimitado de mercadorias; um modelo de expansão capitalista no século 19.”¹⁵

A fotografia estabelece uma afinidade profunda entre a confirmação do *status* da pessoa retratada e a ascensão das relações mercantis na organização da sociedade. Com esse modelo de imagem, a projeção social da identidade está colada à hegemonia da lógica mercantil no plano cultural.

Emergindo num contexto marcado pelos fluxos econômicos, sociais e culturais, a fotografia também se insere em diversos processos de circulação, assim que sua produção em larga escala começa a se consolidar. Nesses circuitos, ela se torna um elemento essencial das primeiras manifestações da indústria cultural, na Europa e nos Estados Unidos, alcançando um imenso poder de galvanização simbólica.

Um dos primeiros e mais expressivos exemplos desse fenômeno são as *cartes-de-visite*, um processo de produção de retratos patenteada em 1854 por André Adolphe Eugène Disderi com base no processo de colódio, que permitia a obtenção de oito imagens de uma pessoa em um único negativo (Fig. 1). Com esse recurso, Disderi consegue cobrar vinte francos por uma dúzia de imagens, quando normalmente um único retrato era vendido entre cinquenta e cem francos. Ao mesmo que baixa o preço médio das fotografias, para desespero dos retratistas mais zelosos pela qualidade de seu trabalho, ele ajusta a confecção da imagem ao gosto de um grande público e padroniza poses e cenários.

Outros fotógrafos pela Europa imitam o exemplo de Disderi e se irradia, então, a produção de retratos em massa. São assim criados novos hábitos, como as coleções de álbuns de *cartes-de-visite*, que o *Journal amusant*, na França, em 1860, chama de “museus familiares”: com os álbuns, as famílias burguesas da época têm condições de reunir seus membros esparsos, por meio da imagem.¹⁶

Com popularidade crescente, fotografia começa a consolidar sua conexão com os rituais sociais, a ganhar consistência enquanto símbolo de agregação e de memória familiar. Da mesma forma, os retratos ajudam a delinear as novas formas de identidade individual que se formam nas sociedades modernas, em sintonia com princípios políticos em ascensão, como a convicção de igualdade e democracia. Gisele Freund assinala que, diante da câmera, todos se sentem iguais, dos empresários aos mais modestos funcionários públicos. “O desejo de igualdade e o desejo de representação das diversas camadas da burguesia eram satisfeitos ao mesmo tempo.”¹⁷



Fig. 1 - Carte-de-visite feita por Disderi.

A era da circulação

No momento em que passam a ser vistos como uma espécie de cimento icônico das relações familiares, os cartões fotográficos também alimentam os circuitos de consagração do poder e satisfazem a atração do público pelas celebridades da época: Disderi vende os retratos de Napoleão III e seus familiares; em 1860, John Edwin Mayall publica uma série de *cartes-de-visite* da família real inglesa.

A comercialização de imagens também começa a condicionar a relação dos seres humanos com o espaço, em nível planetário. Nas décadas finais do século 19, a articulação internacional dos sistemas de correio, em associação com o volume ascendente de viagens, formará os alicerces para a estupenda expansão dos cartões-postais. Surgidos na Áustria, em 1869, a partir de uma



Fig. 2 - Cartão-postal com foto do Largo do Tesouro, em São Paulo, feita por Guilherme Gaensly.

sugestão de Emmanuel Hermann, os cartões-postais atingem seu apogeu nos primeiros anos do século 20: em 1910, cerca de 123 milhões deles são impressos na França, movimentando uma indústria de aproximadamente 3 mil operários.¹⁸ (Fig. 2)

Fomentando uma legião de colecionadores, os cartões-postais assumem o papel de apresentação imagética do mundo, para as classes médias europeias e norte-americanas daquele momento. Eles estabelecem uma ligação estreita com o turismo de massa, que se expande na Europa principalmente com a disseminação das linhas de trem: uma de suas funções mais comuns é disseminar a imagem devidamente filtrada de cidades e outros locais, selecionando pontos que se tornam referências como lugares a serem visitados, pela beleza ou importância cultural e histórica que lhes são atribuídas. Da mesma forma, se tornam fundamentais na criação de estereótipos ligados a regiões e culturas, que ajudam a alimentar a busca dos turistas por emoções diferentes das vivenciadas em seu dia-a-dia.¹⁹

Um evento de conseqüências muito mais duradouras e poderosas que as do cartão-postal é a descoberta, na década de 1880, da autotipia (*halftone*) – um processo de impressão em que a imagem é fragmentada em pontos minúsculos, por meio de retículas. A autotipia permitiu a publicação de instantâneos em jornais e revistas, levando as fotos a substituir as ilustrações com gravuras, principalmente em razão da sensação de presença e autenticidade na apresentação dos acontecimentos que elas produziam.²⁰

A era da circulação

Por se impor ao espectador enquanto registro objetivo das coisas, apresentando cenas e personagens como se não houvesse nelas um ponto de vista previamente adotado, as imagens fotográficas se integram aos argumentos das empresas jornalísticas de apresentar os fatos “tais como eles são”. Uma imagem originada da aplicação do conhecimento científico



Fig. 3 - Foto de Roger Fenton sobre a Guerra da Criméia.

faz, então, a sua estréia na história das comunicações, para ajudar a produzir um novo tipo de atividade, o fotojornalismo, que fornece combustível para a expansão mundial da imprensa e contribui para uma nova concepção da própria humanidade. O impacto causado pelas imagens obtidas por Roger Fenton durante a Guerra da Criméia, em 1855, ou pela equipe liderada por Mathew Brady da Guerra da Secessão, em 1861, representa o início de uma trajetória em que os fotógrafos passam a cobrir como testemunhas oculares os acontecimentos que galvanizam a atenção social. (Fig. 3)

1.3 - Visão racional

O advento da câmera fotográfica marca a entrada em cena de um recurso químico que dá nova caracterização à sua ancestral direta, a *camera obscura*, utilizada há séculos. O emprego de sais sensibilizados pelos raios luminosos fixa a imagem projetada. Além disso, nessa mudança de nível técnico entre os dois mecanismos, acentua-se uma racionalização de todo o processo.

A imagem deixa de ser resultado da projeção de um fluxo luminoso ininterrupto que atravessava um orifício – projeção que o artista “copiava” manualmente. Esse fluxo passa, então, a ser interrompido, a obedecer a intervalos de tempo que determinam a entrada de um *quantum* de luz no aparelho. Com o desenvolvimento tecnológico, esses intervalos tornam-se cada vez mais precisos e a quantidade de luz mais definida, após a instalação do obturador – surgido a partir de criações como as do fotógrafo-cientista Eadweard Muybridge, no fim da década de 1860.

A estrutura monocular do aparelho fotográfico e suas lentes moldam as imagens de acordo com os princípios da perspectiva de projeção central adotada pelos pintores e intelectuais renascentistas, como

A era da circulação

Leonardo da Vinci e Leon Batista Alberti, que dominavam as técnicas de engenharia e arquitetura e estabeleceram regras de confecção de obras visuais a partir da aplicação de princípios geométricos.²¹

Assim, por meio da fotografia, o tempo quantificado pelo obturador e a organização óptica realizada pelas lentes marca a gênese da imagem. A produção da foto pode ser obtida com alta precisão, tanto em termos de tempo – medido em décimos, centésimos ou milésimos de segundo – quanto em termos de reprodução de detalhes dos objetos. Além disso, o processo mecanizado estabelece uma grande distância entre a temporalidade que se manifesta na gênese da foto e a que está presente no cotidiano de pintores e desenhistas. No caso desses artistas, a produção de imagens, por mais submetida a prazos que seja, não tem um ritmo e uma duração precisos. O intervalo entre o início e o fim de uma pintura, por exemplo, pode ser de dias ou de anos.

Essa transformação também ecoa a crescente automação da vida que se aprofunda desde o século 19. Benjamin enfatiza que o disparo fotográfico é mais uma das inovações técnicas que substituem uma seqüência complexa de ações por um gesto único e brusco: do riscar fósforos ao acionar máquinas que realizam atividades antes executadas pelo homem.²² Com a fotografia, todo o ritual de uma pintura, do esboço à estruturação da cena e aos retoques finais, dá lugar à rapidez e automatismo do aperto do disparador.

A máquina fotográfica também impõe ao fotógrafo uma série de condições, estabelecidas tanto pela configuração técnica desse mecanismo como pelo interesse do ramo de mercado ao qual esse artefato se vincula. A câmera é um produto comercial, uma mercadoria relacionada a todo um aparato industrial e tecnológico, que envolve desde as empresas que confeccionam as câmeras e os filmes até os laboratórios que revelam e ampliam as imagens. É nesse contexto que são planejadas as inovações nos componentes de todo esse circuito, destinadas a ampliá-lo enquanto mercado. Arlindo Machado aponta as implicações histórico-culturais da ascensão dessa imagem técnica:

“É com a fotografia que se inicia, portanto, um novo paradigma na cultura do homem, baseado na automatização da produção, distribuição e consumo da informação (de qualquer informação, não só a visual), com conseqüências gigantescas para os processos de percepção individual e para os sistemas de organização social.”²³

A atual avalanche de câmeras digitais é mais uma etapa de um processo de aperfeiçoamento tecnológico de produtos a serem vendidos em larga escala que se iniciou com a comercialização dos daguerreótipos, que já em 1853 atingiam a espantosa soma de 3 milhões de máquinas vendidas. Como em todo processo empresarial, sempre sintonizado com a necessidade de aumentar vendas e reduzir custos, os

A era da circulação

produtos da indústria do ramo fotográfico são submetidos a padronizações, do formato dos filmes às características das lentes – tendência que se acentuou principalmente a partir da chegada das *Kodaks*, comercializadas por George Eastman a partir de 1888. (Fig. 4)

Essa padronização afeta diretamente a imagem obtida. As potencialidades e limitações da máquina e do filme, por exemplo, são determinantes para a produção da foto, cujas características tendem a se uniformizar em termos de luz, cor, nitidez, profundidade de campo e enquadramento, entre outros aspectos.



Fig. 4 - George Eastman com uma Kodak.

Formatada por determinações técnicas e comerciais, a câmera é planejada como um produto que não deve exigir muito “trabalho” de seu autor, que, ao acionar distraidamente o disparador de seu aparelho, está alimentando os circuitos de toda essa engrenagem. A síntese dessa lógica está evidente na célebre frase de propaganda da *Kodak*: “Você aperta o botão, nós fazemos o resto”. A maioria das pessoas que tiram fotografias geralmente não se preocupa em driblar a homogeneização visual estabelecida pelos fatores técnicos no processo fotográfico e o resultado é uma imensa massa de imagens cujos elementos formais e temáticos se repetem assustadoramente.

Outro aspecto importante do funcionamento da câmera é a rapidez com que pode fixar as imagens. Em aproximadamente meio século, graças a inovações técnicas, os processos de geração da foto apresentaram um enorme ganho de tempo. A primeira fotografia bem-sucedida, obtida em 1826 por Niépce, usando betume da Judéia, exige uma exposição de cerca de oito horas.

Os primeiros daguerreótipos, que empregam placas de cobre revestidas com prata e sensibilizadas com iodeto de prata, levam em média entre 20 e 30 minutos para originar uma imagem. Com o processo de colódio, inventado em 1851, esse tempo é reduzido para um intervalo entre 10 e 30 segundos. Em 1878, por meio da criação das placas de gelatina, a exposição passou a ser feita em até 1/25 de segundo.²⁴

Ágeis na captação das cenas, as máquinas fotográficas mostram-se como o recurso mais apropriado para flagrar a rapidez e as transformações cada vez mais intensas que, principalmente nas metrópoles emergentes, definem a expansão do capitalismo. Nenhum outro meio de produção imagética – seja a pintura, o desenho, a aquarela ou as várias modalidades de gravuras – apresenta a facilidade de acompanhar o ritmo frenético e a crescente complexidade da sociedade moderna, cujos traços se tornarão ainda mais nítidos no século 20.

A era da circulação

Outra peculiaridade da máquina fotográfica é a sua mobilidade: desde o seu surgimento, ela apresenta uma facilidade de transporte que com o tempo se torna cada vez maior. Mesmo em seus primeiros anos de vida, esses maquinismos se acostumaram a constantes deslocamentos. Já na década de 1840, o reverendo inglês Calvert Jones, de posse de uma das câmeras que utilizavam o processo da calotipia – criado em 1839 por Talbot –,

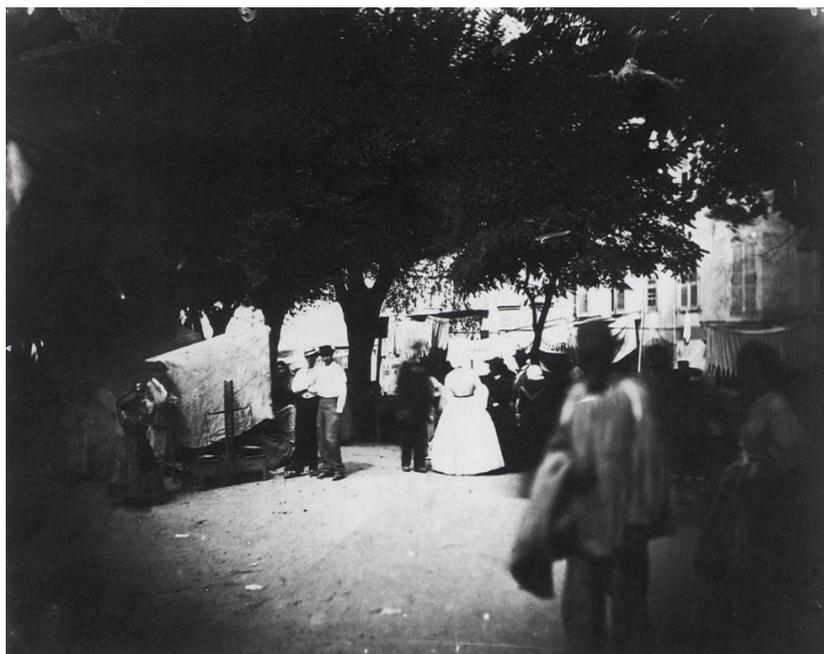


Fig. 5 - Foto de cena de rua feita por Charles Nègre.

produz imagens numa viagem feita entre a Itália e a ilha de Malta. Por volta de 1850, Charles Nègre emprega uma câmera para produzir fotografias de arquitetura e cenas das ruas de Paris, usadas como ponto de partida para suas pinturas (Fig. 5).²⁵

Graças aos tempos de exposição cada vez mais curtos, o uso do tripé deixa de ser obrigatório e as câmeras já podem produzir imagens sendo sustentadas nas mãos dos fotógrafos. Na década de 1880, uma série de câmeras portáteis são postas à venda, entre elas a *Kodak*.²⁶

A câmera portátil torna-se, assim, altamente adaptada aos deslocamentos do fotógrafo, vai aonde seu dono pode chegar. E, bem “aparelhado”, o profissional da fotografia pode atender à demanda do público das sociedades industriais por informação visual, principalmente, a partir do fim do século 19.

1.4 - Vínculo com o real

Por suas peculiaridades, a gênese da imagem fotográfica necessita de um vínculo direto, em termos de tempo e espaço, do fotógrafo com o ambiente em que vive. Uma câmera não tem o poder da imaginação e nem o da lembrança, embora gere produtos que podem ser utilizados para ancorar a memória social. Ela precisa que algo esteja à sua frente para produzir uma foto. Um desenhista pode reproduzir o que viu num sonho, apresentar um fato que testemunhou há muitos anos ou montar um rosto a partir de traços que percebeu em diversas pessoas.

Tais alternativas não estão disponíveis para o fotógrafo. Ele é obrigado a “encarar” a realidade, ir até onde a imagem deve ser colhida, no momento em que ela é presenciada. A imagem pode até mesmo

A era da circulação

ser “armada” num estúdio, por meio de um arranjo de objetos ou da montagem de uma cena, mas sempre *alguma coisa* precisa estar ou acontecer diante da objetiva. Como assinala Peter Galassi, por não poder compor uma imagem simplesmente com aquilo que guarda na cabeça, o fotógrafo tem uma única opção: “Ele deve enfrentar a matéria irredutivelmente tridimensional do real.”²⁷

Às três dimensões do espaço – comprimento, largura e altura –, é preciso acrescentar a dimensão temporal, que também está no cerne da produção dessa imagem técnica. Quem já deixou escapar um acontecimento e não pôde registrá-lo, seja por distração, lentidão ou por algum tipo de impossibilidade, sabe como o tempo é algo vital para quem deseja obter boas fotografias.

A câmera imediatiza o contato do fotógrafo com as pessoas, acontecimentos ou cenários. A fotografia exige essa imediaticidade e esse “vis-à-vis”, pela necessidade de impregnação do filme (ou da memória da máquina) pela manifestação visível de uma cena, objeto ou figura humana. Não se pode retratar o que já passou ou o que ainda está para acontecer.

O presente é a jaula onde o fotógrafo se movimenta. Ele pode até antecipar-se ao que está para ocorrer num certo momento e lugar e, assim, estando ali, obter fotos que ninguém mais produzirá. Mas suas imagens dependerão de que seu pressentimento se concretize, se presentifique.

Esse nexos do autor da imagem com o que é imediato – aliado à precisão com que a máquina capta a manifestação visual do que ocorre em dado momento – impregna a foto, que, embora seja um produto técnico, seduz o observador pela sensação de contato com a duração. Roland Barthes aponta esse fenômeno ao argumentar que a foto possui uma força constativa – ou seja, ela afirma que o que está contido nos seus limites realmente aconteceu –, acrescentando que esse poder de constatação não incide sobre o objeto, que talvez no momento em que é visto na imagem nem exista mais, mas sim sobre o tempo.²⁸

Da mesma forma, a máquina estabelece um condicionamento espacial para a produção da foto. Por mais distante que o tema esteja do fotógrafo, deve estar ao alcance do campo de visão de sua lente – seja ela uma olho-de-peixe ou uma potente teleobjetiva. Em síntese, a gênese da imagem fotográfica só é possível se obedecer ao princípio de um *aqui-agora*, de um corpo a corpo com a cena que será registrada.

Essa peculiar associação com o real insere o fotógrafo na dinâmica da sociedade surgida na era moderna. Guerras, desastres, rituais, comemorações, dramas individuais ou coletivos passam a contar com essa testemunha munida com sua câmera, que segue o desenvolvimento desses acontecimentos, captando suas manifestações visíveis.

A relação direta do fotógrafo com a dinâmica histórica vai dar traços peculiares à sua produção. A realidade não obedece aos desejos do produtor de instantâneos, não se congela ou desacelera a fim de posar

A era da circulação

para suas lentes. Ele precisa se adequar ao ritmo do que está ocorrendo e trabalhar com fatores que, em maior ou menor grau, vão marcar suas imagens, como o funcionamento complexo e imprevisível das cidades contemporâneas.

Estar presente nesses contextos é estar aberto ao contato cotidiano com o acaso, que se torna a matéria-prima para que a sensibilidade alerta de alguns fotógrafos produza imagens inigualáveis. Coisas imprevisíveis, como uma pessoa que passa num determinado lugar ou uma expressão inadvertida de alguém que é retratado, podem mudar completamente a estrutura e o impacto de uma foto.

O fotógrafo integra-se a essa dinâmica espaço-temporal por inteiro, com seu corpo e seu olhar, sua experiência, seus valores e sua sensibilidade. É por meio da unificação de todos esses elementos entre si, com os recursos da máquina e com o ambiente onde esse observador se desloca, que a imagem é gerada. Nessas condições, são superadas as divisões rígidas entre subjetivo e objetivo, entre o que o fotógrafo vê e sua movimentação, o que se passa em torno dele e o que a máquina registra.

Como assinala Maurice Merleau-Ponty, a visão apenas pode ser compreendida na sua relação com o corpo, que, por sua vez, existe na ligação que mantém com o mundo:

“Visível e móvel, meu corpo está no número das coisas, é uma delas; é captado na contextura do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas já que se vê e move, ele mantém as coisas em círculo à volta de si; elas são um anexo ou prolongamento dele mesmo, estão incrustadas na sua carne, fazem parte da sua definição plena, e o mundo é feito do próprio estofado do corpo.”²⁹

A fotografia também obedece à condição enfatizada por Merleau-Ponty, de que “a visão é tomada ou se faz no meio das coisas”. Obviamente, por se realizar através de um aparato técnico, ela expressa essa condição de forma peculiar.

A foto envolve um processo que se dá simultaneamente no tempo e no espaço e que implica a complexa relação que o fotógrafo estabelece com esses elementos. Ela não depende apenas do olhar do seu autor, mas também de como ele se situa fisicamente em relação a seu tema e do instante que ele privilegia. E, da mesma maneira, o movimento do fotógrafo se dá em função da prospecção visual realizada num dado espaço.

Além dos diversos tipos de seleção feitos pelo fotógrafo, a imagem sofre a interferência dos deslocamentos de seu corpo e do posicionamento do aparelho fotográfico. Alguns milímetros de mudança no enquadramento de uma cena alteram seu significado, por associar determinados elementos, realçar, omitir

A era da circulação

ou reduzir a presença de algo no conjunto da foto. Da mesma forma, a exploração pessoal dos recursos da câmera propiciam uma interferência na imagem: o foco, por exemplo, permite privilegiar um personagem; a escolha de uma dada velocidade pode fazer com que uma pessoa ou objeto apareçam propositadamente “borrados”, para se enfatizar seu movimento.

1.5 - Contato problemático

No entanto, ao mesmo tempo que vincula o fotógrafo a um contexto, o processo fotográfico o separa da confecção da imagem, pelo menos nos moldes em que essa criação era realizada em atividades artesanais, como a pintura e o desenho. Philippe Dubois assinala que, com a impressão causada em materiais sensíveis pelo fluxo luminoso que emana dos objetos, a intervenção humana no processo de gênese imagética sofre uma mudança significativa: a ação do indivíduo deixa de estar diretamente ligada à feitura da imagem para assumir o manejo do aparelho.³⁰

Na reprodução do real, então, a habilidade do artista é substituída pela eficácia do mecanismo em registrá-lo. Como já foi mencionado acima, o fotógrafo interfere na produção de uma foto, mas o processo fotográfico realiza uma série de operações que podem levar a um resultado bem distante de suas intenções iniciais.

A câmera estabelece várias limitações para quem pretende apreender uma determinada cena. Ela interrompe o fluxo do tempo para fixar a manifestação visual de um evento; transforma as diversas dimensões da realidade na forma bidimensional aprisionada na superfície do filme ou papel; recorta em seus limites apenas alguns elementos presentes em um dado contexto, apresentando-os a partir de um único ponto de vista; substitui a visão binocular do ser humano pela construção monocular da câmera. No caso das fotos em preto-e-branco, transforma o infinito escopo de cores da realidade num repertório geralmente dominado pelas gradações de cinza; no caso de filmes coloridos, com enorme frequência as cores reais se reduzem às limitações cromáticas da película.

Em decorrência dessas metamorfoses, que padronizam a imagem obtida e a distanciam da percepção do fotógrafo, a técnica parece conceder uma espécie de “autonomia” à foto. Sua gênese, vinculada necessariamente à luz irradiada por seres e objetos e aliada à precisão com que são reproduzidos detalhes visuais que formam uma cena, faz com que a foto termine por ser vista como a fixação da própria realidade, sem a interferência de um autor. E isso tem uma série de conseqüências simbólicas e conceituais.

Desde o surgimento da fotografia, uma significativa corrente de reflexões argumenta que ela não se limita a ser simplesmente uma imagem, mas apresenta ao espectador um fragmento do real que não se

A era da circulação

submeteu a filtragens subjetivas. No trecho final do texto em que anuncia a invenção que compartilha com Niépce, Daguerre é taxativo: “Em conclusão, o daguerreótipo não é meramente um instrumento que serve para desenhar a Natureza; pelo contrário, é um processo químico e físico que dá a ela o poder de reproduzir a si mesma.”³¹

Em 1840, ao saudar o daguerreótipo como “o mais importante e talvez mais extraordinário triunfo da ciência moderna”, Edgar Allan Poe argumenta que a imagem nascida com esse aparelho é “infinitamente” mais acurada do que qualquer pintura produzida por mãos humanas. “Se nós examinarmos uma obra de arte comum, por meio de um poderoso microscópio, todos os traços de semelhança com a natureza desaparecem – mas o mais cuidadoso escrutínio de um desenho fotogênico [*a foto*] revela apenas uma verdade absoluta, a mais perfeita identidade de aspecto com a coisa representada.”³²

Certamente, se observadas pelas lentes de um microscópio, as fotografias apresentam apenas as granulações produzidas pela luz nas substâncias fotossensíveis. No entanto, a análise de Poe demonstra como a inegável precisão dessa imagem técnica em termos de reprodução de detalhes faz com que ela passe a ser encarada como *idêntica* àquilo que foi representado.

Os argumentos brandidos por Daguerre não ficaram limitados ao período em que o positivismo vivia seu momento de maior prestígio. Ao longo de todo o século 20, manteve-se ainda muito vigorosa a crença de que, com a “mãozinha” dada pela ciência, a foto permite que o mundo natural – ou a “pura” realidade, vista sem a influência do pensamento ou da sensibilidade humana – se deposite sobre a superfície do filme ou papel.

No ensaio “Ontologia da imagem fotográfica”, André Bazin mostra até que ponto pode ir a crença nesse *status* de realidade da fotografia. Para o autor, a máquina fotográfica confere a esse mecanismo de produção da imagem uma credibilidade que a pintura e o desenho não podem alcançar. Segundo Bazin, a fotografia leva vantagem em relação a outros meios de produção imagética “em virtude dessa transferência de realidade da coisa para sua reprodução”. E ele conclui: “A imagem fotográfica é o objeto em si, o objeto liberado das condições de tempo e espaço que o governam”.³³

Ainda de acordo com Bazin, com a intervenção do processo fotográfico, o poder de criação humano é substituído não pela máquina, mas pela própria natureza. Ou seja, tecnologia e natureza dialogam diretamente, sem a interferência de fatores subjetivos – é a implantação da pura objetividade no plano visual. Ele argumenta que somente as “lentes insensíveis” da máquina podem apresentar o objeto isento da “fuligem espiritual” com que o olhar humano costuma cobri-lo: “Pelo poder da fotografia, imagem natural de um

A era da circulação

mundo que nós não conhecemos nem poderíamos conhecer, a natureza finalmente faz mais do que imitar a arte: ela imita o artista.”³⁴

Os argumentos de Bazin são importantes por revelarem, no plano da teoria, os efeitos que a disseminação das imagens de gênese mecânica também produzem em nível social. A crescente interferência da técnica, que nas suas diversas aplicações aprofunda o caráter artificial do mundo industrial e urbano, termina, por meio da fotografia, por transformar em “realidade” os seres e objetos captados em sua imagem. Esse milagre, é claro, torna-se inegável para os olhos daqueles cujas mentes e corações estão imersos nesse novo ambiente.

Artefato industrial, a foto se propõe filha direta da natureza, imune à “fuligem espiritual” que poderia ser depositada pela sensibilidade humana. Produto de uma racionalização que se infiltra na economia, nos transportes, na organização do tempo do trabalho e do lazer das multidões metropolitanas, a fotografia propõe no campo visual o que a mecanização consolida no plano da existência dos indivíduos, isto é, a “naturalização” da técnica, que se transforma em espaço vital.

1.6 - O signo fabricado

Essa mesma dialética de ligação e separação que ocorre no processo fotográfico, evidente no caso de quem está atrás do visor – a câmera vincula o fotógrafo à realidade, mas as etapas seguintes de gênese técnica da imagem o distanciam do produto final –, também vai marcar a relação com aquilo que está diante da objetiva.

Como se comentou anteriormente, a máquina exige uma ligação imediata com os temas retratados, dos quais absorve a emanção luminosa para fabricar seu produto. Ao analisar os motivos de as imagens obtidas pelos daguerreótipos terem seduzido tão intensamente setores da burguesia e da intelectualidade já nos seus primeiros anos de vida, Benjamin adverte que isso não se devia apenas à qualidade do trabalho de profissionais de primeira linha, como Nadar:

“Apesar de toda a maestria do fotógrafo e todo o planejamento na postura do seu modelo, o espectador sente-se irresistivelmente forçado a procurar em tal retrato a minúscula faísca do acaso, de aqui e agora, com que a realidade igualmente ultrapassou o caráter de retrato para encontrar o incerto lugar em que, por ser assim, ainda hoje e com tanta eloqüência, se aninha o futuro naquele momento há muito já transcorrido, a ponto de, olhando para trás, nós mesmos podermos descobri-lo.”³⁵

A era da circulação

O nexa com o real garantia às produções do daguerreótipo o seu poder de atração e a sua condição ímpar em relação a outras imagens. A fotografia não apenas apresenta algo – ela atesta que aquilo ocorreu em algum momento e lugar. E, embora não se submeta à primazia da obra original, única – como ocorre no caso de desenhos, gravuras, pinturas, por exemplo – ela comove por mostrar algo que se passou apenas uma vez e não se repetirá jamais. A “aura” da foto não está na sua materialidade mas no que ela armazena de único em sua superfície.

Contudo, o que fica gravado sobre a superfície do material sensível já não possui essa coincidência cronológica necessária à criação da imagem. Se o fotógrafo necessariamente estabelece uma sincronia com seus assuntos, a foto inevitavelmente está descolada deles no nível temporal. Barthes enfatiza que toda a fotografia é um “certificado de presença”, um testemunho de que aquilo que a máquina flagrou efetivamente ocorreu. Essa constatação, essa força documental, porém, sempre aponta para algo que se passou e não para algo presente. Ao abordar o que considera o noema da fotografia, seu ponto nodal – o “*Isso-foi*” –, Barthes comenta: “Isso que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (*operator ou spectator*); ele esteve lá, e todavia de súbito foi separado; ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente, e no entanto já diferido.”³⁶

Da mesma forma que há uma separação temporal, manifesta-se um distanciamento espacial entre a foto e seu referente: a “ferida” feita sobre a película pelo jorro luminoso já não ocupa o mesmo lugar que a fonte dessa irradiação, seja ela um ser ou um objeto inanimado. Dubois aponta essa contradição do processo fotográfico, no qual a imagem é um signo que nasce a partir de uma conexão física com seu referente, do qual, porém, está inevitavelmente distanciada: “Daí a duplicidade dessa imagem, verdadeira ‘aparição’ (nos dois sentidos do termo), ao mesmo tempo *visão espectral* (alucinatória) porque cortada, separada, e *traço único*, singular, porque indiciária.”³⁷

Nascidas a partir do contato direto com as coisas, as fotos integram-se, no plano semiótico, ao campo dos signos que Charles Sanders Peirce define como indiciais. Como se sabe, na divisão triádica que estabelece entre os signos, Peirce coloca na primeira categoria os ícones, que se ligariam a seus referentes por meio de sua similaridade, sua semelhança em termos perceptivos, como a pintura, por exemplo; na segunda, distribuem-se os índices, relacionados aos referentes por um contato físico, como as pegadas de um animal; enfim, na terceira, ficam os símbolos, conectados àquilo que representam por meio de convenções, como é o caso das línguas.

Ele classifica as fotografias na segunda categoria, embora, por sua similaridade com os objetos representados, elas pudessem ser inicialmente apontadas como exemplos de *representâmens* icônicos: “Essa

A era da circulação

semelhança, porém, deve-se ao fato de terem sido produzidas em circunstâncias tais que foram fisicamente forçadas a corresponder ponto por ponto à natureza. Sob esse aspecto, [o índice] pertence à segunda classe dos signos, aqueles que o são por conexão física.”³⁸

Na visão peirceana, portanto, a fotografia integra uma família diversificada, que reúne exemplos como a fumaça (que indica o fogo), a sombra (projetada pela ação da luz sobre os corpos), a poeira (formada pelo depósito do tempo), a cicatriz (produzida por um ferimento), as ruínas (vestígios do passado), o catavento (que denota a direção do vento), o dedo que aponta (indicador de direção). Peirce relaciona os pontos singulares desse grupo sógnico:

“Os índices podem distinguir-se de outros signos, ou representações, por três traços característicos: primeiro, não têm nenhuma semelhança significativa com seus objetos; segundo, referem-se a individuais, unidades singulares, coleções singulares de unidades ou a contínuos singulares; terceiro, dirigem a atenção para seus objetos através de uma compulsão cega. (...) Psicologicamente, a ação dos índices depende de uma associação por contigüidade, e não de uma associação por semelhança, ou de operações intelectuais”³⁹

As fotos, sem dúvida, remetem suas imagens diretamente para a pessoa ou objeto às quais elas se referem e é geralmente para esses referentes – e não para a própria imagem – que a atenção do espectador é dirigida. Mas essa definição deixa uma dúvida significativa no ar: e a analogia das fotos, a sua enorme semelhança com as coisas que representam?

Essa questão não parece muito relevante para teóricos como Dubois. No ensaio *O ato fotográfico*, ele considera o aspecto mimético da foto como uma questão menor na abordagem do que seria o ponto nuclear dessa imagem. No texto, ele adverte que o traço essencial da fotografia ocorreria no plano da impressão luminosa, dentro do aparelho, no momento da sensibilização da superfície do filme pelo fluxo luminoso vindo do exterior:

“(...) E é somente então, durante esse relâmpago instantâneo, que a foto pode ser chamada de ‘mensagem sem código’ (R. Barthes), porque é aí, e somente aí, entre a luz que emana do objeto e a impressão que deixa na película, que o homem não intervém e não pode intervir sob pena de modificar o caráter fundamental da fotografia. (...)”⁴⁰

Dubois, porém, equivoca-se ao situar o processo indiciário da fotografia como algo externo à interferência humana, um ente não maculado pelos códigos inerentes à cultura. A luz que banha o filme

A era da circulação

não é um fenômeno natural: já está devidamente modulada pelas lentes para produzir uma imagem analógica. O fluxo luminoso, antes de chegar à película, é tratado por um sistema técnico, baseado no conhecimento científico da óptica e voltado para reproduzir a imagem de acordo com as regras de perspectiva.

Arlindo Machado mostra como essas normas de construção das obras plásticas propostas por nomes como Alberti estão relacionadas ao ideário montado pela burguesia ascendente do período renascentista. Ele detalha as decorrências dessa tradição no caso da máquina fotográfica:

*“A imagem produzida pela câmera não faz senão confirmar e redobrar o código da visão renascentista que coloca um olho abstrato no centro do sistema de representação, impedindo ao mesmo tempo a ocorrência de qualquer outro sistema e assegurando dessa forma a dominação do olho sobre qualquer outro órgão da percepção.”*⁴¹

As lentes “aculturam” a luz natural, como uma usina que utiliza as águas de um rio para gerar energia. Há exemplos de imagens produzidas sobre materiais sensíveis sem o recursos de lentes, como as rayografias criadas por Man Ray, em que objetos são dispostos sobre papel fotográfico e, então, o conjunto é submetido à ação da luz. Mas, nesse caso, os resultados são construções plásticas abstratas, nas quais geralmente não é possível identificar quais são os componentes que participam dessa montagem.

Na foto, graças às objetivas, a analogia impõe-se ao olhar fundindo-se ao registro do fluxo luminoso. Sem as lentes, a foto perderia o caráter alucinatório que Dubois denuncia nela. A técnica presente na câmera cria um novo tipo de índice, que supera a “deficiência” apontada por Peirce na grande maioria dos índices naturais, que – com a exceção dos reflexos –, geralmente não possuem semelhança com os objetos ou seres que os produziram. Mesmo uma sombra, de acordo com as circunstâncias, como a superfície de projeção ou a posição da fonte luminosa, vai diferir muito em termos visuais do corpo do qual se originou.

Na imagem fotográfica, pelo contrário, há o resultado visível de uma preocupação tecnológica de reproduzir os mínimos detalhes do elemento focalizado. Essa imagem, portanto, é um signo “problemático” dentro da conceituação peirceana *stricto sensu*. Atento a essa dificuldade, Jean-Marie Schaeffer opta por definir a fotografia como um signo instável, tensionado por uma ambigüidade básica: é um índice icônico ou, então, um ícone indicial.⁴² No primeiro caso, prevalece sua função enquanto imagem analógica; no segundo, enquanto registro visual, dependendo de circunstâncias como a intenção do fotógrafo ou sua utilização social. Ele faz questão de advertir que esses dois conceitos não se confundem:

A era da circulação

“Não se subentende por isso que os dois termos sejam equivalentes: expressam antes o estatuto ambíguo desse signo, definido ora pelo prevailecimento da função indicial, ora pelo prevailecimento da função icônica. Em outras palavras, a imagem fotográfica considerada como construção receptiva não é estável. Tem um número indefinido de estados, cada um caracterizado conforme o ponto que ocupa ao longo de uma linha contínua bipolar que se estende entre o índice e o ícone.”⁴³

Essa questão conceitual não se esgota em si. Está relacionada à própria inserção da fotografia nas sociedades modernas. Devido à sua gênese técnica, a foto funde sua condição analógica com características indiciais, que enfatizam seu vínculo, pela impressão luminosa, com um *único objeto*, ser ou acontecimento – e apontam, assim, para sua singularidade. Ao mesmo tempo, com o auxílio do sistema de lentes, impõe-se a minuciosa semelhança entre a imagem e o que ela representa.

Dessa maneira, a fotografia ganha um poder sem precedentes no campo imagético. Ela deixa de ser um índice “natural”, um rastro, uma sombra, para ser experimentada como um equivalente visual daquilo que apresenta. A técnica enfeitiça o observador: a ausência do objeto se torna presença, o passado escapa ao apagamento feito pela passagem do tempo e se mantém – obviamente, enquanto um espectro visível.

A construção imagética, com a “fidelidade” mimética da foto, torna-se convincente enquanto realidade. Barthes aponta os efeitos históricos da ambigüidade constitutiva da fotografia enquanto signo, argumentando que, com ela, a experiência humana muda de patamar:

“As primeiras fotos que um homem contemplou (Niépce diante da Mesa posta, por exemplo) devem ter-lhe parecido semelhantes, como duas gotas de água, a pinturas (sempre a camera obscura); ele sabia, no entanto, que estava face a face com um mutante (um marciano pode parecer com um homem); sua consciência colocava o objeto encontrado fora de qualquer analogia, como o ectoplasma ‘do que fora’: nem imagem, nem real, um ser novo, verdadeiramente: um real que não se pode mais tocar.”⁴⁴

Artefato visual que se propõe como real, a foto torna-se um produto privilegiado para participar de todo um aparato – uma indústria cultural – , que se coloca entre os seres humanos e o mundo. Integrada à imprensa pelo processo de autotipia, essa imagem técnica torna-se um elo entre os leitores e um ambiente que se cada vez mais se artificializa, se acelera, muda e se complexifica.

Da mesma maneira que outros constituintes da sociedade moderna, como o sistema ferroviário ou o aparato industrial, a fotografia marca uma transformação radical da relação dos indivíduos com a sociedade

A era da circulação

e o ambiente determinada pela presença da técnica. Por meio da incorporação dessa imagem nos chamados meios de comunicação, muda o vínculo que os seres humanos mantêm com o tempo e o espaço.

Para Jonathan Crary, principalmente no período entre 1810 e 1840, é constituída o que ele define como uma nova identidade discursiva do observador, resultante de novos conceitos produzidos no campo da filosofia, da estética e das ciências – principalmente no ramo da fisiologia. Como essas novas concepções instauram a visão no corpo do observador, Crary argumenta que a visão assume a fragilidade típica do aparato fisiológico, sendo suscetível a procedimentos externos de manipulação e estimulação, que, por si só, podem produzir experiência para o sujeito. A fotografia, a estereografia e, mais tarde, o cinema seriam, assim, sementes germinadas no terreno preparado por essa sensibilidade sempre permeável às novidades e aberta aos efeitos de aparatos tecnológicos cuja eficácia depende de uma ilusão dos sentidos.⁴⁵

As várias mudanças que a disseminação da cultura fotográfica ajuda a estabelecer determinam uma hipertrofia da visão: conhecer o mundo e as pessoas vai depender basicamente de um movimento, o do olhar sobre a superfície dos cartões-postais e dos primeiros órgãos de imprensa. A partir do final do século 19, a leitura de textos e imagens vira sinônimo de um contato abrangente com o que se torna conhecido, do campo da ciência, às das viagens dos aventureiros de então.

No plano da imagem fotográfica, o olhar substitui o corpo na circulação pelo espaço, percorrendo signos sobre a superfície do papel. Essa substituição tem expressivos efeitos culturais: as fotos passam a influir sobre as condutas coletivas, em associação com outros aparatos sociais, como a indústria turística, apresentando aos candidatos a viajantes os lugares para os quais deverão se deslocar. John Urry argumenta que os turistas são “praticantes da semiótica”, lendo a paisagem à procura de conceitos ou signos produzidos pelos discursos de viagem e turismo.⁴⁶

O poder de sedução desse novo recurso cognitivo está ligado à sua capacidade de enriquecimento do próprio repertório de conhecimento visual do universo e do organismo humano, cujas fronteiras a fotografia ajudou a expandir imensamente desde o século 19 – numa sintonia fina com as preocupações científicas –, em campos que vão das microfotografias às radiografias e aos retratos dos corpos celestes.

A fotografia, produzindo uma imagem que dialogava com os códigos racionais vindos do Renascimento, contribuía para a ampla “decifração” que a ciência também empreendia nos mais variados campos de estudo. Enquanto o processo científico buscava explicações, a fotografia, mesmo sem dar um sentido (as fotos apresentam, não explicam as situações), dava *visibilidade* aos mais diversos territórios, lançava literalmente luz sobre a densa materialidade do mundo.

A era da circulação

No plano sócio-cultural, de forma semelhante ao dinheiro, que transforma tudo em valor de troca, em medidas mensuráveis pelo padrão monetário, a imagem técnica uniformiza tudo o que pode ser apreendido pela câmera e redimensiona cada componente do universo de acordo com suas características – tamanho, formato, bidimensionalidade. Tudo pode circular em padrões devidamente adaptados a circuitos de movimentação de mercadorias culturais, que se insinuam enquanto fragmentos de realidade.

A experiência do fotógrafo, que imerge por inteiro na tomada de uma cena, torna-se, na imagem pronta, a ação da visão do observador sobre a fixidez bidimensional da foto. O nexos inevitável do fotógrafo com o aqui-agora se transmuda na observação de algo que inexoravelmente já foi, é um fato passado. E, quanto mais o tempo afasta esses dois pólos, entra em ação uma outra inversão: o contato com a vida que o fotógrafo estabelece se transforma, para quem contempla a foto, na constatação da morte, diante do que já está extinto no tempo e no espaço.

Ao captar a luz de uma pessoa ou de um objeto, ao absorver o que eles têm de único, as fotos parecem também roubar a sua identidade. A imagem se apresenta como um ente, o visual passa ser experimentado com a força das coisas palpáveis. Com suas próprias palavras, Bazin mostra sua crença nessa metamorfose: “A imagem fotográfica é o objeto em si, o objeto liberado das condições de tempo e espaço que o governam”. Sob esse ponto de vista, enfatizado pela hegemonia dos novos aparatos comunicacionais, o objeto é a imagem e vice-versa, o mundo torna-se uma miríade de signos que a visão pode apreender por meio da técnica.

No novo contexto histórico, o mito da caverna parece ocorrer com uma troca de figurantes: sai o índice da sombra projetada na parede e entra o índice icônico, o produto técnico, o signo fabricado da fotografia, que se imprime sobre as superfícies produzidas pela indústria do entretenimento, que estimulam um processo de “leitura” do panorama que então se abre. No século 20, o cinema, a TV e o vídeo jogarão mais lenha nessa fogueira tecnológica.

Notas

¹ Marx, Karl; Engels, Friedrich. “Manifesto do Partido Comunista”. In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Alfa-Omega, s.d.; p. 25.

² Hobsbawn, Eric. *A era das revoluções*. Tradução de Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

³ Ortiz, Renato. *Cultura e modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 195.

A era da circulação

⁴ Id.; Ibid.; p. 222.

⁵ Certeau, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis (RJ):Vozes, 2002, p. 194-195.

⁶ Benjamin, Walter. “Paris, capital do século 19”; in: *Walter Benjamin*. Coleção Grandes Cientistas Sociais. Tradução e organização de Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1991; p. 31.

⁷ Grundberg, Andy. *Crisis of the real*. Denville, New Jersey: Aperture, 1990.

⁸ Gunning, Tom. “O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema”. In: Chaney, Leo; Schwartz, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução de Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

⁹ Benjamin, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. Tradução de Edson Araújo Cabral e José Benedito de Oliveira Damião. In: *Textos escolhidos*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril, 1980.

¹⁰ Simmel, Georg. “A metrópole e a vida mental”. Tradução de Sérgio Marques dos Reis. In: Velho, Otávio Guilherme. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores; p. 12.

¹¹ Freund, Gisèle. *Fotografia e Sociedade*. Tradução de Pedro Miguel Frare. Lisboa: Vega, s.d.

¹² Id. Ibid.; p. 29.

¹³ Benjamin, Walter. “Paris, capital do século 19”; p. 34.

¹⁴ Freund, Gisèle. *Op. Cit.*; p. 27.

¹⁵ Tagg, John. *The burden of representation*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1988; p. 37.

¹⁶ Frizot, Michel. *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris: Bordas, 1994; p. 118.

¹⁷ Freund, Gisèle. *Op. Cit.*; p. 70.

¹⁸ Id.; Ibid.; p. 102.

A era da circulação

¹⁹ Urry, John. *O olhar do turista. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura*. São Paulo: Studio Nobel/SESC, 1996.

²⁰ Newhall, Beaumont. *The history of photography*. New York: The Museum of Modern Art, 1982.

²¹ Couchot, Edmond. “Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração”. Tradução de Rogério Luz. In: Parente, André (org.). *Imagem máquina*. São Paulo: Editora 34. 1993.

²² Benjamin, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”.

²³ Flusser, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia*. Apresentação de Arlindo Machado. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1998; p. 11.

²⁴ Gernsheim, Helmut. *Concise history of photography*. Dover Publications, 1986.

²⁵ Westerbeck, Colin; Meyerowitz, Joel. *Bystander: a history of street photography*. Boston, New York, London: Little, Brown and Company, 1994.

²⁶ Tagg, John. *Op. Cit.*

²⁷ Galassi, Peter. *La peinture et la invention de la photographie*; p. 25.

²⁸ Barthes, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

²⁹ Merleau-Ponty, Maurice. “O olho e o espírito”. Tradução de Marilena Chauí. In: *Textos escolhidos*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980; p. 97.

³⁰ Dubois, Philippe. “A linha geral (as máquinas de imagens)”. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*; n.º 9, Rio de Janeiro (UERJ), 1999.

³¹ Daguerre, Louis Jacques Mande. “Daquerreotype”. In: Trachtenberg, Alan. *Classic essays on photography*. New Haven, Connecticut: Leetes's Island Books, 1980; p. 13.

³² Poe, Edgar Allan. “The daguerreotype”. In: Trachtenberg, Alan. *Op. Cit.*; p. 38.

³³ Bazin, André. “The ontology of the photographic image”. In: Trachtenberg, Alan. *Op. Cit.*; p. 241.

A era da circulação

³⁴ Id. *Ibid.*; p. 242.

³⁵ Benjamin, Walter. “Pequena história da fotografia”. In: *Walter Benjamin*. Coleção Grandes Cientistas Sociais; p. 222.

³⁶ Barthes, Roland. *Op. Cit.*; p. 115-116.

³⁷ Dubois, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas (SP): Papius, 1993; p. 94.

³⁸ Peirce, Charles Sander. *Semiótica*. Tradução e notas de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 65.

³⁹ Id.; *Ibid.*; p. 75-76.

⁴⁰ Dubois, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*; p. 86.

⁴¹ Machado, Arlindo. *A ilusão especular*. São Paulo: Brasiliense, 1984; p. 74.

⁴² Schaeffer, Jean-Marie. *A imagem precária*. Tradução de Eleonora Bottman. Campinas, SP: Papius, 1996. Ver em especial as páginas 84 a 94.

⁴³ Id.; *Ibid.*; p. 90.

⁴⁴ Barthes, Roland.; *Op. Cit.*; p. 129-130.

⁴⁵ Crary, Jonathan. *Techniques of the observer*. Cambridge, Massachusetts; London: MIT Press, 1990.

⁴⁶ Urry, John. *Op. Cit.*

Capítulo 2

Visão no espaço urbano

2.1 – Ascensão de um paradigma

Como se viu no capítulo anterior, as fotos, que nascem da emanção luminosa dos objetos, ingressam nos circuitos culturais com o *status* de realidade, de imagem-objeto que na percepção dos integrantes desse universo tecnificado toma o lugar daquilo que representa, proclamando-se como natureza. Desse modo, colaboram para reconfigurar a percepção de uma realidade que adquire novas formas e significações para os seres humanos. Por sua ampla penetração social, essa imagem técnica estabelece uma interação complexa com diversos fenômenos que, a partir do século 19 até meados do século 20, ocorrem no plano cultural, científico e artístico.

Com a consolidação das metrópoles, nascem espaços crivados de tensões e conflitos, que se tornam o cenário privilegiado dos grandes acontecimentos históricos. Por um lado, crescem as massas urbanas, com sua revolta contra as condições desumanas de vida e trabalho nesses centros em expansão constante e desordenada. Por outro, fortalecem-se os aparatos estatais e burocráticos, destinados a garantir o controle desse contexto em que os limites entre dinamismo e instabilidade no plano socioeconômico são sempre difíceis de determinar.

A irrupção da Comuna de Paris, em 1871, é uma ocorrência exemplar desse novo panorama histórico: a tomada da capital francesa pelos trabalhadores é seguida pela imensa repressão imposta pelas forças governamentais que apóiam a burguesia, com dezenas de milhares de mortes. Esse episódio também é sintomático pelo fato de ter sido acompanhado pelo noticiário das empresas jornalísticas, em especial por fotógrafos como Alphonse Liébert e Eugène Appert, cujas criações ajudaram a criar entre os leitores a imagem da Comuna como um movimento sanguinário.¹

Com o *status* de “naco” de realidade conferido por seu caráter indicial, a fotografia passa também a integrar as narrativas da história e, em diversos casos, a ser um elemento fundamental para as ações desencadeadas pelos integrantes dessa cena. Com a invenção da imagem técnica, segundo Barthes, muda a relação com o passado, que tradicionalmente dependia da crença num mito – a confiança na história ganha, assim, um caráter objetivo: “O passado, doravante, é tão seguro quanto o presente, o que se vê no papel é tão seguro quanto o que se toca”².

A eficácia problemática da vigilância e repressão de revoltosos e criminosos, num ambiente onde eles podem facilmente se misturar às multidões e tirar proveito do anonimato estimulado pelo espaço metropolitano, leva à montagem de todo um arsenal de recursos que garantam a punição dos infratores e o cumprimento de normas cada vez mais restritivas, sintonizadas aos interesses dos capitalistas. Pela exatidão

Visão no espaço urbano

de seu registro, a fotografia permite que os componentes das populações urbanas sejam identificados, individualizados nesse contingente amplo e caótico e, assim, paguem pelos atos que praticam. É por meio do reconhecimento feito a partir de fotos tiradas nas barricadas que os líderes da Comuna são executados.

O apelo ao potencial fotográfico torna-se uma das ferramentas primordiais de Alphonse Bertillon, estatístico que trabalha para a polícia francesa e a partir de 1879 cria uma ampla sistematização para que os agentes da lei tenham a certeza de que aquela pessoa que têm ao alcance das mãos é o elemento que procuram. Bertillon integra as fotos aos arquivos policiais, associando-as a medições do corpo dos criminosos e estabelecendo orientações para evitar a ambigüidade e heterogeneidade das imagens, como, por exemplo, a padronização da posição da câmera em relação ao retratado. Como assinala Tom Gunning, “a fotografia serve aos propósitos de vigilância e identificação necessários a um sistema policial burocrático, estabelecendo a identidade por meio de sua rede de semelhança icônica e referência indicial”.³

É também dentro desse panorama de controle social num contexto de expansão das massas metropolitanas que nasce e ganha corpo a literatura policial, que tem em Edgar Allan Poe e Arthur Conan Doyle dois de seus principais representantes. Benjamin aponta o paralelismo entre o surgimento da fotografia e o da história policial – cujo fundamento social, segundo ele, “é o apagar as pegadas do indivíduo na multidão da cidade grande”.⁴ “Pela primeira vez, a fotografia possibilita reter claramente e a longo prazo os rastros de um ser humano. A história do detetive surge no instante em que se assegura essa conquista, a mais decisiva de todas sobre o anonimato do homem.”⁵

Poe, num de seus contos policiais mais conhecidos, *Os crimes da Rua Morgue*, antes de apresentar seu personagem, o detetive C. Auguste Dupin, ressalta que, para se desvendar um crime, é necessária a associação da observação minuciosa a uma grande capacidade analítica. Esses dois traços seriam essenciais, de acordo com o autor, também para um jogador de cartas, que consegue dominar uma partida com base na observação não só do próprio jogo, mas ainda das fisionomias e reações de seu parceiro e dos adversários. “Tudo isso proporciona, à sua percepção aparentemente intuitiva, indicações quanto ao verdadeiro estado de coisas”⁶.

Os textos de Poe e Conan Doyle e a sistematização de dados de interesse policial possuem, para Carlo Ginzburg, um nexos fundamental. No ensaio *Sinais – Raízes de um paradigma indiciário*, Ginzburg argumenta que todos eles estão relacionados a um novo paradigma – ou modelo epistemológico – que se consolida a partir do final do século 19, no campo das Ciências Humanas. Tal paradigma se caracteriza por tentar compreender os fenômenos a partir do estudo de evidências superficiais, de indícios que permitem a decifração de uma realidade considerada opaca e que não oferece possibilidade de um conhecimento direto.

Visão no espaço urbano

Esse modelo, que Ginzburg denomina de indiciário, semiótico ou venatório, enfatiza o qualitativo e o específico, opondo-se às fórmulas generalizantes e quantitativas do modelo que se tornou hegemônico nas Ciências Exatas, a partir das proposições de Galileo Galilei no campo da Física. Nesse paradigma é valorizada a experiência sensível, em especial o olhar, que substitui a racionalização, a experiência supra-sensível de disciplinas como a Matemática.

O exemplo mais bem-sucedido do modelo indiciário ou semiótico seria a Medicina, que, por meio da observação e análise dos sintomas do paciente, busca compreender a doença que o acomete. Outro caso ilustrativo estaria na Psicanálise, em que sinais involuntários contidos nas palavras fornecem ao especialista as chaves que abrirão os acessos aos pontos mais recônditos da mente do seu cliente. Da mesma forma, a História, a partir de documentos isolados e outros fragmentos, monta o quebra-cabeça explicativo de um determinado acontecimento. Ginzburg enfatiza que, “como o do médico, o conhecimento histórico é indireto, indiciário, conjetural”.⁷.

O autor rastreia as inúmeras manifestações do paradigma indiciário ao longo da história da civilização, desde o conhecimento dos mais antigos caçadores, que reconstituem características e movimentos das presas partir da observação de pegadas e galhos quebrados, até, já no século 19, os textos do crítico de arte Giovanni Morelli, que, em artigos publicados inicialmente entre 1874 e 1876, propõe um método de atribuição de autoria de criações artísticas por meio do exame de detalhes normalmente negligenciados pelos estudiosos, como o traçado de unhas e orelhas.

Esses elementos, de acordo com Morelli, feitos pelo criador da obra de forma praticamente involuntária, seriam como sintomas, como frases não-intencionais que, por isso mesmo, fugiriam às peculiaridades culturalmente condicionadas e desnudariam a individualidade de seu criador. Ginzburg mostra como esse autor influencia os escritos de Sigmund Freud que dão origem ao conhecimento psicanalítico, principalmente pela valorização dos dados considerados marginais, das manifestações inconscientes que ajudariam a iluminar uma personalidade.

É importante ressaltar que, na virada dos séculos 19 e 20, Charles Sanders Peirce propõe seus princípios para constituição de sua Semiótica, que tem como um de suas propostas básicas a divisão dos signos em símbolos, ícones e índices. E há evidentes e fecundos pontos de contato entre a definição de índice exposta pelo pensador norte-americano e a proposta de paradigma indiciário apresentada pelo ensaísta italiano. Ginzburg argumenta a dependência desse modelo em relação a fatores individuais e qualitativos – características que estão na essência dos índices de Peirce, para quem esses signos “referem-se a individuais, unidades singulares, coleções singulares de unidades ou a contínuos singulares”⁸.

Visão no espaço urbano

Da mesma forma, na argumentação peirceana, o índice escapa das convenções culturais que garantem a compreensão de símbolos e ícones, enquanto para Ginzburg as formas de produção do conhecimento no âmbito do paradigma indiciário fundamentam-se num tipo de “intuição baixa”, diretamente vinculada aos sentidos como a visão, que pode ser encontrada entre comunidades humanas espalhadas pelo mundo e, mais ainda, “une estreitamente o animal homem às outras espécies animais”⁹.

Por suas características indiciais, a fotografia estabelece uma interação vigorosa, tanto com esse paradigma cultural-científico, quanto com a estrutura da sociedade que se constitui com as metrópoles capitalistas. Em primeiro lugar, a fotografia caracteriza-se por atestar a singularidade dos fenômenos que apresenta: o que ela retém não se repetirá jamais. Ou seja, ela expressa a mesma individualidade que outros fenômenos do campo indiciário possuem para o pesquisador atento.

Sua fruição na sociedade enfatiza a importância do olhar na relação com o mundo – que ela transforma numa profusão de signos visuais. Ela se coloca como intermediadora, por meio da imprensa e dos cartões-postais, por exemplo, do contato de grandes massas humanas com seu ambiente histórico. E, da mesma forma que fortalece os circuitos de cultura e comunicação organizados em torno de pólos como as empresas jornalísticas e a indústria turística, essa imagem contribui para tornar mais eficazes os esforços de vigilância e controle dos indivíduos e classes sociais.

Além disso, por sua gênese técnica, ela adquire uma característica de automaticidade, de produção imagética mecânica, sem a interferência dos códigos culturais e estéticos que alicerçam a elaboração de desenhos e pinturas. Assim, aproxima-se da produção de signos externa ao âmbito da cultura – fornecendo argumentos para toda uma linha de pensamento, que se estende de Daguerre a Bazin e Dubois e que propõe que seu nascimento depende basicamente de um processo natural, independente da subjetividade humana.

2.2 - O *flâneur* e a cidade

A nova configuração urbana que se consolida no século 19 propicia o surgimento de uma tradição ficcional baseada no relato policial, que até hoje se mostra vigorosa. Mas uma outra corrente, embora de existência mais errática, desponta, principalmente na França, na primeira metade do período oitocentista: a literatura de *flânerie*.

Se o detetive é o personagem nuclear da primeira, na segunda destaca-se o *flâneur*, o intelectual que se mistura à multidão para observar o cotidiano da metrópole, tentando manter sua privacidade num meio em que os indivíduos se comportam como simples autômatos, reagindo aos estímulos que pululam ao seu redor.¹⁰ Para

Visão no espaço urbano

ele, a multidão é um “ninho acolhedor” onde pode passar despercebido e, ao mesmo tempo, um ponto de observação privilegiado que permite transformar a cidade em paisagem.

A literatura baseada nas trajetórias urbanas desse voyeur contumaz reúne nomes como Alfred Delvau e Victor Fourne, mas é o poeta Charles Baudelaire que vai personificar essa figura como nenhum outro autor. Baudelaire testemunha um momento em que a cidade se torna cada vez menos compartimentada, abrindo-se para a circulação dos veículos e das mercadorias. Ele é contemporâneo de mudanças como a implantação dos bulevares a partir do início da década de 1850, decorrente da planificação comandada pelo então administrador da região central de Paris, Georges Eugène Haussmann. Adversário das inovações urbanísticas em curso, o poeta faz do emaranhado das ruas um esconderijo a céu aberto, onde se livra da perseguição de seus credores. (Fig. 6)



Fig. 6 - Charles Baudelaire em foto de Etienne Carjat.

É ao autor de *Flores do Mal* que Walter Benjamin recorre para retratar a aurora da modernidade no século 19. No texto *A Paris do Segundo Império em Baudelaire*, o filósofo estabelece a relação entre a observação da cidade e o agitado ritmo urbano. Vários trechos da obra de Baudelaire confirmam esse fenômeno. Nas linhas iniciais de “As multidões”, uma das criações de *Pequenos poemas em prosa*, o poeta francês adverte que “tomar um banho de multidão” é um privilégio reservado “àquele em quem uma fada insuflou, no berço, o gosto do disfarce e da máscara, o horror ao domicílio e a paixão da viagem”.¹¹

Num texto em que enfatiza as qualidades perceptivas do desenhista, aquarelista e gravador Constantin Guys, Baudelaire destaca como esse artista e amigo “admira a eterna beleza e a espantosa harmonia da vida nas grandes capitais”. Para o poeta, a paixão de Guys era “desposar a multidão”. E argumenta que, para o *flâneur* – “o observador apaixonado” –, o prazer se origina do fato de “estar no centro do mundo e estar oculto ao mundo”. “O observador é um príncipe que frui por toda parte o fato de estar incógnito.”¹²

Benjamin recorda que esse “espião” caminhava sem pressa pelas galerias – áreas cobertas em pontos comerciais da capital francesa nas primeiras décadas do século 19 –, numa cidade já então impulsionada pelos valores e efeitos concretos do capitalismo emergente. “Assim, ele também protestava contra a operosidade e a eficiência”¹³

Mas essa indolência é apenas aparente e oculta a observação atenta de um detetive, que não deixa passar despercebido aquilo que considera importante. “Ele (o detetive) constitui formas de reação adequadas

Visão no espaço urbano

ao ritmo da cidade grande. Colhe as coisas em pleno vôo; com isso, ele pode se imaginar bem próximo ao artista.”¹⁴ Ou seja, a questão da observação é central no caso desse personagem, que, como o detetive, disfarça-se para não ser notado. Ele utiliza o olhar como ferramenta primordial para perscrutar o seu contexto – e, portanto, também se vincula à corrente indiciária de produção do conhecimento e da cultura a partir do que a visão atenta e ágil das coisas lhe proporciona.

O *flâneur* é um elemento que simboliza a situação vivida por escritores, pintores e outros artistas no umbral do capitalismo, num momento em que eles deixam de ser protegidos e sustentados por representantes da aristocracia e passam a depender da venda de suas obras para um público amplo.

Benjamin ressalta que, por sua situação social, o *flâneur* apresentaria uma condição comparável à das mercadorias, que circulam pelo mercado à espera de compradores: “A ebriedade a que esse personagem se entrega é a da mercadoria rodeada e levada pela torrente de fregueses.”¹⁵ Em termos mais explícitos, ele passeava pelas galerias não só para observar, mas também para se oferecer enquanto trabalhador intelectual a seus clientes.

Delineia-se assim a figura contraditória do flâneur: por um lado, um rebelde que resiste a se integrar passivamente ao ritmo acelerado imposto pela economia nas grandes cidades. Por outro, o intelectual que faz de sua perambulação a fonte de seu próprio sustento, produzindo para o mercado emergente literatura a respeito daquilo que vê em suas caminhadas.

A abertura dos grandes bulevares parisienses, alargando os espaços de circulação do trânsito e das multidões em suas amplas calçadas e atraindo estabelecimentos comerciais de todos os tipos, levou ao declínio das galerias onde o *flâneur* costumava vagar. Ele é obrigado, então, a abandonar seu nicho e enfrentar o acaso selvagem das ruas. Susan Buck-Morss enfatiza que o tráfego causou o fim dessa figura, que não tem lugar na trama das ruas e avenidas contemporâneas, ocupadas pela “espécie dominante e predatória” dos automóveis.

Extinto enquanto integrante de um meio histórico-social, porém, esse personagem-literato lega seus traços para os cidadãos das épocas subseqüentes. Buck-Morss argumenta que o *flâneur*-como-escritor é o ponto de partida do autor como produtor da cultura de massa. “O *flâneur* é o protótipo de uma nova forma de assalariado que produz notícias/literaturas/anúncios a propósito da informação/divertimento/persuasão (não se pode distinguir as formas do produto e do propósito).”¹⁶ Para a autora, essa produção visa preencher as horas “vazias” em que se transformou o tempo fora do ambiente de trabalho na cidade moderna.

Na década de 30 do século 20, Benjamin retoma a figura emblemática do *flâneur* para reforçar a resistência à organização do trabalho na indústria, que então acentua sua busca pela eficiência, apoiada na

Visão no espaço urbano

divisão do trabalho nas linhas de produção, em que seus integrantes se transformam em operários especializados. O filósofo alemão ilumina o incômodo causado entre os defensores da lógica burguesa do progresso por aqueles que se recusavam a esse apelo à produtividade, citando a frase de F. W. Taylor: “Abaixo a *flânerie*”, termo que no caso era tomado como equivalente de vagabundagem.

A figura errante e voyeurista do *flâneur* e seu significado complexo ganham uma nova dimensão com a consolidação da fotografia. Muitos de seus traços estão incorporados no comportamento dos fotógrafos. Um dos pontos de coincidência de suas características é a relação com a multidão e o espaço público, marcada pelo sentido do anonimato. Como o “observador apaixonado” que Baudelaire apontava em *Guys*, o fotógrafo de rua normalmente tenta não chamar a atenção de quem ele flagra e, em geral, retrata pessoas que lhe são desconhecidas.¹⁷

Da mesma forma, o trabalho da grande maioria dos profissionais da fotografia está ligado à ascensão da imprensa, principalmente ao longo do século 20: das revistas de moda aos jornais sensacionalistas. Seja como empregados, *free-lancers* ou membros de agências criadas pela associação entre fotógrafos – das quais a Magnum é o exemplo mais lendário –, eles gravitam em torno das grandes empresas de mídia impressa.

Henri Cartier-Bresson é o modelo do fotógrafo que se esforça para se tornar “transparente” durante seu trabalho, para não causar interferências na cena captada e, assim, colher uma imagem mais espontânea. Para Cartier-Bresson, a atividade fotográfica associa discrição e concentração: “É preciso passar despercebido; é preciso esquecer de si para que aquilo que se faz venha com muito mais força.”¹⁸

De acordo com Susan Sontag, o fotógrafo é uma versão “armada” do *flâneur*, que percorre as cidades e sua realidade contraditória e desigual. Segundo a escritora, o fotógrafo geralmente não se sente atraído pelos cenários oficiais da cidade, mas pelo que pode ser encontrado em suas áreas mais esquecidas e degradadas, em locais onde mora o perigo:

*“As descobertas que faz o flâneur de Baudelaire são exemplificadas em várias ocasiões através dos cândidos instantâneos que Paul Martin tirou na década de 1890 nas ruas de Londres e à beira-mar, e Arnold Genthe colheu na Chinatown de São Francisco (usando ambos câmaras escondidas); e Atget em Paris, ao crepúsculo, em ruas deterioradas e de comércio decadente; pelos dramas do sexo e solidão pintados no livro de Brassai Paris de Nuit (1933); e pela imagem da cidade como um teatro de desastres em Naked City (1945), de Weegee.”*¹⁹

A ação dos fotógrafos vai dar uma nova dimensão aos périplos dos literatos-flanadores, expondo, além da própria trama de Paris e outras cidades européias e norte-americanas, as vastidões do planeta.

Visão no espaço urbano

Sua movimentação rompe as antigas fronteiras político-culturais e seu trabalho alimenta a sede dos consumidores dos países ricos pelo exótico, por outras feições de um mundo que, ao se integrar, acentua desigualdades e dissonâncias.

2.3 – A expressão das vanguardas

Desde o seu aparecimento, elementos como as inovações gráficas surgidas com a imprensa e a própria disseminação da fotografia, do estereoscópio e outras imagens de gênese mecânica reverberam no plano cultural em escala crescente, contribuindo para alterar a percepção humana do universo e as formas de produção simbólica. Eugène Delacroix utiliza-se de fotografias para realizar estudos sobre nus masculinos e, num texto publicado em 1850, argumenta que “o estudo do daguerreótipo, se for bem compreendido, pode por si mesmo suprir as falhas de instrução de um artista”²⁰

Algumas décadas depois, quando o avanço tecnológico garante aos aparelhos fotográficos muito maior rapidez na captação de imagens e propicia o surgimento das primeiras câmeras portáteis, Edgar Degas produz obras que evidenciam um contato íntimo com a cultura fotográfica. Os trabalhos da fase mais madura do pintor, que se caracterizam por composições descentralizadas, enquadramentos que deixam fora da imagem a maior parte do corpo dos personagens, além de flagrantes de cenas urbanas, são uma evidência desse fenômeno.

No livro *Art and Photography*, Aaron Scharf demonstra que o Retrato da Princesa de Metternich é praticamente a cópia de um detalhe da fotografia tirada por Disderi dessa mulher com seu marido, em 1860. Scharf também apresenta um estudo a carvão feito por Degas em 1887, denominado *Jóquei visto de perfil*, que reproduz detalhadamente uma das imagens presentes nos estudos de *Locomoção animal*, publicados quase uma década antes por Eadweard Muybridge.²¹ (Fig. 7)

Fotógrafo a serviço do governo norte-americano, Muybridge utiliza, entre 1877 e 1878, placas de colódio e máquinas com obturadores com a então espantosa velocidade de um milésimo de segundo para produzir séries detalhadas de cavalos em movimento – do trote ao galope. Os resultados desse e outros estudos fotográficos

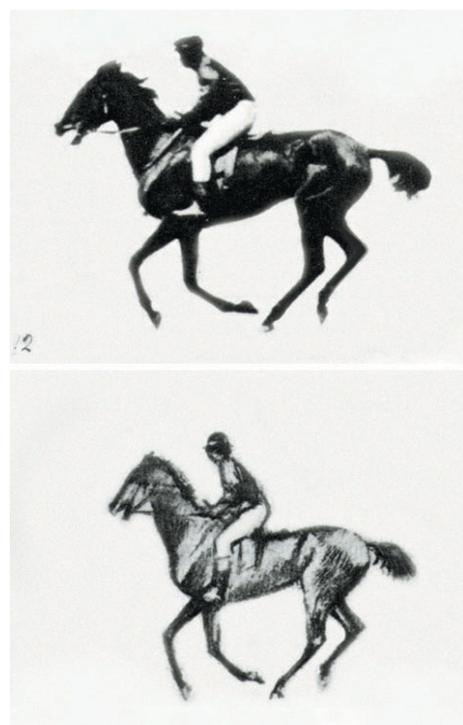


Fig. 7 - Foto de Muybridge e desenho de Degas.

Visão no espaço urbano

sobre locomoção animal e humana são publicados em revistas de vários países e ajudam a derrubar diversas tradições relacionadas à representação visual do movimento.

Mas não são apenas as artes plásticas que evidenciam a repercussão provocada pela fotografia e pelo contexto semeado por novas tecnologias. Também a produção literária, desde o século 19, começa a assimilar as novas possibilidades cognitivas e expressivas que nascem com os processos técnicos. Num ensaio sobre os espaços em branco e cortes bruscos presentes nas narrativas de Gustave Flaubert, como por exemplo *Educação Sentimental*, publicado em 1869, Carlo Ginzburg propõe que o estilo “fragmentado” do autor está diretamente vinculado a experiências historicamente novas, como as viagens de trem e até mesmo o contato com um dos aparelhos que antecede a fotografia e o cinema, o diorama, uma invenção de Daguerre que, segundo o pensador italiano, já é um processo de produção de imagens conhecido pelo autor de *Madame Bovary*.²²

A incorporação dos elementos do ambiente tecnológico cuja ascensão se evidencia desde o século 19 atinge um outro patamar com as vanguardas que despontam principalmente na Europa, nas primeiras décadas do século 20.²³ São os artistas, literatos e intelectuais ligados a esses grupos cuja sensibilidade se mostra mais afinada com o panorama sociocultural que começa a se desenhar por meio da intensa urbanização e tecnificação da sociedade. Essa mudança está conectada ao aprofundamento da dinâmica capitalista e ao pipocar de inovações que começam a dar novos contornos à existência de milhões de pessoas, como a invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière e o aparecimento dos primeiros automóveis.

A própria noção de vanguarda pressupõe a necessidade de estar à frente e definir os rumos de um processo de aceleração que agita a vida cultural e social. Apesar de suas divergências, esses grupos geralmente são defensores de um rompimento com as tradições artísticas e culturais e buscam novas formas de expressão, que com grande frequência utilizam os recursos oferecidos pelo arsenal de meios técnicos de comunicação, como a imprensa e as artes gráficas.

Com esses novos aliados, a fotografia deixa de ser um meio auxiliar para a criação de pinturas e outras obras e passa a ocupar a linha de frente da produção visual, ao mesmo tempo que os fotógrafos abandonam as tradicionais pretensões de imitar as artes plásticas – marca registrada do pictorialismo da segunda metade do século 19 – e passam a explorar potencial de gênese visual oferecido pelos recursos da imagem técnica.

Admiradores do universo mecânico, os futuristas tomam como referência trabalhos como o do fisiologista francês Étienne-Jules Marey, que investiga o movimento humano a partir de 1883, após ter inventado o cronofotógrafo, um aparelho que apresenta a vantagem de registrar sozinho instantâneos que

Visão no espaço urbano

Muybridge obtinha com diversas máquinas, além de ser capaz de sobrepor uma seqüência de imagens numa única cena.

A influência dos estudos feitos por Marey entre os futuristas, na década de 10 do século 20, é patente tanto nas fotografias produzidas por Antonio Giulio Bragalia quanto em obras pictóricas como *Dinamismo de um cachorro numa correia*, de Giacomo Balla. As imagens características do cientista francês também reverberam diretamente em *Nu descendo uma escada*, uma das obras mais conhecidas do período de juventude de Marcel Duchamp. ²⁴ (Fig. 8)



Fig. 8 - Um dos trabalhos de Marey (acima) e as pinturas de Balla (*Dinamismo de um cachorro numa correia*) (abaixo à esq.) e Duchamp (*Nu descendo uma escada n°2*) (dir.)

O caso de Marey demonstra como, para garantir o rompimento com as convenções oriundas das artes plásticas, os fotógrafos tomam como referência estudos que em sua origem tinham somente uma preocupação científica. Um dos líderes da Bauhaus, corrente que floresce principalmente na Alemanha, Lázló Moholy-Nagy assinala que o apego às tradições estéticas impediu a fotografia de desenvolvimentos significativos, “exceto naqueles campos em que, como no trabalho científico, ela foi utilizada sem ambições artísticas”²⁵.

Visão no espaço urbano

Para deixar clara a diferença de sua atividade em relação à do artista tradicional, muitos dadaístas preferem ser chamados de “montadores”, um conceito que os aproximava, segundo as palavras de Raoul Hausmann, do perfil dos engenheiros, envolvidos na montagem de máquinas. As fotomontagens, criadas por volta do fim da 1.ª Grande Guerra, por Hausmann, Georg Grosz, John Heartfield, Hannah Höch e Johannes Baader, relacionam-se com essa idéia de “construção” de imagens. Nesse processo, fotos recortadas de jornais são misturadas entre si, com imagens pessoais e textos, de maneira a produzir configurações inusitadas, anticonvencionais, freqüentemente destinadas a atacar as convenções burguesas e os regimes políticos estabelecidos. (Fig. 9)

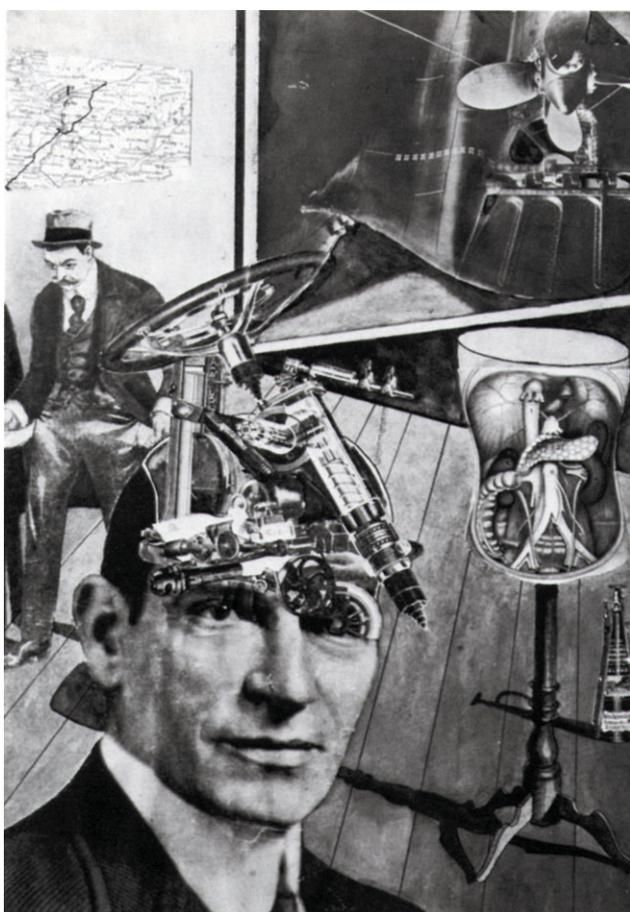


Fig. 9 - Fotomontagens de Raoul Hausmann (esq.) e de John Heartfield (dir.).

Críticos do otimismo futurista em relação à proliferação dos maquinários, os seguidores do Dadaísmo delineiam sua produção por meio da interferência crítica na plethora de imagens e textos publicados pelos veículos da imprensa da época. Tristan Tzara sugere como receita para a criação de poemas recortar frases de jornais, pô-las num saco, agitá-las e tirá-las ao acaso: “O poema será parecido com você”, argumenta.²⁶

Os construtivistas russos, ativos principalmente ao longo dos anos 20, também enfatizam sua identificação com os trabalhadores da indústria e os processos de produção material e simbólica baseados

Visão no espaço urbano

na aplicação de novas tecnologias. A fotomontagem será um recurso valioso para os participantes dessa corrente, preocupados em fazer obras utilitárias, livres do “ranço” da arte subjetiva e destinadas a satisfazer as necessidades coletivas.

Da mesma forma, o impulso à experimentação volta a atenção desses criadores culturais para as características técnicas da fotografia. Moholy-Nagy enfatiza que o aspecto essencial do processo fotográfico é a sensibilização pela luz de uma superfície quimicamente preparada – e, por essa peculiaridade, ela apresenta princípios diferentes dos da pintura. Segundo ele, a utilização dessa superfície sensível sempre se submeteu às demandas da *camera obscura*, um mecanismo que obedece às leis da perspectiva, “enquanto as possibilidades dessa combinação nunca foram suficientemente testadas”.²⁷ Ou seja, para esse líder da Bauhaus, a preocupação com aspecto figurativo da imagem deve ser dosada com o que a fotografia possui de característico: o processo fotoquímico.

O interesse em explorar o que os recursos de gênese técnica da imagem podem oferecer leva ao surgimento de processos de criação visual praticamente idênticos. Esse é o caso do uso de papéis fotográficos em cuja superfície são colocados objetos e que são em seguida sensibilizados por alguma fonte de luz, gerando formas geométricas e abstratas. Aparentemente sem trocar experiências, Moholy-Nagy e Man Ray obtêm esse mesmo resultado, que, no primeiro caso é batizado de fotograma e, no segundo, de rayografia. (Fig. 10)

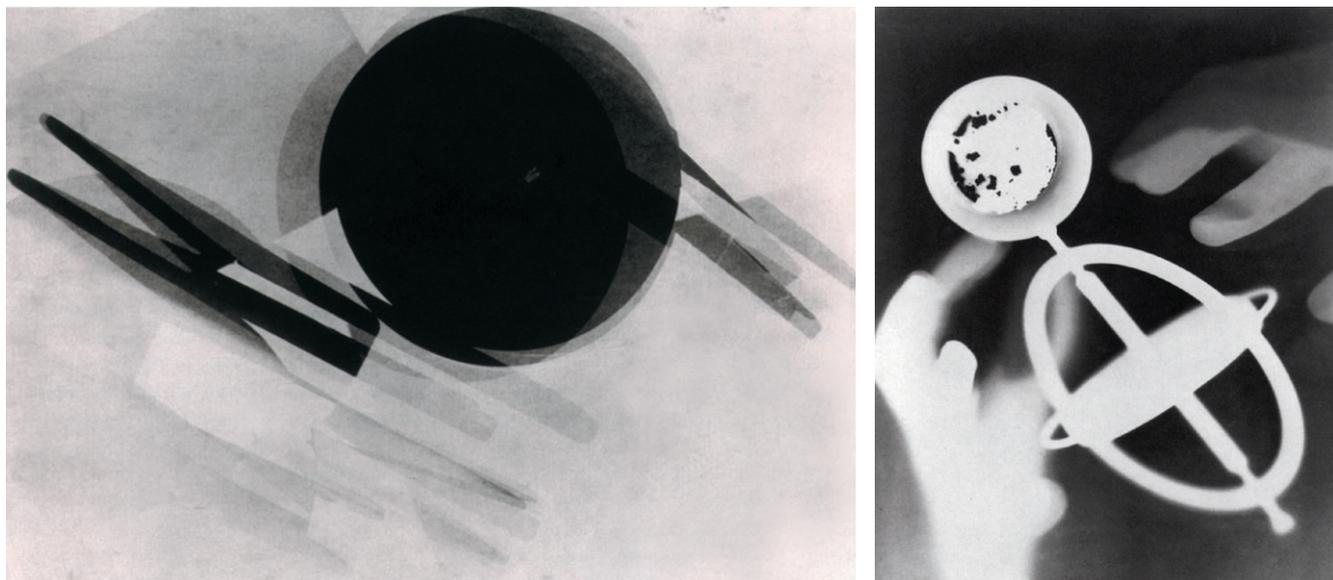


Fig. 10 - Fotograma de 1928 de Moholy-Nagy (esq.) e Rayografia de 1922 de Man Ray (dir.).

Moholy-Nagy enfatiza, ainda, os efeitos perceptivos das conquistas obtidas pelos recursos da câmera, como as velocidades de abertura do obturador que atingem 1 milésimo de segundo:

Visão no espaço urbano

“De fato, esse avanço técnico praticamente conduz a uma transformação psicológica em nossa visão, já que a nitidez das lentes e a exatidão infalível de seu delineamento capacitou nossos poderes de observação para um padrão de percepção visual que envolve instantâneos ultra-rápidos e a ampliação na escala de milhões realizada na fotografia microscópica.”²⁸

A exploração da crescente mobilidade do equipamento fotográfico também será fundamental para alimentar a fome das correntes da vanguarda por pontos de vista inovadores. Uma referência básica desse fenômeno são as fotos aéreas, que começam a ser realizadas em meados do século 19 por Nadar, mas ganham impulso com os aeroplanos e, durante a 1.^a Guerra, com a necessidade de conhecer as posições do inimigo. Artistas como Malevitch, na década de 10, produzem obras plásticas tomando como referência explícita as imagens de paisagens tiradas de aeronaves em vôo.²⁹

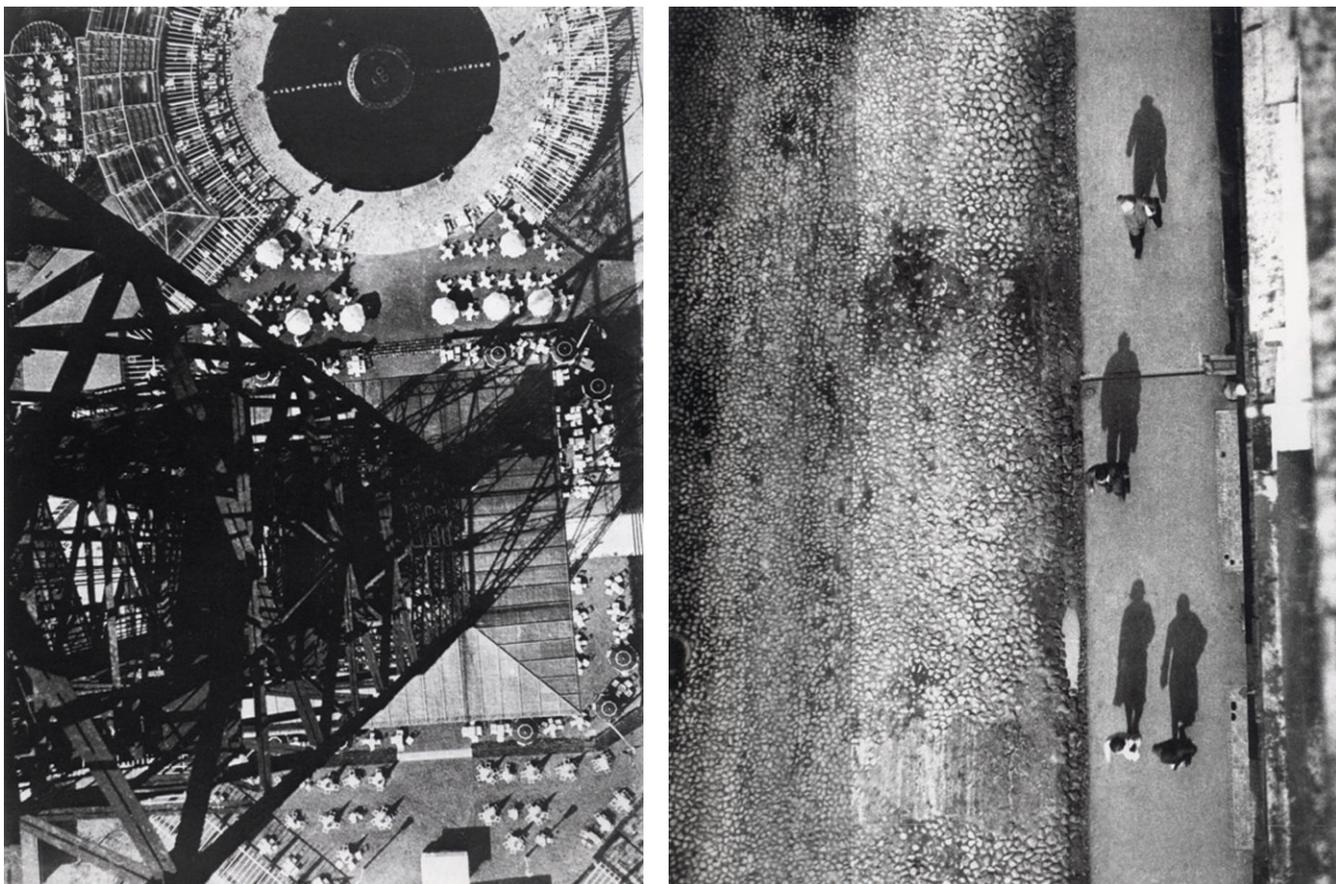


Fig. 11 - Fotos de Moholy-Nagy (Berlim – 1928) (esq.) e Rodchenko (Moscou - 1928) (dir.).

As grandes cidades, com a modernização de sua arquitetura e organização espacial, freqüentemente associadas a um acentuado processo de verticalização, fornecem, ao mesmo tempo, temas e ângulos de visão até então inéditos. As imagens obtidas principalmente de pontos elevados por Alvin Langdon Coburn,

Visão no espaço urbano

Moholy-Nagy e Alexander Rodchenko são três exemplos de como a configuração urbana pode ser a matéria-prima para imagens marcadas pela mesma busca de elementos geométricos e motivos abstratos que se encontra na origem dos fotogramas e rayogramas. (Fig. 11)

Rodchenko explicita essa caçada por novos modelos de expressão visual num artigo publicado em 1928 na revista *Novy Lef*, no qual propõe que, para se conectar com as condições históricas que se consolidam, a fotografia deveria abandonar os “velhos pontos de vista”, em que o fotógrafo se coloca no nível do chão e aponta sua câmera para o que tem diante de si – opção que por ele é ironicamente batizada de “fotografia do umbigo”. Segundo o texto, a cidade moderna, com seus edifícios, indústrias, vitrinas etc., “produziu uma mudança no psiquismo da percepção visual”, com a qual o fotógrafo deve estar sintonizado:

*“Os pontos de vista mais interessantes para a época atual são aqueles ‘de baixo para cima’ e ‘de cima para baixo’. É nisso que nós precisamos trabalhar. Eu não sei quem os inventou, mas acredito que eles existem há tempos. Eu quero afirmá-los e torná-los conhecidos.”*³⁰

Mais ambicioso em suas análises, Moholy-Nagy exalta o nascimento de “novas experiências do espaço”, que então se apresentam nas imagens fotográficas e cinematográficas, bem como nas criações das modernas escolas de arquitetura. “Graças ao fotógrafo, a humanidade adquiriu o poder de perceber seu ambiente, e sua própria existência, com novos olhos.”³¹

Do outro lado do Atlântico, desde a virada do século, um grupo de fotógrafos norte-americanos liderados por Alfred Stieglitz também decide investir suas energias nos atributos técnicos da câmera e dos materiais de revelação e deixar de lado toda a “maquiagem” usada para fazer as fotos se assemelhar aos modelos da pintura – como o apelo aos retoques destinados a suavizar alguns detalhes que a objetiva revela. Os adeptos da *straight photography* também afirmam sua personalidade apelando para o repertório visual disseminado pelo mundo urbano e industrial, com seus prédios, portos e linhas de trem. (Fig. 12)

Portanto, com as vanguardas e os movimentos inovadores dentro do campo da fotografia, ocorre um processo de renovação dessa linguagem, no qual ela supera



Fig. 12 – Foto de Nova York à noite, realizada por Stieglitz em 1931.

Visão no espaço urbano

a submissão ao modelo das artes tradicionais e passa a assumir seus traços específicos – como, por exemplo, a nitidez da imagem produzida pelas lentes e a impressão luminosa de materiais sensíveis, que se tornam valorizados e explorados.

Nesse processo, como demonstra o uso dos estudos de Marey e das conquistas como a microfotografia, a imagem técnica coloca-se numa condição privilegiada para estabelecer canais de contato entre as manifestações artístico-culturais e o conhecimento científico produzido no período. A facilidade com que se adapta ao funcionamento dos mais diversos mecanismos, seja “acoplando-se” a eles como no caso das imagens aéreas, seja por sua capacidade de acompanhar a aceleração que eles impõem à vida social, permite à fotografia penetrar profundamente na percepção e no entendimento do mundo moderno. Com isso, da mesma maneira que o cinema, assume o posto privilegiado de *tradução visual* desse novo ambiente, no qual nasce e sobre o qual influi intensamente.

2.4 – Os desafios do Surrealismo

Entre os movimentos de vanguarda, os surrealistas merecem uma abordagem mais aprofundada, não apenas pela importância de seus integrantes ou pelos desdobramentos de suas propostas e produções em nível internacional. O aspecto a ser explorado, por suas implicações para este trabalho, é a riqueza da interação de algumas de suas mais significativas produções com a imagem fotográfica, no quadro sócio-cultural que se articula principalmente nas décadas de 20 e 30 do século 20. Para isso, são tomados como referência os textos da figura central desse movimento: o poeta e agitador cultural André Breton.

Em primeiro lugar, é importante ressaltar como as obras e idéias surrealistas se sintonizam com o paradigma indiciário, segundo a definição proposta por Ginzburg. Nascido em 1896, Breton inicia seus estudos em Medicina em 1913, num período que também marca o início de sua produção poética, sob a influência de nomes como Paul Valéry e Stephane Mallarmé. Mobilizado durante a 1.^a Guerra, trabalha num centro psiquiátrico do Exército, momento em que toma conhecimento da obra de Sigmund Freud, bem como das produções de Arthur Rimbaud, Lautreamont e Jacques Vaché.

O cruzamento dessas referências, num ambiente político-cultural sob o influxo das energias desencadeadas pela Revolução Soviética e pela ascensão do pensamento marxista, ecoa em obras carregadas de um radicalismo que contesta a própria noção de realidade – noção que é identificada por Breton e seus colegas aos valores burgueses hegemônicos, delineados pela defesa das tradições, da família patriarcal, da propriedade capitalista, enfim, dos grandes alicerces do poder estabelecido.

Visão no espaço urbano

A prioridade para os surrealistas é o combate ao racionalismo que envolve o cerne da sociedade industrial e burguesa. Breton adverte que a lógica dominante, embora destaque a importância da experiência, acaba por cercá-la:

*“O racionalismo absoluto, ainda em moda, não nos permite considerar senão fatos estreitamente relacionados com a nossa experiência. Por outro lado, os fins lógicos nos escapam. A própria experiência, escusa acrescentar, passou a ter seus limites estabelecidos. Ela se move para lá e para cá dentro de uma jaula, de onde é cada vez mais difícil fazê-la sair. Também ela se funda na utilidade imediata e é guardada pelo senso comum.”*³²

Para reforçar sua posição nesse embate contra a hipertrofia da razão e o utilitarismo estreito, Breton faz questão de anunciar que em sua trincheira se unem as armas da poesia e de diversas correntes da Ciência, entre as quais a psicanálise é declarada um aliado de primeira grandeza. “Cumpramos sermos gratos às descobertas de Freud”, ressalta o autor, no texto que anuncia oficialmente a entrada em cena do grupo que lidera, o *Manifesto Surrealista*: “Baseada nelas delinea-se, enfim, uma corrente de opinião graças à qual o explorador humano poderá ir mais longe em suas investigações, uma vez que estará autorizado a não levar em conta tão-somente as realidades sumárias.”³³

Nessa passagem, os termos “explorador humano” e “investigações” revelam uma busca de identificação entre o cientista, o literato, o artista e o poeta, no esforço comum de superar o princípio positivista, que se prende aos fatos mas não compreende sua significação. Nada mais enganoso, para Breton, do que identificar a incursão surrealista no cotidiano como um mergulho místico, um salto em busca de algo *além* do mundo. Breton enfatiza que a procura do real que se oculta nas “realidades sumárias” precisa ocorrer no plano do sensível e ser metódica, rigorosa, com uma exposição exata dos acontecimentos.

Para relatar a complexidade que envolve o episódio central de *L'Amour fou* (*O amor louco*), seu encontro com Jacqueline Lamba, que se torna sua segunda esposa, Breton faz questão de esclarecer que a exposição dos detalhes dessa ocorrência e seus efeitos sobre seu estado emocional tomou como referência o rigor que caracteriza a análise do paciente empreendida na Medicina:

*“Somente, com efeito, a referência precisa, absolutamente conscienciosa, ao estado emocional do sujeito no momento em que se produziram tais fatos, pode fornecer uma base real de apreciação. É sobre o modelo de observação médica que o Surrealismo sempre propôs que a relação fosse empreendida. Nenhum incidente pode ser omitido, nem mesmo um nome pode ser modificado sem que imediatamente se ingresse no arbitrário. A colocação em evidência da irracionalidade imediata, perturbadora, de certos acontecimentos necessita da estrita autenticidade do documento humano que os registra.”*³⁴

Visão no espaço urbano

Essa preocupação justifica-se principalmente porque as circunstâncias do encontro, ocorrido em 1934, reproduzem de forma espantosa os detalhes já expostos no poema *Girassol (Tournesol)*, escrito em 1923. O que Breton acentua, nesse caso, é sua preocupação em evitar a *ficção*, o descolamento do texto em relação aos fatos e ao que o narrador sente. Ao propor a fusão entre o imaginário e os acontecimentos, entre a subjetividade e o mundo concreto, o escritor assume um compromisso de exatidão narrativa, para garantir autenticidade no processo de aproximação entre esses dois campos. Ele mesmo deixa explícita sua meta enquanto autor: “É somente pondo em evidência a relação estreita que liga esses dois termos, o real, o imaginativo, que eu espero dar um novo golpe na distinção, que me parece cada vez mais mal fundamentada, entre o subjetivo e o objetivo.”³⁵

Nesse esforço, ele procura apresentar as particularidades de uma ocorrência e, para isso, apela para o conhecimento médico – que, como argumenta Ginzburg, se fundamenta no estudo do qualitativo, do individual –, para dar consistência à exposição das minúcias que revelam a singularidade de um acontecimento já descrito de antemão nos versos de um poema.

A mesma tentativa de conectar estreitamente a narrativa aos fatos ocorridos estrutura outro livro de Breton, *Nadja*, nome que o autor dá a uma mulher que conhece nas ruas de Paris em 1926 e com quem mantém um relacionamento fugaz mas de grande intensidade. Todos os encontros com *Nadja* são expostos em trechos de um diário do autor, que marca com precisão as datas em que cada um deles se deu: o primeiro contato ocorre no fim da tarde do dia 4 de outubro, quando, logo depois ter saído da livraria do jornal *L'Humanité*, Breton repara na figura feminina que caminha na multidão: “Ela vai de cabeça erguida, contrariamente a todos os outros passantes.” Breton, André. *Nadja*. Paris: Éditions Gallimard, 1964; p. 72.

A necessidade de apresentar elementos que sirvam de testemunho àquilo que o texto aborda multiplica ilustrações ao longo de toda a obra: a imagem de um anúncio confirma a existência do Théâtre Moderne, um cartaz expõe os detalhes do filme *L'Étreinte de la Pieuvre*, cujo enredo esdrúxulo seduz Breton; diversos desenhos produzidos por Nadja, comentados no texto, são expostos aos leitores; os lugares por onde Breton e essa moça passam são revelados em fotografias feitas por Jacques-André Boiffard (Figura 13). O livro lembra, assim, um catálogo de documentos que buscam atestar a veracidade do que ocorreu num caso de amor singular.

O texto do diário, os desenhos, as fotos de locais ou de objetos mencionados no texto – todos esses elementos heterogêneos que se juntam como fragmentos têm, evidentemente, uma função indicial. Embora numa definição estrita desenhos sejam ícones, os que ilustram o livro têm o objetivo de mostrar uma manifestação pessoal de Nadja, uma produção particular de sua personalidade. E o diário expõe as impressões

Visão no espaço urbano

extraídas diretamente dos acontecimentos vivenciados pelo autor. Eles mostram como a “estrita necessidade do documento humano” permeia a produção dessa obra, que se deseja filha da relação profunda de um indivíduo com o momento que ele vive. Evidenciam que houve um contato marcante com uma mulher, uma centelha que deixou diversos rastros visíveis, embora a personagem que os produziu já não esteja presente.



Fig. 13 - Desenho feito por Nadja e foto da livreria do Jornal *L'Humanité*, realizada por Jacques-André Boiffard.

Enquanto obra, *Nadja* é um mostruário da “floresta de índices” que, segundo Breton, espalha-se pela aparente banalidade da vida cotidiana, e, ao mesmo tempo, a constatação do desaparecimento, da ausência de tudo o que ficou no passado, deixando somente vestígios. Nas páginas finais, o autor narra sua volta aos lugares ligados ao encontro com essa mulher, para apresentar “uma imagem fotográfica que fosse feita sob o ângulo especial em que eu os considerei”³⁷. No entanto, somente constata a transformação que atingiu a maior parte desses locais – o desaparecimento do Théâtre Moderne e do Théâtre Deux-Masques, as mudanças na Rue Bonne Nouvelle e a reforma nos prédios dos cinemas que exibiram *L'Étreinte de la Pieuvre*.

Visão no espaço urbano

Ao tentar reconstituir sua experiência, Breton acaba também confirmando a irreversibilidade das metamorfoses urbanas, que no seu impulso cego rumo ao futuro transforma toda uma existência, ou uma época, em resíduos aparentemente desconexos. Sua constatação ecoa o sentimento que Baudelaire expõe no poema *O cisne*, sobre o apagamento do ambiente a que seus olhos se haviam acostumado:

*“Paris mudou! porém minha melancolia
É sempre igual: torredões, andaimarias, blocos,
Arrabaldes, em tudo eu vejo alegoria,
Minhas lembranças são mais pesadas que socos.”³⁸*

Nadja representa a reafirmação, no século 20, do significado rebelde da *flânerie*, entendida como uma adesão não só aos deslocamentos constantes dentro cidade mas também ao distanciamento em relação ao mundo regulamentado do trabalho. Numa das andanças com sua companheira, olhando os passageiros do metrô que provavelmente voltavam de seu emprego, Breton condena a maneira passiva como essas pessoas suportam o trabalho e “outras misérias” do mundo industrial, e as compara àqueles que foram condenados às piores penas:

“Eu sei que num forno de usina, ou diante de uma dessas máquinas inexoráveis que impõem todo dia, com alguns segundos de intervalo, a repetição do mesmo gesto, ou em qualquer outra parte sob as ordens menos aceitáveis, ou numa cela, ou diante de um pelotão de execução, alguém pode ainda sentir-se livre, mas não é o martírio que se sofre que cria essa liberdade.”³⁹

Nadja não faz discursos contra a alienação dos seres humanos imposta pela racionalidade econômica. Ela é a própria representação dos que estão à margem desse território: não tem emprego ou residência fixa, mora num hotel e precisa da ajuda do autor e de outras pessoas para se manter. Para Breton, essa mulher é “a criatura sempre inspirada e inspiradora que amava estar na rua, para ela o único campo de experiência válido...”⁴⁰ Ele concorda com ela e, em sua companhia, vive a aventura de sentir na carne a força multifacetada do acaso urbano.

No anseio de recompor a pessoa de *Nadja*, o livro constrói uma outra personagem-chave da história, a própria cidade de Paris, que aparece como um labirinto formado por ruas, teatros, restaurantes, hotéis, cartazes, lugares que levam a outros lugares. Os acontecimentos do livro são diretamente vinculados ao tempo e ao espaço da capital francesa: é na relação com a vida que se produz nas ruas que os personagens

Visão no espaço urbano

podem chegar ao que realmente são. É do contato íntimo com essa cidade que nascem obras como *Nadja* e *L'amour fou*, textos impregnados com os sedimentos do cotidiano nesse microcosmo, no qual a liberdade apenas se concretiza quando conectada ao movimento por suas passagens.

Ao analisar as produções surrealistas, Benjamin, um pensador influ-enciado por esse movimento, aponta o anseio de uma relação sem intermediações com a realidade, de uma prospecção da existência até chegar às suas bordas, que embebe as iniciativas de seus integrantes:

*“Mas aquele que reconheceu que os escritos deste círculo não são literatura, mas outra coisa: manifestação, senha, documento, blefe, falsificação se quiser, mas de modo nenhum literatura, sabe também que aqui se trata literalmente de experiências e não de teorias, e muito menos de fantasmagorias.”*⁴¹

E é o emaranhado das grandes cidades que proporciona algumas das experiências mais representativas da modernidade. É no espaço urbano que se condensam as linhas de força da história, que se revelam como o pano de fundo de grandes tragédias e, também, de atos e encontros aparentemente irrelevantes. O panorama metropolitano permeia tanto eventos como a Comuna de Paris quanto as banalidades vividas no dia 16 de junho de 1904 por Leopold Bloom e Stephen Dedalus, na Dublin exposta por James Joyce em *Ulisses*.

Principalmente a partir do século 19, poetas e escritores, detetives e *flâneurs*, cientistas, pensadores e fotógrafos percorreram esse espaço em busca de sinais que, apesar de sua opacidade, ajudem a iluminar esse universo de dupla face, poderoso na multiplicação de riquezas e, da mesma forma, na produção de ruínas. Na busca pelas situações limítrofes entre o sonho e o estado de vigília, entre o cotidiano rasteiro e o delírio, entre o desejo obscuro e os objetos encontrados ao acaso, Breton e seus colegas elegem a cidade como um *locus* privilegiado, afinal, como acentua Benjamin, “não há rosto algum que apresente uma fisionomia tão surrealista quanto o verdadeiro rosto de uma cidade”⁴².

Num mundo abarrotado pelas mercadorias e regido pelo princípio do utilitarismo, em que o valor das coisas é determinado pelas leis de mercado e pelo uso cada vez mais intenso da tecnologia, Breton propõe a criação de objetos nascidos dos sonhos, “verdadeiros desejos solidificados”. Dessa preocupação nascem os chamados objetos poéticos, coisas encontradas ao acaso que ganham uma força onírica, que põe em cheque a ênfase funcional e o convencionalismo que domina as relações dos indivíduos com o ambiente: “O importante é reforçar a qualquer preço os meios de defesa que possam se opor à invasão do mundo sensível pelas coisas que, mais por costume do que por necessidade, os homens utilizam. Aqui, como em outros aspectos, acossar a besta-fera do uso.”⁴³

Visão no espaço urbano

Nesse confronto com o princípio utilitário reside a sedução que os surrealistas sentem pelos mercados de pulgas, nos quais Breton busca “esses objetos que não se acham em nenhuma outra parte, fora de moda, fragmentados, inutilizáveis, quase incompreensíveis...”⁴⁴

A visita a esses depósitos de coisas imprestáveis, de resíduos de um tempo extinto, é um ritual constante para esses andarilhos. Nesses locais, eles se consagram a constatar a importância do que é considerado obsoleto, assinalam sua resistência à correnteza imposta



Fig. 14 - Foto de Man Ray da colher que Breton achou num mercado de pulgas.

pelas hélices do capital, driblando a valorização da necessidade de constantes inovações tecnológicas. Da mesma forma, municiam o esforço pela preservação da memória social, numa época de metódico apagamento do que é visto como ultrapassado. Nesses lugares, fazem achados que disparam mudanças radicais em suas existências, como a colher de madeira com um pequeno sapato de salto alto no seu cabo, que Breton adquire em *L'Amour fou*, cujos efeitos sobre suas lembranças e emoções o preparam para o encontro que condensa os fatos nucleares do livro. (Fig. 14)

As energias desse grupo estão voltadas para uma mudança essencial da relação com os objetos, que, como Breton esclarece, possa fazê-los escapar das limitações pragmáticas e convencionais. No ensaio “A crise do objeto”, ele argumenta que artistas e cientistas podem unir seus esforços e competências para alcançar um novo tipo de percepção das coisas cotidianas, que, ao invés de encará-las simplesmente como utensílios, entenda-as como elementos incitadores da imaginação. Armados desse intuito transformador, criadores culturais e homens de ciência podem buscar o que está além da imagem banal de um elemento qualquer: “O valor convencional desse objeto desaparece para eles por trás de seu poder de representação, que os arrasta a acentuar seu lado pitoresco, seu poder evocador.”⁴⁵

Essa mudança, como Rosalind Krauss adverte, significa a passagem desses objetos para a condição de signos, de coisas que remetem a outras coisas, desencadeando processos simbólicos na imaginação do observador Krauss, Rosalind. “Photographie et surréalisme”.⁴⁶ Assim, como ocorre com o mictório que Duchamp transforma em fonte ou com a colher de *L'Amour fou* que revela a Breton a sua ansiedade por uma nova paixão, as coisas superam seu invólucro prático para ganhar a condição de obras de contemplação e de evocação. Deixam de ser usadas com indiferença para se tornar formas, figuras, elementos que por meio de uma apresentação visual inusitada interajam com os desejos e sentimentos humanos.

Visão no espaço urbano

O impacto das criações surrealistas, aliás, advém do fato de que – seja a colher de madeira e outros *objets trouvés*, os *ready-made* de Duchamp ou as peças que integram as esculturas de Miró – os objetos não desaparecem enquanto tais na nova função que assumem no plano imagético e simbólico. Pelo contrário, eles resistem enquanto aparências das peças funcionais que foram, dentro do novo contexto estético que integram. É essa tensão – que na verdade explicita a intenção de dar novas significações às coisas emudecidas pela banalidade – que caracteriza boa parte dos trabalhos dos integrantes dessa corrente. A força dessas obras parece residir na condição que assumem enquanto produtos de uma reconfiguração do real, com o objetivo de inseminar as coisas mais mezinhas de uma dimensão estética e cultural, ao mesmo tempo que eliminam as fronteiras entre a arte e o mundo.

2.5 –Fotografia e Surrealismo

Para Susan Sontag o grande legado surrealista não está na literatura ou nas produções pictóricas, nem mesmo nos trabalhos de manipulação da imagem fotográfica, que altera o resultado obtido pela câmera. Na sua visão, o mecanismo fotográfico, sem interferências que modifiquem a “sinceridade” de seu processo óptico-químico, é o recurso que leva mais longe as ambições do grupo liderado por Breton: “O surrealismo permanece no cerne do empreendimento fotográfico: na própria criação de um mundo em duplicata, de uma realidade de segundo grau, mais limitada, porém mais dramática do que aquela que a nossa visão natural nos permite perceber.”⁴⁷ No entanto, em vez de se adotar a premissa da presença do surrealismo no processo fotográfico, deve-se seguir o caminho inverso e verificar como esse aparato técnico influenciou sobre as concepções do grupo.



Fig. 15 - “Escultura involuntária” de Brassá (esq.) e a fotomontagem *O fenômeno do êxtase*, de Dalí (dir.).

Visão no espaço urbano

Embora o movimento tenha se tornado conhecido principalmente por suas produções na área da escrita poética e da pintura, a fotografia foi um instrumento largamente utilizado por muitos de seus integrantes. As fotomontagens permitem a consolidação de vários trabalhos, feitos por Ernst, Breton e Dalí, entre outros membros do grupo. Man Ray é particularmente profícuo em usos inovadores das potencialidades fotográficas: ao lado das rayografias, produz as solarizações, nas quais o papel fotográfico é exposto à luz antes que a imagem esteja fixada, e outras obras em que esse papel é submetido a uma exposição múltipla, além de ampliações da imagem em negativo. A partir das criações de Man Ray, Raoul Ubac elabora um processo especial de ampliação, que denomina “petrificação”, que faz as fotos se assemelharem a baixos-relevos. Brassá amplia pequenos fragmentos de papel e resíduos urbanos e lhes dá uma aparência intrigante, denominando-os “esculturas involuntárias”. (Fig. 15)

Mas, além de uma ferramenta freqüente em trabalhos diversos, a fotografia é uma referência capital para entender as próprias concepções de linhagem surreal. A presença da imagem fotográfica no horizonte de reflexão do grupo já pode ser constatada num texto que Breton produziu em 1921 para o catálogo de uma exposição de Max Ernst, no momento em que o escritor ainda era ligado à corrente dadaísta:

“A invenção da fotografia desferiu um golpe mortal nos velhos modos de expressão, tanto na pintura quanto na poesia, na qual a escrita automática surgida no fim do século XIX é uma verdadeira fotografia do pensamento. Com um instrumento cego permitindo atingir com segurança o fim que até então eles se haviam proposto, os artistas tentaram com alguma presteza romper com a imitação das aparências.”⁴⁸

Esse texto é importante por revelar como Breton relaciona a fotografia não apenas ao fim da preocupação mimética na pintura, mas, o que é mais interessante, ao surgimento da escrita automática, essa “fotografia do pensamento” – que ele detecta provavelmente nos escritos de Rimbaud e Lautreamont⁴⁹ e que começa a experimentar no começo da década de 20, ao lado de Philippe Soupault. A produção de textos sem a intermediação da razão é, na sua concepção, tributária da gênese de imagens sem a interferência humana. Essa afirmação sinaliza o mesmo tipo de fenômeno cultural indicado por Ginzburg, quando o ensaísta assinala a influência do diorama sobre alguns recursos da escrita de Flaubert. Mas, no caso de Breton, mais do que uma hipótese, há a própria confissão de um autor de vanguarda sobre as fontes de seus experimentos poéticos.

O conceito de automatismo marca a própria definição atribuída à falange cultural comandada por Breton, no *Manifesto Surrealista*, publicado em 1924: “SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico em

Visão no espaço urbano

estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento.”⁵⁰ Ele é valioso porque seu significado aponta tanto para as manifestações inconscientes quanto para as ações realizadas por mecanismos. Em seu conteúdo estão tanto os ecos das propostas básicas da psicanálise – e, portanto, com um dos integrantes mais expressivos do paradigma indiciário – quanto a sedução que os novos aparatos tecnológicos exerciam sobre as diversas tendências intelectuais do início do século 20.

Enfatizando recursos como a escrita automática, o grupo sintetiza sua ansiedade em superar as limitações que para eles o racionalismo de corte burguês impõe à criação e, ao mesmo tempo, apelar para os avanços científicos como apoio à sua empreitada. No mesmo texto sobre a exposição de Ernst, Breton traça um paralelo entre a inovação conceitual trazida pela Teoria da Relatividade e as mudanças cognitivas proporcionadas pelos recursos mecânicos de produção de imagens. Depois de afirmar que “a crença em um tempo e um espaço absolutos parece desaparecer”⁵¹, ele descreve as então espantosas imagens proporcionadas por aparelhos como o cinematógrafo, que fazem os espectadores presenciar acontecimentos ocorridos em outros lugares e momentos:

“Hoje se conhece, graças ao cinema, o meio de fazer uma locomotiva estacionar sobre uma tela. (...) Em breve a expressão ‘a olhos vistos’⁵² nos parecerá carente de sentido, já que nós perceberemos, sem o menor piscar de olhos, a passagem do nascimento à morte, da mesma maneira que tomaremos consciência de variações ínfimas.”⁵³

Assim, no esforço que as vanguardas empreendem pela mudança de percepção que os seres humanos têm do universo, recursos como a fotografia e o cinema tornam-se aliados das novas concepções que surgiam na esfera científica.

As fotografias aparecem em profusão em *Nadja e L'Amour fou*, escritas anos depois. Nesta última obra, Breton emprega as imagens até mesmo como ilustrações de alguns dos conceitos essenciais dos surrealistas. Uma foto de Man Ray é apresentada como o correspondente visual da modalidade de beleza definida como “explosiva-fixa” (*explosante-fixe*), uma das três variantes do que Breton chamada de “beleza convulsiva” – as outras duas são as belezas “mágica-circunstancial” e “erótico-velada”. O autor faz questão de ressaltar que a beleza convulsiva apenas existe ao se levar em conta “a relação recíproca que liga o objeto considerado ao seu movimento e ao seu repouso”⁵⁴. Para ilustrar esse conceito, ele menciona a fotografia de uma locomotiva abandonada e coberta por plantas – que Breton lamenta não ter à mão para incluir em *L'Amour fou*, mas que é publicada nas páginas do periódico *Minotaure*. (Fig. 16)

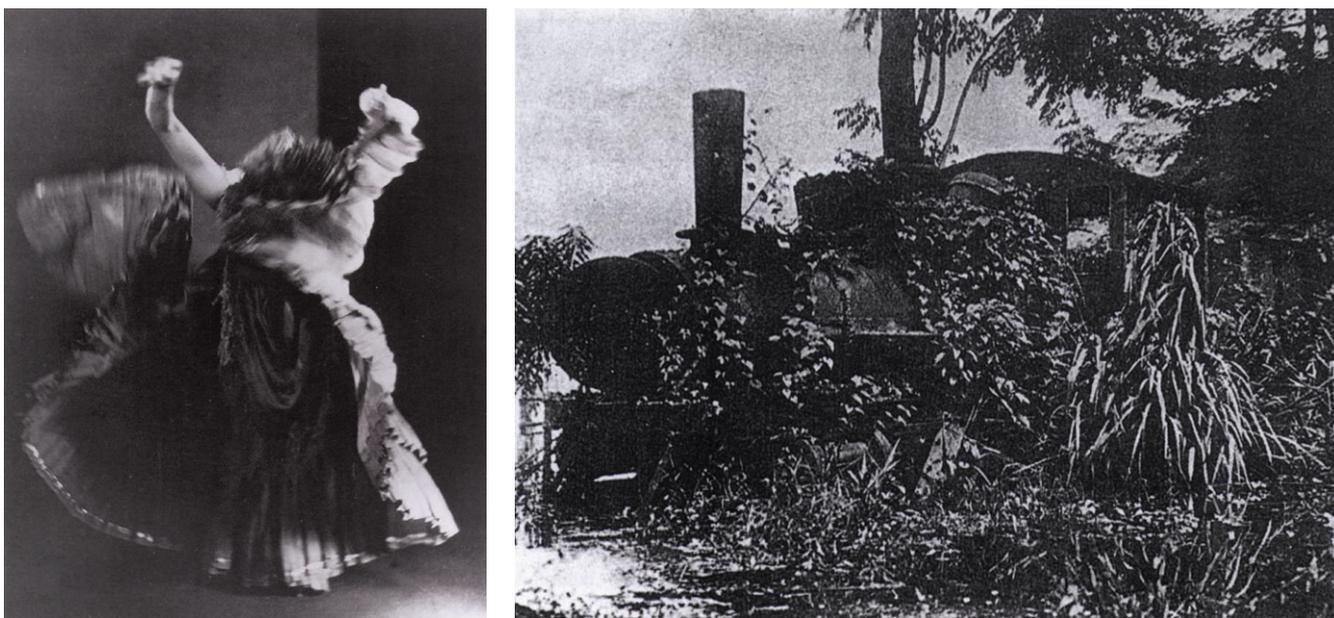


Fig. 16 - Foto “Explosante Fixe”, de Man Ray (esq.), e foto anônima que ilustra a “Beleza Convulsiva” (dir.).

Para Rosalind Krauss, essa foto é escolhida por apresentar um objeto que perdeu sua função e apresenta-se basicamente enquanto representação:

“A beleza convulsiva do objeto, e a excitação que ele produz estão ligadas ao fato de ele ser percebido como separado da continuidade de sua própria existência natural, uma separação que priva a locomotiva de uma parte dela mesma enquanto objeto concreto, e que a torna o signo de uma realidade que ela não tem mais.”⁵⁵

A constante referência que Breton faz à fotografia para “ilustrar” suas idéias, como enfatiza Krauss, tem relação com a afinidade que suas concepções apresentam com as peculiaridades do processo fotográfico. A fotografia tem um vínculo direto com o real, baseado na luz emitida pelos seres, objetos, acontecimentos – luz que se torna matéria-prima moldada pelas lentes e fixada no material sensível. Desde o seu nascimento, o mecanismo fotográfico retira as coisas do contexto espaço-temporal para transformá-las em imagem. “A visão da natureza enquanto signo, da natureza enquanto representação, é portanto ‘natural’ para a fotografia.”⁵⁶

A fotografia apresenta um imenso potencial para contribuir na realização de algumas das aspirações básicas dos surrealistas, como a busca de uma expressão sem a interferência da racionalidade. Graças à sua capacidade de gênese instantânea de imagens, a “escrita de luz” oferece condições de prescindir dos moldes lógicos e das convenções artísticas para produzir signos. Desse modo, pode ser um apoio para que o olhar exista “em estado selvagem”, como deseja Breton, num rumo além das regras estabelecidas para ditar como se deve ver o visível.

Visão no espaço urbano

Menos sujeito às tradições do que a pintura e o desenho, por exemplo, o processo fotográfico permite um contato mais imediato e direto com as coisas. O resultado desse contato será o caráter atestatório da imagem obtida, que se apresenta como o resultado da fixação sobre o material sensível da manifestação visual de um acontecimento ou de um objeto. Da mesma maneira, pela precisão de seu registro, a fotografia oferece condições de atender à necessidade repisada por Breton de exatidão e rigor na exposição dos acontecimentos, para que a apresentação das marcas da irracionalidade no cotidiano não pareçam um truque, uma maquinação ficcional do autor da obra.

Com sua formação acadêmica na área médica, influenciado pelos escritos freudianos, Breton está imerso no campo do paradigma indiciário que determina os horizontes das Ciências Humanas. A produção de suas obras obedece à preocupação de observar atentamente a realidade – como um especialista clínico com seu olhar cuidadoso em busca dos sintomas de uma doença –, para encontrar as manifestações do maravilhoso. A produção da imagem fotográfica depende do corpo a corpo com o concreto – não se criam fotos a partir de conceitos, de abstrações. O fotógrafo, sem dúvida, interfere no que a câmera gera, mas sempre a partir daquilo que dispõe de visível ao seu alcance. Sua atividade caminha, portanto, nas vizinhanças da conduta médica – ambas estão assentadas na eficácia do olhar, na força da experiência pessoal e na interação com seu “objeto de estudo”.

Toda a movimentação que se verifica no plano das vanguardas culturais do início do século 20 é acompanhada pela entrada da imagem fotográfica na etapa da indústria cultural propriamente dita. Ela será um elemento intrínseco das revistas ilustradas, cuja ascensão estabelecerá um novo patamar de produção e circulação de valores, expressos em textos e imagens destinados a públicos que chegam às cifras de milhões de pessoas no mundo inteiro. Da mesma forma que o cinema – e, em outros planos, o rádio, o telégrafo, o telefone e outros recursos –, elas são os pontos privilegiados de contato entre os seres humanos e o seu ambiente. Todo esse aparato estabelece vínculos entre os indivíduos, a sociedade e o resto do planeta, ao mesmo tempo que, justamente por mediatizá-la, tornam essa relação mais complexa e problemática.

Os próprios surrealistas utilizam em larga escala os elementos desse novo repertório técnico. As revistas ilustradas, tanto as ligadas aos seguidores de Breton – *La révolution surréaliste* e mais tarde *Minotaure* – como as que reúnem os intelectuais “renegados” – em especial *Documents*, editada por Georges Bataille –, serão os grandes veículos das produções e idéias surrealistas. Em todas elas, principalmente no caso de *Minotaure*, as fotografias são publicadas em profusão.⁵⁷

Portanto, embora estejam distantes do otimismo de tendências como o Futurismo em relação à era dos mecanismos, os surrealistas utilizam o manancial de produção imagética e cultural engendrado pela

Visão no espaço urbano

técnica para combater as concepções tradicionais de expressão. Ao mesmo tempo, mobilizando os repertórios desse novo contexto, enfatizam a importância da experiência e do contato com o real, no momento em que a racionalização sócio-econômica, a implementação dos recursos tecnológicos e a ação dos meios de comunicação de massa restringem a influência da relação sem mediações com os seres humanos, os objetos e os lugares, na esfera da produção e circulação dos chamados bens simbólicos.

Neste ponto, é interessante apontar os pontos de contato que as propostas surrealistas têm em relação à teoria exposta por André Bazin no ensaio *Ontologia da imagem fotográfica*. Após argumentar que a fotografia exhibe a capacidade de transferir a condição de realidade das coisas para a sua reprodução, Bazin esclarece que sua concepção está próxima da visão surrealista, que busca a supressão da fronteira entre o imaginário e o real:

*“Cada imagem deve ser vista como um objeto e cada objeto como uma imagem. Portanto, a fotografia tem uma posição de destaque na ordem da criatividade surrealista, porque produz uma imagem que é uma realidade da natureza, isto é, uma alucinação que também é um fato.”*⁵⁸

Embora acredite numa proximidade de seu ponto de vista com o da tendência surrealista, Bazin caminha numa direção diferente. Enquanto o grupo de Breton encara a fotografia como um recurso que garanta a interação entre a esfera subjetiva e o mundo, Bazin propõe que esse processo técnico seja um recurso para a natureza “criar” imagens, sem a necessidade da intermediação humana, “limpando” a produção visual da “poeira espiritual”.

Enquanto Breton e seus companheiros enfatizam a imersão cotidiana na densidade do real, o teórico defende uma relação prioritária com a própria imagem fotográfica, que se consolida, no seu ponto de vista, como um equivalente embalsamado do universo. Bazin propõe que a fotografia seja um substituto do real, “o objeto libertado das condições de tempo e espaço que o governavam”. Assim, acaba por defender uma hipertrofia da imagem técnica, que ocuparia o lugar tanto da capacidade humana de produção visual, quanto do próprio universo natural e seus “empecilhos” temporais e espaciais.

No entanto, na sua divergência, ambas as concepções exploram a complexidade do processo fotográfico, que tanto pode aproximar quanto separar o ser humano de seu ambiente. Por um lado, a fotografia é um recurso que exige a interação com as coisas, um meio de contato dos indivíduos com seu contexto. Por outro, principalmente nos circuitos de comunicação de massa, funciona como um substituto de seres e objetos, tornando-se a base de uma relação indireta com o mundo cada vez mais estimulada no plano de uma civilização tecnológica.

Visão no espaço urbano

Essa imagem pode ser vista como um atestado de presença num dado momento e lugar – tanto do fotógrafo quanto daquilo que ele captou. No entanto, por sua distância temporal e espacial em relação àquilo que expõe, pode se apresentar também enquanto demonstração de uma ausência, de uma confirmação que aquilo que aprisionou está inevitavelmente perdido no passado e não deixou nada além do que sua manifestação luminosa fixou sobre uma superfície, antes de desaparecer.

Numa sociedade marcada pela aceleração e pela busca da novidade, a fotografia apresenta esse traço contraditório de “espelho retrovisor”, conservando para o olhar individual e coletivo aquilo que já faz parte do pretérito. Ela mantém seres, objetos, acontecimentos a salvo – no plano imagético – dos efeitos deletérios do transcurso temporal, em uma cultura voltada obsessivamente para o futuro, que deixa atrás de si uma trilha atulhada pelas ruínas e pela marca da obsolescência.

Notas

¹ Przyblyski, Jeannene. “Imagens (co)moventes: fotografia, narrativa e a Comuna de Paris de 1871”. In: Charney, Leo e Schwartz, Vanessa. O cinema e a invenção da vida moderna. Tradução de Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

² Barthes, Roland. A câmara clara. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984; p. 130.

³ Gunning, “O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema”. In: Charney, Leo e Schwartz, Vanessa. Op. Cit.; p. 59.

⁴ Benjamin, Walter. “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”. In: Walter Benjamin. Coleção Grandes Cientistas Sociais. Tradução e organização de Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1991; p. 72.

⁵ Id. Ibid.; p. 76.

⁶ Poe, Edgar Allan. “Os crimes da Rua Morgue”. In: Histórias extraordinárias. Tradução de Brenno Silveira e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1981; p. 114.

⁷ Ginzburg, Carlo. Mitos, emblemas, sinais. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989; p. 157.

⁸ Peirce, Charles Sanders. Semiótica. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1999; p. 76.

Visão no espaço urbano

⁹ Ginzburg, Carlo. Op. Cit.; p. 179.

¹⁰ Benjamin, Walter. “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”.

¹¹ Baudelaire, Charles. Pequenos poemas em prosa. Tradução de Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira. Rio de Janeiro, Nova Fronteira; p. 39.

¹² Baudelaire, Charles. Sobre a modernidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997; p. 21-22.

¹³ Benjamin, Walter. “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”; p. 81.

¹⁴ Id. Ibid.; p. 70.

¹⁵ Id. Ibid.; p. 82.

¹⁶ Buck-Morss, Susan. “O flâneur, o homem-sanduíche e a prostituta: a política do perambular”. In: Espaço & Debates, n.º 29. São Paulo: Núcleo de Estudos Regionais e Urbanos, 1990, p. 16.

¹⁷ Westerbeck, Colin e Meyerowitz, Joel. Bystander: a history of street photography. Boston, New York, London: Little, Brown and Company, 2001.

¹⁸ Citado por Jean-Pierre Montier. L’art sans art d’Henri Cartier-Bresson. Paris, Flammarion, 1995; p. 205.

¹⁹ Sontag, Susan. Ensaio sobre fotografia. Tradução de Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Arbor, 1981; p. 56.

²⁰ Scharf, Aaron. Art and Photography. Middlesex (England); Baltimore (USA); Ringwood (Australia): 1974; p. 119.

²¹ Id. Ibid.

²² Ginzburg, Carlo. “Decifrar um espaço em branco”. In: Relações de força. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Visão no espaço urbano

²³ Também na literatura brasileira do início do século 20 há diversos testemunhos das reações causadas pela emergência da vida urbana marcada pelos elementos representantes do “progresso”. Flora Sussekind demonstra como essas manifestações envolvem desde a rejeição às inovações, como os textos pomposos e ornamentais de Olavo Bilac e Coelho Neto, que na virada do século buscam marcar sua diferença em relação à preocupação com a objetividade e concisão dos textos jornalísticos, até a incorporação, por Oswald de Andrade, da técnica da montagem característica do cinematógrafo, para a produção de uma escrita ágil, caracterizada por cortes bruscos e imagens inesperadas.

²⁴ Scharf, Aaron. Op. Cit. Frizot, Michel. *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris: Bordas, 1994.

²⁵ Moholy-Nagy, Lázló. “From pigment to light”. In: Lyons, Nathan (org.). *Photographers on photography*. Englewood Cliffs (New Jersey): 1966; p. 79.

²⁶ Ades, Dawn. “Dadá e Surrealismo”. In: Stangos, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991; p. 84.

²⁷ Moholy-Nagy, Lázló “Light – a medium of plastic expression”. In: Lyons, Nathan. Op. Cit.; p. 72.

²⁸ Id. Ibid.; p. 78.

²⁹ Frizot, Michel. Op. Cit.

³¹ Lavrentiev, Alexander. *Alexander Rodchenko*. Köln: Könrmann, 1995, p. 22. Moholy-Nagy, Lázló. “From pigment to light”; p. 80.

³² Breton, André. “Manifesto do Surrealismo”. In: *Manifestos do Surrealismo*. Tradução e notas de Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001; p. 23.

³³ Id. Ibid.; p. 23.

³⁴ Breton, André. *L'Amour fou*. Paris: Éditions Gallimard, 1937; p. 58-59.

³⁵ Id. Ibid.; p. 76-77.

³⁶ Breton, André. *Nadja*. Paris: Éditions Gallimard, 1964; p. 72.

Visão no espaço urbano

³⁷ Id. Ibid.; p. 177.

³⁸ Baudelaire, Charles. As flores do mal. Tradução de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Editora Max Limonad, 1981; p. 228.

³⁹ Breton, André. Nadja; p. 78-79.

⁴⁰ Id. Ibid.; p. 133.

⁴¹ Benjamin, Walter. “O Surrealismo”. Tradução de Erwin Theodor Rosental. In: Textos escolhidos/Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. Coleção “Os pensadores”. São Paulo: Abril Cultural, 1980; p. 76.

⁴² Id. Ibid.; p. 79.

⁴³ Breton, André. “Crisis del objeto”. In: Antología (1913-1966). Traducción de Tomás Segovia. México, D.F.; Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1996; p. 117-118.

⁴⁴ Breton, André. Nadja; p. 62.

⁴⁵ Breton, André. “Crisis del objeto”; p. 118.

⁴⁶ Krauss, Rosalind. “Photographie et surréalisme”. In: Photographique, pour une théorie des écarts. Traduction par Marc Bloch e Jean Kempf. Paris: Éditions Macula, 1990.

⁴⁷ Sontag, Susan. Op. Cit.; p. 53.

⁴⁸ Breton, André. “Max Ernst”. In: Oeuvres complètes - Vol. 1. Paris: Éditions Gallimard, 1988; p. 245.

⁴⁹ Essa é a suposição de Marguerite Bonnet, que organizou os textos e produziu as notas das Oeuvres complètes.

⁵⁰ Breton, André. “Manifesto do Surrealismo”; p. 40.

⁵¹ Breton, André. “Max Ernst”; p. 245.

⁵² O autor usa a expressão “à vue d’œil”, que em português significa tanto “presenciar” como “ver rapidamente”.

Visão no espaço urbano

⁵³ Breton, André. “Max Ernst”; p. 246.

⁵⁴ Breton, André. L’Amour fou; p. 15.

⁵⁵ Krauss, Rosalind. Op. Cit.; p. 116.

⁵⁶ Id. Ibid.; p. 117.

⁵⁷ Ades, Dawn. “La photographie et le texte surréaliste”. In: Kraus, Rosalind; Livingston, Jane; Ades, Dawn. Explosante fixe. Traduction par Dominique Le Bourg, Camille Hercot et Dominique Saran. Cross River Press (États Unis); Centre Georges Pompidou (France): 1985.

⁵⁸ Bazin, André. “The ontology of the photographic image”; p. 243.

Capítulo 3
Trajetos visíveis

3.1 – Escolhas do olhar

A seguir, serão discutidos aspectos relevantes da produção de alguns fotógrafos que, do final do século 19 até os dias de hoje, embora atuando em momentos, locais e condições diferentes, com visões em alguns casos discrepantes, produzem imagens que apontam para as questões abordadas neste trabalho. Foram selecionados seis nomes, dos quais quatro são estrangeiros – Eugène Atget, Brassai, Henri Cartier-Bresson e Lee Friedlander – e dois, brasileiros: Antonio Saggese e Rubens Mano.

A razão da escolha desse grupo é a ênfase que grande parte de suas imagens dão a elementos do universo urbano que, sob o ponto de vista da Semiótica peirceana, podem ser definidos como signos indiciais. O objetivo é relacionar um repertório de exemplos em que a fotografia e sua linguagem de gênese indicial dialogam com outros elementos de sua “vizinhança”, como, por exemplo, os reflexos, sombras e os diversos vestígios da ação humana e da passagem do tempo, buscando analisar os efeitos plásticos e expressivos que esses fotógrafos obtêm com a sua abordagem.

Mesmo que a maioria desses nomes não tenha vínculos com o Surrealismo, esse movimento será tomado como referência constante, em primeiro lugar – como já foi demonstrado no capítulo anterior – pelos pontos de coincidência entre suas diretrizes e as novas fronteiras perceptivas abertas pela fotografia. Da mesma maneira, foram levadas em conta as convergências e divergências de muitas das proposições de André Breton e seus companheiros com as preocupações que movem o trabalho de alguns desses criadores.

Além disso, por sua temática e características, as criações desses fotógrafos foram escolhidas para servir como parâmetros imagéticos de alguns dos temas que foram tratados nos primeiros capítulos, assim como marcos sinalizadores das propostas que movem o ensaio fotográfico apresentado no próximo capítulo.

3.2 – Atget: o espaço dissecado

Os recursos da fotografia oferecem um instrumental valioso para o estudo de um fenômeno cada vez significativo para a sociedade do século 19 – o movimento –, ampliando, assim, o conhecimento até então existente sobre esse fenômeno. Recursos como as máquinas a vapor e a eletricidade aceleram então todos os antigos processos, do transporte à produção econômica.

O aperfeiçoamento técnico também põe a imagem em sintonia com uma época que se apressa. Os aparatos construídos por Eadweard Muybridge, no fim da década de 70 do século 19, e por Étienne-Jules Marey, no decênio seguinte, produzem imagens com detalhes surpreendentes dos movimentos de seres humanos e animais, reunindo um novo repertório visual sobre esse processo e influenciando diversos artistas plásticos, dos impressionistas aos futuristas.

Trajetos visíveis

Mas as inovações que a fotografia então proporciona nem sempre dependem dos reflexos da aceleração tecnológica. Eugène Atget não tem pressa. Ele caminha lentamente, no ritmo de lugares que são deixados para trás pela locomotiva do desenvolvimento urbano: os arredores parisienses recheados de construções seculares, condenadas à destruição pelo impulso imobiliário produzido pelas reformas de Hausmann.

Sua própria máquina, acompanhante de suas jornadas ao longo de mais de três décadas, na virada do século 19 para o 20, é uma caixa para placas de 18 x 24 centímetros, já então digna de ser encontrada num mercado de pulgas.

Atget não se considera um artista, mas um fotógrafo de obras de arte. Na porta de seu apartamento-escritório ele anuncia seu ofício: “Documentos para artistas”. A maior parte de seu trabalho é vendida para museus, não como trabalhos para figurarem em exposições, mas principalmente como registros de construções e locais cuja preservação começa a mobilizar alguns grupos e instituições, como a Biblioteca Histórica da Cidade de Paris.

Após ser descoberto por Berenice Abbott e Man Ray, em 1926, ao saber que algumas de suas fotos seriam publicadas na revista *La révolution surréaliste*, ele pede que seu nome não seja mencionado no periódico. Seja por humildade ou por não se identificar com o radicalismo assumido pelo círculo liderado por André Breton, ele prefere o anonimato. Morre no ano seguinte, deixando uma caudalosa produção, que irrigará a imaginação de fotógrafos das mais diversas colorações.

Certamente, Atget não tem pretensões de chacoalhar os alicerces da sociedade em que vive, como ocorre com os vanguardistas do século 20, mas sua atitude antecipa muitas das propostas brandidas por líderes e teóricos desses grupos. A decisão de não se considerar um artista o libera das convenções oriundas das artes plásticas que limitam a obra dos fotógrafos de seu período, em especial os integrantes da corrente pictorialista. Ele evita os artificios na apresentação de seus temas, expondo-os na sua condição de locais e objetos geralmente marcados pela deterioração. Muitos anos depois, essa atitude “sincera”, de não disfarçar o que a câmera flagra, é colocada como uma das vigas mestras da produção dos seguidores da *straight photography*.

Sua versatilidade temática – que vai de jardins de palácios a detalhes de um corrimão ou a roupas usadas à venda num mercado – enfatiza uma característica básica da fotografia, um processo no qual tudo o que é visível pode se tornar imagem. Atget demonstra que no meio de expressão que utiliza não há hierarquias, temas mais ou menos nobres, motivos melhores ou piores – com a câmera fotográfica, a democracia se instala no plano do olhar.

Trajetos visíveis

Ele percorre uma miríade de trajetos, que multiplicam a Paris visível. Locais que geralmente passam despercebidos dos demais transeuntes ganham uma inesperada apreciação, apresentando-se recheados de detalhes e sutilezas. Carregando seu equipamento *demodé*, vagarosamente, produz no espaço urbano a mesma segmentação reveladora que Muybridge e Marey, com seu aparato de última geração, fazem com o movimento humano e animal.

Ao construir inúmeras séries de temas – avenidas, lojas, janelas, parques, estátuas –, abre um caminho que será retomado por diversos fotógrafos: como Walker Evans, com suas fachadas e interiores de residências; Lee Friedlander e seus monumentos e vitrinas; ou a dupla Bernhard e Hilla Becher, e suas construções industriais.

A atração que causa entre os surrealistas não pode ser entendida apenas por suas produções apresentarem um imenso léxico de coisas obsoletas e locais esquecidos. Sua decisão de produzir documentos também se harmoniza com a obsessão indiciária desse grupo, que se propõe a apresentar objetos e relatos arrancados diretamente do fluxo dos acontecimentos, extraídos da experiência vital, ainda com os resquícios do uso que os mantinham ligados à existência de indivíduos e coletividades.

Num constante e resignado trabalho, Atget deixa que lentamente entre na foto o testemunho centenário dos mais variados objetos: suas imagens mostram escadas gastas, paredes marcadas por rachaduras, portas de pintura carcomida, sapatos enrugados, painéis amassados e sujas pela queima do carvão. (*Fig. 17*)

Pelas limitações de seu equipamento, que exige longos intervalos de exposição, geralmente fotografa os lugares em momentos em que eles não estão ocupados pelas pessoas, como no começo da manhã. Mas esse recurso acaba por carregar suas imagens de uma tensão especial, entre a inexistência de seres humanos e os diversos vestígios que eles deixam.

A dialética presença/ausência, que a fotografia estabelece ao registrar a imagem que surge da irradiação luminosa de seres e objetos e deles se separa em termos temporais e espaciais, recebe uma ênfase especial em Atget. As cenas que ele registra recordam obras cujos autores acabam de se retirar, deixando-as num silêncio incômodo, para serem decifradas pelos espectadores, que não podem ocupar esses espaços ou utilizar esses objetos, mas apenas observá-los numa intimidade que somente os olhos podem gozar.

Da mesma forma, o esvaziamento constante que realiza em suas imagens do movimento de homens e animais, além de expor o espaço em que eles se deslocam e deixam seus rastros, “varre” o cenário para evidenciar aquilo que, na sua aparente ausência, atinge mais profundamente o espectador: o tempo e a força de seu transcurso.



Fig. 17 - Atget: Velho corredor, 22, rua Saint-Sauver, 1914.

Como na imagem da *Rue des Barres*, de 1898 (Fig. 18), os vestígios da vida urbana estão por toda parte: nas roupas penduradas nas janelas, na cadeira deixada na calçada, na água e na sujeira que se espalha entre paralelepípedos, na carroça que descansa na rua. Essa vida, no momento em que a foto foi feita, não está visível, mostra apenas suas conseqüências. Mas na foto esse vazio se pereniza, deixa de ser uma pausa para ser a constante da imagem.

Atget, como assinala Benjamin, fotografa o “local do crime” – ele não flagra a ação, mas o contexto que a preserva, com seus resquícios. Ele expõe um cenário em que algo já ocorreu e nenhum outro acontecimento ocupa a cena. E, ao evidenciar esse “intervalo”, o que apresenta acaba por abrir

Trajetos visíveis

uma brecha no cotidiano da cidade. Ao evitar os fatos, as ocorrências que podem distrair a atenção do observador, ele aponta para o mecanismo que move esse carrossel. Sem sinais de movimentação, de transcurso, as marcas da vida se transformam em sangue coagulado, os locais se transfiguram em tempo condensado. Em Atget, a imagem raramente capta o “instante”, o “momentâneo” – focalizando o imóvel e o residual, ela ultrapassa os fatos para focalizar um fenômeno mais denso e profundo: a densidade da história.



Fig. 18 – Atget: Rue des Barres, 1898.

3.3 – Brassai: o olhar no espelho

A ligação de Brassai com a fotografia nasce de seu convívio especial com Paris, feito na contramão da vida da maioria de seus habitantes: ele dorme de dia e prefere caminhar à noite. “Nesses passeios pela cidade vi muitas imagens maravilhosas na névoa e na chuva. Comecei a buscar uma forma de expressar o que via, e nesse ponto pensei na fotografia.”¹ Assim, a partir de 1930, mais uma atividade se soma à sua versatilidade criativa, que vai do desenho e da escultura ao texto jornalístico e literário.

Embora próximo do círculo surrealista, colaborando com a revista *Minotaure* e fornecendo diversas fotos para ilustrar *L'amour fou*, Brassai faz questão de estabelecer um espaço criativo próprio, que não se limita a seguir a orientação das propostas de Breton: “O efeito surreal de minhas imagens não é nada mais do que a realidade tornada fantástica por meio de uma visão particular. (...) Meu objetivo constante é fazer as pessoas verem um aspecto da vida diária como se eles o tivessem descoberto pela primeira vez.”²

Ele sintetiza com precisão suas concepções ao afirmar que, na fotografia, “nunca se pode expressar diretamente, senão através de recursos ópticos, de processos físicos e químicos”³. Como outros criadores desse período, entre os quais Moholy-Nagy e Man Ray, ele explora o potencial expressivo peculiar da técnica fotográfica, mas geralmente conciliando-o com seu temperamento de fotógrafo de rua. Seu trabalho também envolve produções de estúdio, como nus e as “esculturas involuntárias”, mas a matéria-prima básica de suas lentes está na vida parisiense.

É nos panoramas urbanos que ele afirma sua visão particular, selecionando alguns exemplares da “floresta de índices” que esse ambiente oferece. Por meio da maneira como incorpora ao seu repertório elementos como os reflexos em espelhos, sombras e luzes da paisagem noturna e grafites feitos em paredes e muros, obtém os múltiplos efeitos visuais, simbólicos e metalingüísticos que destacam sua obra.

Ao apelar para os espelhos, Brassai demonstra a consistência de sua formação nas artes plásticas, por exemplo, fazendo referência às ousadias cubistas, apresentando numa mesma imagem as pessoas e cenas sob mais de um ângulo. Da mesma maneira, usando os reflexos, ele “amplia” o campo de abrangência da foto, incluindo elementos que, por estarem em vários pontos de um determinado espaço, não poderiam ser captados simultaneamente pela câmera.

Num ensaio sobre o fotógrafo, Rosalind Krauss mostra como seu trabalho utiliza o que ela denomina de “composição em abismo”, em que os espelhos evidenciam tanto o próprio processo de representação da fotografia, como o jogo de aparências contido na cidade moderna.⁴ Esse notívago rastreia lugares como bares e casas noturnas, onde as pessoas vão para ver e serem vistas. Com a multiplicidade

Trajetos visíveis

de reflexos, exemplificada na foto em que ele expõe o jogo amoroso de um casal, mostrando o homem e a mulher ao mesmo tempo juntos e separados, desdobrando-se em olhar e imagem, desejo e sedução, contato e solidão. (Fig. 19)



Fig. 19 – Brassai: Casal num pequeno café, 1932.

Outra das obsessões de Brassai são os *graffiti*, os desenhos feitos por crianças e adolescentes nos muros e paredes. A atração do fotógrafo obviamente não é pela qualidade artística ou pela temática de tais produções. No artigo que escreveu em 1933 na revista *Minotaure*, “Da parede das cavernas à parede da fábrica”, em que apresenta alguns grafites colhidos em suas caminhadas por Paris, ele ilumina o motivo da pesquisa dessas

Trajetos visíveis

produções: “O que se evidencia sob a transparência cristalina da espontaneidade é neste caso uma função vital, tão imperiosa, tão irracional quanto a respiração ou o sono.”⁵

O que cativa o fotógrafo nessa algaravia visual espalhada pelas urbes modernas, portanto, é sua condição de manifestação de vida, o que, segundo ele mesmo conclui, a aproxima dos vestígios deixados pelos homens das cavernas e as antigas civilizações. Com a série sobre os *graffiti*, a fotografia volta-se para um outro signo ambíguo como ela: por um lado icônico – rostos, corações, símbolos fálicos desenhados na parede – e ao mesmo tempo uma marca pessoal, uma demarcação de território e a expressão direta das fantasias e desejos de meninos e jovens. (Fig. 20)

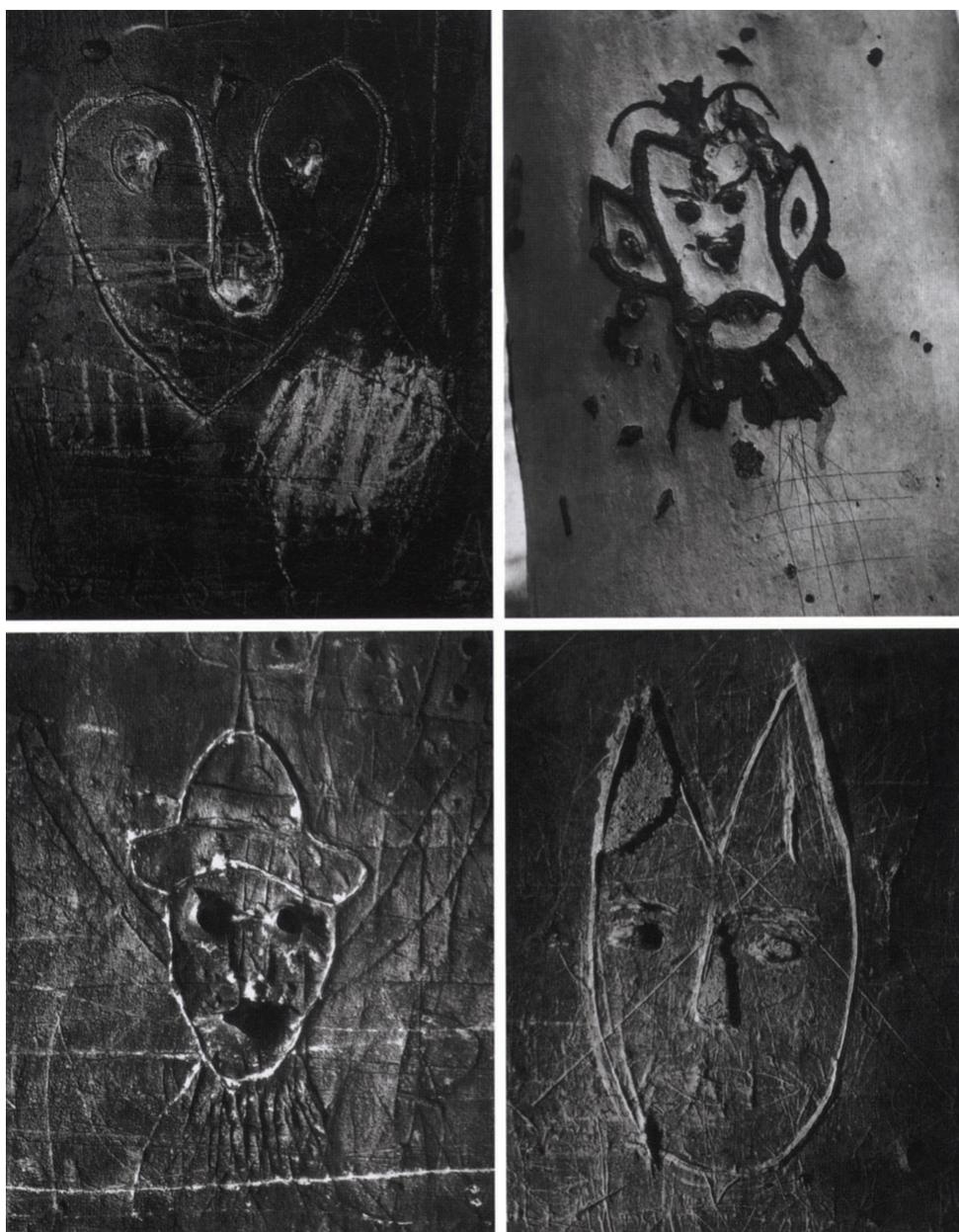


Fig. 20 - Brassai: Graffiti, 1933 – 1956.

Trajetos visíveis

Outra demonstração de seu olhar reflexivo são as fotos noturnas das ruas de Paris. Utilizando basicamente a iluminação artificial, gerada no próprio meio urbano, Brassai elabora imagens em que as sombras deixam de ser apenas o efeito da projeção da luz sobre os corpos, um fator geralmente “recessivo” da foto, para ser o elemento que domina os espaços apresentados, “ilhando” os objetos, que se afastam de sua apresentação usual e se integram a um intenso jogo de claro/escuro.

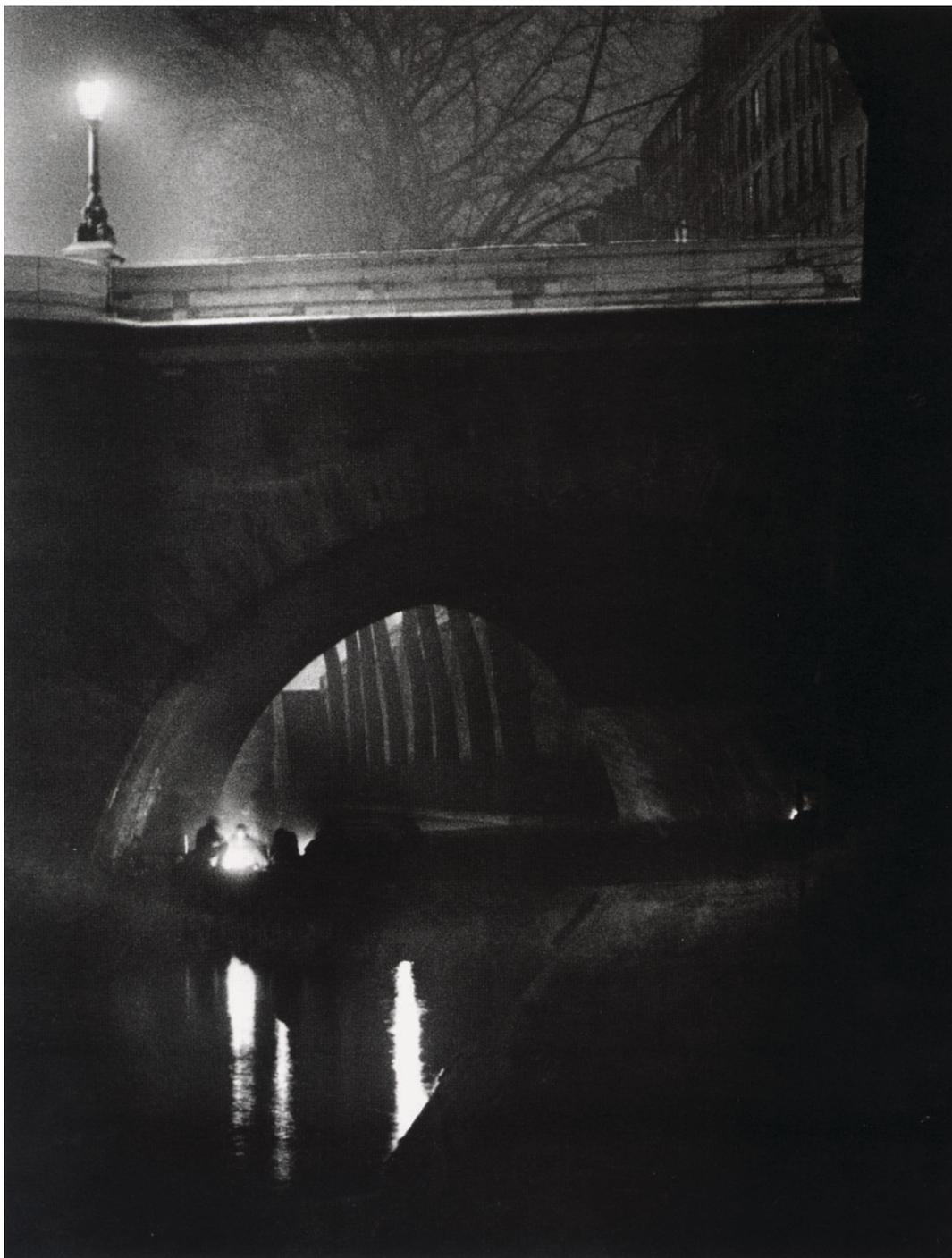


Fig. - 21 Brassai: A Pont-Neuf , entre 1930 e 1932.

Em vez de pôr em prática recursos predominantemente técnicos, como a solarização descoberta por Man Ray, ele cria composições inusitadas recorrendo a longos tempos de exposição para sensibilizar as chapas de sua máquina. Com isso, apresenta aspectos surpreendentes das geometrias urbanas, valoriza o desenho de maquinários, explora com habilidade a gradação tonal proporcionada pelo céu noturno e por conjuntos arquitetônicos. Ao mesmo tempo, por meio das sombras, insere outra de suas constantes alusões metalingüísticas, tornando os flagrantes da Paris noturna semelhantes a negativos fotográficos.

Também com a ajuda das trevas, reduz a apresentação das cenas a poucos elementos, enxugando a foto da multiplicidade de detalhes que a lente absorve com a luz solar. Os quadros que compõem o livro *Paris after dark*, assim, tornam-se uma lição de economia visual, a concretização de uma preocupação minimalista – além do impacto visual e das sugestões simbólicas que as amplas zonas de escuridão provocam no espectador.

A foto *Le Pont Neuf* (Fig. 21) é um exemplo magnífico dessa competência. Nela, as árvores e fachadas de prédios iluminadas pelas lâmpadas da rua contrastam com os contornos de seres humanos que se aquecem ao redor de uma fogueira sob a ponte. A cena descortina a diversidade e os contrastes do universo urbano – um triunfo da tecnologia, a iluminação pública convive com o cotidiano de cidadãos que enfrentam condições precárias de vida. Em termos temáticos e visuais, essa cena evidencia até que ponto esse é um mundo de contrastes...

3.4 – Cartier-Bresson: o desejo da visão

Alguns estudiosos da obra de Henri Cartier-Bresson, como Jean-Pierre Montier e Jean Clair, defendem sua afinidade com a filosofia oriental, especialmente com o budismo, por suas imagens expressarem uma ligação profunda entre o mundo exterior e a sensibilidade humana.⁶ O fotógrafo francês, porém, costuma enfatizar que a síntese que obtém entre as coisas e sua própria visão tem suas raízes culturais no próprio continente europeu – mais precisamente, nas concepções dos surrealistas liderados por Breton. Numa entrevista à revista *Photo*, em 1957, ele ressalta: “Eu sou profundamente marcado pelo surrealismo, e tentei por toda minha vida jamais traí-lo.”⁷

Em sua juventude, Cartier-Bresson dedica-se principalmente às artes plásticas, estudando com André Lhote, um pintor de ascendência cubista, entre 1927 e 1928. Desde 1925, sente-se cada vez mais atraído pelas atividades do movimento surrealista: fica amigo de personalidades como Max Ernst e René Crevel e realiza obras imersas no imaginário desse movimento, como a fotomontagem *Pelo amor e contra o trabalho*

Trajetos visíveis

industrial, de 1931. Uma das fotos que produz em Sevilha, durante a Guerra Civil Espanhola, é escolhida por Breton para ilustrar *L'amour fou*.

O próprio Cartier-Bresson esclarece que não é a pintura o que mais o atrai na corrente surreal, e sim suas propostas sobre a conduta a ser adotada pelos indivíduos diante da vida e da situação social vigente, “sobretudo a atitude de revolta.”⁸ A coerência com esses princípios é demonstrada por seu apoio aos republicanos espanhóis durante a Guerra Civil, que o levou a dirigir o documentário *Victoire de la vie*, e seu engajamento no exército francês contra os nazistas, em 1939, que resultou em meses de trabalhos forçados numa prisão mantida pelos alemães.

Outra consequência dessa identificação é a afinidade de seu processo criativo em relação aos argumentos de Breton, que, declaradamente guiado pelo modelo de observação da Medicina, propõe que o observador não interfira na apresentação de acontecimentos que exigem “a estrita autenticidade do documento humano que os registra”⁹. Nada acrescentar, nada subtrair naquilo que se testemunha, para que a vida se revele em toda sua fulgurância.

No texto em que expôs mais detalhadamente sua concepção de fotografia, *O instante decisivo*, de 1952, Cartier-Bresson demonstra sua ética profissional e, ao mesmo tempo, sua atenção à bússola bretoniana, ao acentuar que os fotógrafos não podem alterar as cenas que captam: “Nós não devemos manipular a realidade enquanto estamos fotografando, nem devemos manipular os resultados no laboratório.”¹⁰. Seu rigor, nesse caso, chega ao ponto de enfatizar que a ampliação sempre respeite o que a câmera colheu, evitando por exemplo cortes de detalhes da imagem fixada no negativo.

Para Cartier-Bresson, o autor das fotos deve ser o mais discreto que puder diante do assunto que precisa captar: “É essencial, portanto, aproximar-se do tema na ponta dos pés – mesmo que o tema seja uma natureza-morta. Uma mão de veludo, um olhar de falcão – é isso que todos nós devemos ter.”¹¹. Ele sugere até mesmo que o fotógrafo utilize sempre a luz disponível no ambiente, evitando o uso de *flashes*, para não interferir na apresentação da cena.

Em consequência dessa preocupação, mantém em suas fotos uma cuidadosa distância em relação à pose, negando-se a aconselhar seus retratados a fazer um gesto ou olhar de determinada maneira para o aparelho. Qualquer sugestão, no seu ponto de vista, é um artifício, uma influência indevida no fluxo vital.

Outro ponto de encontro entre as trajetórias de Breton e Cartier-Bresson é a decisão de ambos de estar sempre abertos ao acaso, o que possibilita encontros inesperados e achados que podem materializar seus desejos, suprir suas aspirações. Em *L'amour fou*, a partir de sua preocupação de romper as divisões rígidas

Trajetos visíveis

entre os campos subjetivo e objetivo, o escritor estabelece o conceito de “acaso objetivo”, que representa “o encontro de uma causalidade externa e uma finalidade interna”¹². O fotógrafo declara que, com a câmera na mão, pode concretizar essa aspiração: “É preciso ser sensível, tentar adivinhar, ser intuitivo, se entregar ao acaso objetivo de que falava Breton. E o aparelho fotográfico é uma ferramenta maravilhosa para captar esse acaso objetivo.”¹³.



Fig. 22 – Cartier-Bresson: Atrás da estação Saint-Lazare, Paris, 1932.

Trajetos visíveis

A afirmação de Cartier-Bresson aponta para a conquista garantida pela técnica fotográfica, ou seja, a relação complexa entre o fator sensível e o processo mecânico: o fotógrafo *vê*, a máquina *registra*. Esses dois processos diversos – o primeiro baseado no dinamismo neurofisiológico e o segundo num fenômeno fotoquímico – se fundem de maneira inextrincável na foto.

Peter Galassi demonstra como as fotos bressonianas feitas no início da década de 30 denunciam tanto o rigor construtivo do Cubismo como o impulso surrealista de buscar o mundo espantoso contido na aparente banalidade do dia-a-dia.¹⁴ Nesse período, a temática do fotógrafo é bastante próxima do grupo de vanguarda parisiense, como transparece na foto produzida em Paris, em 1932 (*Fig. 22*), na qual um homem está prestes a tentar uma improvável caminhada sobre a água pulando de uma escada que parece ter perdido sua função usual e se tornado um pequeno píer numa área que se transformou numa espécie de paisagem aquática. Nessa cena, em que o ambiente urbano se duplica em seus reflexos, o salto do homem é ironicamente repetido tanto por sua projeção luminosa na superfície líquida quanto pela figura exposta num cartaz sobre o muro.



Fig. 23 – Cartier-Bresson: México, 1964.

Mas os desdobramentos da sensibilidade surrealista, embora matizados pela preocupação fotojornalística, ecoam em diversos exemplos da produção madura de Cartier-Bresson, como na *Figura 23*, feita no México

Trajetos visíveis

em 1964, que lembra as cidades misteriosas de De Chirico e é uma demonstração do uso magistral da sombra na composição e na riqueza expressiva da foto. Ela parece dividida diagonalmente numa zona de sombra – em que se destaca um área de luz, dentro da qual, por sua vez, se define a sombra de uma mulher – e outra zona banhada pelo sol, na qual há um trecho de sombra, onde se insere um corpo de mulher. Da mesma forma que essas duas áreas contrastantes, a sombra feminina no alto da escada dialoga com a “metade” da outra mulher, oculta pela coluna. Nenhuma das duas aparece inteira, sugerem fragmentos de um mesmo ser, que se manifesta em dois locais diferentes – como se fossem desdobramentos de uma entidade feminina, evocando seu poder de mistério e sedução.

Cartier-Bresson também ecoa a desconfiança surrealista contra o racionalismo ao enfatizar que a fotografia não é um processo redutível à atividade mental: “Você deve estar alerta com o cérebro, o olho, o coração; e ter a flexibilidade do corpo.”¹⁵. Embora famoso pelo equilíbrio geométrico de sua produção visual, ele assinala que essa harmonia não é algo premeditado e argumenta que o fotógrafo “compõe uma imagem praticamente no mesmo intervalo de tempo que leva para apertar o disparador, na velocidade de uma ação reflexa”¹⁶. Para ele, o ato de fotografar é um fenômeno que exige a participação integral do autor da imagem:

*“Em fotografia há um novo tipo de plasticidade, produto das linhas instantâneas feitas pelos movimentos do tema. Nós trabalhamos em harmonia com o movimento como se ele fosse um pressentimento do modo como a própria vida se desenvolve. Mas no interior do movimento há um instante no qual os elementos que se deslocam adquirem um equilíbrio. A fotografia deve captar esse instante e tornar imóvel seu equilíbrio.”*¹⁷

Cartier-Bresson faz da ação fotográfica um ato orgânico, absorvendo o funcionamento da câmera à sua dinâmica corporal, que por sua vez está integrada ao desenrolar dos acontecimentos. Gerar a imagem, assim, significa um verdadeiro prazer físico e psíquico: “Eu sou um feixe de nervos que espera pelo momento e isso sobe, sobe, sobe, e isso explode, é uma alegria física, dança, tempo e espaço reunidos. Sim! Sim! Sim! Sim! Como na conclusão de *Ulisses*, de Joyce. Ver é um todo.”¹⁸

3.5 – Lee Friedlander: A identidade difícil

Na virada das décadas de 50 e 60, quando o trabalho de Lee Friedlander alça seus vôos, o impulso dos movimentos vanguardistas disseminados a partir da Europa perde vigor. A fé na transformação radical

da vida e no avanço da justiça e do bem-estar em sintonia com a implementação do progresso tecnológico, que caracterizava grande parte dos grupos de linhagem modernista, apresenta uma anemia crescente. Principalmente nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha, esse é o momento da hegemonia da Pop Art, que, apesar de ter no Dadaísmo um ponto de referência, não partilha das suas convicções revolucionárias e antiburguesas, preferindo, como demonstram as obras de Andy Warhol, um convívio cínico com a cultura mercantil.

Críticos como Loïc Malle defendem que as criações de Friedlander trafegam nas mesmas avenidas dominadas pelas produções pop.¹⁹ Sem dúvida, inúmeras de suas fotos evidenciam o tratamento irônico de ícones da sociedade norte-americana típico desse movimento, como a série de imagens reunidas em *The american monument*. Nesse livro, publicado em 1976, monumentos que glorificam a história *yankee* parecem engolfados pela indiferença do ambiente urbano, misturados a uma parafernália visual onde se mesclam prédios, cartazes publicitários e transeuntes distraídos.

Friedlander, como sublinham suas próprias palavras, investiga a “paisagem social americana”. Suas imagens, principalmente na fase inicial de seu trabalho, em vez de privilegiar temas específicos, funcionam enquanto conjuntos. Esses “agrupamentos”, porém, estão longe de ser harmônicos: parecem mais quebra-cabeças formados pela justaposição de peças incongruentes. A foto feita em New Orleans, em 1969 (Fig. 24), demonstra como o fotógrafo utiliza um espelho de carro para acentuar um efeito de caos visual muito próximo das fotomontagens dadaístas. É interessante notar que, nesse caso, a ampliação invertida da foto “corrige” a inversão das letras dos cartazes colhidas no espelho, ao mesmo tempo que expõe ao contrário as imagens diretas da rua.

Entretanto, restringir a criatividade desse fotógrafo ao horizonte pop é deixar de lado algumas diferenças básicas que ele apresenta em relação às propostas dessa corrente. Como assinala Edward Lucie-Smith, esse movimento assume a convicção de que, na sociedade industrial, os objetos deixaram de ser únicos, são utensílios fabricados aos milhões. As coisas valem por seu valor de uso – um fenômeno que causava calafrios em Breton. E Lucie-Smith argumenta:

*“O que freqüentemente parecer interessar ao pintor pop é o fato de que o objeto está despersonalizado, torna-se um tipo, mais do que um indivíduo – o artifício da imagem idêntica e monotonamente repetida com que nos deparamos tantas vezes na arte pop é uma prova disso. Com raras exceções – como Peter Blake e Larry Rivers – a arte pop evita o particular.”*²⁰



Fig. 24 – Lee Friedlander: New Orleans, 1969.

Em consequência, os representantes do pop enfatizam a foto como clichê, imagem reproduzível por excelência. Friedlander encara seu trabalho sob outro ponto de vista, enfatizando a importância da fotografia como experiência singular e resultado da ação do fotógrafo. “Enquanto fotógrafo, o que me interessa acima de tudo é a fotografia em si e o ato de fotografar”, afirma.²¹

John Szarkowski recorda o incômodo causado entre os participantes de uma conferência em que Friedlander, ao apresentar suas produções, limitava-se a dizer os nomes dos locais onde elas foram feitas. Alguém da platéia perguntou se era importante saber se uma imagem tinha sido obtida em Chatanooga, por exemplo. O fotógrafo respondeu então que, se não estivesse naquele lugar, naquele momento, não teria tirado aquela foto.²² A explicação pode parecer banal, mas sublinha a importância da interação do fotógrafo com as circunstâncias em que seu trabalho se origina.

Principalmente em suas criações dos anos 60 e 70, Friedlander expõe a uniformização crescente no mundo contemporâneo. Dentro dessa preocupação mais ampla, realiza uma análise original sobre os problemas da visão e da condição do fotógrafo num contexto em que a afirmação da individualidade é cada vez mais problemática.

Trajetos visíveis

A demonstração mais expressiva de seu esforço está na seqüência de auto-retratos que realizou nos anos 60. Nesses trabalhos – um recurso que, por sua ênfase na personalidade individual, não é comum entre os artistas pop –, Friedlander aparece tanto diante da câmera, quanto indiretamente, como sombra ou reflexo em espelhos e vidros de vitrinas.



Fig. 25 – Lee Friedlander: Wilmington, Delaware, 1965.

Na foto produzida em Wilmington, Delaware, em 1965, que integra essa série, ele aproveita uma vitrina para estruturar a imagem usando as projeções de seu corpo (Fig. 25). Suas pernas refletidas parecem sentar-se

na cadeira, adequando-se assim ao valor utilitário dessa mercadoria. Elas, porém, acabam por amalgamar-se à estampa desse móvel, que dá a impressão de se tornar a pele ou a roupa dos membros representados. A sombra da cabeça se soma a essa junção bizarra, que também aglutina o braço da cadeira – tudo isso reforçado pela sobreposição visual entre o piso interno da loja e as lajotas da calçada.

Com sua apresentação caótica, que funde de forma asfixiante o ser humano e seus produtos, a foto distancia-se tanto do postulado de objetividade que cerca a fotografia quanto das concepções humanistas que moveram a maioria dos fotógrafos na primeira metade do século 20.

Além disso, ao manipular com habilidade reflexos e sombras, o fotógrafo gera um outro elemento indicial: mais do que exibir um auto-retrato, sua projeção se torna uma assinatura, uma confirmação que foi ele, Friedlander, que produziu aquilo que se vê. Essa assinatura, porém, formada por indícios de sua presença distorcidos e amalgamados a outros componentes da imagem, também denuncia a mistura confusa da personalidade do autor à parafernália que se condensa no território metropolitano. Ao mesmo tempo, alude às incertezas da tentativa de se consolidar uma individualidade em meio à mediação de um processo mecânico como a fotografia.

Como ressalta Szarkowski, a produção de Friedlander segue a tradição da fotografia norte-americana cristalizada principalmente na obra de Walker Evans. O rigor formal, a preocupação em evitar sentimentalismos, a abordagem da dinâmica urbana – essas características comuns demonstram uma inegável continuidade. No entanto, com os auto-retratos e outros trabalhos, Friedlander tensiona e leva esse legado até um outro patamar expressivo, relacionando sua imagem aos dilemas que surgem com o aprofundamento da cultura industrializada.

3.6 – Antonio Saggese: a mecânica da imagem

A maior parte do trabalho de Antonio Saggese, que se desdobra a partir dos anos 80, volta-se para a própria fotografia. Ele apresenta fotos normalmente situadas em algum contexto: suas séries expõem calendários e retratos com beldades nuas em oficinas mecânicas e serrarias, imagens fixadas em túmulos, retratos expostos em salas de milagres, cartazes de propaganda de candidatos políticos espalhados pelas ruas...

Seu ponto de vista metalingüístico não destaca apenas a imagem em si, mas também seus diversos usos sociais, seja religiosos, memorialísticos, eróticos ou políticos. As fotos sempre aparecem ao lado de objetos e materiais, que ajudam a definir seu sentido utilitário. Aquelas flagradas em salas de milagres, por exemplo, muitas vezes se misturam a outros ex-votos, como muletas e pinturas de santos; os retratos das *pin-ups* se mesclam a peças de automóveis, e assim por diante. (Fig. 26)



Fig. 26 – Saggese: foto da série *Mecânica do desejo*, 1988/1989.

Nas produções de Saggese, as fotos, que circulam na cultura moderna como equivalentes visuais dos objetos, são flagradas *enquanto objetos*, ou seja, em sua condição física: rasgadas, puídas, dobradas, descoradas. Nesse caso, portanto, a imagem não tem a pretensão de ser uma janela para o mundo – ela se exhibe enquanto matéria: em vez de se pretender transparente, assume a sua opacidade.

A exposição das fotos enquanto densidade física é reforçada pelo lugar onde elas se inserem, geralmente paredes, nas quais também se apóiam ou fixam outros elementos, como ferramentas, placas de automóveis e pichações. O olhar do fotógrafo não busca sugerir uma profundidade: pelo contrário, enfatiza a superfície, a bidimensionalidade do que é visto. Seja qual for a temática, tudo parece achatado como se tivesse sido prensado antes de se submeter à visão do observador.

O caráter físico das fotos também se denuncia por meio de algum processo de deterioração, como a poeira, os rasgos e furos e a despigmentação de suas tintas, que dificultam a visibilidade da figura apresentada

Trajetos visíveis

– como comprova a *Figura 27*. Elas perdem semelhança em relação àquilo que representam, ao mesmo tempo que se evidenciam os sinais da ação do homem ou do tempo sobre seus materiais.



Fig. 27 - Saggese: São Paulo, 1994.

Há uma sensação de desaparecimento iminente rodeando boa parte das fotos, reforçada pelo aspecto de abandono e paralisia das coisas que as cercam, como as muletas deixadas como ex-voto, lambretas desmontadas, restos de velas queimadas nos jazigos. Depois de usados, todos esses elementos parecem condenados ao esquecimento. É como se a fé, a memória ou o desejo que imantam tais imagens de repente as abandonassem, deixando-as inermes diante da decomposição que o fluxo cronológico provoca.

A foto é captada no momento em que se despe de sua característica básica, ou seja, sua capacidade de referência, que segundo as palavras de Barthes “é a ordem fundadora da Fotografia”, em função da conexão que a luz estabelece entre as coisas e a superfície sensibilizada.²³ A própria referência transforma-

se em resquício – muitas imagens possuem apenas um detalhe do rosto do retratado, um pedaço do corpo das mulheres expostas.

O fotógrafo flagra locais cheios de vestígios, mas esvaziados de vida: não há pessoas trabalhando nas oficinas ou rezando por seus entes amados, diante dos túmulos. O ser humano parece afastar-se dessas imagens, tanto na figura que elas mostram, quanto ao seu redor. Há somente os rastros deixados pelas atividades daqueles que freqüentam os espaços onde elas se expõem, como o pó de madeira nas serrarias, peças e ferramentas nas mecânicas.

Mas as fotos, embora agonizantes, ainda não passaram para o “outro lado”, não se tornaram completamente matéria. A referência, mesmo evanescente, se mantém – e isso garante o fio de existência que ainda resta nesses fragmentos visuais. Em Saggese, as imagens são colocadas num ponto crítico, à beira do abismo: entre a pura materialidade em que desaparecem e a manutenção de sua identidade, garantida por meio da capacidade de reter a emanção visual de seres e objetos, particularidade que as vincula ao plano cultural e, portanto, à sua existência enquanto signo.

Ao abordar o destino precário e passageiro das imagens técnicas na sociedade atual, Saggese aparentemente parece adotar o olhar de Medusa, que paralisa e envia suas vítimas para o reino da Morte. Entretanto, seu trabalho, focalizando as fotos no limiar da invisibilidade, lembra o esforço de Orfeu buscando retirar Eurídice da caverna e trazê-la de volta à vida. O fotógrafo apresenta retratos que se dissolvem entre objetos, mas, numa espécie de redenção visual, transforma tais imagens e todo o seu contexto novamente em foto. Ao expor a decadência de seus produtos no mundo, realiza uma afirmação da fotografia enquanto processo de criação. As fotos morrem, mas a fotografia está viva...

3.7 – Rubens Mano: vias cruzadas

Ajustando sua sensibilidade aos fluxos urbanos, Rubens Mano mostra-se avesso a fronteiras muito definidas. Suas criações estabelecem circuitos de ligação entre espaço e imagem, abordando ao mesmo tempo arquitetura, urbanismo, artes plásticas e fotografia, num processo em que os desafios de um campo geralmente repercutem nas particularidades dos outros territórios.

Um trabalho que ilustra bem essa preocupação é *Detetor de ausências*, que integrou o Projeto Arte/Cidade, em 1994. Essa instalação envolveu dois grandes refletores que lançavam fochos paralelos cruzando perpendicularmente as pistas e calçadas do Viaduto do Chá, no Vale do Anhangabaú. À noite, os transeuntes que passavam por esse local recebiam um verdadeiro banho de luz, para logo em seguida desaparecer na paisagem do centro de São Paulo. (Fig. 28)



Fig. 28 – Mano: Detetor de ausências, 1994.

Para Nelson Brissac Peixoto, com o *Detetor de ausências*, Mano faz uma alusão às experimentações realizadas por pioneiros como Niépce e Talbot, que deram origem ao processo fotográfico: “Tal como os antigos *photogenic drawings*, sua preocupação não é imprimir a imagem, fixá-la em cópias reproduzíveis. Mas é evidenciar a luz, superar o abismo que a fotografia instaura entre o momento recolhido na película e o momento presente no olhar.”²⁴

Entretanto, ao lado da menção à gênese da imagem fotográfica, Mano materializa no espaço metropolitano uma reflexão sobre o fenômeno apontado por Benjamin e Ginzburg em relação à ascensão paralela da fotografia e do moderno aparato policial: a necessidade de detecção dos rastros dos indivíduos num contexto de crescente anonimato. O holofote pode simbolizar tanto a vigilância dos prisioneiros nas penitenciárias quanto a vida exposta das figuras públicas, que escapam da escuridão da existência mundana.

Mas esse “aparelho” urbano de Mano é “falho”, não possui o material sensível que poderia registrar a figura daquelas pessoas que a luz colhe. Assim, a presença que se evidencia no fluxo luminoso é apenas

Trajetos visíveis

momentânea: a imagem não se fixa, não se produzem indícios de sua ocorrência. Como comprovar a existência de uma pessoa ou de um acontecimento que não se transformam em imagem? Nem fama, nem captura em arquivos policiais, apenas uma projeção que tem a duração de um relâmpago e não define individualidades.

A preocupação bifronte de Mano, que aborda num mesmo processo questões urbanas e fotográficas, também é evidente no díptico *Disponha* (Fig. 29). O título alude simultaneamente à idéia de uso e de espaço, sugere tanto a disponibilidade dos objetos para a manipulação humana quanto a noção de distribuição das coisas num dado lugar. Nessa obra, há duas fotos, cada uma delas mostrando duas kombis que perdem pedaços de sua carroceria, sugerindo o trajeto para o desaparecimento que marca os produtos industrializados. Elas testemunham a voragem da transformação do mundo urbano – e a árvore sem mudanças aparentes é a comprovação mais segura de que o intervalo entre os dois momentos captados não é muito grande.



Fig. 29 – Mano: *Disponha*.

Essa duplicidade amplifica-se no incômodo causado pela justaposição das fotos, cujos componentes somem diante dos olhos do observador sem que fique explícito o motivo da mudança. As fotos flagram resíduos de um processo que se evidencia pelo desaparecimento dos veículos. O índice da passagem do tempo, nesse caso, é, o desmantelamento das peruas estacionadas, o encolhimento do referente, enfim, a expansão do invisível. Não se pode saber ao certo o destino da lataria “suprimida” – vai para uma funilaria, um desmanche? As duas fotografias flagram o resultado de um fenômeno, mas não exibem sua manifestação – elas precisam da imaginação do observador, para que seus vazios sejam devidamente preenchidos.

Trajetos visíveis

Outra demonstração do nexo que a produção de Mano estabelece entre as questões da vida metropolitana e a reflexão sobre fotografia está na série *Líquidas*, em que são apresentadas vistas desfocadas de trechos urbanos (Fig. 30). Por um lado, essas fotos apontam para a preocupação com a caracterização da cidade explicitada por Mano, que afirma buscar “uma maneira de perceber e conceber o ambiente urbano relativizando a idéia de permanência, um dos conceitos clássicos que definem a arquitetura, para criar conexões com os fluxos que se sobrepõem a um determinado lugar”²⁵

Ao enfatizar essa investigação no plano arquitetônico e urbanístico, porém, Mano também aponta em outra direção e experimenta com a própria linguagem fotográfica. No caso de *Líquidas*, expondo imagens sem foco, ele simultaneamente aborda a polaridade ícone/índice que marca esse signo: sem iconicidade, a identificação do referente se torna problemática – e a característica da fotografia de flagrar o particular, o único, perde consistência. As imagens expõem um ponto da cidade, mas que lugar é esse?

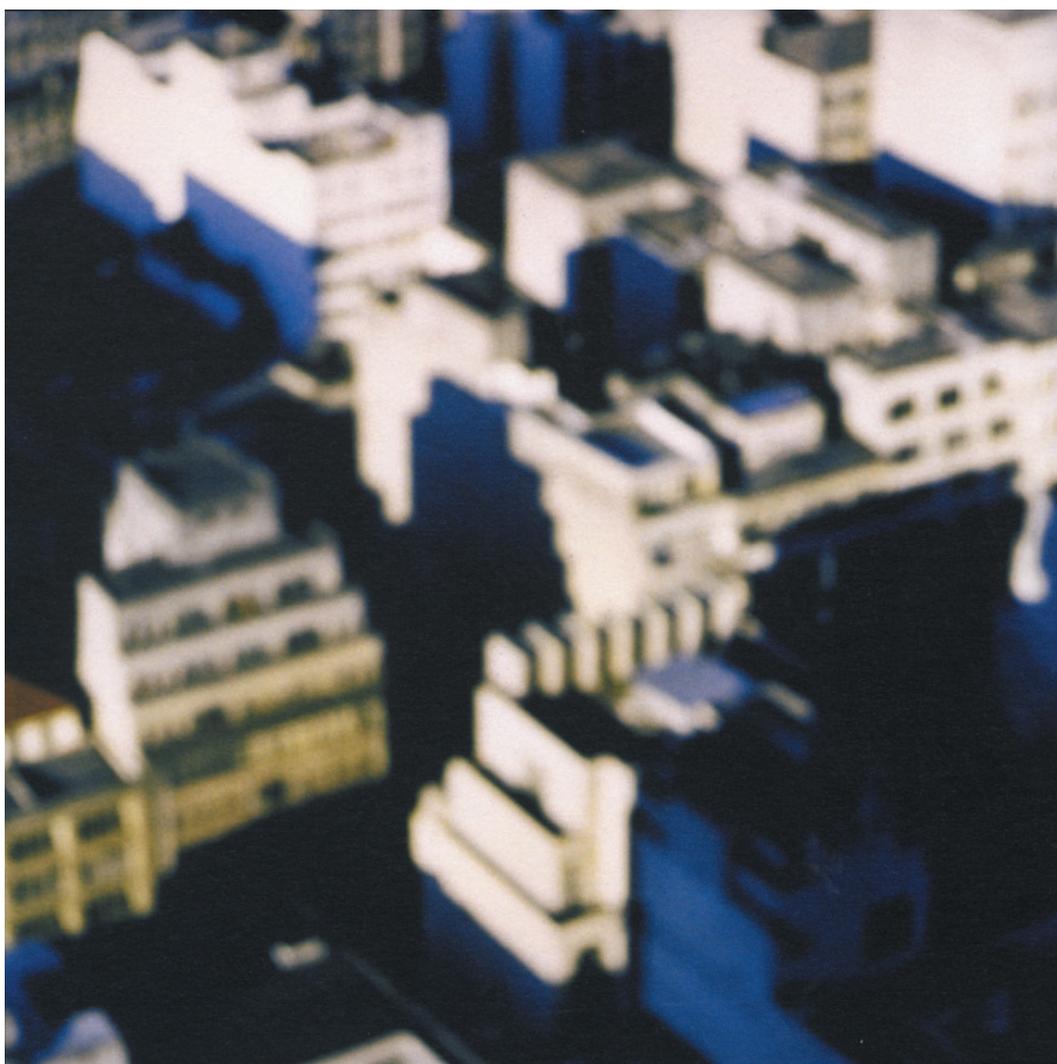


Fig. 30 – Mano: *Líquidas*, 1997-1998.

Trajetos visíveis

Em *Líquidas*, ao mesmo tempo que a cidade ganha fluidez pela perda de contornos precisos, a fotografia parece mais voltada para a abordagem de conceitos (ou seja, “a cidade”, o “espaço urbano”) do que para o registro de locais específicos. No caso, a representação da cidade propõe menos fixação, maior sintonia com os fluxos, enquanto as imagens perdem em especificidade e precisão, ganhando um aspecto de abstração.

Nas obras de Mano, portanto, a fotografia não trata de forma “isenta” os problemas da cidade, como se fosse um assunto do qual ela mantém distância: sua linguagem invade e é invadida pela realidade metropolitana e as questões urbanas repercutem em reflexões sobre a dimensão imagética. Os surrealistas procuravam encarar os objetos no seu poder de representação, conectando o físico e o simbólico. Mano vincula intimamente imagem fotográfica e condições do espaço urbano, com obras em que os sinais e vias de circulação de cada campo de repente se cruzam.

Notas

¹ Hill, Paul; Cooper, Thomas. *Diálogo con la fotografía*. Versión castellana de Homero Alsina Thevenet. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001; p. 42-43.

² Citado no texto de apresentação do livro *Paris after dark*. London: Thames and Hudson, 1987.

³ Hill, Paul; Cooper, Thomas. Op. Cit; p.45.

⁴ Krauss, Rosalind. “Les noctambules”. In: *Photographique, pour une théorie des écarts*. Traduction par Marc Bloch e Jean Kempf. Paris: Éditions Macula, 1990.

⁵ Texto publicado no livro *Brassai*, organizado por Alain Sayag e Annick Lionel-Marie. Paris: Centre Pompidou/Éditions du Seuil, 2000; p. 292.

⁶ Montier, Jean Pierre. *L'art sans art d'Henri Cartier-Bresson*. Paris: Flammarion, 1995; Clair, Jean. “Introduction a une petite metaphysique de la photo”. In: *Henri Cartier Bresson*. Collection Photo Poche. Paris: Centre National de la Photographie, 1982.

⁷ Entrevista a Yves Bourde, publicada na *Photo* n.º 57, de junho de 1972, citada em Montier, Jean Pierre. Op. Cit.; p. 84.

⁸ Entrevista a Gilles Mora, publicada em *Les cahiers de la photographie*, n.º 18, 1986, citada por Montier. Op.Cit.; p. 91.

⁹ Breton, André. *L'Amour fou*. Paris: Éditions Gallimard, 1937; p. 59

Trajetos visíveis

¹⁰ Cartier-Bresson, Henri. “The decisive moment”. In: Lyons, Nathan. *Photographers on photography*. Englewood Cliffs (New Jersey): Prentice Hall, 1966; p. 44.

¹¹ Id. Ibid.; p. 44.

¹² Breton, André. Op. Cit.; p. 28.

¹³ Entrevista a Yves Bourde, publicada no *Le Monde*, em 1974, citada por Montier. Op. Cit.; p. 98.

¹⁴ Galassi, Peter. *Henri Cartier-Bresson: the early work*. New York: The Museum of Modern Art, 1987.

¹⁵ Cartier-Bresson. Op. Cit.; p. 43.

¹⁶ Cartier-Bresson. Op. Cit.; p. 47.

¹⁷ Cartier-Bresson. Op. Cit.; p. 47.

¹⁸ Entrevista a Yves Bourde publicada no *Le Monde*. Op. Cit.; p. 30.

¹⁹ Malle, Loïc. “Le retirement”. In: *Lee Friedlander*. Collection Photo Poche. Paris: Centre National de la Photographie, 1987.

²⁰ Lucie-Smith, Edward. “Arte Pop”. In: Stangos, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991; p. 167.

²¹ Citado por Loïc Malle. Op. Cit.

²² Friedlander, Lee. *Autoportrait*. Introduction par John Szarkowski. Colection Photo Notes. Paris: Centre National de la Photographie, 1992.

²³ Barthes, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

²⁴ Brissac Peixo, Nelson. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Senac/Marca D’Água, 1996; p. 42.

²⁵ Entrevista concedida a Helmut Batista, em janeiro de 1999, publicada no site do Instituto Itaú Cultural (www.itaucultural.org.br).

Capítulo 4
Ensaio fotográfico

Cidade - floresta de índices

Este ensaio fotográfico busca expressar visualmente as questões abordadas nos capítulos anteriores, trazer para o campo da visão os horizontes observados conceitualmente, materializando em imagem os trajetos percorridos pelas preocupações teóricas. Seu objetivo é buscar uma reflexão com o próprio olhar.

Mas suas imagens não se pretendem fruto de um olhar abstrato, que caminha pelas ruas de São Paulo como um fantasma. A visão é coisa de homens e mulheres, de animais sexuados, enérgicos e famintos – não é atributo de anjos. Cartier-Bresson tem razão quando se compara a um feixe de nervos.

O olhar pertence ao corpo, não é um ente conceitual, que se debruça sobre algo do qual está distante: a densidade do ambiente concreto. Ele também é composto de matéria, está preso no tempo e no espaço. Como recorda Merleau-Ponty, o corpo é uma coisa entre coisas, sua substância é feita da mesma materialidade que compõe aquilo que o rodeia.

A visão é sensibilidade e, por isso, tem consistência física e mental. Sensível – nunca passiva. Não se limita à recepção da luz, como se fosse janela aberta: ela também modela essa radiação, imprime-se no que capta. Pode enfeitar as pedras com fábulas ou modelar as nuvens com seus espectros. O corpo irradia-se na visão. Seus desejos, suas necessidades, dão combustível aos movimentos dos olhos – esferas “extravagantes”, que trafegam entre a carne e a imaginação, a luz e os nervos, o perecível e o etéreo, o concreto e o pensamento.

Dessa maneira, a arquitetura da Oca, no Parque do Ibirapuera (*foto 17*), pode ser dissolvida, misturada a sombras e reflexos de árvores, costurada por uma corda que desce de suas alturas, relativizada pela associação de círculos e curvas que parecem sugerir a formação de um outro olho na metade inferior da imagem, um olho onde a sombra do fotógrafo se projeta, um olho que contém duas pernas de alguém que caminha, um olho feito com o corte fotográfico, por um olhar que molda e espelha ao mesmo tempo.

O olhar nunca anda sozinho, passeia também com companhias imensuráveis. Algo intocável como a memória, o resíduo ativo de toda uma vida. Convive com mecanismos difíceis, sem substância palpável e, por isso mesmo, cheios de segredos e artimanhas. Como a cultura e suas lentes levíssimas, fáclimas de carregar, mas que podem mudar o tamanho de tudo, distanciar o vizinho e avizinhar o que é estrangeiro.

Assim, no Horto Florestal, por exemplo, levar adiante a sensação de se estar numa das cenas de *Blow Up*. Num parque de São Paulo, procurar o cadáver que não se encontra mais. Buscar a prova de um crime e encontrá-la no vazio: no par de argolas para exercícios físicos num momento de repouso, com bancos onde ninguém se senta (*foto 13*). Ou, então, usar a luz do veículo-onça como um dedo indicador e apontar

Ensaio fotográfico

um caminho ao mesmo tempo aberto e vazio (*foto 30*). Ou, ainda, relacionar o andar cansado do cão com a cadeira vaga do vigia do parque que havia deixado seu posto (*foto 7*). O parque nesse momento tinha ainda vários frequentadores, mas muitas vezes a fotografia, como demonstra Atget, pode esvaziar os palcos para poder representar melhor os dramas urbanos.

Em seus trajetos, a visão conta suas histórias, com nexos que podem se renovar a cada jornada. Ela sempre é parcial – não existem olhares absolutos e por isso imutáveis. Mas os modos de ver podem ganhar novos contornos, por meio de seu próprio desdobrar-se no tempo. Flanar é com os homens, que enxergam passo a passo.

Passo a passo na Avenida Paulista, essa via aparentemente reta, mas que no andar cotidiano se multiplica em corredores, galerias, espaços sobrepostos. A cada jornada ela pode apresentar facetas diversas, como em suas estações de metrô, por exemplo. Na *foto 15*, feita em 2002, o aspecto destacado é a escuridão no fundo da escada da Estação Trianon-Masp, com as linhas dos corrimãos levando a uma zona indefinida nos subterrâneos da cidade. Já a imagem da Estação Consolação (*foto 14*), realizada em 2003, aponta no sentido contrário: do fundo da escada para o alto, com a máquina fazendo a fotometragem com a luz que vem do céu, fechando-se assim o diafragma para obter o escurecimento do contorno dos passantes.

Atualizar os passos de fotógrafos, poetas e detetives, retornar à figura do *flâneur*, no sentido que lhe dá Benjamin: na busca do contato com sua época e consigo mesmo por meio da cidade. Entender que, nesses labirintos urbanos, percorrem-se lugares, momentos e, da mesma maneira, as rotas da própria intimidade. Cidades são feitas de passagens, convidam ao trânsito. E também passam por dentro de seus habitantes.

Entrar, por exemplo, no Carandiru é penetrar os cantos sombrios das lembranças paulistanas (*foto 21*). Lá não está apenas uma construção, mas um grande porão de horrores. Desocupados, os pavilhões da Casa de Detenção tornam-se um depósito de recordações pesadas, que ecoam no fotógrafo como arrepios e sussurram em corredores onde apenas janelas sobressaem na escuridão (*foto 29*). As paredes das celas, cheias de furos e ranhuras, pequenos sinais de usos cotidianos desses espaços, e fotos, incontáveis fotos de revistas, nus femininos, desejos colados pelas paredes (*foto 24*). A vida passou por aqui, intimamente misturada com a morte.

Na dialética desse andarilho, a cidade não é apenas casca ou campo distante que se toca simplesmente com a visão. Esse espaço representa também seu abrigo, da mesma forma que, como diz Benjamin, é a “morada do coletivo”, um terreno de todos. Andar é aninhar-se no exterior, introduzir-se a céu aberto. Assim, subir no topo do Edifício Copan, no Centro Velho, é arejar o olhar, fazê-lo sentir-se dominando São Paulo, embora esse domínio seja ilusório, uma miragem prestes a evaporar (*foto 4*).

Ensaio fotográfico

Não basta apenas olhar, mas estar dentro do que se vê. Estar em sintonia com as esquinas, que escondem o outro lado para quem não chega até elas, mas descortinam novas avenidas para os que decidem dobrá-las. Uma mudança de lugar, a passagem de alguns momentos e a rua se transforma em outra: surgem cenas inesperadas, visões luminosas a partir do que parecia um eterno cinza. Os caminhos se abrem para quem deseja palmilhá-los.

A importância do movimento, de afinar a percepção às fluências metropolitanas, ao seu emaranhado instável. Entrar nessas correntes, segui-las e desobedecê-las – por meio dos ritmos próprios do corpo e da visão –, tentar entendê-las e questioná-las. Os olhos atentos à metamorfose, presos ao que não pode ter paz duradoura.

Na calçada da Avenida Paulista, sobrepor a estátua-viva e a parede de um prédio vazio (*foto 19*). E unir, assim, suas cores coincidentes, na pele e nas placas que protegem a fachada do edifício. Um ser humano que se finge mineral assemelhando-se visualmente ao tapume de alumínio coberto de pichações, num diálogo entre superfícies precárias, que logo vão adquirir outro aspecto.

O flador pode ser um irremediável solitário, mas seus caminhos sempre cruzam com passadas de outros, entram por trilhas profícuas, como as de Breton, que, acompanhando Nadja, entregava-se às ruas por acreditar que nelas está “o único campo de experiência válido”. O Surrealismo são veredas diversas, acessos a várias paragens sutis.

A partir de seus mapas movediços, recuperar o real significativo que mora no mesmo endereço do real mundano e indiferente. Entender que uma mesma avenida pode ter mãos diversas para a vida. A leitura dos verdadeiros sinais depende de um olhar treinado para ser selvagem, em um cenário de domesticação repetitiva.

O acaso, essa imensidão discreta que aponta para a possibilidade de futuro, de um tempo de surpresa – buscá-lo a céu aberto, de olhos abertos, com o corpo destrancado. Encontrá-lo, como quem deseja achar uma fechadura, com as chaves na mão disposta a mover as portas e passar para o outro lado. Breton buscava o acaso objetivo: a saída para o imprevisto depende de disposição para o encontro entre essa aspiração imprecisa que se traz dentro de si e os objetos que a fazem ganhar a solidez do mundo.

A fotografia nasce de encontros com o inesperado. Não é apenas chave ou fechadura: não é somente olhar – que, se não atinge um alvo, perde-se no vazio – e também não é apenas a manifestação visível das coisas. Ela é o enlace entre esses dois elementos, a expressão do encontro que faz a porta se abrir. O segredo é saber quando esse cadeado se insinua e pergunta ao fotógrafo, repetindo o verso de Drummond: “Trouxeste a chave?” A chave pode ser um ângulo, a percepção de um elemento inusitado, armando o teatro num local que não teria nada a entregar de valioso para o espectador.

Ensaio fotográfico

Uma foto é esse desabrochar de flores até então despercebidas – e que, sem o sopro do olhar, pareciam outras coisas, apenas muro, sujeira, céu vazio. Ela necessita não só de um lugar, mas de uma presença que injeta sua força vital no que se encontra ao seu redor.

Como na imagem do carrinho de pipoca, no Parque do Carmo (*foto 1*). O enquadramento arranca brincadeiras cubistas desse carrinho: a composição assimétrica que se enriquece na mistura de linhas de objetos com os vários reflexos, os reflexos que dizem um pouco do que é o parque num dia de sol, tudo isso num visual de quebra-cabeças montado no instantâneo do olhar. A foto mostra que se pode agarrar, sem premeditações, os presentes dados pelo acaso, que uniu inesperadamente os dois olhares que denunciam a presença incômoda do homem que lhes aponta uma câmera.

Os fotógrafos sabem que, como animais no cio, seguem um impulso orgânico, erótico. O ato fotográfico é uma inseminação, ocorrida a partir de um contato imprevisível entre o que a cidade oferece e o que eles conseguem raptar dessa entrega. Nos circuitos culturais, a foto pode assumir um parentesco com a morte, por preservar a sombra de um fato, o resquício visual de lugares e de gente cuja existência se esvaiu. Mas sua gênese tem esse ímpeto, a intenção de demarcar um momento ou fazer aflorar algo significativo que é uma afirmação da vida na – e contra a – passagem do tempo.

Este ensaio busca também recuperar no mercado de pulgas surrealista sua irreverência em relação ao olhar fácil, preguiçoso. De suas lojinhas hoje pouco freqüentadas, tenta retomar a atração por imagens viperinas, que picam a menina dos olhos do observador. Segue o impulso de adquirir para a coleção do próprio imaginário as paisagens que Max Ernst retira de algumas tábuas raspadas; os panoramas sonolentos do jovem Dali, em que objetos amolecem e se dissolvem em desejos; o ambiente minado de René Magritte, onde os cenários pintados confessam seu dom de iludir; as lições de Marcel Duchamp sobre a importância dos lixeiros para a saúde das artes visuais.

O surreal pode cintilar a partir da ligação entre duas paredes internas do prédio do Parlatino, no Memorial da América Latina (*foto 28*), onde a sombra de um homem projetada pelo sol no balcão de recepção destaca-se próximo da escuridão marcada por uma tênue luz artificial.

Nas cidades projetadas por Breton, aprender sua aversão aos limites. Suas obras são grandes cruzamentos, onde se encontram não apenas as criações dos poetas e literatos, mas também o conhecimento dos cientistas: Breton e sua coerência em criações que saltam sobre fronteiras: dialogam com a Medicina e assumem várias formas de expressão. Como em *L'amour fou* e *Nadja*, textos transpassados por fotos, desenhos, pinturas – numa arquitetura ao mesmo tempo pessoal e coletiva.

Ensaio fotográfico

Delinear uma proposta voltada para o fluir constante de um campo a outro. E fortalecer esse intento com a terraplenagem conceitual feita por Peirce e Ginzburg. Suas afinidades, aliás, facilitam essa engenharia: ambos apontam o olhar como um mecanismo privilegiado de oxigenação do conhecimento.

Conhecer as cidades olhando-as das calçadas, perceber a rua ecoando imagens publicitárias, como na Avenida Luiz Carlos Berrini, no Brooklin Paulista, com suas projeções de promessas em prédios, em *outdoors*, em faixas (*foto 16*). Ou, sob o Minhocão, topando com imagens oníricas que convivem com o sono do sem-teto amortalhado em seu cobertor, como se fossem os pesadelos visíveis desse personagem oculto (*foto 22*).

Por outro lado, fotografar é estabelecer um jogo de xadrez com o arsenal técnico da câmera. As fotos resultam dessa tensão, do deslocamento possível no terreno que a armadura tecnológica delimita: a capacidade das lentes, a sensibilidade do filme, as características físicas da foto... O fotógrafo deseja que a foto nasça da sua presença entre as coisas e expresse sua sensibilidade e movimento. A máquina, porém, pode torná-lo um outro autômato, repetindo – como adverte Vilém Flusser – somente o que a técnica pretende reproduzir.

Para vencer essa disputa, é preciso levá-la para o tabuleiro urbano, introduzindo em seus lances o corpo-a-corpo com as circunstâncias. A cidade é uma aliada do fotógrafo, auxiliando-o a injetar em sua produção a hemorragia incessante do imprevisível. Foi essa intromissão do inesperado que causou a foto feita no Cambuci (*foto 18*): o fotógrafo acabara de fazer um outro instantâneo e, ao entrar em seu carro, percebeu no espelho retrovisor o rapaz que falava ao interfone, enquanto na parede da casa ao lado uma pichação parecia descrever o significado da conversa.

O *flâneur* contemporâneo, aliás, pode receber a ajuda do automóvel, não só para acelerar suas trajetórias, mas também – como mostram os traba-lhos de Robert Frank e Lee Friedlander, que também retrataram seus veículos –, para integrar esse símbolo da vida moderna ao próprio repertório fotográfico.

Imagem técnica, a foto é um espaço cheio de artimanhas. Ela é uma cicatriz físico-química sobre a película ou o rastro digitalizado na memória da câmera. Essa ligação luminosa é o seu cordão umbilical com a realidade, o que dá a cada um de seus espécimes um atestado de nascimento que as pinturas e os desenhos não podem receber.

Mas ela é ambiciosa, não se contenta em ser apenas uma imagem. É como se a tatuagem desejasse assumir a condição de carne. A técnica garante que as fotos já nasçam formatadas pela cultura tecnológica para corresponder, como diz Peirce, “ponto por ponto à natureza”. Por sua semelhança, nas vias expressas em que correm, tentam roubar a “alma” dos fatos que capturaram, ou melhor, sua condição de realidade.

Ensaio fotográfico

Este ensaio, assim, busca explicitamente evitar como tema os objetos bem definidos, cenas precisas, utensílios bem-acabados. Sua intenção é tensionar a tradição – que a teoria de Bazin sintetiza de maneira engenhosa – que instaura a foto como o substituto visual do mundo, um universo com objetos resumidos a duas dimensões, livres dos transtornos causados pelo tempo e pelo espaço. Em outras palavras, procura pôr em xeque a foto como signo tecnológico que termina por tomar o lugar daquilo que representa.

Para isso, o propósito das 30 imagens apresentadas é fazer a fotografia encontrar-se principalmente com seus próprios “pares”, seus parentes distantes e dispersos, ou seja, outros índices. A foto é um signo híbrido, um índice que por meio de um fator técnico, a modelagem da luz pelas lentes, também ganha características icônicas. É esse poder sedutor da foto que este ensaio busca alvejar. Suas imagens se voltam contra o mimetismo ardiloso dessa imagem técnica, que busca se tornar espaço vital, atmosfera para seres humanos que pautam sua vida principalmente pelo movimento do olhar.

Os trajetos feitos na cidade de São Paulo foram ao encontro de resquícios, de indícios – de elementos que pululam no ambiente metropolitano, mas que normalmente passam despercebidos. Afinal, por que prestar atenção em construções em ruínas, que logo darão lugar a arquiteturas mais condizentes com o dinamismo paulistano? Destacar as irritantes pichações que se espalham como peste pelas paredes e muros? Por que enfatizar sombras, se o que deveria importar são as pessoas e objetos que as projetam? Para que retratar os reflexos, se eles apenas são coisas secundárias, que atrapalham a percepção das cenas reais?

Os cidadãos geralmente não dão muita atenção aos chamados signos indiciais – esses entes sem autonomia, cuja existência está vinculada à manifestação de outros fenômenos. Mas esses “detalhes” costumam alertar para o que ocorre ou já aconteceu, são como alarmas que de repente quebram um silêncio: talvez não se veja o incêndio, mas a fumaça o denuncia.

Este ensaio fotográfico sai à caça desses elementos justamente para provocar um mal-estar na precisão icônica que a câmera estabelece. Por meio das características disformes, imprecisas, inconstantes desses elementos, causar pequenos curtos-circuitos na aparente transparência fotográfica.

A intenção não é atingir o abstrato, desligar a imagem da possibilidade de reconhecimento dos elementos da realidade, tornando-a apenas um jogo formal. Ou seja, o ensaio mantém o caráter referencial da fotografia, mas o problematiza. Faz com que ele estabeleça um contato com o que os índices trazem de decomposto, de incerto, de indireto. No ensaio, as cenas e objetos não se entregam com facilidade, são como presas fugidias, que tentam embaralhar o senso do predador.

Seu objetivo, enfim, é tentar entender as lições peculiares que Atget, Cartier-Bresson, Brassai, Friedlander, Mano e Saggese escrevem com os inesgotáveis recursos das galáxias urbanas. Utilizando suas

Ensaio fotográfico

descobertas como ponto de partida, tentar chegar a outras, sintonizadas com o horizonte atual, numa metrópole de facetas complexas e cambiantes como São Paulo.

Outra preocupação de várias fotos é enfatizar seu aspecto bidimensional, a falta de profundidade, para que sua condição de imagem não se disfarce enquanto real, assumindo o posto de seu referente. Procurar a imagem-imagem, expondo seu poder de ilusão, de fazer-se invisível para ser vista como o objeto que representa.

Com esse intento, na Consolação, encaixar as linhas das vias do Minhocão com as das letras de uma pichação feita num muro (*foto 20*), criando assim uma sensação de bidimensionalidade: cidade que se insinua como painel, semelhante ao *outdoor* fixado na lateral do prédio do fundo ou aos cartazes rasgados na mureta do primeiro plano; cenário-parede, em cujas dobras uma pomba pousa por um momento. Ou então, ainda, na *foto 5*, produzida no Parque do Carmo, ou na *foto 6*, feita no Parque da Aclimação, fugir da sensação de profundidade, do poder da perspectiva sobre o olhar, por meio dos reflexos na água. Parques são vitrines onde as cidades expõem a natureza para seus habitantes, uma natureza contida, sem riscos, bem-comportada para o olhar.

Além disso, também com o repertório indicial, o ensaio busca problematizar o princípio da presença na fotografia. Enquanto índice, a foto é uma espécie de passagem de acesso a duas esferas perceptivas distintas: ela atesta que alguém ou algum objeto esteve diante da câmera e, ao mesmo tempo, confirma que essa pessoa está ausente, que a coisa flagrada não existe mais. Dois pólos antitéticos na mesma imagem, definidos, em primeiro lugar, na linha do tempo: presença no passado/ausência no presente. Em segundo lugar, no plano espacial: o que a foto apresenta não ocupa o mesmo local que aquele ser ou coisa que originou a imagem.

Rastos, pichações, sombras, reflexos – elementos que parecem sugerir ao observador-caçador: “veja, uma pessoa esteve aqui”, “olhe, há alguém por perto, logo aí”. Simultaneamente, também enfatizam: “este lugar não tem ninguém”, “quem deixou esses sinais?”. Como portas que conduzem simultaneamente a geografias distintas: afirmação e negativa, indicação e incerteza, positivo e negativo fotográficos.

Duplicidade, como na *foto 25*, em que duas sombras “dialogam” no Parque Ibirapuera. Ali estão o rádio, as mochilas e outros apetrechos. Mas quem são seus donos, onde estão aqueles que dispuseram os objetos nesse local? Duplicidade, como na imagem feita na região do Parque do Carmo (*foto 23*), na qual a passagem de um ciclista deixa atrás de si uma cena marcada por fragmentos e detalhes: folhas, pedras, grafites e frestas luminosas.

Ensaio fotográfico

Cidade e foto ligadas como se fossem irmãs xifópagas, com seu sangue misturado – como nos trabalhos de Mano. Olhar para uma é pensar na outra. Afinal, o que é a cidade sem sua imagem? Ou a fotografia sem a sua referência? Ambas são esponjas que absorvem a vida em seus vácuos. Foto-cidade, fita de dupla face, visão e objetos concretos – mundos que se cruzam nos deslocamentos que o fotógrafo faz nas direções mais inusitadas, entre as opções do olhar e as calçadas.

A fotografia é uma porta giratória, fixa e móvel ao mesmo tempo, que dá acesso a territórios diversos, no limite entre a vida e a imagem, corpo e técnica. Gira entre o que se viu e o que sua superfície deixa ver, entre o que contém e o que provoca no espectador. Sua superfície calma é como gelo fino sobre um rio, que quando se quebra leva às correntes que o tempo move.

Metrópoles são tráfegos em aceleração constante, no tempo e no espaço. Na cidade, nunca se volta ao começo – quando se retorna, tudo já mudou. Não se anda duas vezes pela mesma cidade. Não se fotografa duas vezes o mesmo lugar. Por isso, é preciso flunar em todas as direções, fotografar os sinais que apontam essa vertigem sem fim da vida moderna para um horizonte que se afasta, numa perseguição do futuro que é ao mesmo tempo fuga do passado, uma fuga que, ironicamente, sem querer, produz e reproduz o passado. Moderna em sua essência, a fotografia sempre aponta para o que já se foi...

O ensaio busca fazer a foto voltar-se para um traço que a vincula à cidade desde suas origens: o registro dos vestígios dos seres humanos num cenário em metamorfose ininterrupta, onde obras incontáveis sobem e desaparecem como ondas na superfície do mar. Onde a jornada em busca da novidade dissolve as tradições e referências: ir para a frente, não olhar para trás ou para os lados. Adiante, em queda livre no amanhã.

Fotografia como retenção de um processo, o esforço por manter a cena do crime, antes que ela mesma seja lavada. Fotografia como pista para a cidade, fixação do que deve ser visto como um acesso sutil às suas possibilidades. Fotografia do que fica para trás das festas, o lixo do carnaval cotidiano, as sobras dos sacrifícios aos deuses racionais e utilitários.

Mostrar a foto em seu estado indireto, como signo denso que guia os que olham nela o mundo. Exibir esses rastros é abordar a imagem técnica e sua máscara de realidade. Que circula como moeda do imaginário, equivalente a tudo o que flagra, padronizando o que representa na sua forma rasa.

Ensaio fotográfico

As imagens

As fotos do trabalho original foram apresentadas como cartões-postais, para acentuar o caráter da imagem enquanto mais um elemento da esfera da circulação na sociedade de mercado. No verso das imagens é exposto um mapa do local onde elas foram produzidas.

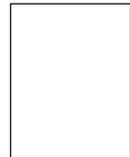


CidAde - floresta e índices



Parque do Carmo
Zona Leste • São Paulo • 2003

1

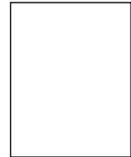




CidAde - floresta e índices



Avenida Paulista
Zona Sul • São Paulo • 2003

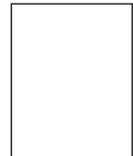




CidAde - floresta e índices



Paraíso
Zona Sul • São Paulo • 2003





CidAde - floresta e índices



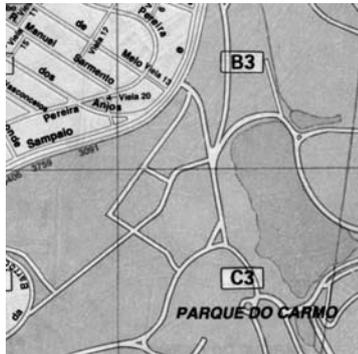
Consolação
Centro • São Paulo • 2001

4

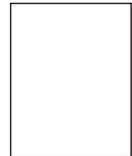




CidAde - floresta e índices



Parque do Carmo
Zona Leste • São Paulo • 2003

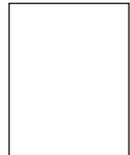




CidAde - floresta e índices

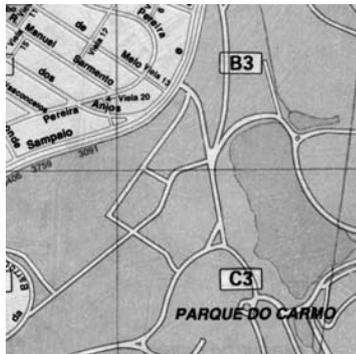


Parque da Aclimação
Zona Sul • São Paulo • 2003





Cidade - floresta e índices



Parque do Carmo
Zona Leste • São Paulo • 2003

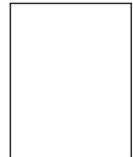


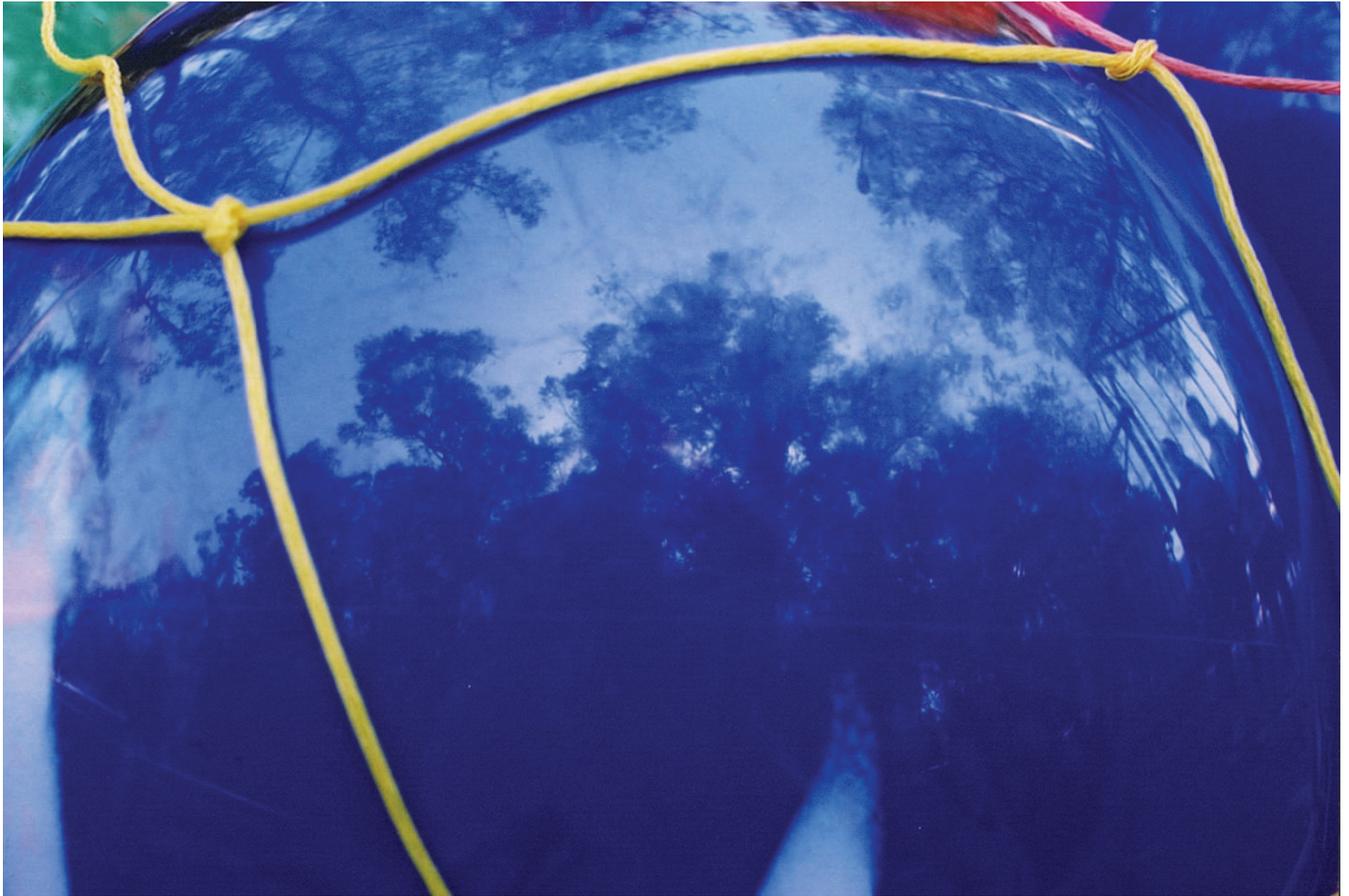


CidAde - floresta e índices



Parque do Ibirapuera
Zona Sul • São Paulo • 2003





CidAde - floresta e índices



Parque da Aclimação
Zona Sul • São Paulo • 2003

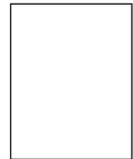




CidAde - floresta e índices

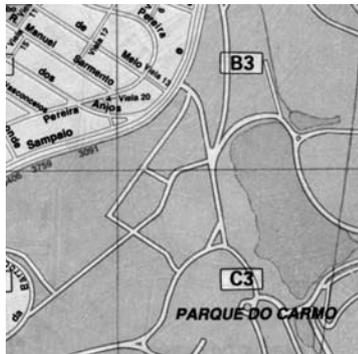


Parque do Ibirapuera
Zona Sul • São Paulo • 2003

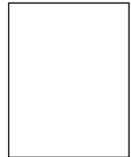




CidAde - floresta & índices



Parque do Carmo
Zona Leste • São Paulo • 2003





CidAde - floresta & índices



Horto Florestal
Zona Norte • São Paulo • 2003

13

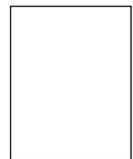


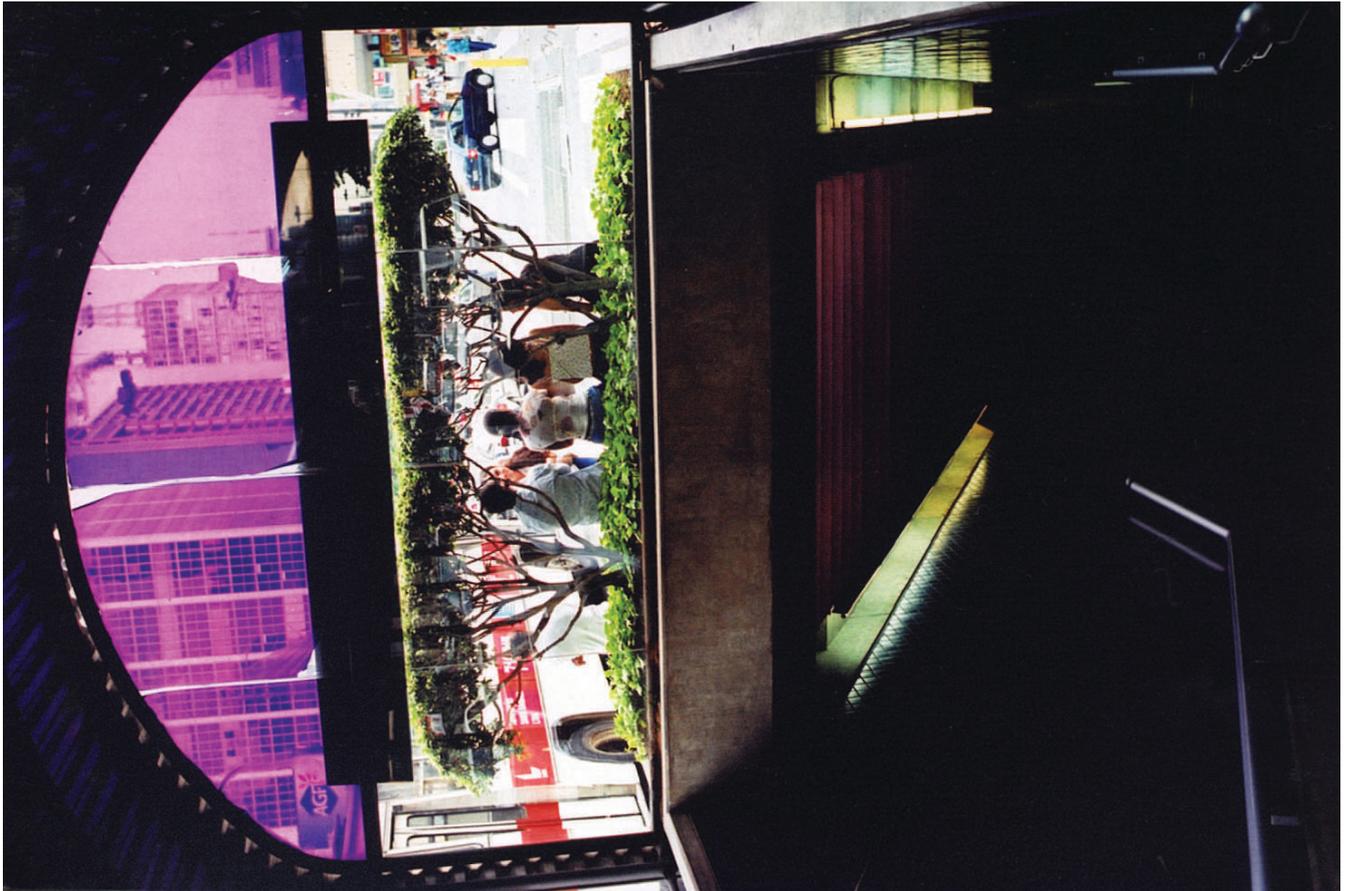


CidAde - floresta e índices



Avenida Paulista
Zona Sul • São Paulo • 2003



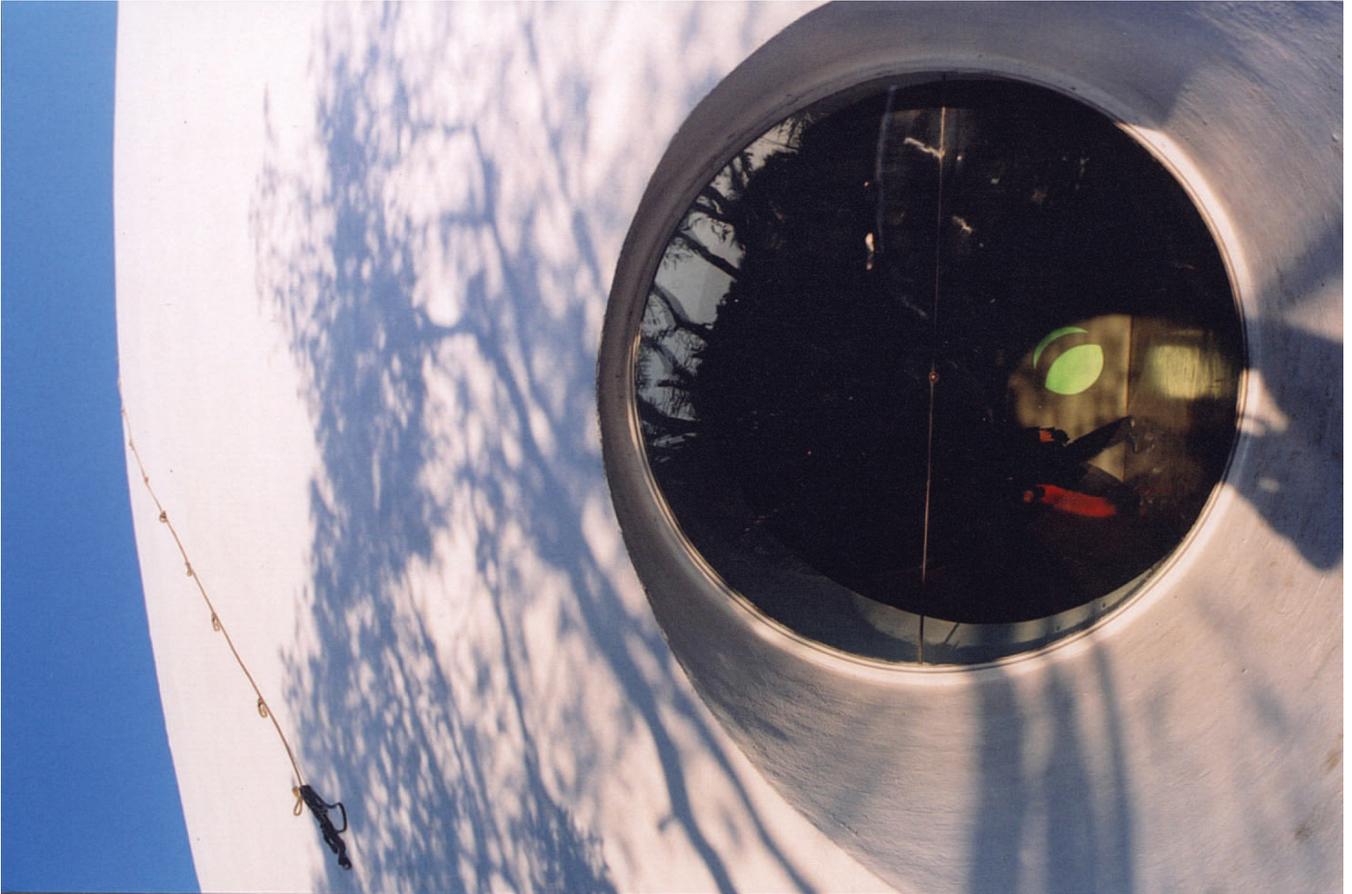


CidAde - floresta e índices



Avenida Paulista
Zona Sul • São Paulo • 2002





CidAde - floresta e índices



Parque do Ibirapuera
Zona Sul • São Paulo • 2003

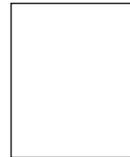




CidAde - floresta e índices



Avenida Paulista
Zona Sul • São Paulo • 2003

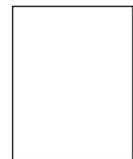




CidAde - floresta e índices



Consolação
Centro • São Paulo • 2001

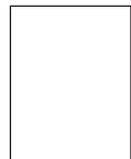




CidAde - floresta e índices



Carandiru
Zona Norte • São Paulo • 2002

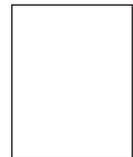




CidAde - floresta e índices

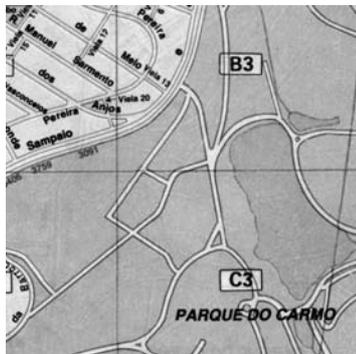


Consolação
Centro • São Paulo 2001

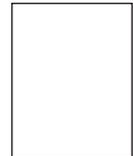




CidAde - floresta e índices



Região do Parque do Carmo
Zona Leste • São Paulo • 2003





CidAde - floresta e índices



Carandiru
Zona Norte • São Paulo • 2002

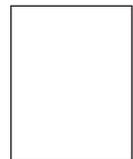




CidAde - floresta e índices



Parque do Ibirapuera
Zona Sul • São Paulo • 2003

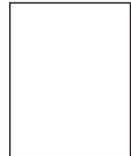




CidAde - floresta e índices



Parque do Ibirapuera
Zona Sul • São Paulo • 2003

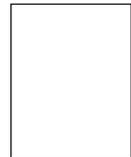




CidAde - floresta e índices



Memorial da América Latina
Zona Oeste • São Paulo • 2003

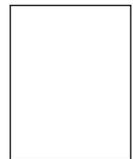




CidAde - floresta e índices



Memorial da América Latina
Zona Oeste • São Paulo • 2003

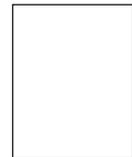




CidAde - floresta e índices



Carandiru
Zona Norte • São Paulo • 2002



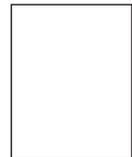


CidAde - floresta & índices



Horto Florestal
Zona Norte • São Paulo • 2003

30



Conclusão

Conclusão

Analisar a fotografia é entrar por um território labiríntico, em que um caminho se desdobra em outros percursos e desafios. Vinculando reflexão e produção visual, esta dissertação procurou examinar a relação entre essa imagem e o espaço urbano, a partir do pressuposto de que essas ligações deitam raízes profundas, disseminadas pela expansão da sociedade capitalista moderna.

Fotografia e cidade integram um mesmo contexto histórico, marcado por redes técnico-científicas e pela presença hegemônica de um mercado em escala planetária. Os recursos técnicos não são, simplesmente, ferramentas, instrumentos passivos, mas sim modos de interação com o mundo. Como os demais aparatos tecnológicos, o mecanismo fotográfico não se limita a gerar determinado produto ou prestar um dado serviço aos seres humanos: ele também interfere na maneira como as pessoas percebem e se relacionam com o tempo e o espaço, com a sociedade e a natureza.

A própria noção de realidade não pode ser levada em conta sem que também se observe a presença dessa e de outras imagens técnicas e seus processos de circulação. Afinal, a compreensão do que os seres humanos fazem e pensam cada vez mais depende da presença dinâmica de elementos como a foto, o cinema, o vídeo e o computador.

As imagens técnicas permeiam o real, são intermediárias do contato humano com as coisas. A aparente transparência fotográfica, sua sugestão de que apresenta seres e objetos enquanto tais, como se fosse uma simples janela, apenas esconde todo um processo de tratamento técnico, cultural e ideológico que adquire força justamente por sua sutileza. Olhar fotos jamais é encarar diretamente o mundo – embora elas sugiram que o observador, diante delas, está diante dos fatos, no corpo-a-corpo com os acontecimentos.

Com a fotografia, por meio da fixação do fluxo luminoso e seu tratamento pelo sistema de lentes, a técnica transfere para a imagem tanto a sensação da presença dos objetos que a câmera flagra quanto da presença do fotógrafo que produz essa imagem. E dessa maneira, as fotos presentificam um mundo já padronizado por suas características tecnológicas e sua linguagem, enquanto produtos simbólicos que costumam ser vistos como fragmentos do universo.

Sua circulação na verdade hipertrofia o olhar e o condiciona a relacionar-se com um mundo bidimensional, que se propõe como um real devidamente condicionado a um determinado sistema de valores e que, por isso, pode ser melhor “decifrado” pelo espectador. Mercadorias visuais ligadas aos circuitos de produção e consumo cultural, elas ganham ao longo da história formas sempre renovadas de garantir esse fluxo ininterrupto, seja enquanto *cartes-de-visite*, cartões-postais, imagens impressas em jornais e revistas e, mais recentemente, nas diversas mídias eletrônicas.

Conclusão

Produtos culturais, elas apresentam uma ambigüidade intrínseca enquanto signos: por um lado, são exemplos de imagens indiciais, por serem a cicatriz da luz emitida pelas coisas, e, por outro, envolvem características icônicas, com sua formatação visual feita pelas lentes de acordo com as normas plásticas oriundas da perspectiva renascentista. Por sua peculiaridade indicial, assumem o aspecto de fenômeno único: o que uma foto expõe jamais se repetirá exatamente da mesma maneira. Enquanto ícones, obedecem às convenções de representação consolidadas há séculos a partir da cultura burguesa européia.

Sua influência social, já apontada em meados do século 19 por intelectuais como Charles Baudelaire, ganha mais consistência no século seguinte, com sua utilização intensa pelos movimentos de vanguarda. São esses grupos que exploram o novo recurso tecnológico – em especial, suas peculiaridades físico-químicas e ópticas –, para romper as tradicionais fronteiras entre produção artística e conhecimento científico, bem como para adaptar a criação cultural às demandas de uma sociedade massificada.

Por meio da associação com ramos do conhecimento que também se consolidam ao longo desses dois séculos – mais precisamente, a Medicina e a Psicanálise –, a fotografia ajuda a inseminar alguns dos conceitos básicos do movimento surrealista, como a noção de escrita automática.

Por outro lado, o Surrealismo é tomado como referência para o ensaio fotográfico desta dissertação. Em primeiro lugar, por sua obsessão – visível principalmente nos textos de André Breton – de garantir que suas produções se originem da experiência, do confronto cotidiano com os acontecimentos, tornando-se verdadeiros documentos das ocorrências vividas pelos personagens.

Em segundo lugar, por sua valorização da *flânerie*, explorando a importância dos meandros urbanos para a compreensão da época moderna e, simultaneamente, a relevância do olhar e do deslocamento para uma relação mais consistente com esses contextos. Os surrealistas também se tornam *flâneurs* para fugir das concepções utilitaristas que reduzem a complexidade urbana a um circuito regulamentado que liga o espaço doméstico ao mundo do trabalho e às esferas institucionalizadas do lazer.

A ênfase no olhar e no movimento delineiam o ensaio fotográfico desta dissertação, que tem a preocupação de expor em imagens uma das questões básicas apresentadas ao longo do texto, ou seja, as implicações da interação que o processo fotográfico estabelece entre o indivíduo e seu ambiente.

O ensaio teve uma preocupação multidisciplinar, transitando pelas contribuições de vários campos: por um lado, tomando como referências a Semiótica peirceana e as propostas de Ginzburg sobre a constituição de um novo modelo de pensamento nas Ciências Humanas no qual a observação atenta de indícios pode levar ao conhecimento de determinados fenômenos. Por outro, adotando como pontos de partida a produção

Conclusão

de fotógrafos cujo trabalho é marcado, em maior ou menor grau, pela abordagem da temática urbana a partir das marcas deixadas pelos seres humanos ou então pela apresentação de elementos que podem ser definidos como signos indiciais. Em alguns casos, é explorada também a sintonia das criações de alguns desses fotógrafos com as propostas surrealistas.

Dessa forma, a dissertação assume um ponto de vista diversificado: por meio de um texto que analisa a imagem técnica e, simultaneamente, com um ensaio fotográfico que busca expor as reflexões teóricas feitas ao longo dos capítulos.

As trinta fotos tensionam a pretensa transparência da fotografia, coletando em regiões diversas da cidade de São Paulo representantes da “comunidade” indicial, como ruínas, grafites, fotos, imagens refletidas. Elas se caracterizam por problematizar a analogia fotográfica, a partir de uma intervenção em sua dicotomia básica: lançando mão de índices para interferir na sua iconicidade.

Da mesma forma, o ensaio sugere outras possibilidades de olhar o dia-a-dia urbano. E, assim, estabelece uma ponte entre a observação da imagem fotográfica e a percepção da cidade – elas estão estreitamente vinculadas, porque a visão do mundo mais do que nunca está condicionada pela força das imagens na sociedade contemporânea.

O ensaio, enfim, enfatiza a interferência do fotógrafo num processo que se pretende diálogo entre a natureza e a técnica, sem a intervenção da subjetividade humana. A fotografia estabelece esse desafio ao fotógrafo: ele não pode manifestar-se diretamente, mas sim pelo que as lentes captam – sua tarefa é impor-se dentro dessa “objetividade” técnica. Assim, ela se torna um exemplo particular dos desafios que os seres humanos enfrentam na sua relação hoje incontornável com os processos técnicos, explorando o que eles podem trazer para seu aprimoramento perceptivo e cognitivo, sem se transformar, por outro lado, num simples apêndice de sua lógica uniformizadora e mercantil.

A fotografia pode distanciar as pessoas do contato com o mundo, ao se tornar, enquanto imagem, o *habitat* que elas freqüentam, substituindo sua relação concreta com tempo e o espaço. Mas, a ação fotográfica pode integrá-las com o contexto onde vivem, levando-as ao contato mais estreito e a uma melhor compreensão da sociedade e da natureza. Esta dissertação propõe que a fotografia seja acima de tudo uma ação consciente, crítica, uma interferência do fotógrafo de corpo inteiro no mundo e, do mesmo modo, um vínculo entre ele e os demais seres humanos.

Bibliografia

ADES, Dawn. “Dadá e Surrealismo”. In: STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

AZEVEDO, Ricardo Marques de. *Metrópole e abstração*. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1993.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BAZIN, André. “The ontology o the photographic image”. In: TRACHTENBERG, Alan. *Classic essays on photography*. New Haven: Leete’s Island Books, s.d.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Editora Max Limonad, 1981.

_____ *Pequenos poemas em prosa*. Tradução de Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____ *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

_____ “The modern public and photography”. In: TRACHTENBERG, Alan. *Classic essays on photography*. New Haven: Leete’s Island Books, s.d.

BECEYRO, Raúl. *Ensayos sobre fotografia*. Editorial Arte y Libros, s. d.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”. Tradução de José Lino Grünewald. In *Textos escolhidos*. Coleção “Os pensadores”. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____ “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”, in: *Walter Benjamin*. Coleção Grandes Cientistas Sociais. Tradução e organização de Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1991.

Bibliografia

_____ “Paris, capital do século 19”; in: *Walter Benjamin*. Coleção Grandes Cientistas Sociais. Tradução e organização de Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1991.

_____ “Pequena história da fotografia”. In: *Walter Benjamin*. Coleção “Grandes cientistas sociais”. Tradução e organização de Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1991.

_____ “Sobre alguns temas em Baudelaire”. Tradução de Edson Araújo Cabral e José Benedito de Oliveira Damião. In: *Textos escolhidos*. Coleção “Os pensadores”. São Paulo: Abril, 1980.

_____ “O Surrealismo”. Tradução de Erwin Theodor Rosental. In: *Textos escolhidos*. Coleção “Os pensadores”. São Paulo: Abril, 1980.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioratti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

BRASSAÏ. *Paris after dark*. London: Thames and Hudson, 1987.

BRETON, André. *Antología (1913-1966)*. Traducción de Tomás Segovia. México, D.F.; Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1996.

_____ *L'Amour fou*. Paris: Éditions Gallimard, 1937.

_____ *Manifestos do Surrealismo*. Tradução e notas de Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

_____ *Nadja*. Paris: Éditions Gallimard, 1964.

_____ *Oeuvres complètes - Vol. 1*. Paris: Éditions Gallimard, 1988

BRISSAC PEIXOTO, Nelson. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Senac e Marca D'Água, 1996.

Bibliografia

BUCK-MORSS, Susan. “O flâneur, o homem-sanduíche e a prostituta: a política do perambular”. In: *Espaço & Debates*, n.º 29. São Paulo: Núcleo de Estudos Regionais e Urbanos, 1990.

CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica*. Tradução de Cecília Prada. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

CARTIER-BRESSON, Henri. “The decisive moment”. In: Lyons, Nathan. *Photographers on photography*. Englewood Cliffs (New Jersey): Prentice Hall, 1966.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis (RJ): Vozes, 2002.

CHANEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

CLAIR, Jean. “Introduction a une petite metaphysique de la photo”. In: *Henri Cartier Bresson*. Collection Photo Poche. Paris: Centre National de la Photographie, 1982.

COUCHOT, Edmond. “Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração”. In: Parente, André (org.). *Imagem máquina*. São Paulo: Editora 34. 1993

CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer*. Cambridge, Massachusetts; London, England: MIT Press, 1990.

DAGUERRE, Louis Jacques Mande. “Daquerreotype”. In: TRACHTENBERG, Alan. *Classic essays on photography*. New Haven, Connecticut: Leetes’s Island Books, 1980.

DUBOIS, Philippe. “A linha geral (as máquinas de imagens)”. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*; n.º 9, Rio de Janeiro (UERJ), 1999.

_____ *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

FERRARA, Lucrecia D’Alessio. *Ver a cidade*. São Paulo: Nobel, 1988.

Bibliografia

FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia*. Apresentação de Arlindo Machado. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1998.

FREUND, Gisèle. *Fotografia e Sociedade*. Tradução de Pedro Miguel Frare. Lisboa: Vega, s.d.

FRIEDLANDER, Lee. *Autoportrait*. Introduction par John Szarkowski. Colection Photo Notes. Paris: Centre National de la Photographie, 1992.

FRIZOT, Michel. *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris: Bordas, 1994.

GALASSI, Peter. *Henri Cartier-Bresson: the early work*. New York: The Museum of Modern Art, 1987.

_____ “La peinture et la invention de la photographie”. In: SAYAG, Alain; LEMAGNY, Jean-Claude. *L'invention d'un art*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1989.

GERNSHEIM, Helmut. *Concise history of photography*. Dover Publications, 1986.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____ *Relações de força*. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GRUNDBERG, Andy. *Crisis of the real*. Denville, New Jersey: Aperture, 1990.

GUNNING, Tom. “O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema”. In: CHANEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

HILL, Paul; COOPER, Thomas. *Diálogo con la fotografía*. Versión castellana de Homero Alsina Thevenet. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.

Bibliografia

HOBBSAWN, Eric. *A era das revoluções*. Tradução de Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções da trama fotográfica*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 1999.

KRAUSS, Rosalind. *Photographique, pour une théorie des écarts*. Traduction par Marc Bloch e Jean Kempf. Paris: Éditions Macula, 1990.

_____; LIVINGSTON, Jane; ADES, Dawn. *Explosante fixe*. Traduction par Dominique Le Bourg, Camille Hercot et Dominique Saran. Cross River Press (États Unis); Centre Georges Pompidou (France): 1985.

LAVRENTIEV, Alexander. *Alexander Rodchenko*. Köln: Könrmann, 1995.

LUCIE-SMITH, Edward. “Arte Pop”. In: STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LYONS, Nathan (org.). *Photographers on photography*. Englewood Cliffs (New Jersey): Prentice-Hall, 1966.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MALLE, Loïc. “Le retirement”. In: *Lee Friedlander*. Collection Photo Poche. Paris: Centre National de la Photographie, 1987.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. “Manifesto do Partido Comunista”. In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Alfa-Omega, s.d.

MATOS, Olgária. *História viajante*. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

Bibliografia

MERLEAU-PONTY, Maurice. “O olho e o espírito”. Tradução de Marilena de Souza Chauí. In: *Textos escolhidos*. Coleção “Os pensadores”. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

MOHOLY-NAGY, Lázló. “From pigment to light”. In: LYONS, Nathan (org.). *Photographers on photography*. Englewood Cliffs (New Jersey): Prentice-Hall, 1966.

_____. “Light – a medium of plastic expression”. In: LYONS, Nathan (org.). *Photographers on photography*. Englewood Cliffs (New Jersey): Prentice-Hall, 1966.

MONTIER, Jean-Pierre. *L’art sans art d’Henri Cartier-Bresson*. Paris: Flammarion, 1995.

NEWHALL, Beaumont. *The history of photography*. New York: The Museum of Modern Art, 1982.

ORTIZ, Renato. *Cultura e modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PARENTE, André (org.). *Imagem máquina*. São Paulo: Editora 34, 1993.

PEIRCE, Charles Sander. *Semiótica*. Tradução e notas de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1999.

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Tradução de Brenno Silveira e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

_____. “The daguerreotype”. In: TRACHTENBERG, Alan. *Classic essays on photography*. New Haven, Connecticut: Leetes’s Island Books, 1980.

PRZYBLYSKI, Jeannene. “Imagens (co)moventes: fotografia, narrativa e a Comuna de Paris de 1871”. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução de Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

RONAN, Colin. *História ilustrada da ciência*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

SANTOS, Milton. *Técnica, espaço, tempo*. São Paulo: Hucitec, 1996.

Bibliografia

_____ *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: Hucitec, 1991.

SAYAG, Alain e LIONEL-MARIE, Annick. *Brassai*. Paris: Centre Georges Pompidou/Éditions du Seuil, 2000.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária*. Tradução de Eleonora Bottman. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

SCHARF, Aaron. *Art and Photography*. Middlesex (England); Baltimore (USA); Ringwood (Australia): Penguin Books, 1974.

SIMMEL, Georg. “A metrópole e a vida mental”. Tradução de Sérgio Marques dos Reis. In: VELHO, Otávio Guilherme. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, s.d.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. Tradução de Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

SUSSEKIND, Flora. *O cinematógrafo de letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TAGG, John. *The burden of representation*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1988.

URRY, John. *O olhar do turista*. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Studio Nobel/SESC, 1996.

WESTERBECK, Colin; MEYEROWITZ, Joel. *Bystander: a history of street photography*. Boston, New York, London: Little, Brown and Company, 1994.