



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

**IMAGEM DIALÉTICA E IMAGEM CRÍTICA: Fotografia  
e Percepção na Metrópole Moderna e Contemporânea**

**Autor:** Luciano Bernardino da Costa

**Orientadora:** Profa. Dra. Vera Pallamin

Tese de Doutorado

São Paulo, março de 2010

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**LUCIANO BERNARDINO DA COSTA**

**IMAGEM DIALÉTICA E IMAGEM CRÍTICA: Fotografia  
e Percepção na Metrópole Moderna e Contemporânea**

Tese apresentada à Faculdade de  
Arquitetura e Urbanismo da Universidade  
de São Paulo, para obtenção do título de  
Doutor em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração: Projeto, Espaço e  
Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Vera Pallamin

Costa, Luciano Bernardino da  
C837i Imagem dialética e imagem crítica: fotografia e percepção  
na metrópole moderna e contemporânea / Luciano Bernardino  
da Costa. --São Paulo, 2010.  
XXX p. : il. + 10 fotos tamanho A4

Tese (Doutorado - Área de Concentração: Projeto, Espaço e  
Cultura) - FAUUSP.  
Orientadora: Vera Pallamin

1.Fotografia 2.Percepção urbana 3.Áreas metropolitanas  
4.Fenomenologia 5.Estética 6.Benjamin, Walter, 1892-1940  
I.Título

CDU 77

À memória  
de meu tio Jésus Bernardino e de meu avô Nicolino Bonomo.  
Ambos cultivaram em seus descendentes e familiares  
o desejo de aprendizado e estudo.

## Agradecimentos

Nos quatro anos que se passaram um trabalho se desenvolveu e chega a seu termo, deixando um desejo de continuidade. Por meio dele, manifesta-se a intenção de que esta pesquisa seja fértil, abrindo outras perspectivas de produção crítica e criativa no campo híbrido em que opera. As questões nele desenvolvidas não seriam possíveis sem as pessoas que acompanharam esse percurso e que, de alguma maneira, participaram de sua elaboração.

A começar pela minha esposa Katyna quando, em 2002, durante uma viagem que realizamos a Paris, as questões trazidas nesta tese de doutorado tiveram sua origem. Entre idas e vindas para o início dessa pesquisa, contei sempre com seu apoio, o que vem se prolongando nesses anos de estudo e escrita. O amor que nos une e seu companheirismo permitiu-me ter a tranquilidade necessária para o desenvolvimento deste trabalho.

Desde o primeiro contato com minha orientadora, Profa. Dra. Vera Pallamin, surpreenderam-me sua escuta atenta e a confiança a mim transmitida. Ao longo dos anos de orientação, esse primeiro contato foi se transformando em admiração pelo seu trabalho acadêmico, manifesto na leitura minuciosa, no balizamento conceitual consistente, nas sugestões bibliográficas que vêm me permitindo a elaboração e o aprofundamento da reflexão sobre a cidade, a percepção e a imagem a partir da produção fotográfica contemporânea. Seu cuidado está presente nesta pesquisa, fortalecendo a parceria entre orientando e orientadora. A esse seu empenho e dedicação sou muito grato.

O grupo de estudo, promovido pela Profa. Vera junto a outros colegas orientandos, artistas e professores, proporcionou-me novas amizades, além de discussões muito ricas que estimularam a escrita e a reflexão sobre a produção artística e arquitetônica. Entre esses vários colegas gostaria de lembrar: Prof. Dr. Vladimir, Gavin Adams, André, Chico, Prof. Dr. Fábio, Henrique e Fernando e, por último, o grande amigo Davi Sperling que me estimulou à realização do doutorado e me apresentou à Profa. Vera.

A possibilidade de participar de disciplinas, de seminários ou de ter um contato pessoal com professores e artistas elucidou questões chaves. Nesse sentido, a disciplina cursada com o Prof. Dr. Celso Favaretto, com sua perspicácia e inteligência, propiciou-me visualizar e compreender o contexto da discussão à respeito da Modernidade. Os poucos encontros que tive com o Prof. Dr. Willi Bolle conduziram-me a novos caminhos de leitura da obra de Walter Benjamin. Os seminários organizados pelo Prof. Dr. Tadeu Chiarelli ampliaram meu contato com a diversidade da produção e pesquisas fotográficas. As sugestões do Prof. Dr. Agnaldo Farias, feitas na Banca de Qualificação, contribuíram para afirmar a opção pelo trabalho com fotógrafos contemporâneos. As aulas e o contato próximo

com o artista Rubens Mano trouxeram um novo entendimento do fazer e da reflexão artística.

Aproveito aqui para destacar o programa de Pós-graduação da FAU-USP que, em sua diversidade, acolheu esta proposta de pesquisa. Suas linhas de trabalho contemplam a natureza plural e co-dependente da arquitetura e do urbanismo em relação a outros campos de conhecimento. Em um momento em que o viver urbano se apresenta perpassado por uma trama complexa de relações sociais e tecnológicas, linhas acadêmicas como a da FAU assumem um risco necessário ao atuarem transversais à definição de uma especialidade.

Além dessa instituição, devo incluir uma outra, a PUC-Minas, de cujo quadro docente faço parte. Por meio de seu Plano de Capacitação Docente (PPCD), proporcionou-me uma bolsa que me permitiu a tranquilidade para prosseguir meus estudos. Programas como este entendo serem, cada vez mais, fatores de estímulo e, por isso mesmo, imprescindíveis, valorizando o professor-pesquisador e permitindo uma melhor qualificação docente mesmo em instituições não-públicas.

Por fim, quero agradecer ao Prof. Abrahão, revisor e amigo que, em muitos momentos, foi meu interlocutor, contribuindo para que o texto ganhasse em clareza e interação com o leitor.

Desejo também agradecer os amigos: Silvio Santana, Manik, Zahiro, Esther, Adriane Mathes, Cláudia W., Vera S., Fina, Cybele, Dalmoni, Ronald, Prashanto. Aos meus familiares: minha querida mãe Marlene, meu pai Jair (em memória), aos meus primos Hubert, Carlos, Clóvis, Guilherme. Todos irmãos, companheiros de jornada que me incentivaram e compartilharam sua presença ao longo desses anos.

## Resumo

O campo dessa pesquisa é a relação fotografia / metrópole / percepção, tendo por objetivo pensar a potência crítica da fotografia orientada para a metrópole contemporânea. O entendimento desta 'potência crítica' no presente e como termo atuante na relação entre estes três elementos, torna necessário o exame desta relação na metrópole moderna, tendo em vista ali terem-se criado seus fundamentos, referências e contrapontos, os quais, direta ou indiretamente, participam da produção contemporânea. Tais influências de uma temporalidade a outra, observam-se, por exemplo, na dinâmica perceptivo-corpórea que se altera drasticamente com as metrópoles, nas mediações técnicas que passam a constituir a cognição do habitante da cidade moderna, no caráter espetaculoso e mercantil definidores de uma ocupação e hierarquização do espaço urbano. A explicitação desta relação triádica é balizada pelas reflexões de Walter Benjamin acerca das metrópoles modernas, tendo como elemento orientador a noção de *imagem dialética*. Esta noção de *imagem dialética* foi retrabalhada por George Didi-Huberman em sua concepção de *imagem crítica*, a qual identifica aspectos convergentes entre a *imagem dialética* e a fenomenologia do ver. Assim, nesta tese, no que se refere a metrópole contemporânea, opera-se com esta concepção de *imagem crítica* como meio de reflexão e análise sobre a relação fotografia / metrópole / percepção, tendo como núcleo um conjunto de fotografias de Andreas Gurski e Michael Wesely.

**Palavras-chave:** 1.Fotografia      2.Percepção urbana      3.Áreas metropolitanas  
4.Fenomenologia      5.Estética      6.Benjamin, Walter, 1892-1940



## **Abstract**

The field of this study is the photographic / city / perception relationship, with the objective of considering the critical power of photography oriented toward the contemporary city. "Critical power" at the present time is understood as the active term in the relations between these three elements, requiring examination of this relationship in the modern city, keeping in view its foundations, references and counterpoints created there which, directly or indirectly, are involved in contemporary production. Such influences from one time to another are considered, for example, in the perceptual-embodiment dynamic that has been drastically altered in cities, in the technical mediations that have come to constitute the cognition of the modern city's inhabitants, in the spectacle and the mercantile character defined by occupations, and by the hierarchization of the urban space. Reflections of Walter Benjamin concerning modern cities underlay explanation of this triadic relation, as a component oriented toward the idea of the dialectical image. The idea of dialectical image was reworked by George Didi-Huberman in his conception of the critical image, which identifies converging aspects between the dialectical image and the phenomenology of seeing. Thus this conception of the critical image is worked in this thesis, in reference to the contemporary city using the photographs of Andreas Gursky and Michael Wesely as the basis for reflection about and analysis of the photography / city / perception relationship.

**Palavras-chave:** 1. Photography    2. Urban Perception    3. Metropolitan areas  
4. Phenomenology    5. Aesthetics    6. Benjamin, Walter, 1892-1940

## LISTA DE FIGURAS

### Capítulo 01

- Figura 01** - Mapa das *Passagens*, década 1840. Fonte: Biblioteca do Patrimônio de Paris ..... 21
- Figura 02** - *Passage des Panoramas*-1810. Fonte: Benjamin, *Passagens*, 2006, p. 869 ..... 22
- Figura 03** - *Passage de l'Ópera*. Fonte: Benjamin, *Passagens*, 2006, p. 865 ..... 22
- Figura 04** - Constantin Guys - *Carriages and Promenaders on the Avenue des Champs-Elysses* ....39  
Fonte: Musée de la Ville de Paris, Musée Carnavalet, Paris, France
- Figura 05** - Constantin Guys, *Dans la rue*, 1860 ..... 39  
Fonte: [www.musee-orsay.fr/en/home.html](http://www.musee-orsay.fr/en/home.html). Acessado em 20fev2010
- Figura 06 e 07** Marc Ferrez. Desenho e fotografia de fachada de edifício construído na Avenida ... 53  
Central 1903-1906. prédios n.ºs 2, 4, 6. Fonte: Fer rez, M. *O álbum da Avenida Central: um documento da Avenida Rio Branco, Rio de Janeiro, 1903-1906*
- Figura 08** - Marc Ferrez, Rua do Ouvidor, Rio de Janeiro, 1890 ..... 55  
Fonte: Instituto Moreira Salles. *O Brasil de Marc Ferrez*. São Paulo: IMS, 2005.
- Figura 09** - Marc Ferrez, Avenida Central, Rio de Janeiro, 1910 ..... 55  
Fonte: Instituto Moreira Salles. *O Brasil de Marc Ferrez*. São Paulo: IMS, 2005

### Capítulo 02

- Figura 01** - Eugène Atget. *Magasin de vêtements pour hommes*. Avenue des Gobelins, 1925 .. 61  
Fonte: [www.moma.org/collection/](http://www.moma.org/collection/)
- Figura 02** - Eugène Atget. *Porte d'Ivry, impasse Masséna 20 boulevard Masséna*, 1910 ..... 64  
Fonte: Krase, 2000, p.172
- Figura 03** - Eugène Atget. *Notre-Dame, quai de Montebello*, 1922. Fonte: Krase, 2000, p.69 .... 64
- Figura 04** - David Octavius Hill e Robert Adamson. *Newhaven fishwife*, 1843-46 ..... 79  
Fonte: [www.flickr.com/photos/nationalgalleries/3091776923/](http://www.flickr.com/photos/nationalgalleries/3091776923/)
- Figura 05** - Étienne-Jules Marey, *Análise do movimento de andar*, 1887. Fonte: MAC/USP ..... 79
- Figura 06** - *Locomoção do homem*, cronofotografia sobre placa fixa, 1883 ..... 79  
Fonte: [www.bium.univ-paris5.fr/marey/debut2.htm](http://www.bium.univ-paris5.fr/marey/debut2.htm)
- Figura 07** - Karl Blossfeldt, *Delphinium. Dauphinelle*, 1928 ..... 79  
Fonte: [www.michaelhoppengallery.com](http://www.michaelhoppengallery.com)
- Figura 08, 09, 10, 11** - Boiffard, Jacques-André. Respectivamente: *Livraria do L'Humanité*; ..... 85  
*Estátua de Etienne Dolet*; *Manoir d'Ango*; *Hotel dès Grands Hommes*.  
Fonte: Breton, A. *Nadja*, 2007

### Capítulo 04

<b>Figura 01</b>	- Gurski, A. <i>Cable Car, Dolomites</i> , 1987 ..... 118 Fonte: Galassi, P. <i>Andreas Gurski</i> . New York: The Museum of Modern Art, 2001.	118
<b>Figura 02</b>	- Gurski, A. <i>Ruhr Valley</i> , 1989 ..... 118 Fonte: Galassi, P. <i>Andreas Gurski</i> . New York: The Museum of Modern Art, 2001	118
<b>Figura 03</b>	- Gurski, A. <i>99 Cent</i> , 1999 ..... 124 Fonte: Galassi, P. <i>Andreas Gurski</i> . New York: The Museum of Modern Art, 2001	124
<b>Figura 04</b>	- Becher, Bernd and Hilla, <i>Tanque de armazenamento de aço</i> , 1960 (aprox.) .....130 Fonte: <a href="http://www.sauer-thompson.com/junkforcode/archives/2008/05/i-know-little-a.html">www.sauer-thompson.com/junkforcode/archives/2008/05/i-know-little-a.html</a>	130
<b>Figura 05</b>	- Becher, Bernd and Hilla, <i>Torre de água em Pittsburg, 2004</i> .....130 Fonte: <a href="http://www.hausderkunst.de/hdk.de/index.php?StoryID=2650">www.hausderkunst.de/hdk.de/index.php?StoryID=2650</a>	130
<b>Figura 06</b>	- Becher, Bernd and Hilla <i>Torres d' água (cilíndricas)</i> , 1978 .....130 Fonte: <a href="http://www.artlex.com/ArtLex/p/photography/photo.1920-1939.html">www.artlex.com/ArtLex/p/photography/photo.1920-1939.html</a>	130
<b>Figura 07</b>	- Friedrich, Caspar David. <i>O peregrino sobre o mar de brumas</i> , 1817-18, ..... 136 óleo sobre tela, 94,8x74,8 cm., Fonte: Kunsthalle, Hamburgo	136
<b>Figura 08</b>	- Gurski, A. <i>99 Cent</i> , 1999. (detalhe) ..... 139 Fonte: Galassi, P. <i>Andreas Gurski</i> . New York: The Museum of Modern Art, 2001	139
<b>Figura 09</b>	- Gurski, A. <i>Sé</i> , 2002 ..... 142 Disponível em: <a href="http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/globalcities/diversity.shtm">www.tate.org.uk/modern/exhibitions/globalcities/diversity.shtm</a>	142
<b>Figura 10</b>	- Gurski, A. <i>Copan</i> , 2002. .... 142 Fonte: <a href="http://www.dw-world.de/dw/article/0,,3346277,00.html">www.dw-world.de/dw/article/0,,3346277,00.html</a>	142

### Capítulo 05

<b>Figura 01, 02, 03, 04</b>	- Wesely, M. <i>Potsdamer Platz</i> . Respectivamente: 27.3.1997 – 13.12.1998; ...150 4.4.1997 – 4.6.1999; 5.4.1997 – 24.9.1998; 5.4.1997 – 3.6.1999. Fonte: MoMA. <i>Michael Wesely. Open Shutter</i> , 2004, p. 52-58	150
<b>Figura 05</b>	- Mies van der Rohe, L. <i>Projeto de arranha-céu para Friedrichstrasse</i> , .....158 <i>fachada norte</i> . 1921. Fonte: The Museum of Modern Art, New York	158
<b>Figura 06, 07, 08</b>	- Stieglitz, A. <i>Equivalentes</i> . 1923-1929 .....160 Fonte: The Museum of Modern Art, New York	160
<b>Figura 09 e 10 (detalhe)</b>	- Citroen, Paul. <i>Metrópolis</i> , 1923. Fonte: Ades, Dawn, 2002, p. 98 ..... 168 e < <a href="http://www.milwaukee.about.com/od/museums/ig/Foto-Exhibit/Metropolis.htm">www.milwaukee.about.com/od/museums/ig/Foto-Exhibit/Metropolis.htm</a> >	168
<b>Figura 11 e 12</b>	Vista aérea de Potsdamer Platz, 1989 e atual, respectivamente .....172 Fonte: <a href="http://www.berlin.de/mauer/index.de.html">www.berlin.de/mauer/index.de.html</a>	172
<b>Figura 13</b>	- Mapa com prováveis ângulos de tomada relativos às fotografias de Wesely .....173 (figuras 01, 02, 03 e 04). Fonte: Google Maps e do autor.	173

# SUMÁRIO

---

<b>LISTA DE FIGURAS</b> .....	09
<b>Introdução</b> .....	13
<b>Capítulo 01</b>	
<b>A percepção na Metrópole Moderna e o Discurso Fotográfico</b> .....	16
• Individualidade e multidão na Metrópole Moderna .....	19
• Visualidade e ebriedade na metrópole moderna (três olhares: perceptivo, psíquico e contemplativo-proximal) .....	28
• Fotografia-documento e a estabilidade do ver .....	38
• Da câmera escura à fotografia .....	46
• Fotografia e a difusão da imagem da metrópole moderna .....	53
<b>Capítulo 02</b>	
<b>Choque, Cidade e Imagem Dialética</b> .....	61
• O instante desdobrado: A cisão da <i>experiência</i> e a Imagem dialética.....	67
• Montagem, cidade e surrealismo .....	81
<b>Capítulo 03</b>	
<b>Dialética do ver e a imagem como sintoma</b> .....	92
• Imagem dialética e Imagem crítica: Emancipação e Recepção .....	95
• Imagem crítica, dialética do ver e memória .....	102
• Imagem crítica: sintoma e eficácia teórica .....	111
<b>Capítulo 04</b>	
<b>Gurski: A vacuidade do olhar diante da plena evidência</b> .....	118
• No contemporâneo, o sublime em seu avesso .....	118
• Extrema evidência e anestesiamento do olhante .....	124
• O ver como prospecção de seu próprio ato .....	130
• Olhar pleno e minúcia .....	134
• Memórias do imediatamente percebido e a precariedade do ver .....	138
• Montagem e desestabilização da memória .....	142

## Capítulo 05

<b>Metrópole contemporânea e a espessura do tempo</b> .....	150
• Entre a instantaneidade e a processualidade .....	152
• Ruínas e a construção do contemporâneo .....	155
• (Des)limite e paisagem .....	159
• Corporeidade e esvaziamento da escala humana .....	162
• Lugar e espaço sitiado .....	164
• Fragmento e fusão do mesmo .....	167
• Inebriamento do ver e olhar cartográfico .....	171
<b>Bibliografia</b> .....	175

## Introdução

---

No início deste trabalho uma imagem nos guiou. Nela encontrava-se uma espacialidade urbana sobreposta em camadas translúcidas, apresentando uma cidade complexa, porém, sem densidade. O olhar vagava por seus espaços, exigindo uma completude, por parte do observador, num vasculhar da memória que se fazia histórico, espacial e corpóreo, mas que, não necessariamente, se localizava no lugar retratado. A partir dessa imagem, foi possível reconhecer, na fotografia, um termo de criticidade do vivido e, antes disso, uma companheira de imersão no espaço urbano materializado no objeto-foto. Desse modo, a referência a essa imagem indica-nos, agora, o escopo desse trabalho que pretende refletir sobre as interações entre a percepção e a metrópole contemporânea entendendo a fotografia como *potência crítica* dessa interação da qual ela participa.

A potência crítica a que nos referimos é aquela que nos permite o estranhamento, convidando-nos à interpretação e ao preenchimento de uma lacuna trazida pelo fotográfico ao subverter o imediatamente conhecido. É o elemento de abertura da trama espessa de significados sobrepostos na contemporaneidade que se mostram, por vezes, esvaziados de suas relações históricas. Assim, a possibilidade reflexiva, tendo a fotografia como referência, implica entendê-la como capaz de fazer aflorar sentidos não percebidos, no cotidiano das metrópoles, em embate crítico com a realidade que se apresenta. Mostra-se associada à historicidade que a circunda, podendo ser vivida como campo de compartilhamento entre o observador e o mundo ou então assimilada e interiorizada como uma extensão sensorial. Por outro lado, envolve também admiti-la como parte de um extenso campo de imagens na modernidade o qual se adensa contemporaneamente, sendo a fotografia um dos termos de ordenação e construção do percebido.

Tal proposição situa nosso campo de trabalho nessa interseção entre percepção, metrópole e fotografia. Esta tríade entende-se estar associada a transformações espaço-temporais e mnemônicas que se afirmam com o capitalismo industrial na metrópole moderna tendo, como conseqüência, a alteração da percepção e da cognição, juntamente com os processos de subjetivação e a constituição da noção de indivíduo. Desse modo, torna-se necessária a investigação dessa tríade, nesse período, tendo em vista as

permanências e contradições que irão reverberar na constituição do espaço urbano contemporâneo. Para isso, estabelecemos como recorte temporal três momentos históricos: o da metrópole oitocentista; o da Paris das décadas de vinte e trinta, e, por fim, o da metrópole contemporânea a partir dos anos oitenta.

As reflexões de Walter Benjamin são a referência angular desse trabalho através de sua noção de *imagem dialética*. Esta, antes mesmo de ser apresentada, foi se mostrando articuladora fundamental de uma reflexão que partia dessa interação entre fotografia e cidade. Com isso, foi igualmente possível reconhecer a relação entre a visualidade e a *ebriedade*; a dinâmica perceptiva na metrópole em contraponto à concepção de fotografia no século XIX; a ruptura estética no interior da fotografia e sua sinergia e potência na discussão da modernidade; a cisão entre sensação e cognição compondo uma ruptura perceptiva que passa a moldar a vivência moderna.

Dadas as implicações históricas em que foi pensada a *imagem dialética*, e diante do objetivo de discutir a fotografia que trata da urbe contemporânea, trabalhamos com o desdobramento da noção de Benjamin por George Didi-Huberman que a nomeia de *imagem crítica*. Nessa noção, temos a hipótese deste trabalho que propõe operar com a *imagem crítica* como meio de reflexão da produção fotográfica contemporânea que trata do urbano.

Para a realização dessa tarefa, discutimos, no primeiro capítulo, a metrópole moderna do século XIX procurando observar as relações perceptivas que se desenvolvem na urbe quanto à dominância da visualidade e sua dimensão corpórea através da noção de *ebriedade*. Em um segundo momento, abordamos as interações entre metrópole e os novos dispositivos técnicos, em particular a fotografia e seus usos e concepções de época a ela associados.

No segundo capítulo, tratamos da relação perceptiva tendo como contraponto uma fotografia de Eugene Atget que acolhe aspectos fugidios da metrópole. A partir dessa imagem, pensamos as transformações na percepção do habitante urbano e seus desdobramentos mnemônicos e políticos. Isso nos conduz à apresentação da *imagem dialética* e suas implicações quanto ao afloramento de uma consciência crítica e da concepção de montagem. Com isso, pretende-se, ao final do capítulo, a compreensão da *imagem dialética* e sua íntima relação com as relações perceptivas, históricas e artísticas que a perpassam.

No terceiro capítulo, apresentamos a *imagem crítica*. Em um primeiro momento, tratamos da *imagem dialética* em Benjamin, discutindo o projeto político nela implícito, considerando as transformações políticas relativas a produção e recepção cultural ocorridas no pós-guerra. A partir das questões que envolvem a recepção da imagem tratamos da dialética do ver e seus desdobramentos, acompanhando a reflexão de Didi-Huberman e apresentando a *imagem crítica*.

No quarto e quinto capítulos, discutimos, respectivamente, um conjunto de fotografias de dois fotógrafos contemporâneos, Andreas Gurski e Michael Wesely. A partir de suas imagens procuramos desenvolver a reflexão operando com o conceito de *imagem crítica* com atenção a dois aspectos centrais destacados por Didi-Huberman: sua dimensão de *sintoma*, ou de crise, e sua *eficácia teórica*.



---

## A percepção na Metrópole Moderna e o Discurso Fotográfico

*Com a invenção do fósforo, em meados do século passado, surge uma série de inovações que têm uma coisa em comum: disparar uma série de processos complexos com um simples gesto.<sup>1</sup>*

Nesse excerto de um texto sobre Charles Baudelaire, Walter Benjamin cita a invenção do fósforo, um acessório banal aos nossos dias, mas que traduz uma inovação técnica, cujo aspecto, comum a outras novidades surgidas no século XIX, é o fato de “disparar uma série de processos complexos com um simples gesto”.

Num rápido olhar ao nosso redor, deparamo-nos com uma cadeia interminável de objetos que se incorporaram ao nosso cotidiano como necessidade básica. A própria eletricidade, motora de vários destes objetos, tornou-se uma tecnologia primária e absolutamente naturalizada. Uma nova cultura, uma segunda natureza irreversível formou-se, e desde então nenhum passo atrás parece ser possível sem abdicar de um desejo herdado ou conquistado.

Poderíamos enumerar uma série de indícios presentes em nosso cotidiano, empilhando-os uns sobre os outros, esquecidos que estão na lembrança imediata. Tais indícios, porém, não se resumem a aspectos técnicos, a desenvolvimentos da ciência, ou mesmo à forma de produção material, pois podem ser compreendidos também como uma *atitude* frente à vida, fundante de uma experiência distinta até então. Essa atitude é constituída de uma materialidade difusa, que se expressa nos comportamentos, na interação com o mundo, na produção de sentidos condicionados historicamente a que chamamos de modernidade.

---

<sup>1</sup> Benjamin, 1989, p.124.

Esse tempo extenso no qual nascemos, e herdamos o mundo à nossa volta, pode também ser pensado como um *impulso*<sup>2</sup> que adquiriu movimento próprio, o qual rompeu com uma ordem de mundo fixa, subordinada a uma visão una, transcendente, estabelecida sobre tradições reguladoras, fundadas na razão ou na cristandade. De modo que um *impulso* com tal envergadura, capaz de romper com uma ordem de coisas solidamente constituídas, não se faz em curto espaço de tempo e sem disputas, ou mesmo sem um profundo pesar, como um lamento entranhado em uma despedida feita de desejo, de possibilidades veladas e desconhecidas, de uma aventura que atravessa desde o final da idade média até mostrar sua plena forma ao fim do século XVIII.

O conceito de alegoria de Benjamin nos auxilia a compreender tal impulso, pois ele admite em si mesmo a historicidade, a transitoriedade e a dispersão do percebido em oposição ao símbolo, compreendido como unidade de sentido. No símbolo, a transcendência é colocada como definidora da organização de uma leitura de mundo. O simbólico busca “um sentido originário, único, seguro”<sup>3</sup>, como podemos encontrar na Cristandade ou na Razão. Já na alegoria não há um sentido único, como dirá Jeanne Marie Gagnebin, ele é tomado pela vertigem, “não há mais ponto fixo, nem no objeto nem no sujeito da interpretação alegórica que garanta a verdade do conhecimento.”<sup>4</sup> Se então não há um sentido próprio, é porque ele se escamoteia por ser arbitrário e construído historicamente. Desta forma, por oposição, a alegoria denuncia a totalidade pretendida pelo símbolo, ao tornar evidente a inexistência de um sentido único, dispersando e corroendo pouco a pouco essa totalidade desejada na qual a tradição encontra sua força e legitimidade.

Benjamin irá entender a modernidade como dominada pelo caráter alegórico, justamente em seu movimento de vertigem, de “sempre novo”, anunciando constantemente, ao nascer de cada evento, seu ápice e sua derrocada, ou, segundo Gagnebin: “ao se definir como novidade, a modernidade adquire uma característica que, ao mesmo tempo, a

---

<sup>2</sup> Esta noção de impulso está presente em Jean-François Lyotard, em *O Inumano*, ao caracterizar a dinâmica da modernidade, por oposição àquela da idade clássica, em que os sentidos estão previamente dados, englobados em uma unidade de significação. Tal aspecto também é discutido por Marshall Berman, a partir da temática do desenvolvimento enquanto dinâmica da modernidade à semelhança de um “moto-contínuo”. Em sua obra *Tudo o que é sólido se desmancha no ar*, no seu ensaio “O Fausto em Goethe: a tragédia do desenvolvimento”, Berman apresenta a obra de Goethe caracterizando a figura de Fausto como forma de ação social e expressão do ímpeto de desenvolvimento e progresso humano. Assim, o mito de Fausto permite a Berman compreender justamente esse ímpeto, que deixa de ser uma determinação fundada na vontade de um personagem passando a ser uma descoberta que, uma vez colocada em movimento, toma vida própria. Uma dinâmica que se reconhece historicamente, que se identifica nos fatos, na forma de seus processos históricos que desembocam em revoluções na produção, na política, no comportamento, mas que não responde por completo à inquietação fundante sobre o porquê das escolhas realizadas que são, à sua maneira, irreversíveis.

<sup>3</sup> Gagnebin, 1999, p. 41.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 40.

constitui e a destrói.”<sup>5</sup> Sob esse movimento a ênfase ao efêmero prevalece, a busca daquilo que é contingente se perpetua, tendo a metrópole moderna como lugar por excelência da aventura, do progresso, da diversidade de sentidos. É nela que a técnica irá se manifestar, a moda e os costumes irão compor o mosaico de identidades humanas, a multidão irá tornar-se um grande personagem a sondar o que entendemos por espaço público, as reformas urbanísticas irão propor novas formas de sociabilidade e comportamento e, conseqüentemente, a própria percepção do sujeito, em meio a esta efervescência, transformar-se-á continuamente.

Sob essa dinâmica, a visão passa a ser entendida como sentido dominante, sendo a imagem a superfície que expressa um pensamento do mundo sobre o mundo. Ambas, porém, (visão e imagem) partilham com todo o corpo e este estende sua individualidade a milhões de outros corpos em embate constante no cotidiano das metrópoles modernas. A nova atitude molda-se nesse território cerrado, em que o desenvolvimento de dispositivos óticos mediadores do visível, entre eles a fotografia, contribui para transformações do mundo percebido e do espaço vivenciado, sintetizando um ideário que transita entre técnica, arte e impressões cotidianas disseminadas no urbano.

Desse modo, a fotografia, em particular, define um campo reflexivo sobre a metrópole que assimila diferentes domínios do conhecimento e, a um só tempo, permite perceber, registrar, exhibir e guardar o mundo de uma forma diferenciada. Assim, não é possível pensá-la somente como produto de uma técnica inovadora, ou mesmo como um código associado a valores ideológicos nela suportados, pois a fotografia é dispositivo enunciator, concomitante ao mecânico, trazendo provocações contundentes às concepções estéticas no século XIX e para além dele. Isso a torna constantemente aberta, mas sob suspeita, nos intercâmbios com aquele que a opera, com os sentidos produzidos em uma época, assim como na relação com o referente que é inscrito sobre o suporte.

Na imagem como superfície cognitiva e no dispositivo fotográfico, então, se reconhece um campo de tensão nas transformações aceleradas que ocorrem no século XIX, envolvendo a percepção do indivíduo, a produção social do espaço urbano e o próprio aparelho enunciator, a fotografia. De modo que este trabalho se desenvolve nesta fronteira na qual a fragmentação do percebido irá se expressar e multiplicar, ao mesmo tempo que dissemina a nova experiência que o moderno exige manifesta nas cidades e nos comportamentos. Isso nos permite discutir a dialética entre um olhar imanente e o corpo em meio urbano, em oposição à concepção de imagem e dos novos dispositivos técnicos. Sob a lacuna que aí surge o século XIX se revela como um tempo de “passagem” entre uma

---

<sup>5</sup> Gagnebin, 1999, p. 48.

ordem social da qual ainda se guarda anseios de uma unidade corroída e a força transformadora da modernidade.

## **Individualidade e multidão na Metrópole Moderna**

*Aquilo que sabemos que, em breve, já não teremos diante de nós, torna-se imagem.*<sup>6</sup>

Ao coletar relatos da Paris do século XIX é comum observarmos um caráter espetaculoso do cotidiano das cidades, onde uma constelação de eventos ocorria atraindo multidões que rapidamente se desfaziam. O homem comum observava esses acontecimentos entre pasmo e passivo em meio à excitação superficial das cidades.<sup>7</sup>

Um desses eventos, intimamente associado ao desenvolvimento técnico da fotografia, é o que o fotógrafo Nadar (Gaspard Felix Tournachon)<sup>8</sup> relata em suas memórias, mostrando claramente o encontro entre a fotografia, a cidade e a população que nela se concentra:

Chamei um electricista experiente para instalar, na parte mais firme de minha varanda, que é voltada para o Boulevard des Capucines, cinqüenta bicos médios, esperando que fossem suficientes – e de fato o foram... A presença dessa luz ainda pouco usada, ao cair da noite, fazia a multidão parar no Boulevard; atraídos pela luz como mariposas, muitos curiosos, amigos ou indiferentes, não resistiam e subiam a escada para saber o que se passava ali. Esses visitantes, que provinham de todas as classes, alguns mais conhecidos ou menos célebres, eram tão bem acolhidos quanto dispostos a nos fornecer gratuitamente um estoque de modelos para a nova experiência. Foi assim que fotografei nessas noites, entre outros, Niepce de Saint-Victor... Gustave Doré, os banqueiros.<sup>9</sup>

A iniciativa de Nadar é uma em meio à crescente variedade de invenções, experimentos, dispositivos mecânicos associados a uma cidade que se adensa e se

<sup>6</sup> Benjamin, 1989, p. 85.

<sup>7</sup> Encontramos esses relatos em diferentes fontes documentais e análises críticas deste período, entre eles: Richard Sennett, *O declínio do homem público*, 1988; Walter Benjamin, *Passagens*, 2006 e “Paris, capital do século XIX” in 1989 e 2006; Marshal Berman, *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, 2006, entre outros.

<sup>8</sup> Nadar (1820-1910) é um fotógrafo emblemático das primeiras décadas da fotografia. Como nos mostra Gisele Freund, Nadar chega à fotografia quase que por acaso, como solução de uma necessidade financeira devida ao fracasso como caricaturista e redator de folhetins da época. No entanto, a sua sensibilidade em captar a expressão do retratado, associada à sua maestria técnica de um dispositivo ainda pouco explorado, faz de Nadar um fotógrafo de sucesso na metrópole parisiense. Rapidamente seu estúdio torna-se um ponto de encontro de intelectuais e artistas. Seus retratos marcam, para Walter Benjamin, uma prática em que o fotógrafo estava à altura de seu instrumento, característica dos primórdios da fotografia, logo suplantada pelo retrato comercial da segunda metade do século XIX.

<sup>9</sup> Nadar. *Quand J'étais Photographe*, Paris, p. 113,115-116. *Apud* Benjamin, 2006,p. 716,[Y 2,3]. Cabe alertar que nesta citação, presente na obra *Passagens* de W. Benjamin, não há referência à data do acontecido. Pela biografia de Nadar supõe-se que ocorreu durante a década de 1850.

diversifica, modelando um novo modo de vida. A iluminação pública é um exemplo disso, definindo uma espacialidade que é da ordem do artifício, do não-natural, permitindo outras relações sociais, de concepções de trabalho e lazer, em que a cidade é o *locus* dessa fruição. Da mesma forma, os novos inventos possuem um caráter ambíguo situados entre o contínuo desenvolvimento e a adequação a funções específicas, não havendo uma especialização ou hierarquização imediata dos usos. No momento em que surgem, oriundos de diferentes fazeres, têm, freqüentemente, uma relação direta com a vida na metrópole.<sup>10</sup> A fotografia não é uma exceção, pelo contrário, partilha de uma historicidade em que a força da razão instrumental se dissemina. Desse modo, se há um espanto com o ato de Nadar é o da celebração do novo, da exploração de suas potencialidades, manifesto sob horizontes elevados, abertos, orientados por um devir constante, em que a técnica passa a ser parte diferencial na constituição do mundo.

Nadar pratica os seus registros ao entardecer, assim, é muito fácil imaginar a oscilante luminosidade a desenhar os rostos anônimos surpresos com seu experimento. Uma imagem que ilustra o encontro do indivíduo com essa personagem imprecisa -- a multidão. Nadar faz parecer que esse convívio fosse partilhado e profícuo, senão isso, ao menos, que havia uma curiosidade pelo “exótico” das massas, trazido ao leitor como algo distanciado. No entanto, naquele momento, tal caráter de descoberta, em uma cidade frenética, mobiliza tanto o sujeito atomizado quanto aquele diluído na multidão, favorecendo os modismos do noctambulismo, da *flanerie*<sup>11</sup>, que tem seu auge na primeira metade do século XIX. Benjamin descreve um desses personagens, o *flâneur*, na calma de seu caminhar, “a fazer botânica no asfalto”<sup>12</sup>, o que contrasta com a aglomeração de uma metrópole nascente como Paris, ordenada sobre o traçado de uma cidade medieval. De modo que a inofensividade de seu vagar, adequava-se aos espaços das “passagens” que se erguem nesse período, como apresentado na descrição trazida por Benjamin:

“As galerias, uma nova descoberta do luxo industrial são caminhos cobertos de vidro e revestidos de mármore, através de blocos de casas, cujos proprietários se uniram para tais especulações. De ambos os lados dessas vias se estendem os mais elegantes estabelecimentos comerciais, de modo que uma de tais passagens é como uma cidade, um mundo em miniatura.”<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Cray, J. *Techniques of the Observer: On vision and modernity in the nineteenth Century*, 1992.

<sup>11</sup> Cabe lembrar que em uma série de concepções e usos na literatura que trata do urbano, muitas vezes o *flâneur* é compreendido de uma forma um tanto “romancizada”, quase como um redentor da cidade contemporânea, ao contrário daquela tratada e experienciada por Baudelaire e resgatada por Walter Benjamin: um *flâneur* que materializa o encontro da cidade com seu habitante o que, aos olhos de hoje, soa, muitas vezes, como um lamento devido à sua impossibilidade na metrópole contemporânea.

<sup>12</sup> Benjamin, 1989, p.34.

<sup>13</sup> Benjamin, 1989, p.35, *apud* Ferdinand Von Gall, *Paris und seine salons, oldenburg*, 1845, vol. 2, p. 22 e/ou *Passagens*, [A 1,1].

Esse mundo em miniatura (as galerias/passagens) se multiplicou na primeira metade do século XIX. Por volta de 1840, elas chegavam a quase uma centena, sendo a expressão arquitetônica de um domínio técnico-construtivo, adaptada a uma urbanidade concentrada. De modo que as passagens anunciam um outro espaço, feito de cobertura de aço e vidro, ligando o casario existente em lados opostos das ruas. Criam ambientes mistos entre o público e o privado, lugar de peregrinação à mercadoria, por isso, também, propício à *flânerie*. Sua ordenação espacial segue o aleatório das quadras, a viabilidade de um arruamento, a dinâmica dos fluxos da multidão, o acordo entre moradores que visavam explorar comercialmente o adensamento das cidades. Constituem-se como avesso à urbe intensa, ameaçadora, nela, no entanto, entranhada, como uma memória adaptada às novas condições de produção do espaço. Em sua dispersão, compactuam com o caráter labiríntico da metrópole florescente, revelando uma cidade possível, contida pelos muros e portas de sua idade medieval. São, assim, o sonho da modernidade, o lugar onde o efêmero é constantemente reinventado na sedução da mercadoria, no anúncio do progresso em seu estilo e formas industriais ou na utopia a expandir-se, constituindo o mito do próprio moderno.

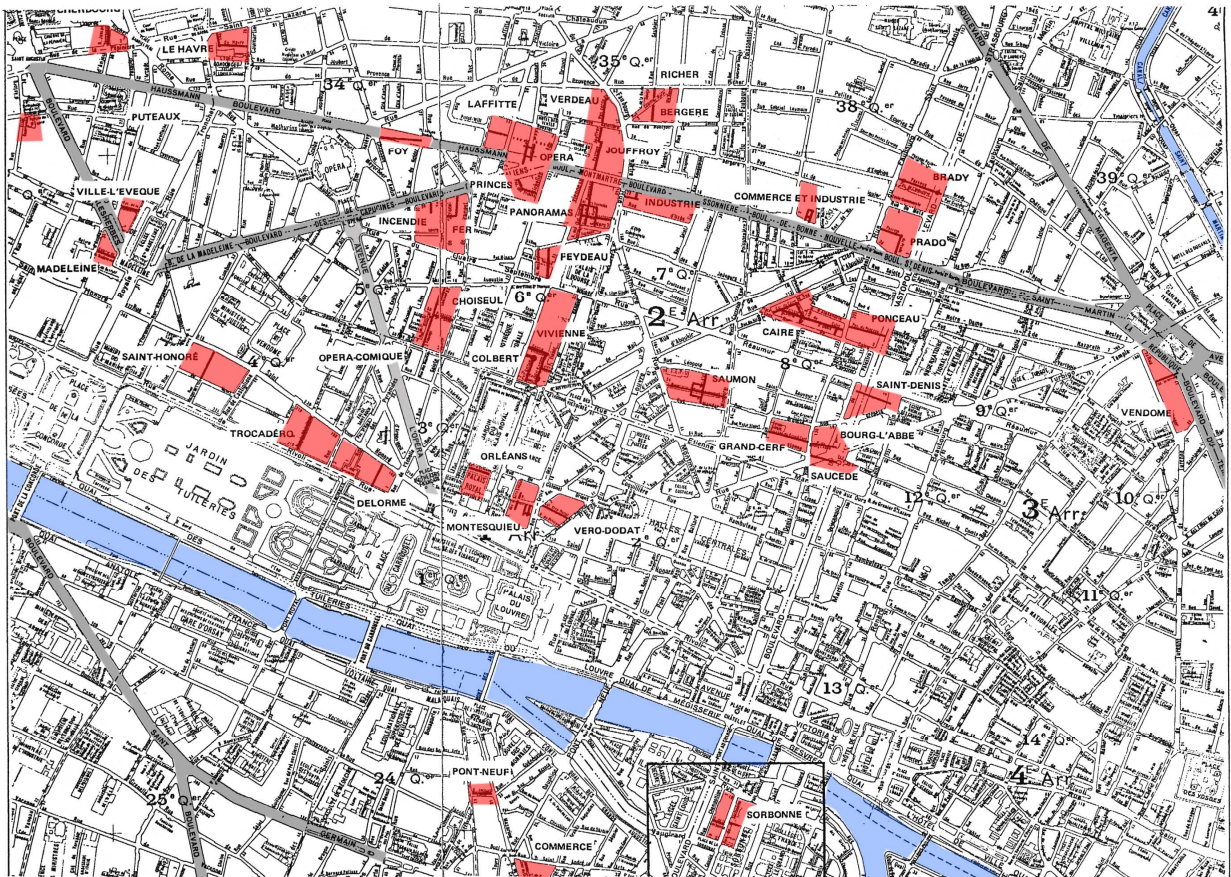


Figura 01\_Mapa das Passagens, década 1840. Fonte: Biblioteca do Patrimônio de Paris. As áreas assinaladas em vermelho identificam as quadras onde estão presentes as passagens marcadas, originalmente, como traços em negrito. Embora essa imagem seja datada de 1840, uma possível retificação pode ser necessária devido à presença do "Boulevard Haussmann". Isso porque os projetos de remodelação urbana, implementados por Barão G. Haussmann ocorrem após o ano de 1850.



Figura 02 \_Passage des Panoramas-1810.

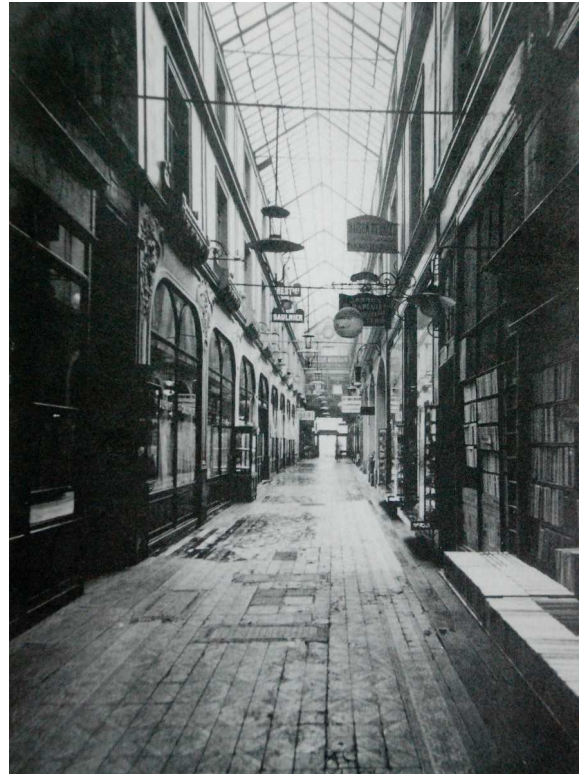


Figura 03 \_Passage de l'Ópera.

Nessa Paris de ruas estreitas, vielas e becos inesperados, pontuada também por espaços de deleite e fruição do “novo”, o *flâneur* é levado pelo acaso, entre esbarrões com outros corpos, a ampliar sua atenção e a descoberta do espaço. Segundo Benjamin, no entanto, nas *passagens*, ele se encontra com os sonhos e os desejos de uma época. De modo que esse personagem materializa, a percepção do urbano daquele que se faz consciente a cada passo, atento à temporalidade histórica que se descortina mas, simultaneamente, seduzido pelas imagens com que compactua, embriagado por sensações despertadas pelo fetiche da mercadoria, pelas utopias acalentadas por seus pares, orientado pelo mito do progresso. Assim, mergulhar nesses sonhos é partilhar de sua temporalidade mítica, coletiva, vivida no presente. É vagar pelas passagens, absorto em seu esplendor museológico, adornado pelo “novo” manifesto nas mercadorias, nas técnicas construtivas, no pulsar incessante da multidão. Mas é também, por isso mesmo, encontrar-se constantemente exposto ao choque, ao vazio aberto por seu anonimato em um mundo industrial, mercantil, erguido nos interstícios de imagens mnemônicas que, no entanto, se despregam cotidianamente da arquitetura da metrópole, na mudança de atitude de seus transeuntes etc.

Dessa ambigüidade, uma potência revelatória emerge no seu ato, manifestando a tensão entre o vivido e o observado, de forma que, para Benjamin, o *flâneur* é uma espécie

de vórtice, um cruzamento aberto no qual experimenta, através de sua “dispersão e concentração”<sup>14</sup>, a modernidade. Nesse lapso há a possibilidade do estranhar-se, do inquietar-se diante das fissuras de um mundo desejado, constantemente tensionado, no presente, pelas memórias de um tempo recentemente abdicado, que se mostra como fantasmagorias. Fantasmagorias com potência de reconhecimento do indivíduo por si mesmo em sua temporalidade, orientado por esse olhar que se assombra com as frações do percebido na metrópole, mergulhando no encontro entre o vivido e o rememorado, de modo a abrir um espaço crítico e reflexivo, a partir das imagens oníricas que o capitalismo cultiva.

Os relatos de Benjamin sobre o *flâneur*, então, traz a ambigüidade de ele ser um índice histórico, mas também um personagem alegórico com caráter agregador da investigação do filósofo. Ao destacar a percepção aguçada do *flâneur*, Benjamin identifica uma disposição que a metrópole propicia ao indivíduo dirigida àquilo que é efêmero, contingente, vinculado ao imediatamente visto, despido de qualquer caráter transcendente. Uma relação que é dada no fragmento, como um jogo de colagens simultâneas do percebido, compondo uma estética alegórica que é própria à modernidade. Com isso, traz à evidência a individualidade daquele que observa, que, em seu avesso, constrói a consciência de sua corporeidade e transitoriedade balizada pelo anonimato do outro e pela dinâmica produtiva de uma sociedade que rompe com os laços coletivos e identitários. De modo que, caminhar pela cidade passa a ser um ato de entrar em sintonia com uma espacialidade que compõe a própria subjetividade do indivíduo urbano, sendo a *flanerie* uma moldura da plasticidade do moderno. No entanto, é comum com o *flâneur*, a atenção do leitor se focar nesse personagem emblemático, desviando a atenção da relação singular que se constrói na metrópole. Desse modo essa figura alegórica pode ser tanto um balizador, como uma mitificação romancizada e nostálgica do vivido em meio urbano, o que, neste caso, não era o propósito de Benjamin. Aqui ficamos com sua corporeidade tramada no urbano, anterior a um sentido mítico ou de revelação.



Nos passeios do *flâneur* ou no relato de Nadar, a amistosidade que aparentemente os envolve era também encontrada no gênero literário conhecido como fisiologias.<sup>15</sup> Com

<sup>14</sup> Esse termo é utilizado por Willi Bolle para sintetizar a dialética do *flâneur*. (Bolle, 2000, p. 367)

<sup>15</sup> As fisiologias são um dos documentos fundamentais que W. Benjamin irá discutir e trabalhar para recompor esse personagem. Um bom exemplo é este que se segue, presente no livro das *Passagens*: “O industrial passa sobre o asfalto apreciando sua qualidade; o velho procura-o com cuidado, seguindo por ele tanto quanto possível e fazendo alegremente ressoar nele sua bengala, lembrando-se com orgulho de quem viu construir as primeiras calçadas; o poeta... anda pelo asfalto indiferente e pensativo, mastigando versos; o corretor da bolsa o percorre calculando as oportunidades da última alta da farinha; e o desatento, escorrega.” *Apud* W. Benjamin [M 2<sup>a</sup>, 3]. “Aléxis Martin, Physiologie de l’asphalte” *Lê Bohème*, I, nº3, 15 abr 1855 – Charles Pradier, redator chefe.



seu relato ameno, as fisiologias, segundo Benjamin, eram publicações que se ocupavam da descrição de tipos humanos. Elas buscavam o caráter anedótico e pitoresco importando ser *inofensivo* enquanto estilo. Em sua superficialidade, essas imagens de percepções, de rostos e tipos do urbano procuravam traçar os contornos de um outro, a partir de uma rápida impressão, acabando por ser uma forma de orientação e conforto frente à diversidade e assombramento do fenômeno da multidão. Hoje, encontramos algo semelhante em nossos guias turísticos e de viagem, assim como em tiras de cartuns em jornais diários, ou ainda através do “outro” transformado, por exemplo, na figura do “típico”, o qual muitas vezes é vendável como produto turístico. Isso demonstra que, de certa forma, houve uma absorção de um estranhamento, dessa curiosidade anedótica, reservada, contemporaneamente, a lugares sociais e midiáticos específicos.

Essa dinâmica das *fisiologias* remete, também, a um fazer fotográfico mais recente, a construir esboços rápidos, categorizações sucintas, para os quais os dispositivos fotográficos de meados do século XIX ainda não estavam adequados. Entretanto, a popularização dos retratos por André Adolphe Eugène Disdéri, através do formato *carte de visite*, tornou-se moda em um período semelhante.<sup>16</sup> Neles se reconhece um inventário de tipos encenado pelo próprio retratado, porém em poses estereotipadas, interpretando papéis sociais dos mais variados. Nesse jogo de gestos e de fazeres, os indivíduos compõem um mosaico discernível e fragmentário, de como uma burguesia florescente pretende ver e ser vista. Uma tipologia, então, sujeita aos longos tempos de exposição à luz da fotografia, combinando-se, contrastivamente, a duração do registro documental, o efêmero da encenação e um caráter mercantil.

Tanto a imagem escrita como a fotográfica, apresentadas como um espelho do *outro*, embebidas pela fascinação dos humores humanos, renovadas pelo anonimato da metrópole, compõem, assim, epistemologias do ver. Elas são herdeiras de uma inquietação secular que têm, na *fisiognomia* proposta por Johann Caspar Lavater, no fim do século XVIII, uma das referências mais presentes neste período. Lavater pretendia a interpretação dos indivíduos a partir de suas características faciais, entendendo que elas carregavam a profundidade de sua intimidade aflorada à superfície.<sup>17</sup> Além disso, sua concepção possuía

---

<sup>16</sup> André Adolphe Eugène Disdéri, fotógrafo que ao final da década de 1850, irá popularizar a fotografia através de retratos pessoais conhecidos como “*carte de visite*”. Eram pequenas imagens realizadas a partir de uma placa de colódio subdividida em partes, vendidas a preços mais baratos à população urbana que buscava sua auto-representação. Tal trabalho se disseminaria de forma intensa por toda Paris, enriquecendo rapidamente Disdéri, o que o levou tanto a criar um novo mercado quanto a encontrar sua ruína com a concorrência de um novo profissional que ele próprio inventara - o fotógrafo comercial.

<sup>17</sup> Entendemos a *fisiognomia* a partir da apresentação de Willi Bolle, do relato do próprio Johann Caspar Lavater que a propunha como uma “ciência de conhecer o caráter de um ser humano *lato sensu* a partir de seus traços exteriores”. Bolle mostrará que essa noção de *fisiognomia* será repensada por W. Benjamin sendo ela “uma espécie de especulação das imagens (...) um exame minucioso de imagens prenhes de história”. (Bolle, 2004, p. 41-42.)

uma orientação do espiritismo em que os espectros do percebido, manifestos nos traços e expressões faciais, evocariam, também, disposições da alma.<sup>18</sup> No entanto, ao que parece, sob a metrópole moderna, embora tal concepção tenha sua influência, ela declina em taxionomias fragmentárias, quantificáveis, sendo também constantemente requisitada por diferentes teóricos, artistas e estudiosos na compressão do fenômeno urbano.<sup>19</sup>

Assim, o caráter imanente do moderno modela o visível, ao mesmo tempo em que, em sua superfície, revela o não percebido. Adquirir uma habilidade interpretativa passa a ser uma necessidade cotidiana exigindo o domínio de um código incorporado à relação do indivíduo na multidão. Isso enfatiza o caráter de evento, de constante mudança a que estão sujeitas as relações humanas na cidade, mas que, paradoxalmente, parece exigir pontos de estabilização e de categorização do ver. A imagem é, nesse sentido, o lugar onde o invisível toma forma. É uma espécie de película reveladora, presente nas fisiologias como um misto de diversão e ciência, tornada moeda de troca nas encenações dos retratos de uma burguesia urbana, indício que orienta uma prática detetivesca, todas elas valendo-se de sinais insignificantes, do rosto, do vestuário, do urbano como lugares de revelação do invisível. De modo que, na extrema precisão que possa proporcionar uma fotografia ou na evidência de um relato, uma crença se associa à densidade da imagem, como algo que propicia o imediatamente discernível e define um campo de ordenação do ver, mas também de modelação do indivíduo. Desse modo, a imagem passa a ter a característica de junção entre o corpo e o meio urbano<sup>20</sup>, onde ambas parecem ser a mesma coisa, adquirindo uma conformidade sob a imagem, a qual está constantemente revestida de valores técnicos e simbólicos. Esse campo e sua modelação que agem sobre o indivíduo é, com a fotografia, da ordem do quantificável, da possibilidade infinita de reprodução cuja regulação é dada pelo desenvolvimento técnico de um dispositivo ótico, acoplável ao sensível.<sup>21</sup> A imagem, como possibilidade narrativa de representação e de memória, assimila uma tecnicidade que comunga com o tempo, sendo este reconhecido como agente absoluto de mudança, no qual “nenhum indivíduo, nenhum grupo (...) tem condições de ser visto como uma repetição de seus predecessores.”<sup>22</sup>



<sup>18</sup> Krauss, R. *O fotográfico*, 2002, p. 26-28.

<sup>19</sup> Não só Benjamin, mas também, Honoré Balzac, Edgar Allan Poe, os surrealistas, entre outros são influenciados por essa disposição de reconhecimento dos indivíduos e do urbano a partir de suas referências imediatas.

<sup>20</sup> Belting, Hans. “Imagem, Mídia e Corpo: Uma nova abordagem à Iconologia.”, in: [www.revista.cisc.org.br/](http://www.revista.cisc.org.br/).

<sup>21</sup> Rouillé, A. 2009, p. 38.

<sup>22</sup> Gumbrecht, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*, 1998, p. 15.

Semelhante à criação dessas imagens do outro e de si mesmo em meio urbano, tem-se “a investigação” de Edgar Allan Poe, no conto *O Homem da Multidão*.<sup>23</sup> Nessa narrativa, o personagem, saído de uma convalescença, declara seu espírito como estando “vívido”, “eletrificado”, em clara correspondência com a multidão que o faz encher-se de uma “emoção deliciosamente inédita”<sup>24</sup>, originada da visão dos corpos em seu ondulante frenesi, dos detalhes das partes, dos perfis, da fisionomia dos passantes e, com ela, a descoberta de suas inúmeras variedades.

Em meio a esse movimento de dispersão e coesão recorrentes, o narrador pensa em agrupamentos descontraídos, talvez formados de acordo com papéis ou classes sociais, identificadas apenas pelos trajes, semblantes ou inquietação contrafeita. Índícios esparsos que só se percebem com algum esforço nessa grande classe de despossuídos, em que praticamente inexistente diferença entre homem trabalhador, pobre e criminoso. Na verdade, constituem “níveis de uma mesma degradada condição humana, a do trabalhador dos grandes centros urbanos.”<sup>25</sup> Estes vivem na inconstância de rendimentos, na incerteza de uma qualificação para os trabalhos existentes, submetidos a um ciclo produtivo que oprime e destitui o indivíduo de qualquer saber ou tradição anterior.

Segundo comentadores da época, como Buret, sobre Paris, a sociedade do trabalho é identificada à miséria como “um dejetos, sobra sem lugar social, e portanto ameaça sempre presente na forma inquietante do crime, mas também na forma mais perigosa da revolução.”<sup>26</sup> Para o Barão Georges-Eugène Haussmann, que irá implantar as reformas urbanísticas de Paris, essa “multidão de miseráveis” não é muito diferente, eles constituem “uma turba de nômades que, na melhor das hipóteses, busca a grande cidade para encontrar um trabalho mais ou menos regular, com a única intenção de voltar o mais rápido possível ao lugar de origem.”<sup>27</sup> Tanto na interpretação de Buret como na de Haussmann, há uma sobreposição entre o trabalho e o pauperismo, demonstrando o lugar marginal que era atribuído à população migrante pelas classes dirigentes nesse período. Eles omitiam seu papel atuante como mão de obra barata e abundante para a capitalização de uma burguesia industrial, assim como as pressões sociais e históricas, que geraram um processo migratório crescente do campesinato para a cidade, sendo o nomadismo, freqüentemente, a última opção de sobrevivência. Desse modo, a essa população, caracterizada como um grupo de aproveitadores, “dejetos” ou estorvo, em muito responsável pela sua própria miserabilidade e, talvez, o pior, um obstáculo ao progresso social e urbano, era negado um lugar social.

<sup>23</sup> In: *Contos de Edgar Allan Poe*, 1993.

<sup>24</sup> Poe, 1993, p.132.

<sup>25</sup> Bresciani, 1989, p.51.

<sup>26</sup> Buret, *apud* Bresciani, 1989, p.57-58.

<sup>27</sup> Haussmann, *apud* Bresciani, 1989, p.68.

A cidade de Paris é, então, um mosaico de contrastes, uma cidade cosmopolita, mas, por isso mesmo, panorama de identidades desencontradas em constante embate, visando ocupar um espaço, o qual nem sempre é admitido por elas como possível de ser compartilhado socialmente. Diante desse caos, a miséria é considerada como uma ameaça às instituições políticas, particularmente em Paris, diferentemente de Londres, onde o custo econômico da miséria representa seu maior ônus.<sup>28</sup> A necessidade de controle dos constantes levantes que aconteciam na cidade impõe a busca de formas de regramento dos fluxos humanos, de enumeração dos indivíduos, da quantificação do desconhecido. Algo que irá se mostrar como urgente e estratégico com vistas a uma maior mobilidade e visibilidade dos mecanismos de poder, a fim de criar novos dispositivos de reconhecimento do outro que tenha a escala da metrópole.

Em meio à indistinção dos seus transeuntes, a boêmia é um dos grupos sociais que se diferencia, não propriamente por seus trajes ou características fisionômicas, mas por suas condições e atitudes de vida. Karl Marx nos relata: “sua existência [é] oscilante e, (...), mais dependente do acaso que da própria atividade, sua vida desregrada cujas únicas estações fixas são as tavernas dos negociantes de vinho.”<sup>29</sup> Nesses grupos, a prática da revolta, do motim, da conspiração era a tônica. De forma ainda não ordenada, dividiam-se, segundo Marx, entre conspiradores de ocasião e aqueles outros que faziam da conspiração seu meio e modo de vida. A partir desses grupos, as lutas operárias entre 1848-1851 têm seu ápice, na forma de um combate cerrado e constante atrás das barricadas que espalhavam pelas ruas estreitas de Paris. Uma consciência de classe floresce, dando um novo estatuto àquele personagem urbano, camponês ou da pequena burguesia provinciana, que migrara para a metrópole moderna, o que, no entanto, dilui-se na indistinção dos rostos, na sedução da mercadoria e na crença de um desenvolvimento contínuo.

A essa boêmia pertenciam Baudelaire e Nadar. O primeiro em sua prática acirrada de contestação; o segundo<sup>30</sup>, filho de uma elite intelectual provinciana decadente, o que o obrigou a abandonar os estudos indo trabalhar na metrópole. A cidade é, para ambos, o espaço da oportunidade, da aventura, do anonimato, livre de relações de parentesco ou de compromissos políticos locais. Nessa nova sociedade irão atuar em canais de comunicação (folhetins, livros) que irão constituir uma futura indústria cultural e de entretenimento, dando forma a uma mercadoria simbólica essencial para a experiência urbana moderna. Porém, Nadar, pelo seu caráter empreendedor e experimental, associa-se a essas novas técnicas,

<sup>28</sup> Bresciani, 1989, p.68.

<sup>29</sup> Karl Marx, *apud* Benjamin, 1989, p. 9.

<sup>30</sup> Freund, G. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1986.

tornando-se um fotógrafo renomado a serviço da burguesia, ao mesmo tempo em que seu estúdio serve como ponto de encontro entre artistas e intelectuais da época. Baudelaire, ao contrário, em sua lucidez intuitiva, manterá a acidez, em sua crítica, a qualquer formação de uma cultura urbana que se faça homogeneizadora ou dominante.

Ambos presenciam a transformação de uma cidade com traçado medieval, palco de conflitos constantes, para outra que inaugura o modelo de metrópole moderna. Assim, a reestruturação urbana promovida por Haussmann, prefeito de Paris, durante o Segundo Império (1852-1870), irá cumprir um de seus objetivos essenciais, o de permitir um controle político-estratégico do espaço favorecendo a conformação do estado burguês. Isso será possível devido à abertura de grandes avenidas conhecidas como os bulevares, que permitirão a maior mobilidade das tropas de um extremo a outro da cidade, coisa que era impensável em meio ao aglomerado de pessoas e ruelas tortuosas, ao qual está associado um processo de “higienização” que irá expurgar a população nômade da região central da metrópole, varrendo as diferenças sociais para debaixo de uma ordem econômica modelada pela própria reconfiguração urbana.

Esses amplos espaços de circulação estão também associados a todo um conjunto de ações: a construção de um sistema de esgoto e fornecimento de água, a hierarquização das áreas de fluxo de veículos e pedestres, a arborização das ruas combinada a amplas calçadas, uma nova tipologia arquitetônica que inclui pontos comerciais que irão compor a cultura dos cafés e do espaço público parisiense, um sistema de parques e jardins ao longo dos bulevares, entre outras. A visibilidade proporcionada por esses amplos arruamentos, com suas perspectivas profundas, pontuados pelas praças, cafés, etc, transforma a cidade em um cenário a ser percorrido, sentido, desfrutado. Por outro lado, favorece a atomização do indivíduo dando-lhe destaque em correlação à paisagem que o envolve, tanto ratificando sua posição social como, ao contrário, denunciando-o e intimidando-o. A cidade passa então a acolher a dinâmica das massas, dos seus fluxos constantes, rompendo, definitivamente, com uma tradição de produção do espaço que tinha a ordem comunal, a hierarquia estamental como modelos.

### **Visualidade e ebriedade na metrópole moderna (três olhares: perceptivo, psíquico e contemplativo-proximal)**

As relações que se estabelecem na metrópole, a intensificação dos sentidos como se “o corpo estivesse eletrificado”, o fenômeno da multidão com seus grupos sociais e personalidades que se avizinham e se escondem em múltiplos perfis, a infinita variedade de

tipos a constituir “ciências” ou classificações ocasionais que pretendem dar conta da multidão, caracterizam uma profunda transformação da percepção do sujeito em meio ao urbano. A ampliação e especialização das cadeias produtivas, a ingerência do dinheiro na regulação da vida do homem urbano, a condensação dos espaços através de meios de transportes mais ágeis são alguns outros elementos determinantes de um novo sentido de subjetividade. Deles decorrem a sensação de liberdade, a aventura possibilitada pelas cidades associadas a um caráter, se não ameaçador, ao menos frenético em que domina uma multisensorialidade.

Por certo que, a transformação da percepção se dá, porém, como ela se compõe enquanto campo do sensível? De que maneira este se cruza e se manifesta sob a historicidade de uma metrópole em formação? É esse, em parte, o projeto do próprio Benjamin: o de compreender “as variáveis históricas da percepção”<sup>31</sup> como um fenômeno de características diferenciadas na modernidade. Essa nova condição é dada de forma radical, com o apagamento dos rastros de uma tradição anterior fundada na experiência<sup>32</sup>, que agora tem a temporalidade breve e intensamente entrecortada como característica do viver moderno, em que a vivência suplanta a experiência.

### **Olhar Perceptivo**

Como vimos, quase como decorrência da relação perceptiva no urbano, a imagem é uma espécie de categoria moldável na conformação de uma epistemologia do ver em meio à cidade. De modo que o fugidio, aquilo que é efêmero e contingente, parece ter uma convergência com essa matéria difusa, intercambiante em seus significados, aglutinadora de conceitos e concepções de mundo, plural enquanto reconhecível e acessível a uma diversidade extensa de indivíduos. Tal superfície constitui uma relação produtora da concepção de realidade das cidades modernas. Compõe, desse modo, uma percepção consciente ou desatenta aos estímulos cotidianos, mas em íntima relação com a idéia de uma sensorialidade determinante, no caso, a visão e a visualidade, em que a visão é o sentido e a visualidade, um compartilhar o mundo e as coisas que nos incitam e nos rodeiam.

<sup>31</sup> Benjamin *apud* Bolle, W., 2000, p. 41.

<sup>32</sup> Walter Benjamin, em seu ensaio intitulado “O narrador”, discute essa questão da derrocada de uma experiência fundada na tradição, a partir das narrativas anônimas transmitidas de geração a geração.. Esses relatos orais constituiriam como que uma teia, um grande entretecer, que sustentaria valores e relações morais “integrando um dado acontecimento à vida”. Portanto, “não se trata de transmitir um acontecimento pura e simplesmente como a informação o faz (...). Nela [a narrativa] ficam impressas as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso da argila.” (1989:107). Nas metrópoles modernas esta experiência é rompida; a dispersão dos sentidos, os estímulos entrecortados, a profusão de acontecimentos não permitem que essa teia se recomponha ou assimile a experiência moderna no urbano.

Essa dominância da visão como relação perceptiva determinante na modernidade será identificada por Benjamin ao abordar as observações de Georg Simmel:

Essa visão do próximo se distanciava tanto da experiência que devia ter causas incomumente sérias. (...) As pessoas tinham de se acomodar a uma circunstância nova e bastante estranha, característica da cidade grande. Simmel fixou essa questão acertadamente: 'Quem vê sem ouvir fica muito mais inquieto do que quem ouve sem ver. Eis algo característico da sociologia da cidade grande. As relações recíprocas dos seres humanos nas cidades se distinguem por uma notória preponderância da atividade visual sobre a auditiva.'<sup>33</sup>

A observação prossegue trazendo a circunstância de como se davam as relações nos transportes públicos das metrópoles nascentes, onde a coexistência anônima e individualizada era uma necessidade para o próprio convívio:

O tráfego moderno limita cada vez mais as relações sensíveis entre os homens, no que diz respeito à parte preponderante de todas essas relações, à mera percepção do aspecto, e com isso ele precisa situar os sentimentos sociológicos gerais sob pressuposições completamente alteradas. O caráter mais enigmático do homem que é visto em comparação com o que é ouvido, em virtude do deslocamento mencionado, contribui seguramente para o problema do sentimento de desorientação na vida como um todo, para o sentimento de isolamento e para que as pessoas estejam rodeadas de todos os lados por portas fechadas.<sup>34</sup>

Nessa condição de inquietude "atomizada" observamos uma desconexão dos sentidos em que a totalidade do sujeito é fragmentada pelos apelos sensoriais de diversas ordens. Apenas parcelas da individualidade são deslocadas e direcionadas a focos de atenção distintos e dispersos. A completude do sujeito nunca ocorre em sua integridade, pois o seu compartilhar no mundo se dá numa continuidade que o constrói e o desfaz ininterruptamente. Ao mesmo tempo, por oposição, o resguardo da subjetividade do indivíduo é possível, por meio da manutenção de uma necessária distância que a visão impõe como sentido dominante. Ela, realizando-se na distância, favorece uma relação com o mundo por meio de imagens as quais se fundamentam em concepções rápidas do visível. As "fisiologias" são um exemplo disso ao caracterizar a diversidade de perfis, apropriando-se deles pela visualidade, ou seja, de modo sucinto, inofensivo e à distância dos infindáveis encontros possíveis. Como diria Simmel, uma "mera percepção do aspecto", o que implica "situar os sentimentos sociológicos gerais sob pressuposições completamente alteradas."<sup>35</sup> Assim, três elementos estariam associados à dominância da visualidade: a individualidade, a desconexão entre os sentidos e um sentido de proteção e resguardo que tem, em seu oposto, a assimilação dos apelos da mercadoria.

<sup>33</sup> Benjamin, 1989, p.36.

<sup>34</sup> Simmel, G. *Sozologie* (1908). *Apud* Waizbort, 2000, p.322.

<sup>35</sup> Simmel, G. *Sozologie* (1908). *Apud* Waizbort, 2000, p.322.

## Olhar psíquico-reactivo

A reflexão de Simmel, assim como sua teoria sobre o moderno, partem de sua experiência vivida na Berlim do segundo império.<sup>36</sup> Com seu alto grau de industrialização e crescimento urbano, ocorrido entre 1875 e 1914, como nos informa Leopoldo Waizbort, Berlim será considerada uma “Chicago européia”, guardando semelhanças com outras cidades como a Paris de Baudelaire e a Londres de Poe, décadas antes. Na verdade, Berlim encarna, nesse período, a transformação de uma cidade arcaica, fundada em valores fixos, para rapidamente se transformar em uma cidade moderna onde a mobilidade, a impessoalidade das relações e a produtividade voltada ao mercado passam a dominar a experiência de vida.<sup>37</sup> De certa forma, nela vê-se a repercussão de um sonho vivido pela época que a antecedeu: a da Paris de Baudelaire, reconstituída nos escritos de Benjamin, concretizada nas transformações urbanísticas executadas por Haussmann e praticada como sociabilidade sob uma moldura burguesa na vida dos cafés e dos parques parisienses. No entanto, em Berlim, trata-se de um sonho com contrastes muito mais marcados, devido ao curto espaço de tempo em que seu processo de industrialização se deu. Talvez, em razão disso, a presença dessa metrópole esteja implícita nos trabalhos de Simmel de forma mais sombria e maquinica, e a expressão do indivíduo seja, constantemente, demarcada e contraposta a forças sociais e mercantis que exacerbam a necessidade de individuação e proteção do sujeito, em meio a uma liberdade possível, na forma de uma resistência ao caráter homogeneizador da metrópole.

A oposição que aí se mostra entre indivíduo e sociedade é fundante no trabalho de Simmel. Se, por um lado, a sociedade pretende ser uma totalidade única, orgânica, de maneira que cada indivíduo é compreendido apenas como parte da soma sujeitos atomizados, por outro, o indivíduo resiste a essa força totalizante e niveladora buscando preservar sua autonomia e diferenciação em relação ao outro. Esses elementos homogeneizadores da subjetividade são relacionados por Simmel com o desenvolvimento sociotecnológico da sociedade moderna, que envolve uma cultura pautada na monetarização das práticas cotidianas e uma crescente intelecção e especialização dos papéis sociais e das relações de trabalho. Frente à subjugação do indivíduo que se revela

---

<sup>36</sup> Leopoldo Waizbort discutirá em sua obra esse aspecto que nomeia de uma “filosofia do presente” em Simmel, sendo uma característica que funda suas análises extremamente centradas no tempo presente em que vive. Uma vez que sua teoria do moderno “é o seu enfrentamento com a cidade em que vivia, suas próprias experiências formam o material que atíça a sua reflexão e a tentativa de apreender conceitualmente as transformações que ocorrem” (Waizbort, 2000, p. 315). “Simmel é um moderno, que fala do moderno, de modo moderno para modernos”. (Idem, p.167)

<sup>37</sup> Em virtude da rapidez do processo de industrialização na Alemanha, Waizbort destaca a penetração do dinheiro na vida cotidiana, fazendo com que sua ingerência ocorra em âmbitos não imaginados anteriormente em um curtíssimo espaço de tempo. A cultura do dinheiro decorrente desse processo será estudada e discutida por Simmel minuciosamente, não podendo pensar aspectos sensoriais e perceptivos na cidade moderna sem considerar o caráter nivelador do dinheiro.



na fala de Simmel, essas transformações acabam por exigir comportamentos reativos a uma dinâmica social que demonstra tais características já na sociedade do século XIX. Em Benjamin, por exemplo, podemos observar algo semelhante na sua opção em contrapor o indivíduo (na figura do *flâneur*) à multidão, permitindo que ele delinear a relação perceptiva que se dá no espaço urbano e as transformações para a constituição de uma subjetividade moderna.

A visualidade, assim, também decorre desse embate silencioso entre indivíduo/sociedade operando uma transformação psíquica própria do homem metropolitano, uma vez que “a intensificação dos estímulos nervosos resulta da alteração ininterrupta dos estímulos exteriores e interiores”<sup>38</sup> que imprimem ao sujeito tal dinâmica. Essa relação vem de fora do indivíduo como que a submetê-lo, tendo, como contraponto, a dinâmica própria fundada em um sentido de afirmação da individualidade que se dá por contrastes e tentativas constantes de diferenciação do sujeito. No entanto, isso não ocorre de forma contínua, mas por “impressões”, como decalques sucessivos de estímulos que se manifestam com diferentes intensidades. As impressões ocupariam a consciência do sujeito, mas não formando propriamente imagens, pois antes disso se esvaem em sucessiva descontinuidade. “Todas essas formas de impressão gastam, por assim dizer, menos consciência do que a rápida convergência de imagem em mudança.”<sup>39</sup> Essas impressões acabam por compor um estado de semiconsciência, de *ebriedade*, que abarca e envolve o sujeito, misturando-se à visualidade como uma reação a estímulos que o atingem de forma multissensorial. Isso impõe ao indivíduo uma indiferença necessária, uma perda de sensibilidade em relação ao outro e ao mundo que só se rompe com estímulos cada vez mais contrastantes, caracterizando a dinâmica perceptiva do *blasé*.<sup>40</sup>

Os decalques transitórios e as impressões que não chegam a se consolidar como imagens são reflexos psíquicos de uma cultura que tem “o dinheiro como símbolo de um processo histórico.”<sup>41</sup> Para Simmel, o dinheiro assume “um papel de segunda natureza”. A própria característica de o dinheiro ser “ponto de intersecção comum a várias séries de

---

<sup>38</sup> Simmel, 1987, p.12.

<sup>39</sup> Simmel, 1987, p.12.

<sup>40</sup> O caráter *blasé* sintetiza o conjunto de relações que força o sujeito a abdicar de sua individualidade como algo constante e integral em meio ao urbano. Vai além, portanto, dos estímulos sensoriais a que o indivíduo está sujeito, uma vez que envolve o complexo de valores morais e psíquicos que orientam as ações daqueles que vivem na metrópole. Submetido a estes estímulos intensos e contrastantes, ele se resigna. O *blasé* é “inicialmente a consequência daqueles estímulos nervosos – que se alternam rapidamente e que se condensam em seus antagonismos – a partir dos quais nos parece nascer também a intensificação da intelectualidade na cidade grande. (...) Assim como uma vida desmedida de prazeres se torna *blasé*, (...) também as impressões inofensivas mediante a rapidez e antagonismo de sua mudança forçam os nervos a respostas tão violentas, (...) que extraem dos nervos sua última reserva de forças, (...) A incapacidade, que se origina assim, de reagir aos novos estímulos com uma energia que lhe seja adequada é precisamente aquele caráter *blasé*.” (Simmel. *Apud* Waizbort, p 327).

<sup>41</sup> Waizbort, 2000, p 143.

ações”<sup>42</sup> torna-o cada vez mais “sem cor”, abolindo o dinheiro de um caráter específico, passando a ser um redutor geral, um balizamento e uma referência comum na qual tudo pode ser medido, medido enquanto quantidade, “quanto vale”. Se ele é essa mensuração unívoca, traços que possam distinguir uma ação de outra são considerados de forma distanciada e “sem cor”, de modo que “tudo o que é pessoal, específico está no pólo oposto ao dinheiro”<sup>43</sup>, sendo que sua impessoalidade acaba por contaminar as relações humanas, estas cada vez mais balizadas pelo “quanto”. À redução ao “quanto vale”, “quanto custa”, perpassa aspectos ao mesmo tempo calculistas e racionalistas que reduzem as relações sociais a números e ao intelecto, como por exemplo, a especialização do trabalho, suas mensurações de produtividade e ordenação necessária para que isso ocorra, assim como o uso do relógio como regramento abstrato do tempo e a noção de eficiência do “outro” caracterizada como profissionalismo. Esses aspectos favorecem uma despersonalização do indivíduo, um esvaziamento do sentido de convívio afetivo, que migra para relações pautadas pelo desempenho quando no trabalho, ou então se reduz à intimidade solitária, compartilhada apenas por aqueles que se designam como “próximos”, em oposição à distância que se estabelece como mediadora com o mundo.<sup>44</sup>

A visualidade não se reduz a captar sucessivas impressões esparsas, mas é parte constituinte de uma totalidade que visa a afirmar e a proteger a individualidade do sujeito frente à cidade entendida como corpo social que o cerca, o delimita.<sup>45</sup> Mas é também, porta de entrada de uma multiplicidade de estímulos a que o indivíduo é incapaz de responder. Desta forma, diante da possibilidade de ameaça frente ao outro - e aqui se entenda não somente a ameaça física, mas também aquela que possa tirar o outro do conforto de uma individualidade atomizada - a visão é o sentido que nos guia, protege e incita à descoberta ou mesmo à evasão. É ela então elemento e sentido perceptivo dominante, componente de um estilo de vida moderno que resulta de um embate em contínuo movimento entre um indivíduo que se recolhe e, simultaneamente, afirma sua liberdade e individualidade, e uma

<sup>42</sup> Simmel, *apud* Waizbort, 2000, p.139/141.

<sup>43</sup> Waizbort, 2000, p.142.

<sup>44</sup> Richard Sennett chamará isso de uma ideologia da intimidade: “O mito hoje predominante é que os males da sociedade podem ser entendidos como males da impessoalidade, da alienação e da frieza. A soma desses três constituiu uma ideologia da intimidade. (...) Essa ideologia ... define o espírito humanitário de uma sociedade sem deuses: o calor humano é nosso deus.” (1988, p. 317)

<sup>45</sup> Aqui é interessante trazeremos a noção de vivência (Erlebnis) proposta por Benjamin, a qual trabalharemos detalhadamente no segundo capítulo: “Quanto maior é a participação do fator do choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que ele opera, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência.” (1989, p.111)

Nessa passagem, a vivência é aquilo que “sobra” de uma relação em que o sujeito se protege e se resguarda frente aos infundáveis estímulos que lhe são lançados em meio ao urbano. É a vivência que resta quando Simmel atenta para o sentimento base que reveste a vida urbana, mais pautada pelo intelecto e pelo dinheiro. A vivência se entroniza no anonimato e nas relações dissonantes e múltiplas que se estabelecem, como uma condição do próprio adensamento da multidão, como estímulos que adentram significando o vazio deixado pela tradição.

sociedade que uniformiza e subjuga o indivíduo a uma ordem em que intelecto e dinheiro têm papéis determinantes.

Tal dinâmica perceptiva encontra, na fotografia, “valores análogos àqueles que por toda a parte estão transformando a vida e a sensibilidade”<sup>46</sup> dos habitantes da metrópole moderna. Viabiliza o olhar dispersivo e colecionador do *flâneur*, constitui comentários como as fisiologias, modela em mercadoria as individualidades e sonhos íntimos presentes nos retratos de Disdéri. Diante das impressões abundantes de uma urbanização acelerada, a fotografia promove a estabilidade e a perenidade do olhar sob uma experimentação e aperfeiçoamento crescente do próprio dispositivo.

### **Olhar contemplativo-proximal**

Nessa disposição psíquica, provocada pela metrópole, estamos mais próximos do caminhante urbano de Poe do que do *flâneur* parisiense. A época de que nos fala Simmel em relação aos relatos sobre Paris ou Londres, no século XIX, mostra-nos uma diferença histórica marcada por uma progressiva aceleração do cotidiano e do modo de vida urbano. Isso é devido às ferrovias, ao automóvel e mesmo à fotografia com suas emulsões mais práticas e rápidas a partir de 1870. Aquele sentido de encantamento e descoberta da *flanerie*, por exemplo, tem uma matéria bastante diversa dessa de Berlim de Simmel, quando a multidão não necessariamente tem uma atitude de acolhimento ou receio da metrópole moderna, mas se transforma e é pensada como massa moldável, informe e impessoal, “devendo” ser orientada e dirigida. Nesse sentido, Benjamin, ao pensar as primeiras décadas do século XX, a partir da figura do *flâneur* em reciprocidade e contraponto à multidão em uma metrópole de quase um século antes, traz dois outros aspectos que nos ajudam a compreender o olhar moderno: o de um movimento para o passado, caracterizado pela melancolia de época e, em seu oposto, o da sedução pelo novo. Na tensão entre essas duas tendências encontra-se a concepção filosófica do autor que se imiscui na figura do *flâneur* e nos indica a migração de um olhar contemplativo ao proximal.

A visão, enquanto resguardo e distanciamento em relação ao outro, ou como elemento reativo a estímulos nervosos externos, é trazida de forma ambígua na figura desse personagem em que o encantamento envolto à imaginação mistura-se à violenta relação perceptiva da metrópole. Tal ambigüidade guarda uma distância diversa, que se faz tempo e esquecimento, como apropriação de algo que se dissolve e se transmuta diante dos

---

<sup>46</sup> Rouillé, 2009, p. 45.

nossos próprios olhos. De modo que, para o *flâneur*, o fascínio do reconhecimento de memórias esquecidas, ao se reencontrar com o vivido, é constantemente reinventado. Uma relação que ocorre à semelhança de uma contemplação, em meio à dispersão de sentidos da cidade moderna, fazendo com que disso decorra um sentimento nostálgico, ao coletar indícios de um esquecimento iminente ao qual a própria modernidade impele o sujeito.

O ato da *flanerie*, aos poucos, vai sendo corroído quanto à sua possibilidade de encontrar o distante naquilo que é próximo, de reconhecer o simbólico no cotidiano, guardando um valor de culto em que o que se olha permite, em contrapartida, por ele ser olhado, instaurando uma distância na proximidade. O desgaste dessa relação, que Benjamin chama de aura de objeto de arte, materializa-se na ambigüidade da *flanerie*, por ela ser capaz de acessar um sentido velado, reminiscente, que do próprio objeto transborda, em meio à sua condição de transeunte e observador da cidade que anuncia a sua própria derrocada. Semelhante àquilo que Baudelaire chamava de “a outra metade da arte”, o sentido eterno no que é contingente, em oposição à imediatez e dispersão do percebido. Essa passagem clássica na obra de Baudelaire apresenta o primeiro uso do termo modernidade: “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”.<sup>47</sup> Na primeira parte de sua afirmação, se destaca o aspecto fragmentário e imanente do moderno. Já “a outra metade da arte” adquiri diferentes concepções na obra do poeta, identificada, por vezes, com uma melancolia diante das transformações que se impõem de um lirismo melancólico e reminiscente, mas, por outro lado, uma fúria em relação às concepções de arte que não admitem a nova atitude que o moderno exige.

Assim, a visualidade na primeira metade do século XIX, à qual Benjamin se refere ao tratar do auge da *flanerie*, traz marcas de um tempo do qual, pouco a pouco, se descola, aproximando-se da sedução e do encanto do constantemente novo. Remonta, ainda, a uma unidade de sentido que o *flâneur* reconhece não mais existir, mas que a pratica na experiência de seu caminhar. Outros sinais vão sendo descobertos e a relação com aquilo que se vê é transformada. O longínquo toma outra forma, não a de um reencontro com um sentido transcendente, mas a da nostalgia, que reside na consciência da impossibilidade deste reencontro. Uma nova distância se instaura a qual é reafirmada na imanência da metrópole. A percepção e, conseqüentemente, a visualidade transformam-se, como Benjamin nos diz, em consonância com a corrosão desse sentimento relacionado à aura de que se investiam o mundo e os objetos. Assim, quase como uma compensação a essa perda e como avesso ao caráter de resguardo e distanciamento indicado por Simmel, se dá a satisfação solitária propiciada pela sedução do novo, da mercadoria, dos espaços de

---

<sup>47</sup> Baudelaire, 1988, p. 174.

fruição e consumo que a metrópole moderna oferece, o que é percebido pela decadência das galerias e o surgimento dos magazines ou pelas transformações urbanísticas implementadas por Haussmann.



Como vimos, a visão é entendida de forma semelhante por Benjamin e Simmel, como meio de apropriação e controle do espaço que se faz na distância, numa relação em que o mundo se coloca como desafiador. De forma determinante, contribui para a constituição de uma subjetividade urbana, decorrente dos infindáveis estímulos que se apresentam na metrópole moderna, fazendo com que o indivíduo oscile, constantemente, entre o anonimato da multidão, a proteção em sua própria individualidade, a reinvenção e descoberta de si mesmo e a sedução da mercadoria e do apelo do novo. É, então, o sentido-guia de uma sensação compartilhada com o corpo todo a envolver o sujeito em seu anonimato. Assim, a visão não se resume a um sentido aglutinador a responder aos influxos do mundo que cerca o indivíduo. Ela se faz corpo quando o caminhante urbano lança-se em meio à multidão interagindo com a massa informe a envolver a figura do *flâneur*, assim como é resguardo, indiferença e incapacidade de lidar com multiplicidade de estímulos em uma sociedade que ameaça e seduz. Podemos pensar então que essa condição é um fenômeno a que está exposto o indivíduo moderno e que Benjamin chama de *ebriedade*.

A *ebriedade* é destacada em diferentes momentos de sua obra como um estado de entorpecimento, que ocorre na relação do sujeito com as coisas, com o mundo.<sup>48</sup> Por vezes, uma relação um tanto quanto erotizada que envolve o *flâneur*, oscilando, nesse estado de semiconsciência, entre uma sujeição à multidão e uma observação desperta em que os encontros com os passantes vêm trazê-lo à condição presente como corpo situado no espaço, como observamos na citação de Benjamin sobre Baudelaire:

Na atitude de quem sente prazer assim, deixava que o espetáculo da multidão agisse sobre ele. Contudo, o fascínio mais profundo desse espetáculo consistia em não desviá-lo, apesar da ebriedade em que o colocava, da terrível realidade social. Ele se mantinha consciente, mas da maneira pela qual os inebriados ainda permanecem conscientes das circunstâncias reais.<sup>49</sup>

Nesse excerto, o sujeito imerge em meio à multidão e nela dilui sua individualidade. Apreende cacos das identidades oferecidas pelos transeuntes como se fossem sempre

---

<sup>48</sup> O termo ebriedade, por sua vez, traz a constituição de um espaçamento entre o olhante e o olhado numa íntima relação com a visualidade. No entender desse trabalho, essa ebriedade é tanto condição do sujeito em meio à metrópole, quanto campo sensível em que se constitui a dialética do ver.

<sup>49</sup> Benjamin, 1989, p.55.

inconclusas, de modo que uma *fisiognomia* coletiva é delineada nesse embate corporal. Mesmo em estado de entorpecimento, o indivíduo coloca-se em alerta com os choques e encontrões, ao mesmo tempo em que sublinha sua individualidade como ser que vagueia em pensamentos nem sempre alocados à condição presente. O poeta, no entanto, mantém um “tanto mais viva a sua autoconsciência”, podendo a ebriedade ser pensada como uma distração que guarda em si uma possibilidade criadora na sua cata contínua de significados dispersos, a compor novas justaposições e ordenações de sentidos. É deste modo que a multidão é também um espetáculo grandioso, marcada por sua historicidade, por seu ritmo contínuo, ao mesmo tempo em que, passageira, repete-se constantemente nos seus horários de plenitude. O corpo aí imerso é capaz de observá-la, é tomado pelo seu caráter que submete e inebria a individualidade.

Essa ebriedade da *flânerie* é, então, o complementar avesso do vagar do transeunte desavisado. Ambas atritam-se mutuamente constituindo um campo dialético no qual pode emergir uma criticidade do vivido. No entanto, esse campo tem também na sedução da mercadoria um de seus lugares, sendo capaz de envolver tanto aquele que encontra na “distração” o espaço para uma “ação criadora”, quanto o indivíduo subordinado à racionalidade da metrópole. De modo que a ebriedade está identificada com o fetiche da mercadoria, na forma de sua empatia para com o consumidor. “Ora, essa empatia é a própria essência da ebriedade à qual o *flâneur* se abandona na multidão”.<sup>50</sup> A mercadoria, de algum modo, depende dessa sensação de entorpecimento, criado na sua relação com a metrópole em que o indivíduo não é totalmente dono de si. Basta a ela (a mercadoria) apropriar-se desse campo, moldar sua forma, constituir seus espaços para estabelecer seu vínculo recorrente e permanente com o indivíduo urbano, ao mesmo tempo que imediato e efêmero. Do espaço da ebriedade, como confusão semiconsciente, no qual o sujeito habita entre impressões e sugestões que emolduram sua relação com o percebido, usufruem tanto o *flâneur* quanto a mercadoria.

Para Simmel, o que Benjamin chama de ebriedade se faz corpo e estende-se à psique social. Isso se percebe ao serem identificados os múltiplos estímulos nervosos e sensoriais a que está submetido o homem urbano. Tal ritmo, como vimos, se dá pelo dinheiro, pelo embaralhamento dos processos de vida e de produção, os quais ditam ações reguladas por valores mercantis e reduzidos à uniformização de condutas. O indivíduo, em meio a esses condicionamentos, talvez encontre apoio apenas no dinheiro associado ao intelecto, ambos, elementos redutores da variedade de estímulos, propiciando a distância necessária para a defesa e a afirmação da subjetividade. Assim, diante da percepção hiperestimulada em que distintas *impressões* se apresentam, o transeunte reage

---

<sup>50</sup> Benjamin, 1989, p.55.

explorando-a (*flâneur*), ou dela se resguardando (*blasé*), mas também se torna sujeito ao conforto atomizado, ao discurso dirigido, às imagens de bonança difundidas pela mercadoria. Desse modo, o campo criado entre visualidade, ebriedade, intelecto e os valores de troca, consolidam-se continuamente, havendo um espaço reduzido ao olhar inquiridor. Essa percepção podemos entendê-la como equivalente a um pensamento embriagado, gestado pelo próprio movimento do moderno.

Neste caso, percebe-se a radicalidade dessa associação entre visualidade e ebriedade. Se, na visão, a distância é estabelecida como condição de existência, a sua inquietude, em meio urbano, implica que se imponha uma ordem intelectual necessária a criar o sentido-corpo do próprio sujeito, no mundo e nas relações dadas, com uma infinidade de outras individualidades, que também têm a dominância da visão como forma de construção de uma coletividade à distância. A ebriedade surge dessa gama de impressões da qual é impossível nos afastarmos para sermos apenas visão e intelecto, entendimento distanciado de nós mesmos. Para isso, o entorpecimento *blasé* compactua com esse sentido que se faz também corporal.

Para o nosso propósito, a percepção urbana do homem moderno reúne a visualidade a esse caráter aqui chamado de ebriedade – uma dinâmica que envolve a resposta que o sujeito dá aos estímulos que são externos a ele, junto à noção de choque trabalhada por Benjamin e também presente em Simmel, quando discutem o ritmo e os estímulos a que estão sujeitos os indivíduos. Tais elementos formam um tripé que nos permite conduzir a discussão das relações perceptivas na metrópole moderna e a conformação de imagens como espaços de interação entre o indivíduo e o mundo moderno.

### **Fotografia-documento e a estabilidade do ver**

Na Paris de meados do século XIX, quando se iniciavam as reformas urbanísticas de Haussmann, encontramos, no ensaio de Baudelaire, *O Pintor da Vida Moderna* (publicação póstuma em 1869), a dedicatória de seu texto a Constantin Guys (1802-1892) a quem o poeta associa à figura do *flâneur*. Guys será apresentado em um sentido mais amplo do que o de um homem urbano, não praticando apenas o olhar sobre a cidade, mas também experimentando o mundo em sua época, sendo capaz de “compreender (...) suas razões misteriosas e legítimas de todos os seus costumes”, distinguindo-se do artista que estaria “subordinado à sua palheta.”<sup>51</sup> Em sua descrição, Baudelaire investe Guys de um caráter cosmopolita, materializando a perspicácia de uma figura modelar, que se replica, também,

---

<sup>51</sup> Baudelaire, 1988, p. 167.

em outros personagens encontrados em seus escritos, os quais são capazes de observar, de captar e traduzir o espírito de seu tempo. Como ilustrador, cronista urbano ou correspondente de guerra, Guys preferia o anonimato ao nome declarado, tendo trabalhado em jornais franceses e ingleses. Abaixo duas de suas imagens:



Figura 04\_Constantin Guys - Carriages and Promenaders on the Avenue des Champs-Elysses / Musée Carnavalet / Paris.



Figura 05\_ Constantin Guys, *Dans La rue*, 1860.



Na primeira imagem (fig.04), pode-se ouvir o burburinho intenso da cidade. As carruagens desfilam diante do olhar daqueles que as observam, acolhidos pelas calçadas que se estendem às ruas como se fossem salas de visitas tendo as copas das árvores como tetos. As cartolas, os adornos femininos indicam a moda como fator de distinção social, uma necessidade levada a sério “como sinal do caráter pessoal, do sentimento privado e da individualidade.”<sup>52</sup> Uma homogeneidade de comportamento e de estilo desprende-se das posturas corporais compondo um ritual em que todos parecem estar envolvidos. O caráter de classe é evidente, não havendo nenhum de seus elementos em desacordo nessa *promenade* que parece repetir-se freqüentemente tendo como palco a cidade.

Na segunda imagem (fig.05), o burburinho toma um caráter frenético, um ir e vir que destoa do desfrute de um rito social da imagem anterior, onde tudo parece estar em seu tempo e lugar. Assim, a atenção do observador, que se dividia entre os pequenos grupos, e a totalidade do acontecimento, nesta última imagem dirige-se aos transeuntes que mergulham na imprecisão de uma perspectiva anunciando a cidade ao fundo. No primeiro plano, as relações de sociabilidade parecem entrecortadas, dispersas, remetendo-nos a algo para além delas. Os vastos vestidos que em uma imagem valorizam a distinção social, nesta outra embaralham os semblantes e o desenvolver dos passos apressados das passantes. Olhando mais detidamente, percebe-se a dama burguesa acompanhada de suas cortesãs, disputando os vazios necessários à sua passagem, enquanto, ao lado, outro grupo cochicha algum evento. No local retratado, o espaço público está aberto a todos aqueles que por ele circulam, não havendo o domínio de um único fazer ou perfil social, de modo que a cidade apresenta-se, simultaneamente, como lugar de trânsito e de convívio, *lócus* de múltiplos interesses e ações. Nela, um espetáculo ocorre, à semelhança das carruagens a desfilar pelas ruas, no entanto sob outra ordem, algo trazido pela urgência de acontecimentos para além do lugar. O espetáculo de uma ruptura constante, de uma encenação arbitrária, coeso apenas em sua dispersão e agitação, que se torna pressa em movimento, em alarido frenético, em individualização.

Avançando pelo desenho, a indistinção da multidão faz a linha do artista mais imprecisa, descrevendo corpos inquietos que se fundem uns aos outros mimetizados pela transparência das aguadas. O olhar comprime-se em meio à efervescência crescente, à procura de pontos de fixação variados. O desenho emerge enquanto esboço necessário a capturar a fugacidade do momento. O que era traço, na outra imagem, é marcado pelo enovelado do pincel a compor massas de cor que se fraturam sob a incidência da luz e o movimento dos passantes. Na técnica de Guys, Baudelaire identifica a sagacidade de espírito capaz de “traduzir fielmente, com uma energia instintiva, as próprias impressões, os

---

<sup>52</sup> Sennett, 1988, p.185.

pontos culminantes ou luminosos de um objeto”<sup>53</sup>, em busca de captar o momento fugidio retido na memória e que estaria prestes a se esvaír. Dessa forma, o desenho, as aguadas e as massas de cor desejam dialogar com a imprecisão do urbano, interromper o fluxo de visão que escorre, transformando-se ininterruptamente. Com isso, compõe-se uma totalidade feita de fragmentos de ações nas quais o recorte da obra dá o sentido de unidade.

As sensações, os estímulos urbanos são os elementos articuladores entre o artista e os transeuntes enquanto corpo perceptivo e a metrópole que os envolve.<sup>54</sup> Sua matéria imprecisa, invisível, entendida por Simmel como de natureza fisiológico-psíquica, delimita o campo de interação com o urbano que tem sua continuidade na relação entre aquele que observa a obra, no caso as imagens de Guys, e uma memória histórica que é aquela em nós interiorizada. Todos, sujeito perceptivo, observador e historicidade implicam em uma relação oscilante em um campo multissensorial que se faz memória do percebido, memória histórica e estilística em tensão dialética com a temporalidade diversa do observador. Um espaço reconhecido por nós, passível de ser percorrido sob a distância espacial e temporal, que replica e caracteriza o que Benjamin chamou de ebriedade.

Isso também implica em uma percepção que transforma a temática da pintura, colocando em questão a perspectiva como código representativo detentor de um valor de “verdade”. Trabalhado por artistas como Guys e também pelos impressionistas, o modo de vida moderno é fonte de inspiração e pesquisa na arte e na literatura. O que é cotidiano, contingente, passa a ser objeto da exploração artística, não só em seu aspecto formal e figurativo, mas também nessa matéria moldável e fluída que são as sensações e impressões as quais se multiplicam com a modernidade. Como vimos, por meio dos estudos das notações de cor, da precedência da cor sobre a linha, dos problemas trazidos pela pintura ao ar livre, essa nova imagística será criada pretendendo dar conta da experiência do homem moderno.

No entanto, apesar de as duas imagens anteriores proporem uma representação que dialogue com a experiência perceptiva da modernidade, elas não rompem com o espaço perspectivo Renascentista. O espaço contínuo, infinito, homogêneo mantém sua estrutura. Seu simbolismo permanece enquanto forma de representação que melhor traduz a realidade visível. No entanto, a imagem será tratada não mais como transcendência do ver,

---

<sup>53</sup> Baudelaire, 1988, p.178.

<sup>54</sup> Waizbort, ao comentar a interpretação que Simmel faz do Impressionismo, traz um texto de L. Muller, escrito em 1900, em que discute a impressão da cidade moderna. Nesse texto, o estímulo e a sensação são entendidos como elementos articuladores e comprobatórios (pontes) entre a impressão fisiológica e a experiência urbana. Considerando os relatos de Benjamin, Simmel, e agora de L. Muller, percebemos como é inquietante esse vazio que se estabelece entre o que se percebe e a experiência a ela associada. É como se houvesse uma aceleração dos sentidos que provocou um apagamento dos rastros de uma relação que parecia se fazer direta quando apreendida sensorialmente.

mas como uma superfície de contato de uma experiência constante e fugaz, uma moldura que estanca a fluidez dos acontecimentos permitindo que se acesse a transitoriedade das impressões experimentadas na metrópole. Nesse sentido, as imagens de Guys não deixam de ser representações “realistas”, formas construídas que buscam captar, registrar, documentar um sentido disperso, o qual se quer vivo e constituinte, enquanto reflexo inteligível de uma atitude que é historicamente construída e reafirmada cotidianamente pelo que entendemos por modernidade.



Tal condição de experiência moderna tem, no surgimento da fotografia, o alcance de uma “magia” enquanto técnica dirigida à representação mecânica da realidade visível. Essa técnica traz em si a ambigüidade de um dispositivo que é expressão de uma conquista tecnológica a qual permite a perfeição e a exatidão do registro e, ao mesmo tempo, um campo desconhecido de possibilidades estéticas nem sempre admitidas como tais. Seu caráter maquínico, orientado sob uma lógica que é da produção industrial, é outro aspecto que, juntos aos demais, permite afirmar que a fotografia é eminentemente urbana, como coloca André Rouillé (2005).

Desde os primeiros instantes, a fotografia mostra ser eminentemente urbana, (...) Pelos materiais descritos, mas, sobretudo pela precisão da imagem. (...) A fotografia é urbana primeiramente pela sua origem; surgida ao mesmo tempo que as cidades modernas, desenvolveu-se nelas – mais nas grandes do que nas pequenas. (...) A fotografia é urbana pelos seus conteúdos – monumentos, retratos ou nus, clichês científicos. A fotografia é ainda urbana porque, muito cedo, lógicas implantadas na cidade motivaram as escolhas técnicas propiciadoras da nitidez e da precisão da imagem, e os esforços empreendidos para aumentar a rapidez.<sup>55</sup>

Essa estreita correlação entre a vida urbana e a fotografia não se dá apenas pelo desenvolvimento de esta ter transcorrido na cidade, mas por permitir uma descrição do urbano de forma precisa e aparentemente autônoma e isenta. Tal característica articula-se a toda uma gama de objetos e processos técnicos que passam a regular o tempo, a mensurar o espaço, a facilitar o deslocamento, sob uma racionalidade técnico-mecânica em que domina a idéia de uma evolução constante em diferentes esferas da vida social. Dessa maneira, na fotografia, o princípio de exatidão, associado ao controle da luz e à determinação do tempo de captação, constitui uma regulação do ver que transfere ao dispositivo maquínico características próprias aos sentidos e atributos humanos, como, por exemplo, a memória, a identificação e a acuidade do olhar. Tais aspectos potencializam o

---

<sup>55</sup> Rouillé, A., 2009, p. 43-45.

conhecimento, o gerenciamento, e mesmo a mercantilização e difusão do visível em larga escala. Assim, a fotografia, em suas primeiras décadas, ao discorrer sobre o visível com nitidez, eficiência e crescente praticidade, serve ao poder e aos grupos sociais ascendentes pela escolha de seus temas que demonstram, ratificam e celebram o empreendimento moderno. Ao contrário, a massa marginalizada pouco tem acesso à fotografia. Nadar desconsidera os passantes como individualidades. Disdéri dissemina a fotografia como mercadoria de auto-imagem. Os edifícios e vistas urbanas registrados são aqueles caracterizados como signos de modernidade. Assim, a grande cidade é apresentada como espaço emblemático de convergência e de difusão de uma nova sensibilidade, o que implica em colocar os objetos, as ações, os indivíduos, os limites geográficos sob parâmetros de operacionalidade, eficiência, rapidez, controle e desenvolvimento constantes.

No entanto, ainda que a fotografia se afirme sob sua impecável verossimilhança na metrópole, ela demonstra, paradoxalmente, *um descompasso* entre a relação perceptivo-corpórea e as possibilidades técnicas do dispositivo, que também são escolhas estéticas e políticas da época. Assim, se considerarmos os desenhos de Guys, temos a *imprecisão*, admitida ao artista enquanto liberdade de um trabalho capaz de dialogar com a experiência urbana na metrópole. Todavia, nos comentários de William Henry Fox Talbot sobre a fotografia, encontramos uma recomendação diversa de como executá-la em meio urbano:

Se vamos à cidade e tentamos fazer um retrato da multidão em movimento, não teremos êxito, pois estas mudam rapidamente de posição em uma fração de segundos como para destruir a claridade da imagem representada.<sup>56</sup>

Nessa citação, destaca-se o alerta para não praticar a fotografia na cidade por causa de seu constante movimento, pois dela só serão extraídos borrões. A fotografia, após seu surgimento, em 1839, teve avanços sucessivos apresentando uma enorme diversidade de usos e fazeres quanto à sua técnica. Principalmente desenvolveu avanços químicos que a permitiram diminuir os tempos de exposição de forma contínua.<sup>57</sup> Por volta da data em que Talbot escreveu sobre ela (1844-46), os tempos de exposição à luz já eram bastante reduzidos, no entanto, ainda provocavam “a perda de claridade”, provavelmente por causa do turvamento que se formava pelo movimento das pessoas. De modo que, a partir do comentário de Talbot, há a caracterização de um uso “correto” do novo dispositivo, o qual só alcança sua plena eficácia e valor simbólico quando a imagem atende a pré-requisitos de verossimilhança com o visível.

<sup>56</sup> Talbot, 1844-46. *Apud* in Fontcuberta, 1984, p 38.

<sup>57</sup> Segundo Freund, a redução dos tempos de exposição na fotografia é constante: “Em 1839, (...), o tempo necessário à exposição de uma placa à luz do sol resplandecente era de quinze minutos. Um ano depois, bastavam treze minutos à sombra. Em 1841, essa duração já fora reduzida para dois ou três minutos, e em 1842 só necessitava entre vinte e quarenta segundos. Um ano ou dois mais tarde, a duração da pose havia deixado de ser um obstáculo para a realização do retrato fotográfico.” Freund, 1986, p.30. (Tradução do autor.).

Tal colocação corresponde, em parte, aos comentários de Baudelaire sobre Guys, que defende o gesto natural, a perspicácia do artista, em oposição à inscrição fiel do visível através de um aparelho mecânico estabelecido por Talbot. Tanto em um quanto em outro argumento, tem-se a intenção de dialogar com o percebido, com as transformações que se operam na cidade moderna, tendo a verossimilhança como referência para ambos, porém, a partir de dois partidos diferentes. Em Talbot, a ênfase recai sobre a imagem mecânica na relação com a coisa, enquanto que, em Guys, a ênfase se dá entre o artista e a coisa. (“Enquanto as imagens manuais emanam dos artistas, longe do real, as imagens fotográficas – que são impressões luminosas – associam o real à imagem, longe do operador.”)<sup>58</sup> Como bem identifica Rouillé, essa diferença caracteriza o deslocamento da representação do visível, do traço, do registro manual para o maquínico e, com ele, as próprias concepções de verdade a que estava associada a perspectiva, da qual tanto o esboço de Guys quanto a câmera de Talbot são tributários.

Percebe-se, inicialmente, a definição de um lugar da fotografia associada à descrição do visível e ao documento visual. De modo que, a exploração do cotidiano urbano far-se-á como descrição realista do visível, não se praticando uma fotografia expressiva. Isso permite pensar nos limites demarcados para o uso da fotografia em oposição à revolução por ela promovida, de modo que ela se fará como um privilegiado ponto de estabilidade do percebido, ou de outros “campos de imagens” (fisiologias, fisiognomias etc), porém diversos por seus atributos mecânicos e simbólicos a ela associados.

Esse ponto de estabilidade, agora relacionado especificamente à fotografia, caracteriza-se como um dos seus elementos essenciais por ocasião de seu surgimento. Nela se contrapõem a materialidade, a fragmentação, a contínua evolução técnica, além da construção de um novo modo de vida que o moderno exige, em oposição às possibilidades abertas pela técnica fotográfica delimitada, nesse primeiro momento, a captar, inventariar, guardar, acumular, resignificar o vivido. Sendo assim, a fotografia irá tornar visível o que não era percebido sob a aceleração da metrópole. À semelhança da atitude do *flâneur*, ela progressivamente viabilizará a perpetuação dessas impressões que escapam ao habitante, isso, porém, a partir do momento em que passa a dispor de emulsões mais rápidas, o que ocorrerá após 1878.<sup>59</sup> Desse modo, a fotografia passa a ter como emblemática a figura do *flâneur* como um espírito de exploração da cidade, que centra sua atitude na visualidade, na imagem vista na forma *objeto-foto*, apesar do seu corpo vivo, “eletrificado”, modular-se na

<sup>58</sup> Rouillé, 2009, p. 34.

<sup>59</sup> A data de 1878 refere-se às pesquisas de Charles Harper Bennet que consegue reduzir drasticamente o tempo de exposição à luz através do enriquecimento da emulsão mantendo vários dias a 90°F antes de lavá-la. Essa conquista marca o fim de uma era na fotografia que dependia de um fazer artesanal. Com uma emulsão seca e de maior rapidez se permite não só imagens instantâneas, mas um processo de produção industrial do suporte sensível e de sua revelação posterior ao ato do registro. (Newhall, B. 2006, p.123-125)

multidão. A ênfase da fotografia se fará no ato de ver, como algo distanciado, constituído individualmente, ainda que remeta a memórias coletivas ou a dimensões do impreciso que guiava o corpo todo, seja do fotógrafo ou do observador. Pode-se argumentar que não poderia ser diferente, dadas as concepções de época que orientavam a prática fotográfica e o lugar que lhe cabia como inventário do mundo, mas ainda assim ela diz respeito a uma experiência sensório-perceptiva que se irradiava e se renovava intensamente na cidade.

Tal prática associa-se à afirmação da fotografia enquanto documento e, conseqüentemente, à renovação do valor de verdade agora tratado como verdade técnica, dissociada de interferências humanas. Desse modo, entendemos esse documento como um campo de estabilidade sob três aspectos: o perceptivo-corpóreo; a perpetuação de um mundo que se transforma continuamente, de que a fotografia é o fiel da balança trazendo tanto os sonhos, o devir de uma época orientada pelo progresso, quanto, o contrário, o lamento de uma despedida de uma ordem outra de mundo continuamente suplantado; e, por último, enquanto manutenção de um campo simbólico que orienta a racionalidade plástica desde o Renascimento. O documento fotográfico vem, então, satisfazer um desejo de perpetuação da auto-imagem de um século que marca sua definitiva ruptura com valores fincados na “tradição”. Ao se fazer à semelhança do visível, a fotografia manifesta um descompasso entre a “percepção” do urbano na metrópole moderna e essa forma de registro necessariamente análoga, verossimilhante. A fotografia é, assim, a materialização mecânica do olhar monocular e do espaço contínuo do Renascimento. Esse ideário estará associado a ela, ao longo de boa parte do século XIX, com enormes possibilidades abertas por este dispositivo produtor de espelhos do mundo compreendido como extensão do ver. Entretanto, a ebriedade do indivíduo em meio urbano, a renovação do valor de verdade pela fotografia permitem reconhecer o olhar como insuficiente para uma compreensão e interação com o percebido na urbe moderna. Acrescente-se, ainda, que a mercantilização das relações cotidianas, como nos mostra Simmel, constitui um mercado de imagens que explora o novo modo de vida moderno e modela a cidade como reflexo e espelho de si mesma.

## Da câmera escura à fotografia

Todo o progresso acentuado num ramo fundamental da atividade humana, como a arte ou a ciência, repercute na atitude geral dos homens em relação ao mundo exterior.<sup>60</sup>

A relação dos indivíduos na metrópole moderna, como vimos, é constantemente transpassada por sensações e impressões que aderem ao transeunte tendo a visão como sentido dominante, fazendo-se corpo no espaço, memória multissensorial, a que chamamos de ebbriedade. Já a fotografia implica, freqüentemente, em admitir uma origem entendida como um *a priori* que, em geral, localiza-se na concepção do uso e do desenvolvimento da *câmera escura* como sua precursora, pensada sob uma ordem eminentemente visual. Teóricos e pesquisadores de diferentes linhagens valem-se desse pressuposto, seja no sentido de confirmar uma evolução, dando ênfase ao caráter técnico do dispositivo, ou de considerá-lo como um “programa” que serve a uma concepção visual de um determinado grupo social.

Ocorre que, dentro de seu percurso, como sugere Jonathan Crary, em seu livro *Techniques of the Observer*, é necessário compreender a *câmera escura*, simultânea e inseparavelmente, como “dispositivo mecânico e um dispositivo de enunciação, um objeto sobre o qual algumas coisas são ditas ao mesmo tempo em que o objeto é usado.”<sup>61</sup> Isso se distingue de pensá-la como “construto” de época que tem sua culminância na fotografia, ampliando-a para considerá-la, também, a partir dos seus usos e discursos que constroem sua história.

Enquanto dispositivo ótico, a fotografia funda-se em premissas estabelecidas desde o Renascimento; primeiramente, com o domínio e a adoção da perspectiva geométrica como modelo de representação “realística” do mundo e, posteriormente, como pirâmide luminosa produzida pela câmera escura que, uma vez projetada sobre uma superfície opaca, é capaz de recriar um espaço perspectivo monocular. Essa visualidade perspéctica-realista, que antecede a fotografia, irá dominar a representação visual desde o século XV, estendendo-se como modelo visual e mental com notada influência estética, cognitiva e ideológica. Aparentemente neutra, essa estrutura terá, na figura do artista, o intérprete capaz de colher da natureza o seu sentido velado, reconstituindo, sob esse código, uma ordem idealizada do mundo entendida como real. Tal concepção será apropriada por grupos dirigentes como forma legítima de representação do visível e se estenderá como norma,

<sup>60</sup> Francastel, 1990, p.32.

<sup>61</sup> Deleuze, Gilles *apud*, Crary, J. 1992, p.31.

convenção e metáfora da visão humana pelos quatro séculos seguintes.<sup>62</sup> A ilusão de realidade, por ela produzida, não será questionada teoricamente até pouco antes do final do século XIX, quando estudos, como o de Erwin Panofsky, ao tratar da perspectiva de forma isolada<sup>63</sup>, inserem nela os aspectos simbólicos que envolvem o espaço produzido, a partir desse dispositivo técnico, antes entendido como objetivo, homogêneo, infinito, estável.<sup>64</sup>

Contudo, no período entre o Renascimento até o surgimento da fotografia, a perspectiva monocular será constantemente reafirmada e resignificada, tanto a partir de sua forma matemática de concepção do espaço, quanto de seu desenvolvimento ótico.<sup>65</sup> Desse modo, a câmera escura, como organizadora mecânica do espaço perspectivo, irá adquirir diferentes usos e significados participando diretamente da construção de um olhar “moderno”, seja relativo aos valores associados ao aparato, entendidos como extensivos à compreensão da visão humana, seja em relação aos usos de instrumentos óticos que, ao longo do tempo, foram sendo esquecidos. Estamos, assim, diante de um dispositivo técnico que participa de forma distinta de concepções de mundo, em diferentes contextos e historicidades, sendo ele diversão, reprodução ou mesmo metáfora filosófica.

<sup>62</sup> Almeida, M. J. *Cinema: Arte da Memória*, 2006.

<sup>63</sup> Segundo Christopher S. Wood, a estratégia de Panofsky “consistia em isolar, temporariamente, a obra para captar, de forma mais nítida, os seus princípios estruturais básicos e, por fim, de posse de fundamentação mais válida, em reintegrá-la no seu contexto original.” O quadro metodológico em que Panofsky se move é aquele fornecido pelos primeiros historiadores positivistas. A análise estrutural, seguindo uma orientação já preconizada em Riegl, “revelava um padrão que se perfilava por detrás da seqüência temporal das obras de arte, um *telos* interno ou motivação, personificada em Riegl pela *Kunstwollen* ou ‘vontade artística’.” Como se percebe, há uma fundamentação apriorística que define a prática artística como uma instância idealizada que lhe é anterior. (Wood, C., “Introdução”, in Panofsky, E., 1993, p. 10.)

<sup>64</sup> As características apontadas por Panofsky, a saber, homogeneidade, infinitude e estabilidade (ou imutabilidade), entendidas como constituintes do espaço racional perspectivo, divergem da multisensorialidade exigida do caminhante urbano. O caminhante, enquanto corpo situado na urbe, partilha de noções de espaço constantemente mutáveis, diverso de uma leitura que, segundo Panofsky, se faz esferoidal da realidade. O espaço perspectivo, em sua forma matemática e racional de representação, impõe valores e ordenações que buscam entender como real um espaço que é homogêneo e infinito, uma realidade que não é aquela da experiência do corpo no espaço, mas uma outra concebida como um todo contínuo, imóvel, e definida a partir de um único olho. Panofsky, assim, entende a sensorialidade como uma composição do ser psíquico indivisível do que nele é fisiológico. Amplia, portanto, o campo da cognição a aspectos que não são objetivos, ordenados ou regrados por determinações causais ou reduzidos a fisiologia ocular. No entanto, tal concepção também implica em uma forte determinação do caráter psíquico, na forma de estímulos dados ao sujeito e que dele retornam ações determinadas psicologicamente. Ações manifestas, como se fossem cores de diferentes matizes, a compor a interação da subjetividade com as coisas e com o mundo. Assim, esse corpo situado, se daria na forma de impulsos, sensações, ações concretas. Essa interação, porém, não excluiria uma concepção a *priorística* de uma consciência que ordene e precede a inserção do indivíduo no mundo que será, posteriormente, criticada.

<sup>65</sup> Isso se percebe, de imediato, nos sucessivos desenvolvimentos técnicos da câmera escura chegando a formas “compactas”, que projetavam a imagem sobre um espelho a 45°, o qual faz com que a imagem se formasse em um vidro despolido, de modo a permitir a análise e o estudo do objeto a ser transposto para outro suporte com minúcia e precisão. O mesmo ocorre com as objetivas, constantemente aperfeiçoadas, proporcionando imagens mais luminosas e precisas. Assim, no início do século XIX, a câmera escura já estava suficientemente desenvolvida e a incorporação a este aparato de um suporte sensível à luz, capaz de registrar e fixar os raios luminosos sobre uma superfície sensível havia sido finalmente conquistado. Com isso, a fotografia se constituiu como um invento ocorrido a partir da somatória de conhecimentos que tiveram origem em contextos históricos distintos.



Um exemplo desses dispositivos óticos usados para entretenimento, que se tornou modismo no início do século XIX, é o *phenakistiscope*.<sup>66</sup> Nele identifica-se uma confluência de dinâmicas perceptivas distintas em um mesmo aparelho: “um corpo individual que é ao mesmo tempo um espectador; um dispositivo que é um objeto de pesquisa e observação do comportamento (vigilância) e um objeto de produção em série”, de modo que se pode reconhecer nele a sensorialidade humana sendo submetida a uma forma complexa de treinamento.<sup>67</sup> Trata-se então de um brinquedo que não compactua com a assertividade e a verdade associadas à câmera escura e, posteriormente, à fotografia, mas que, ao contrário dos dispositivos citados, coloca o olhar sob suspeita. Assim, por traz do brinquedo, o indivíduo se encontra solitário, em embate com sua própria percepção. Seu olhar adere a frações de imagens estáticas que, quando em movimento, na interação com o observador, constituem imagens dinâmicas. Há que se achar o melhor ângulo, o gesto certo que dispare o giro das imagens para que possa surtir o efeito específico do aparelho. Ao encontrar esse ângulo, o ver é como que ampliado, resignificado sob a mediação de um dispositivo ainda experimental que, paradoxalmente, associa a suspeita da visão à dependência do aparelho.

De modo semelhante, isso ocorre nas vistas e imagens estereoscópicas que se tornaram populares no século XIX. Nestes aparelhos pretende-se replicar o olhar tridimensional através de imagens fotográficas duplicadas, com uma pequena diferença entre ambas, correspondente ao eixo da visão humana. Quando colocadas lado a lado e observadas do estereoscópio, o ver se torna oscilante na busca de uma espacialidade revelada pelo olhar binocular. O sucesso do efeito ótico prometido é, então, a constatação da dessemelhança da visão humana em relação ao espaço perspectivo monocular. No entanto, nessas imagens, estamos diante de fotografias e não mais de desenhos ou de ilustrações como no *phenakistiscope*, de tal forma que no estereoscópico temos a união da imprecisão do ver, na descoberta de uma ilusão que se pretende ainda mais verdadeira, e a fotografia como atestação da realidade registrada, essa mesma resignificada.

---

<sup>66</sup> Uma série desses brinquedos com todas suas variações e particularidades podem ser observados no site: [www.dickbalzer.com/](http://www.dickbalzer.com/)

<sup>67</sup> No excerto, a seguir, de Jonathan Crary fica evidente o uso desses dispositivos óticos e a construção de uma outra subjetividade: “No texto de Walter Benjamin, o *phenakistiscope* representa, no século XIX, uma tecnologia que tem submetido a sensorialidade humana a uma forma complexa de treinamento. Ao mesmo tempo, seria um erro, de acordo com as novas técnicas industriais primárias, formatar ou determinar uma nova espécie de observador. Enquanto o *phenakistiscope* foi um modo de entretenimento popular, uma mercadoria comprada para se ter prazer, um passatempo divertido, por uma classe média urbana em expansão, ele também é paralelo aos formatos de aparatos científicos usados por Purkinje, Plateau e outros para o estudo empírico da visão subjetiva. Isto é, uma forma que um novo público consumirá, imagens de uma realidade ilusória, isomórfica em relação aos aparatos usados para acumular conhecimento sobre um observador. De fato, a posição física requerida do observador pelo *phenakistiscope* se confunde com três modos: um corpo individual que é ao mesmo tempo um espectador; um dispositivo que é um objeto de pesquisa e observação do comportamento (vigilância) e um objeto de produção em série. Aqui a oposição de Foucault entre espetáculo e observação se torna sem fundamento. Seus dois modelos distintos fundiram-se um dentro do outro. A produção do observador no século XIX coincide com os novos procedimentos de disciplina e regulação.” (Crary, 1992, p.112.)

Diferente da relação individualizada desses aparelhos, tem-se os panoramas e dioramas<sup>68</sup>. Estes eram imensas vistas do campo ou da cidade, animadas por efeitos cenográficos e luminotécnicos que se uniam para compor a ilusão de um cenário. Nos panoramas, uma extensa imagem girava ciclicamente, a qual era observada através de visores individuais acoplados a um mesmo mobiliário, podendo-se passar da amplitude para o detalhe ínfimo de uma paisagem. Já os dioramas são um desenvolvimento dos panoramas, um prenúncio do cinema. Neles tais imagens são exibidas em painéis animados apresentados para uma platéia.<sup>69</sup> Ambos eram espaços de visitação e o transeunte pagava para vê-los, mergulhando-se na observação de um mundo de imagens evanescentes, lugar onde o pitoresco e o nostálgico residiam. Eram um divertimento e, ao mesmo tempo, um deslocamento de uma realidade física para uma outra distante, onde se podia reencontrar-se com este olhar aberto, espaçoso, porém fictício, levando, inclusive, Benjamin a nomeá-los de “aquários do distante e do passado.”<sup>70</sup> Essas visualidades rememoram, por instantes, uma espacialidade legível, decodificada, em que o sentido fragmentário da metrópole é substituído por uma fantasia de sociedade proporcionada pela engenhosidade dos dispositivos. De alguma maneira, tais aparelhos vêm satisfazer uma cognição que se ressentia da perda de um olhar contemplativo, distante, que remete a uma transcendência. No entanto, as transformações urbanísticas que ocorrem a partir de meados do século XIX constroem sobre essa melancolia do passado e manifestam, nessas imagens, uma ordem burguesa do ver que é o de um distante atomizado, afeito a uma experiência ótica íntima do indivíduo, mas também ao culto e sedução da mercadoria.

Desses aparelhos depreende-se a proeminência das imagens, na modernidade, como uma superfície que aglutina ao olhar um imaginário diversificado. Eles multiplicam os estímulos da metrópole, apoiando-se na celebração da técnica e na inventividade humanas. No entanto, associam, também, o ato de ver, sua fruição e contemplação a uma mercadoria

---

<sup>68</sup> Os panoramas distinguem-se dos dioramas que são posteriores pela relação que tem o observador com estas extensas paisagens pintadas. No primeiro o observador se situa diante da tela que formava um círculo em movimento, contemplando-a por pequenos orifícios. Nos dioramas, essas imagens são estáticas animadas por efeitos cenográficos. Benjamin descreve os panoramas: “Disposição dos panoramas: uma plataforma elevada, cercada por uma balaustrada, permite a vista sobre superfícies pintadas situadas `a frente e abaixo. A pintura estende-se ao longo de uma parede cilíndrica, de aproximadamente 100 metros de comprimento e 20 metros de altura.” (Benjamin, 2006, p.912, < Eº, 24 >).

<sup>69</sup> Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), que desenvolve uma das primeiras imagens “fotográficas” em 1827 e realiza pesquisas sobre a fixação dessas imagens sobre um suporte sensível, irá se associar a Louis-Jacques-Mandr  Daguerre (1787-1851), negociante de teatro e pesquisador, com um profundo domínio da câmara escura, para construir grandes cenários com uma representação perspectiva impecável que utilizaria em seu negócio. Em uma carta escrita em 1827 Niépce narra uma visita a seu futuro sócio e descreve o Diorama: “Eu tenho tido freqüentes e prolongadas entrevistas com Daguerre. ...Nada me impressiona mais e me deu tanto prazer como o Diorama. Fomos guiados por ele, por Daguerre e podemos contemplar... os magníficos quadros ali expostos... Essas representações são tão reais, até o ínfimo detalhe que se chega a crer que está se vendo a natureza rústica e selvagem, com toda a ilusão que se pode ter no encanto das cores, na magia do claro escuro. A ilusão é tão grande que se sente tentado a deixar a poltrona, passear ao ar livre e subir acima das montanhas. Te asseguro que não há o menor exagero de minha parte, porque os objetos são, ou parecem ser de tamanho natural.” (Joseph Nicéphore Niépce, 1827. *Apud*, Newhall, B., 2006, p17.)

<sup>70</sup> Benjamin, “Infância em Berlim”, 1987, p.76.

a ser comprada, consumida, vivenciada como uma experiência temporária e quantificável monetariamente. Ao mesmo tempo, são meios de expansão das potencialidades dos sentidos e da memória, sobrepondo-se à sensorialidade do indivíduo e promovendo um aumento da abstração ótica. A idéia de uma mediação, desse modo, constitui-se identificada com o atributo mecânico, com seu valor mercadológico e com seu código, sendo este, pouco a pouco, incorporado à cognição do observador. Além disso, tais brinquedos, ao partilharem de um estado de ânimo semelhante à percepção dos fluxos urbanos, nunca acabados ou estáveis, instigam uma corporeidade que, no entanto, se dá através da imagem, como campo constituído e aparentemente autônomo. Este campo é diverso de uma estabilidade do registro da fotografia, mas semelhante enquanto legado da técnica que produz filtros da memória, do “eu” situado no espaço.



A fotografia, como um avesso ao ilusionismo e à instabilidade dos brinquedos óticos e dos panoramas e dioramas, está afinada à racionalidade manifesta no aparelho. A partir de meados do século XIX, afirma-se como documento, como lugar seguro do visível. Ela alimenta a esperança de que talvez venha “a eliminar a posicionalidade relativizadora do observador e de seu corpo mediante o estabelecimento de um contato imediato entre o mundo e a chapa fotográfica”.<sup>71</sup> Essa esperança que a fotografia carrega é feita de uma confiança na técnica, no movimento para o novo, na perenidade do suporte, na precisão do registro, pretendendo, em parte, estancar a multissensorialidade urbana, dando-lhe legibilidade. Contudo, também deve ser entendida como uma ameaça aos valores de arte constituídos, por não se saber ao certo onde localizá-la, se como uma técnica a serviço da arte, ou como produções em si mesmas artísticas.

Baudelaire, com seu espírito moderno, com sua perspicácia para aquilo que era cotidiano e efêmero, foi um dos primeiros a se manifestar contrário aos postulados que perduravam na obra de arte, mas nem por isso era favorável à fotografia, e muito menos em relação àquela que buscasse tornar-se “arte” por completo. Desse modo, Baudelaire mostra agudas resistências à fotografia. Parte da convicção que se aninha em valores pré-estabelecidos expressando um temor a algo corruptível pertencente, senão ao próprio meio, à forma de seu uso:

Nestes tempos deploráveis, surgiu uma nova indústria, que muito contribuiu para confirmar a tolice na sua fé e para destruir o que podia restar de divino no espírito

---

<sup>71</sup> Gumbrecht, 1998, p.18.

francês. (...) ‘Creia que a arte é e não pode ser senão a reprodução exata da natureza,... assim o engenho que nos desse um resultado idêntico à natureza seria a arte absoluta.’ Um Deus vingador atendeu os pedidos dessa multidão. Daguerre foi seu messias. E então ela diz para si mesma: ‘Já que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exatidão, a arte é a fotografia’. A partir desse momento, a sociedade imunda precipitou-se, como um único Narciso, para contemplar sua trivial imagem sobre o metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário apoderou-se de todos esses adoradores do sol.

(...) Se se permitir que a fotografia substitua a arte em algumas de suas funções, em breve ela suplantarà - ou a corromperá – completamente, graças à aliança natural que encontrará na estupidez da multidão. É necessário, portanto, que ela se limite a seu verdadeiro dever, que é de ser a serva das ciências e das artes, mas a humílima serva, como a imprensa e a estenografia, que não criaram e não substituíram a literatura. (...) Mas se lhe for permitido invadir o campo do impalpável e do imaginário, aquilo que vale somente porque o homem aí acrescenta algo da própria alma, então, pobre de nós! <sup>72</sup>

Esta passagem de Baudelaire, presente em seu texto “Salão de 1859”, coloca-nos no centro das discussões sobre o estatuto artístico da fotografia, depois de vinte anos de sua abertura ao domínio público pelo governo francês e do discurso de François Arago<sup>73</sup>, defendendo sua qualidade científica e seu futuro promissor. Baudelaire recusa toda fotografia que não se restrinja ao campo da descrição do real, ou seja, de ser efetivamente um instrumento de reprodução do visível, não se aventurando pelos campos da imaginação artística ou pretendendo o estatuto de arte, devendo ser ela “serva das ciências e das artes”. De certa forma sua recusa será atendida pela ampla diversidade e acolhida da fotografia pela ciência, pela memória familiar, pela arquitetura etc, que se afirmam em suas qualidades de fidedignidade, de reprodutibilidade, de memória objetiva, associadas ao caráter maquínico do dispositivo, como algo autônomo, por isso mesmo, objetivo, semelhante e verdadeiro.

No entanto, o “temor” implícito, na fala de Baudelaire, demonstra que o diferencial da fotografia, neste período, a verossimilhança mecânica do visível não só é específico a ela, mas também é um aspecto que pode corromper outras artes. Assim, de forma extensiva, ele se manifesta contrário a uma concepção de arte baseada pura e simplesmente na imitação. É o que não ocorre, para Baudelaire, como vimos, nos trabalhos de Constantin Guys, capazes de encontrar, na fugacidade do cotidiano, uma temporalidade que ultrapassa o

<sup>72</sup> Baudelaire, 1988, p.71-73. Este texto foi escrito, a princípio, em forma de carta para o editor da *Revista Francesa* que lhe encomendara um artigo.

<sup>73</sup> Em seu discurso, o físico, François Arago, apresenta, em 1839, a nova técnica a ser aberta ao domínio público: “Além do mais, quando os observadores aplicam o novo instrumento ao estudo da natureza, o que se pode esperar é sempre pouco em relação à série de descobrimentos que vão ser proporcionados por este instrumento. Neste aspecto, o que particularmente deve contar é o imprevisto.” (*Apud*, Freund, G. 1986, p.29) Neste trecho, também citado por Walter Benjamin em “A pequena história da fotografia”, Arago antevê as radicais transformações técnicas, simbólicas e de aplicação que irão proporcionar a fotografia, ainda que, em um primeiro momento, continuasse emoldurada por valores que lhe eram exteriores.

imitável e que só pode ser alcançado pelo amante e estudioso que mergulha em seu ofício. Para isso, esse artista deve ser dotado de uma faculdade que lhe permita fazê-lo e isso ele atribui à imaginação, meio capaz de exprimir a alma dos elementos com que o artista se relaciona em seu trabalho. A imaginação, entendida como análise e síntese, mais a sensibilidade, quando juntas, são capazes de se conectarem com o espírito, sendo o gênio humano identificado com essa faculdade.<sup>74</sup>

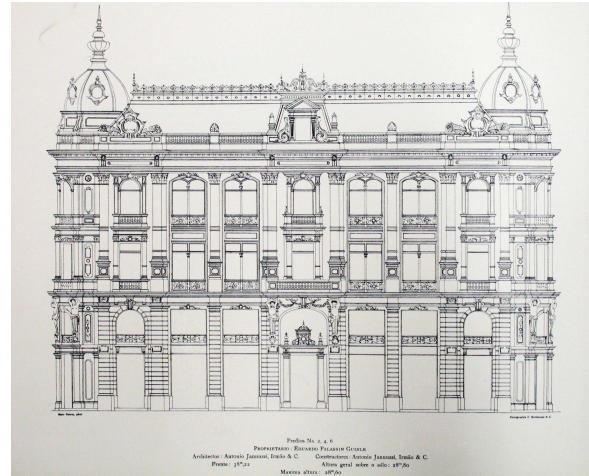
Assim, a fotografia, dentro da concepção de “obra de arte”, não encontra um espaço próprio por ser desprovida da engenhosidade e da imaginação humanas. No entanto, ela rivaliza com a concepção de “belo” associada ao sentimento e ao espaço perspectivo clássico, sobrepondo uma outra ordem que é técnica, científica e industrial em profunda concordância com a modernidade capitalista que se instaura.<sup>75</sup> O entendimento do dispositivo centrado em sua inscrição mecânica, em seu código perspectivo como atributos intrínsecos, reforça, por outro lado, a possibilidade de a pintura colocar em questão os modelos representativos que a orientaram desde o Renascimento. A fotografia se afirmará, a princípio, no campo estreito do documento, porém, abalará convenções norteadoras do saber artístico. Ao mesmo tempo, será considerada a legítima herdeira de uma racionalidade do ver conferido ao espaço perspectivo, renovando-o, agora sob atributos mecânicos e autônomos, como o lugar da verossimilhança, da verdade, da memória crível e objetiva.

---

<sup>74</sup> “A imaginação é análise, é a síntese. E, no entanto, alguns homens hábeis na análise e suficientemente aptos à síntese podem ser desdotados de imaginação. Ela é isso e não totalmente isso. Ela é a sensibilidade, mas há muitas pessoas sensíveis, talvez excessivamente sensíveis, que dela são privadas. Foi a imaginação que ensinou ao homem o sentido moral da cor, do contorno, do som e do perfume. Ela criou, no começo do mundo, a analogia e a metáfora. Ela decompõe toda a criação e, com os materiais acumulados e dispostos segundo regras cuja origem só pode ser encontrada nas profundezas da alma, ela cria um mundo novo, produz a sensação do novo. (...) A imaginação é a rainha do verdadeiro, e o possível é uma das esferas do verdadeiro. Positivamente ela é aparentada com o infinito.” (Baudelaire, 1988, p.76)

<sup>75</sup> Lyotard, J-F. *O inumano*, 1989, p. 126.

## Fotografia e a difusão da imagem da metrópole moderna



Figuras 06 e 07\_ Marc Ferrez. Desenho e fotografia de fachada de edifício construído na Avenida Central 1903-1906, prédios n.ºs 2, 4, 6.

Essa concepção de verossimilhança, que ainda hoje nos orienta ao observarmos a fotografia, é então incorporada, definitivamente, pela ciência, como registro, memória, análise de objetos e processos, quase que imediatamente à abertura do invento ao domínio público. Nas artes, como sugere a *Société Française de Photographie*, em 1860, a fotografia é apresentada como auxiliar do artista, permitindo “simplificar” seu trabalho, abrindo inclusive, possibilidades de “maiores lucros”. Isso ocorre com muitos pintores, como Delaroche e Delacroix, que admitem seu uso com finalidade de “observação e estudo”.<sup>76</sup>

De forma semelhante, a fotografia também será utilizada pela arquitetura desde seus primórdios. Nas imagens de Marc Ferrez (1843-1923), fotógrafo contratado, no período de 1903 a 1906, para a documentação da construção da Avenida Central no Rio de Janeiro, temos exemplos de uma montagem que confrontam o desenho em projeto e a fotografia da obra já realizada.<sup>77</sup> Nestas imagens (figs. 06 e 07), observa-se a semelhança aguda entre ambas. Nelas se destacam o caráter analítico do edifício juntamente com a comprovação da obra realizada, destituindo o objeto de suas relações espaciais em meio urbano. Mesmo que aparentemente simples, é evidente o rigor e domínio técnico necessários para a perfeita descrição do objeto em suas linhas, volumes, detalhamento dos relevos e ornamentações da fachada, demonstrando a maestria do fotógrafo na localização da câmera, de forma a evitar o afunilamento do corpo da construção, assim como a escolha da qualidade e do

<sup>76</sup> Fabris, A. “Fotografia e o sistema das artes plásticas”, 1991, p. 187-192.

<sup>77</sup> Marc Ferrez será contratado entre 1903 e 1906 pela Comissão Construtora da Avenida Central para a produção de fotografias das plantas, das fachadas, dos processos de demolições e de vistas da nova avenida, símbolo de modernidade da capital carioca. Como resultado desse trabalho será publicado um rico álbum do empreendimento o qual visará, além de documentar, promover a cidade através de seu novo cartão postal. (Carvalho, M.C.W. & Wolf, S.F.S. 1991, p. 166 e Turazzi, M.I., 2000, p. 42-44.)

horário de luz para que os volumes se revelem convincentes. Tal cuidado se repete nas demais imagens dos edifícios construídos ao longo da nova avenida.

Já passado meio século do uso crescente da fotografia na arquitetura, esse trabalho de Ferrez continua exemplar, apresentando a relação entre o registro fotográfico e as referências originárias do desenho clássico de edificações.<sup>78</sup> Isto se observa na vista frontal da imagem de Ferrez (fig. 06), sendo esta opção associada a outras duas: a vista ortogonal, que permite a compreensão global do objeto e o registro de detalhes ornamentais. No entanto, a influência mútua entre desenho e fotografia irá somar-se à qualidade descritiva e à praticidade do novo dispositivo, o que permite descobrir outras perspectivas de abordagem, além daquelas já assimiladas. Assim, seu uso se fará presente no levantamento de detalhes construtivos, no acompanhamento das obras em intervalos de tempo sucessivos, na comprovação de relatórios e mesmo na sua aplicação com fins promocionais e de divulgação, como no caso dos cartões postais ou de imagens que serão difundidas em revistas especializadas.

Isso não impedirá que teóricos da época se posicionem com reservas ao novo dispositivo. Esse é o caso de John Ruskin (1819-1900) que, a princípio, celebrará o invento, para, trinta anos depois, em 1870, colocá-lo em questão:

...quase todo sistema e esperança da vida moderna fundamentam-se na noção de que se pode substituir com mecanismos a destreza, fotografias a pintura e ferro fundido a escultura. Esta crença é a principal do século XIX, ou sua infidelidade. (...)... eu lhes asseguro, de uma vez por todas, que fotografias não superam nenhuma qualidade ou uso das artes...Elas não superam nenhuma arte, pois a definição de arte é trabalho humano regulado por desígnio humano.<sup>79</sup>

De modo semelhante a Baudelaire, Ruskin considera que a fotografia corrompe a artisticidade da representação. Daí, seu uso como instrumento acessório do arquiteto, não na mesma hierarquia do desenho. Assim, o meio de representação de uma obra deve ser, por si só, artístico para que seja compreensível e capaz de expressar seu vínculo com a autoria humana. Em ambos os autores, o foco de atenção não é pela imagem, mas está no dispositivo e em seu automatismo. Esse aspecto e os valores associados à *perspectiva* provocam, em muito, restrições à fotografia. O maquínico, como expressão de modernidade alavancada pelo ideal de um progresso contínuo, traz implícito o temor de que a imaginação humana possa perder sua relação direta com o objeto, com o mundo.

<sup>78</sup> Carvalho, M.C.W. & Wolf, S.F.S, in: Fabris, A., 1991, p.138.

<sup>79</sup> Ruskin, *apud* Carvalho & Wolf, in Fabris, 1991, p.142.

O certo é que a fotografia de arquitetura, com seu poder de descrição da realidade visível e com sua interação com o espaço circundante, trará credibilidade, objetividade e ampliação do repertório visual do edifício retratado, o que, no desenho, era limitado. Além disso, ela contribuirá para disseminação de um ideal de modernização, o que será muito bem aceito pelos arquitetos, como um valor agregado de eficiência técnica a serviço da representação do edifício. Esse será o caso, alguns anos depois, do uso da fotografia na arquitetura moderna propondo um olhar diferenciado que vai colocar o observador envolvido pelo espaço, revelando as qualidades diferenciadas do edifício e educando o olhar para uma concepção de arquitetura radicalmente distinta.



Abaixo, nas duas imagens de Ferrez, temos outros exemplos de usos freqüentes da fotografia na sua relação com a metrópole e a arquitetura.



Figura 08\_ Marc Ferrez, Rua do Ouvidor, Rio de Janeiro, 1890.



Figura 09\_ Marc Ferrez, Avenida Central, Rio de Janeiro, 1910.

Na fotografia à esquerda, de 1890 (fig. 08), temos a Rua do Ouvidor conhecida, na época, como a mais francesa das ruas da capital brasileira. Nela se observa a estreiteza de seu caminho, o traçado longilíneo, mas constantemente interrompido por vários chamamentos. Era o lugar onde a cidade se fazia cosmopolita pelos serviços ofertados, pela variedade de mercadorias de diferentes origens, pela proximidade com os hábitos e o glamour das metrópoles modernas européias. Nesse sentido, compunha-se como uma *passagem* a céu aberto, com seu casario lado a lado, com portas e janelas que confinavam os passantes, mas abriam infinitas possibilidades ao olhar. A atenção do passante se fazia redobrada, ou então desatenta, ensimesmada, em um resguardo necessário aos estímulos



de diversas ordens. A noção de ebridade aqui se faz intensamente presente como um campo que irradia e perpassa os corpos dos indivíduos em toda extensão da via.

Na fotografia seguinte (fig. 09), realizada também por Ferrez, poucos anos depois da remodelação da região central do Rio de Janeiro, e da qual, como vimos, o fotógrafo participou como contratado para acompanhar as transformações ocorridas (fig. 07), observamos uma tipologia que contrasta com a fotografia anterior (fig.08). Sob a influência do modelo francês de Haussmann, a Avenida Central, nas adjacências da Rua do Ouvidor, será um símbolo de modernidade, lugar-imagem para onde deveriam convergir os olhares estrangeiros, construindo o mito de uma cidade em sintonia com o progresso. Assim, nesta fotografia, temos o espaço ampliado, a larga avenida e a diferenciação dos lugares reservados aos veículos e aos pedestres, o canteiro central que divisa os fluxos, as novas fachadas dos edifícios com seus altos portais que emolduram a entrada das lojas, a maior visibilidade das mercadorias, “adornadas” pela massa informe concentrada nas calçadas.

Uma certa impessoalidade e escala caracterizam a absorção da multidão por esse espaço, contrastando com o vazio destinado aos automóveis ainda raros. A aglomeração dos indivíduos, ao se constituir como um corpo vivo, ondulante, nos traz a *ebriedade*, porém, de modo diverso da situação dos passantes na rua do Ouvidor. Agora esse estado de entorpecimento está sujeito a uma hierarquia espacial e econômica persuasiva, subordinada aos meios de transporte e aos espaços comerciais, em que os deslocamentos, a monumentalidade, a sedução e organização do consumo foram privilegiados. Diferente de uma fragmentação ritmada pelo passante, aqui o tempo adquire uma fluidez em conexão a uma historicidade mais ampla, dirigida ao porvir, deslocada das relações imediatas e interpessoais, porém, constantemente satisfeita pelos apelos da mercadoria que se comunicam com as individualidades. O olhar é, então, estimulado e conduzido para acolher um cenário de grandiosidade que se sobrepõe aos espaços da memória, da estada, do compartilhamento, trazendo a ambigüidade de um indivíduo partícipe do moderno, ao mesmo tempo que diluído na totalidade que o apaga e direciona sua atenção.

Ambas as fotografias, realizadas através de uma estética que pretende aproximar a espacialidade moderna e a ordenação do percebido na imagem, são possibilidades de imersão em uma cidade percorrida imaginativamente. Aquele olhar fugaz e desavisado do passante encontra-se subordinado à totalidade oferecida pela fotografia. A paisagem então se torna orgânica, legível, abarcável ao observador, convidando-o a sentir-se situado ao mesmo tempo em que distanciado em relação à metrópole.



A sucessão de planos ordenados pela perspectiva, a atenção à fidedignidade do registro, o ângulo de visão elevado são características comuns a essas fotografias de *vistas e paisagens*. Tal modalidade tem suas referências originárias da pintura, seguindo seus códigos de representação.<sup>80</sup> São exercidas de forma crescente, desde o surgimento da fotografia, sendo, em geral, objeto de encomendas de instituições públicas, mas também realizadas autonomamente. Desse modo, a partir do repertório imagético existente, e também através da investigação estética, em consonância com os desenvolvimentos técnicos e a interação com a metrópole, constituem-se um espaço de experimentação do fotógrafo, contribuindo para um novo padrão de visualidade.<sup>81</sup> É o caso, por exemplo, de Ferrez, que se declara como fotógrafo especializado em vistas e paisagens.<sup>82</sup>

Ocorre que tais imagens, ao oferecerem um olhar indicativo e externalizado, permitem-nos também pensá-las em relação à concepção de paisagem oriunda da geografia o que, provavelmente, influenciou fotógrafos como Ferrez, envolvido com expedições que visavam inventariar o território brasileiro.<sup>83</sup> Neste sentido, considerando a paisagem produzida por diferentes agentes (naturais ou humanos), captar sua complexidade implica na atenta observação e interpretação dos seus elementos constitutivos, destacando as diferentes interações humanas, sociais, econômicas, para uma posterior análise.<sup>84</sup> Ela deve, então, ser capaz de proporcionar imagens que se prestem a abrir significações

---

<sup>80</sup> Turazzi, M.I., 2000, p.13.

<sup>81</sup> Lima, F L. "O circuito social da fotografia: ...", 1991, p. 66-67.

<sup>82</sup> Embora não seja nosso propósito apresentar ou discutir pontualmente a obra de Marc Ferrez, vale destacar sua importância como fotógrafo que melhor narra o Brasil do século XIX. Sua diversidade de fotografias abarca desde vistas urbanas de uma cidade do Rio de Janeiro anterior as reformas urbanísticas até, anos antes, fotografias de regiões pouco exploradas, as quais percorreu como fotógrafo oficial da Expedição Geológica, organizada pelo Segundo Império. Além disso, mantinha-se constantemente atualizado com últimos avanços fotográficos, tendo imagens premiadas internacionalmente, o que o torna fundamental para compreender o papel da fotografia no Brasil.

<sup>83</sup> Fotógrafos paisagistas, como Marc Ferrez, buscavam avidamente por ângulos de tomada privilegiados que lhes permitissem encontrar uma ordenação espacial harmônica definida dentro dos limites do quadro. A difícil mobilidade da câmera, os cuidados necessários com as lâminas de vidro e o colódio úmido, que exigiam uma revelação em campo, contribuíam para uma busca acertada de uma imagem que adensasse o olhar amplo como totalidade significativa.

<sup>84</sup> Segundo Marc Besse, em seu livro *Ver a Terra*, (São Paulo, Perspectiva, 2006), a partir de textos de geógrafos como Vidal de La Blache, a análise da paisagem tem como ponto de partida o seguinte: "...sendo a paisagem uma dimensão do visível, esta paisagem é o resultado, o feito, ainda que indireto e complexo, de uma produção. A paisagem é um produto objetivo, do qual a percepção humana só capta, de início, o aspecto exterior. Há como que um interior da paisagem, uma substância, um ser da paisagem que só deixa ver o exterior. (...) ao mesmo tempo, a intenção e a esperança científicas do geógrafo consistem em tentar ultrapassar esta superfície, esta exterioridade, para captar a "verdade" da paisagem." (Besse, 2006, p.64). Besse discute a compreensão e a construção do conceito de paisagem associadas a uma concepção do mundo que se transforma, do Renascimento à atualidade. Em seus ensaios, a ênfase recai sobre a interação do corpo do sujeito com o mundo, ficando evidente uma fenomenologia da paisagem em diferentes contextos históricos.

ocultas, a ordenar o caótico do mundo, operando como instrumento de captação da “‘verdade’ da paisagem”<sup>85</sup>, a qual se realiza no espaço perspectivo.

Essa possibilidade de conhecimento aberta pela fotografia, como uma estampa deslocada do percebido, no entanto, depende também daquele que a interpreta e dos circuitos em que é distribuída e exibida. Assim, um mesmo original poderá prestar-se a diferentes cópias suportando diferentes discursos, podendo ser eles artísticos, científicos ou mercadológicos.<sup>86</sup> A isso se acrescenta que as *vistas* urbanas serão praticadas, concomitantemente, às fotografias de viajantes, de registros de guerras, de locais que antes compunham um imaginário predominantemente oral. Isso irá contribuir para, pouco a pouco, aproximar as distâncias físicas, ratificar os acontecimentos, dando materialidade ao sabido, constituindo-os como informação visual. Além disso, o desenvolvimento, na década de 1880-90, do colódio seco e, neste mesmo período, dos processos gráficos de reprodução, faz com que a imagem fotográfica ganhe uma escala industrial, estando, freqüentemente, associada à palavra escrita, presente nos jornais e nas revistas ilustradas.<sup>87</sup>

Um meio determinante para essa difusão da imagem foi o *cartão postal*.<sup>88</sup> Suas estampas urbanas cujas referências arquitetônicas e espaciais são índices privilegiados de modernidade e civilidade, procuram mostrar o típico, o pitoresco, o olhar aprazível ao visitante. Em seu conjunto, esses cartões compõem uma espécie de *fisiognomia* do espaço construído, uma identificação do visível que, quando bem caracterizado, articula-se a outros

---

<sup>85</sup> Besse, M. 2006, p.64. Tal proposição tem semelhanças com a concepção de “vistas urbanas”, por Gisele Freund, segundo a qual “expressam a conquista do espaço urbano” associando um olhar topográfico a um conjunto urbanístico, visando uma síntese do espaço observado que tem finalidades primordialmente estéticas, mas também captando características econômicas, sociais, como algo exterior ao observador.

<sup>86</sup> No ensaio *Espaços Discursivos da Fotografia* (2002, p. 40-62), R. Krauss discute o que faz da imagem técnica um objeto de arte e sua relação entre seu caráter artístico e sua “expositividade”. Trabalhando nos espaços expositivos do século XIX, a autora demonstra a adaptabilidade a diferentes circuitos de uma litografia e uma fotografia realizadas por Timothy O’Sullivan. Ambas, a partir de um mesmo original, produzem cópias distintas: uma, datada de 1868 e outra, de 1875. A litografia pertence ao discurso da geologia, portanto, como registro científico, enquanto a fotografia opera dentro dos circuitos expositivos, buscando sua afirmação a partir de valores pertencentes à obra de arte, como o sublime e a transcendência. Fica patente, no estudo de Krauss, a mutabilidade do binômio original-cópia como característica intrínseca da fotografia, que, com pequenas variações, encontra finalidades distintas.

<sup>87</sup> Como trata Benjamin, pensando nos processos de reprodução de obra de arte: “Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho aprende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral.” (Benjamin, 1987, p.173)

<sup>88</sup> No final de 1850, Disdéri popularizara o retrato individual através do formato *carte de visite*, o que barateou os custos e permitiu chegar à fotografia a pequena burguesia urbana. Esses retratos, freqüentemente estereotipados, contribuíram para construir um laço afetivo entre a fotografia e o indivíduo, participando de uma identidade urbana e de classe que será guardada e revisitada nos álbuns familiares. Já o cartão postal surge pela primeira vez com duas séries de vinte e cinco cartões editada por um livreiro de Oldenburg, em 1875, sendo introduzido no Brasil em 1901. (Fabris, 1991, p. 33) Sua disseminação só irá ocorrer com a liberação de seu formato postal simplificado e a baixo custo, aceita em 1870 pela *União Postal Geral*, responsável pela criação de um território postal único, combinado a processos gráficos como a fototipia e a fotogravura que permite a sua produção em escala. (Velloso, V.P. “Cartões-postais: imagens do progresso”, in *Hist. cienc. saude-Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 3, Feb. 2001). Marc Ferrez, antes dos postais impressos, já vendia suas cópias fotográficas às dúzias, desde 1881. (Turazzi, M.I. 2000, p. 43).

signos, educando o olhar do indivíduo e difundindo uma teia de imagens que se sobrepõem à cidade experienciada cotidianamente. Podemos, então, dizer que, em sua produção em série e distribuição capilar, tal veículo ilustra muito mais do que documenta uma época, partilhando de uma empatia que é semelhante à da mercadoria, porém aplicado ao espaço construído. Assim, elas contribuem para construir uma mitologia burguesa que traz a prosperidade sob um valor totalizador pretendendo criar uma idéia de harmonia e consenso em que é abolido os contrastes econômicos e sócias. Com isso, se estabelece uma similaridade entre o progresso técnico, o devir de sociedade, em que a cultura visual e a arquitetura, em particular, têm um papel de difusão e de emblema de um novo mundo em construção.

A plasticidade com que circulam os postais articulada à variedade dos temas das imagens, assemelha-se, assim, a uma montagem, produzindo um campo de imagens determinado pelo caráter comprobatório da fotografia, porém, mais aberto a interjeições do que outras mídias futuras que irão demandar tecnologias mais sofisticadas.<sup>89</sup> Sua materialidade e difusão caracterizam bem a rapidez com que as imagens fotográficas invadem o mundo, decorrentes de sua reprodutibilidade e valor de exibição ampliados. Isso nos permite pensar a imagem adquirindo um caráter nivelador e redutor de diferenças semelhante ao da circulação monetária. No entanto, ela não regula as trocas materiais, mas se presta a homogeneizar os acontecimentos, os lugares, tornando-os mercadoria que pode ser consumida como informação, entretenimento, visitação. Desse modo, ela nos torna, paradoxalmente, próximos na apropriação simbólica do mundo, porém, distantes enquanto interação com o vivido.



A metrópole que se constrói na relação com o ver é reconfigurada cotidianamente. Mutável, efêmera sob seus chamamentos, a relação corpórea que perpassa os indivíduos se transforma sob o signo da imagem. Seja na forma de mapeamento das fisionomias, na composição de identidades provisórias, no resguardo perante o outro, no olhar ampliado pelos dispositivos técnicos, essa superfície sensível se modela ao impulso de uma historicidade que exige do indivíduo adequar-se à ordem de um tempo constantemente novo. Nesse ímpeto do transitório, do efêmero, do espaço como uma renovação constante, paradoxalmente, a metrópole é também o lugar onde uma nova ordem social e econômica

---

<sup>89</sup> Isso se percebe na variedade com que os cartões são produzidos, muitos deles coloridos, outros preto-e-brancos, ou ainda com superfícies metalizadas combinando ilustrações com fotografias. Demonstram o domínio de uma tecnologia gráfica, comumente pertencente à Alemanha, onde eram impressos. No entanto, os cartões, freqüentemente, recebem interferências de textos e anotações que os acompanham.

se impõe, a qual se modela em relações de poder, sob o signo da impessoalidade, da quantificação, do desejo, da mercadoria. Neste sentido, a relação que se constrói na metrópole moderna é visionária e utópica sob o ideal de progresso, diretiva e sedutora sob a empatia da mercadoria.

No entanto, esse espaço tem, na fotografia, um signo de estabilidade do ver, a qual, é também elemento de dispersão e multiplicação do percebido. Na relação com a subjetividade moderna, a fotografia é instrumento de uma racionalidade do olhar que fortalece individualidades, enfatiza círculos de sociabilidade intimistas, colabora para um sentido de resguardo do indivíduo. Por outro lado, a própria fotografia é parte da matéria perceptiva dispersa na cidade, coexistente com a dominância da visualidade e, conseqüentemente, do olhar de que se apropria e do qual abstrai, cada vez mais, o mundo à sua volta, através da mediação de imagens que se interpõem como filtros mecânicos em relação à experiência direta do visível.

## Choque, Cidade e Imagem Dialética



Figura 1\_ Atget, Eugène. *Magasin de vêtements pour hommes. Avenue des Gobelins, 1925.*

O instante existe na medida em que o indivíduo experimenta uma sensação imediata e tangível. [Ela] é tão intensa (...) que esvaece assim que é sentida pela primeira vez.<sup>1</sup>

Esses lugares não são solitários, e sim privados de toda atmosfera; nessas imagens, a cidade foi esvaziada como uma casa que ainda não encontrou moradores. Nessas obras, a fotografia surrealista prepara uma saudável alienação do homem com relação a seu mundo ambiente.<sup>2</sup>

Num olhar à primeira vista da fotografia de Eugène Atget (fig. 01)<sup>3</sup>, a matéria – objeto fotográfico – é compreendida e imediatamente mensurada em evasiva semelhança com todo o corpo do observador. Os elementos expostos se delineiam sob a sutileza de um olhar partilhado com a cultura que os acolhe e significa, permitindo compreendê-los como um espelho aprisionando partes desconexas sobre uma base bidimensional de características técnicas conhecidas, ordenadas de maneira progressiva e hierárquica.

<sup>1</sup> Charney, 2004, p. 317-318.

<sup>2</sup> Benjamin, 1987, p. 102.

<sup>3</sup> Fotógrafo pouco conhecido em seu tempo, Eugène Atget (1857-1927) desistiu da carreira de ator e pintor e, em 1888, enveredou-se pela fotografia. Nessa época registra-se um interesse crescente pela *Velha Paris*, aquela que aos poucos vai se apagando com o crescimento da metrópole moderna. Atget a documenta prestando seus serviços a artistas, a colecionadores e a instituições governamentais. No entanto, sua fotografia é, freqüentemente, interpretada como descompromissada, dando pouca importância a perfeição técnica, e voltada a criar uma percepção do espaço pictórico (Krase, p. 81). Isso lhe confere uma aura de artista entre ingênuo de sua própria perspicácia e transgressor silencioso à medida que passa ao largo de modelos estabelecidos.

Apesar da diferença de escala entre a imagem (objeto-foto) e o corpo do observador uma identificação se estabelece permitindo reconhecer algo próximo à experiência real do corpo no espaço, espaço esse urbano, materializado em imagem fotográfica. Essa interação se efetiva como uma ponte, um ir e vir entre o observado e o observador, oferecendo-nos a quase inevitável tarefa de interpretar a imagem visível como extensão de nós mesmos.

Já dentro da imagem, essa escala corpórea em boa parte é definida pelas vestes, na transposição por semelhança que reconhecemos em nós mesmos. Assim, o campo de visão proposto pela fotografia configura uma progressão que conduz o observador para adiante, o que o faz esbarrar nos elementos e identificar matérias, texturas, tonalidades. Como extensão à cultura do observador, uma memória, de visual, faz-se também tátil, dimensional, imaginativa, permitindo nomear os detalhes, entre eles, o “tecido”. Sua soltura, maciez, rugosidade estabelecem tal conexão com os objetos reais que a magia dessa precisão mecânica vamos encontrá-la apenas no dispositivo fotográfico a povoar o imaginário e a prática do homem moderno há quase um século.

A fotografia e a matéria nela representada tornam-se evidentes quase que por contigüidade. Uma semelhança que é construída num emparelhar entre o dado sensível, o reconhecimento de nós mesmos enquanto corpo e sua designação relativa ao objeto associado como linguagem e cultura. Assim, no instante em que inconscientemente pactuamos com o fotógrafo, uma “constelação” de sentidos se reúne. Como diria Benjamin, “uma particularidade na esfera do semelhante” ocorre “como um relampejar.”<sup>4</sup> Ela perpassa veloz o observador permitindo que, sob o que está na imagem representado, mapeemos um campo de significados, fazendo emergir da fotografia valores que freqüentemente são partilhados coletivamente.

As texturas aveludadas reverberam abaixo e acima na fotografia. Perfazem um código comum que nos permite reconhecer como “cortes de tecido” essas superfícies que se materializam como campo aberto de possibilidades na forma dos vestuários. O olhar, no entanto, escapa e se reencontra, como se, à primeira vista, quisesse evitar o riso plasticizado, o olhar altivo e penetrante daqueles que suportam as vestes. Seus semblantes intimidam e convidam o observador a compartilhar de seu orgulho presunçoso. Através desses personagens, os padrões de tecido e as combinações sugeridas são apresentados sob o encantamento de uma afirmação social que se faz estética, bastando, para obtê-los,

---

<sup>4</sup> Benjamin, W. “A doutrina das Semelhanças” (1933), 1997, p. 110. Para Benjamin a semelhança é uma “faculdade” constitutiva do homem, sendo determinada historicamente. Sua associação com o imediato, com o instante, traz a questão da percepção em meio ao urbano e sua dimensão temporal como algo absolutamente fortuito. Poderíamos então pensar na cidade como uma escrita constante, em plena atividade, em que os significantes e os significados compõem uma dinâmica de jogo reinventada a partir da interação com seus milhares de propositores e observadores.

serem experimentados, vestidos, pagos. Nos pequenos “tags”, que contrastam com o cinza escuro dominante da imagem, o preço é estabelecido numa associação aparentemente acessível entre um desejo a ser satisfeito e a distinção alcançada. Na imagem, a mercadoria se mostra como fetiche, circunscrita à sua forma objetiva e ao simbolismo social que manifesta enquanto objeto de desejo, como se existisse para além das condições materiais de sua produção ou da necessidade imediata que pode vir a satisfazer. Assim, na estética do vestuário, apreende-se um mapeamento de atitudes e de distinção social, estética essa lançada às ruas sob a renovação constante de uma indústria nascente, a moda.

Contudo, a limpidez e a precisão da imagem, e o riso inaudito desses homens fossilizados em seu esplendor mercadológico são, eles próprios, corrompidos por uma lâmina aquosa que penetra as texturas, dilui o viço, esvazia os corpos anunciados, decalca outra matéria sobre o primeiro olhar, então desejoso de uma absoluta semelhança com o aquilo que se entende por atributo da imagem fotográfica. A ambigüidade se estabelece, dividida entre o olhar implacável dos manequins e a matéria reflexiva que se aninha sobre o análogo esperado de uma vitrine. Campos com identidades espaciais distintas são percebidos, nos quais a diluição de sua acuidade cria fragmentos que exigem a atenção simultânea do observador. A perspectiva como espaço de ordenação e racionalidade, norteadora, nesse período, de uma prática fotográfica que visa uma estabilidade do visível, abre-se ao imediato da sensação provocada pelo corpo em deslocamento nas metrópoles modernas. Edificações se elevam soltas entre texturas, rostos estancados e códigos mercantis. Uma barra negra atravessa o terço superior da imagem, vazando por um céu artificial. Assim, um espaço, além daquele percebido enquanto desejo de veracidade e objetividade da fotografia, aí se adere, anunciando uma cidade imaterial.



Atget, ao tensionar o limite da fotografia como documento, traz à evidência uma lógica que cada vez mais permeia a metrópole moderna. Como que adesivado sobre o cristal vítreo está o complexo Gobelins<sup>5</sup>, uma antiga oficina comprada pela corte de Luiz XIV, no século XVII<sup>6</sup>, a qual, sob aquele reinado, reuniu os mais hábeis artífices criando uma tapeçaria e tinturaria que serviriam à aristocracia até o século XIX. A avenida onde se localiza essa oficina e da qual herdou o nome é parte do primeiro conjunto de

<sup>5</sup> A identificação do edifício, presente na imagem de Atget, encontra-se no verbete do Moma (Museu de Arte Moderna de New York) relativo a essa fotografia.

<sup>6</sup> A manufatura dos Gobelins foi fundada como uma tinturaria no século XV por Jean Gobelin. Em 1662, Luis XIV comprou a manufatura e Jean-Baptiste Colbert reuniu todos os artesões reais criando uma tapeçaria e tinturaria que prestava serviços à corte. Em 1871 o edifício foi parcialmente incendiado e posteriormente incorporado pela municipalidade. Sua reconstrução foi realizada em 1912 por Jean-Camille Formigé (1845-1926) sendo, provavelmente, a referência que aparece na fotografia de Atget. (Fonte: Wikipédia e [www.museums-of-paris.com](http://www.museums-of-paris.com))



transformações urbanísticas empreendidas por Haussmann sobre o antigo desenho urbano de Paris. Então alinhada aos novos bulevares traçados a pouco menos de meio século, ela evidencia um ponto de passagem do trajeto tortuoso que Atget capta em suas imagens.



Figura 2\_Eugene Atget. Porte d'Ivry, impasse Masséna 20 boulevard Masséna, 1910.



Figura 3\_Eugene Atget. Notre-Dame, quai de Montebello, 1922.

Observando-se o conjunto de suas fotografias, no entanto, Atget parece negar o registro da Paris dos novos arruamentos, dos amplos parques, dos brilhos e dos reflexos que contagiam os cidadãos. Seu interesse freqüente é pela *Velha Paris*, a Paris que persiste nos interstícios de uma metrópole moderna que se afirma. Procura uma cidade anterior à revolução de 1789 a qual inspira um sentimento nostálgico por suas ruas, edifícios e modos de vida, estimulando a formação de comissões autônomas e governamentais que visam inventariá-la. Em meio a essa constante mudança, Atget encontra na *Velha Paris* sua sobrevivência e seu tema preferencial de trabalho. Com seu olhar despojado, oferece-o não só às instituições e colecionadores, mas também a artistas que necessitam de *vistas*, modelos de inspiração (ou cópias) a serem pintadas, praticando, por ironia, uma fotografia a serviço das artes como sua digníssima “serva”.<sup>7</sup> No entanto, na imagem apresentada e, mais freqüentemente, nos seus últimos anos de trabalho, Atget registra uma série de fotografias de vitrines como quem indaga a si mesmo, afrontando uma fantasmagoria que o perseguia. É como se as transformações urbanas adensassem a sua percepção através dos anos, sobrepondo-se ao longo de seu trajeto, tornando impossível negá-las.

A imagem fugaz, presente na fotografia, com sua camada nunca estável, multiplica-se na metrópole parisiense, não só nos reflexos dos vidros das vitrines, mas também nos espelhos, comumente utilizados como elementos decorativos. Contudo, se as imagens

<sup>7</sup> Para Baudelaire a fotografia deveria se submeter ao papel de um dispositivo técnico a serviço das artes e da ciência. Qualquer tentativa de transformá-la em “arte” redundaria em uma corrupção da imaginação e da sensibilidade artística. (Baudelaire, 1988, p. 73).

difusas (reflexos) se fazem por contaminação, sobreposição e mesclagem de um campo com o outro, os espelhos, em sua contigüidade e perfeição da imagem, reverberam o visível, duplicando o olhar, expandindo as perspectivas e a espacialidade.

Benjamin fala do espelho em uma Paris do início do século XX, presente no liso do asfalto de suas ruas, nos olhos de seus transeuntes, na ambígua claridade dos recintos trazendo a cidade como cenário para dentro dos estabelecimentos, tanto que nomeia esta metrópole como “a cidade dos espelhos.”<sup>8</sup> No entanto, a ocorrência insistente desse elemento já se faz presente bem antes. Em um relato de época sobre as *passagens*, um comentarista declara: “Egoístas, ‘é isto que nos tornamos em Paris, onde mal se pode dar um passo sem perceber seu próprio e adorado eu. Espelhos e mais espelhos! Em cafés e restaurantes,...”(1837).<sup>9</sup> Diante desse excesso de imitações do real, o indivíduo se depara constantemente consigo mesmo. Sua individualidade é exacerbada e esvaziada de uma relação com o coletivo, pois é sempre convidado a se contemplar como sendo um outro feito imagem de si mesmo. Desse modo, nas *passagens*, o espelho transporta o indivíduo a extensões de espaços feitos imagens, sobrepondo o reflexo exato ao real vivido, sendo este constantemente reconfigurado pelo fluxo dos olhares dos passantes. A cidade, produzida social e historicamente, torna-se então parte de um cenário, respondendo aos chamados da superfície simulada. Ela, ao se fazer imagem especular, toma o viço e a efemeridade das múltiplas referências individuais que o espelho acolhe, para as quais o próprio espectro é o campo de estabilidade. Essa cultura de meados do século XIX, de alguma maneira, proliferou-se com a reurbanização parisiense.

Por sua vez, a imagem difusa, produzida na superfície dos objetos translúcidos e reflexivos, é como uma fantasmagoria do análogo que é o espelho. Ambos, espelho e imagem difusa (reflexo), induzem a outros campos do sensível em que corpo e espaço são também imagem. No entanto, na fotografia de Atget, o reflexo traz algo de etéreo, de divinizado, pois confere à cidade, de modo transcendente, o estatuto de vitrine. As diferentes temporalidades, caracterizadas nos planos da imagem, são como que esvaziadas em detrimento de uma unidade mítica a que remete a imagem em sua totalidade. A tradição e o legado histórico do complexo Gobelins aplainam-se sob a bidimensionalidade da imagem. As relações de trabalho desiguais, as lutas sociais travadas em uma cidade pré-haussmanniana, a opulência da aristocracia e da burguesia nos séculos XVIII e XIX, a qual tem como testemunha e memória a arquitetura e os traçados urbanos, encontram-se mascaradas na elevação de suas emblemáticas presentes no reflexo.

<sup>8</sup> Benjamin, *Passagens*, 2006, p. 580, [R, 1, 3].

<sup>9</sup> S.F. Lars, *Briefe aus Paris*, in: *Europa: Chronik der Gebildeten Welt*, ed. org. por August Lewald, vol.II, Leipzig-Stuttgart, 1837, p. 206. *Apud* Benjamin, *Passagens*, 2006, p. 581, [R, 1<sup>a</sup>, 4].

Em razão da fugacidade do reflexo, da interpenetração entre o velho e o novo como algo único, a imagem de Atget provoca, simultaneamente, o ancoramento do indivíduo a um sentido mítico, originado no espaço circundante, mas também no imediato do consumo. Para esse gesto, a urbe é como uma moldura, um adorno, a vida dos cafés, do comércio, das praças públicas, os quais necessitam de investimentos constantes para que a paisagem pública seja ordenada e satisfaça a dinâmica burguesa e privada do capital. A qualidade e a profundidade da experiência vivida na metrópole passam a estar subordinadas à lógica do “quanto”, como indica os *tags* fixados às roupas expostas na vitrine. O papel nivelador do dinheiro, redutor de atributos, como proporá Simmel, se impõe como definição de espacialidade, homogeneidade de conduta, expurgando, ou dando extrema visibilidade à qualquer outra identidade que destoe da regra. A cidade, que é expressão de uma dinâmica social que embaralha comportamentos, hierarquias de gênero e classe, passa a demarcar os personagens anônimos em meio à multidão, pois até mesmo a miséria torna-se um espetáculo a ser observado e regulado.<sup>10</sup>

Todavia, é nas diferentes densidades da fotografia de Atget que temos o desdobramento de uma historicidade, com suas hierarquias e mitificações, possíveis de serem revisitadas na forma de uma montagem dialética que revela as frações que a compõem. O aspecto fantasmagórico, captado como fração de um instante, instaura a dialética do vivido e do percebido na imagem. Neste “entre”, o do movimento daquele que percebe e o movimento daquilo que retorna a envolver o indivíduo como espaço e como imagem, por ser permeável a este trânsito, permite a inquietação do ver e, conseqüentemente, a consciência de sua historicidade em meio à metrópole. No entanto, quando tal permeabilidade torna-se uma capa indelével, a fantasmagoria passa a constituir uma matéria densa que participa da percepção e da cognição do sujeito como algo que lhe pertence. Constitui-se uma matéria que não é mais decalcada em uma tradição ou experiência precedentes, mas algo que já está assimilado e que se apresenta como regra.

A vitrine fotografada por Atget revela, então, uma cidade que quer ser vista, manifestando o encontro com uma relação invisível que se estabelece cotidianamente. Ele pratica um dos grandes temas da fotografia: os universos distantes ou estranhos ao olhar burguês dentro da própria cidade em que habita. Desse modo, a imaterialidade reflexiva do complexo Gobelins eleva a arquitetura, seu emblema e seu legado, à condição de uma

---

<sup>10</sup> Simmel, como vimos no capítulo anterior, apresenta a relação entre indivíduo e sociedade como um embate entre o indivíduo e as forças sociais homogeneizadoras. Na impossibilidade de responder às sensações experimentadas ante “as discrepâncias ameaçadoras de sua ambientação o indivíduo se resguarda, tendo como mediação o intelecto e o dinheiro. Reage mais com “a cabeça do que com coração”(Simmel *in* Velho (org.), 1987, p. 11-12)”, considerando as sensações na distância propiciada pela mente, em que valores quantitativos, estatísticos, generalizadores formam a trama a partir da qual constrói sua concepção e interpretação de mundo. Partilhando desse caráter quantificador, o dinheiro atua como elemento redutor das diferenças, levando o indivíduo a distinguir as experiências unicamente pelo “quanto vale”, reduzindo a qualidade à quantidade.

transparência, em simultaneidade a outros corpos que a transpassam. A idéia do edifício como substância concreta, como marco espacial ou temporal, torna-se algo volátil, adquirindo significações arbitrárias, no caminhar inebriado do transeunte moderno. Assim, conceber a cidade que se reflete na vitrine é aceitá-la como imagem, como materialidade efêmera, constantemente contaminada pela fluidez de um tempo fixado naquilo que é contingente. No intervalo entre a cidade percebida e aquela com que o corpo interage como matéria vivente, a ebriedade estimula e educa o passante, sendo que, na fotografia de Atget, só encontra sua âncora nos trajes ofertados, na projeção de um “eu” feito imagem, o qual tem, no ato de possuir, o lastro do percebido e, paradoxalmente, a multiplicação de sensações da metrópole.

### **O instante desdobrado: cisão da experiência e imagem dialética**

A condição histórica em que se encontram os transeuntes desavisados, diante da vitrine, implica, então, um novo tipo de experiência na metrópole moderna, que impõe uma realidade perceptiva diversa. Na imagem de Atget, tal condição está presente, a qual podemos entender sob a noção de *ebriedade*, um estado psíquico-fisiológico produzido na relação com o percebido na urbe moderna. No entanto, permanece em aberto o que antecede tal condição perceptiva. Assim, qual seria a imagem de cidade produzida a partir da sucessão de impressões fugidias? Essas impressões compõem-se como rupturas do percebido? Em que medida se opera uma transformação na cognição do indivíduo? Tais impressões se constituem enquanto memória? Esta, por sua vez, se finda em si mesma ou ela se estabelece, integrando um todo, ou se compõe como uma massa cinzenta evanescente? Investigar a questão do instante e a constituição de uma memória é então necessário para nos aproximarmos das questões colocadas.

Atget compartilha a experiência do “homem na multidão” de Edgar Allan Poe a percorrer a cidade aturdido e inebriado por uma sucessão de estímulos fragmentados. É, este fotógrafo, um personagem pendular, oscilando entre um fazer documental, próprio a uma fotografia do século XIX e, em seus últimos anos de vida, atento a relações transitórias da metrópole moderna. Relações estas caracterizadas por Simmel como constitutivas do homem urbano, postado como refém ante os inúmeros estímulos de uma sociedade uniformizadora. Benjamin irá compreender tais estímulos sob a noção de *choque*, sensações contrastivas que orientam, dispersam, conduzem a percepção do homem moderno.

A relação visual e corpórea do sujeito, em meio à multidão, onde o corpo está como que “eletrificado”<sup>11</sup>, protegido em sua individualidade, porém, exposto aos encontros, anúncios e sinais que o conduzem e o inebriam, perfaz os *choques*. Também são *choques* os dispositivos mecânicos de várias espécies que, com um gesto, disparam processos como o acender de um fósforo, o arranque de um carro, ou o *click* de uma câmera fotográfica, em que basta a pressão do dedo “para fixar um acontecimento por tempo ilimitado”, como se o aparelho estivesse aplicando “ao instante um choque póstumo.”<sup>12</sup> Aspecto semelhante ocorre na relação de trabalho, com os novos modelos de produção, que padronizam comportamentos com seu ritmo cadenciado e ordenado por dispositivos mecânicos – “A peça entra no raio de ação do operário, independentemente de sua vontade. E escapa dele da mesma forma arbitrária.”<sup>13</sup> O *choque* trata, então, de uma realidade ruptiva que se faz por intervalos, formando uma extensa teia de impressões com origens e condicionamentos variados. Diz respeito a toda uma gama de operações, processos, instrumentos, ações, encontros, eventos que participam da vida moderna de forma absolutamente naturalizada, como uma justaposição de signos dispersos que produzem “clarões” constantemente interrompidos por um novo porvir. Estes signos estão desconectados de um sentido que possa unificá-los. Assim, o efêmero a que Baudelaire associa a modernidade reaparece aqui, no *choque*, como um dado perceptivo que se materializa na relação do indivíduo com a cidade. O efêmero não é pensado a partir de um olhar que observa aquilo que fora esquecido, mas em seu sentido inverso, para frente, encontrando-se nas reações perceptivas que automatizam gestos e comportamentos, esvaziando o significado daquilo que as ocasionou. Ambos os movimentos, o olhar desatento para aquilo que fora esquecido e o *choque* que lança o sujeito ao imediato, compõem, segundo Benjamin, o caráter alegórico da modernidade. Constituem a dispersão dos sentidos, composta pelos cacos lançados por uma produção material impulsionada pelo vento forte do progresso.<sup>14</sup> Nesse movimento constante, uma nova atitude do homem frente ao mundo é configurada.

A extensão e a frequência desses movimentos ruptivos (*choques*) tornam-se extremamente presentes no cotidiano das metrópoles. Segundo Leo Charney<sup>15</sup>, a filosofia e a crítica social, nas primeiras décadas do século XX, buscam compreender esses lapsos perceptivos e automatizados, entendidos como *instantes*, experimentando-os em toda sua potência, “vivendo-o[s] por completo”<sup>16</sup>, tanto como uma forma de conhecimento centrada no indivíduo, ou como tomada de consciência histórica pelo sujeito. Ambas pretendem ultrapassar o caráter maquínico, dispersivo, efêmero que o instante parece conter e, ao

<sup>11</sup> Poe, 1986, p. 132.

<sup>12</sup> Benjamin, 1989, p.124.

<sup>13</sup> Benjamin, 1989, p. 125.

<sup>14</sup> Benjamin, 1987, p. 226. Referimos aqui a IX tese de Benjamin “Sobre o conceito da história” em que, a partir de uma gravura de Paul Klee, o filósofo constrói sua metáfora sobre o progresso.

<sup>15</sup> Charney, L. “Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade”, 2004.

<sup>16</sup> Charney, 2004, p. 317.

mesmo tempo, compreendê-lo como relação sensorial e cognitiva que orienta as ações do indivíduo na modernidade. Para isso, o *instante* será como que dilatado, pensado como duração, não mais uma sucessão de pontos estáveis, fixos, justapostos, ordenados sistematicamente, mas sim em constante movimento.



Charney comenta que o *instante* ocorre “na medida em que o indivíduo experimenta uma sensação imediata e tangível. Essa sensação é tão intensa, tão fortemente sentida que esvaece assim que é percebida pela primeira vez.”<sup>17</sup> Tais impressões contrastivas, assim, sobrepõem-se umas às outras, um choque implica outro, criando uma trama que envolve a percepção do homem na metrópole moderna. Esse campo constitui uma subjetividade diversa, pautada por uma relação perceptiva feita de contrastes assimilados e outros descartados, vividos enquanto intervalos curtos, aparentemente atomizados, a compor o cotidiano do indivíduo. Isto se opõe, como nos mostra Benjamin, à experiência (*Erfahrung*) entendida como um situar histórias de vida, sensações e afetos em uma dada tradição coletiva à qual o sujeito pertence e se reporta. Quando o realinhamento a uma memória ancestral não é mais possível, temos o que Benjamin chama de vivência (*Erlebnis*):

Quanto maior é a participação do fator do choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência.<sup>18</sup>

Benjamin relaciona a *vivência* (*Erlebnis*) com a transformação da relação perceptiva dada na metrópole, onde as impressões sucessivas implicam um “estar presente” contínuo, como meio de assimilação de seus estímulos. Nessa situação, o sujeito não mais reporta seu pertencimento a uma “tradição”. A *vivência* é, então, resultante de uma relação em que o indivíduo isolado se protege e se resguarda diante das infindáveis excitações que afluem a ele no urbano. A *vivência* é o que “resta” quando Simmel atenta para o comportamento *blasé* que reveste a vida urbana, intensamente pautada pelo intelecto e pelo dinheiro. É ela que se entroniza como condição do anonimato do sujeito em meio à multidão, nas relações dissonantes e múltiplas que se estabelecem com o adensamento humano na metrópole, adentrando o vazio de significado deixado pela tradição. A *vivência* é a experiência circunscrita ao instante, descolada de uma continuidade temporal, experimentada como cacos justapostos que se anunciam como novos um após o outro. É a satisfação do desejo,

---

<sup>17</sup> Charney, 2004, p. 317.

<sup>18</sup> Benjamin, 1989, p. 111.

o estado de alerta ante o inesperado, é o contingente como agrado e sedução, ao mesmo tempo sinônimo potencial de ameaça. Dessa justaposição de contrastes compõem-se a “unidade” da *vivência*.

Sob essas condições, o indivíduo não tem tempo de apossar-se de uma imagem de si mesmo, tendo que aparar os impactos, “aguçando ao máximo sua consciência”<sup>19</sup>, vivendo de reflexos. A imagem de Atget se situa neste instante-reflexo do transeunte, estancando uma sensação a ser esquecida. Diante do reflexo da vitrine, redescobre-se essa inquietação como o avesso de uma percepção passageira. Convida-nos a nos determos frente ao apelo da mercadoria, não para observá-la como consumidor, mas como quem observa a si mesmo, situando-nos no fluxo de impressões que compõem o viver urbano.

Ocorre que tal *choque* dilatado, eternizado pelo registro fotográfico, ao nos permitir o reconhecimento do instante, também nos traz a idéia desse instante como algo uno, ordenado sob o quadro fotográfico. Isso se dá, simultaneamente, na lembrança fugidia do *choque* outrora vivenciado, em que reencontramos uma memória constantemente perdida, porém, não como uma rememoração, mas como afirmação contínua do esvaziamento da experiência.

Podemos, então, pensar essa relação perceptivo-mnemônica na metrópole como dissociada em dois momentos: o da sensação e o da cognição.<sup>20</sup> Desse modo haveria, na modernidade, uma cisão irre recuperável entre a sensação e sua interpretação impossibilitando ambas de acontecerem concomitantemente. A dinâmica de produção, as impressões que se avolumam e se entrecortam na metrópole impelem o sujeito a viver o momento. Em contrapartida, a assimilação desses acontecimentos não se daria de imediato, não sendo possível situá-los em uma totalidade compreensível, pois não há um ponto de estabilidade evidente. Com o instante, a experiência, antes construída sob gerações precedentes, é reduzida à sensação, portanto à *vivência*, como ações contidas em si mesmas. O presente então é esse tempo, não como lugar do reconhecimento do indivíduo, mas como contínuo de estímulos breves. Suas frações não constituem uma memória estável, nem vincula o percebido a uma tradição. Nesse sentido, como, na modernidade e em particular, na metrópole, se dá a apreensão do percebido enquanto possibilidade crítica e reflexiva daquilo que cerca o indivíduo?

---

<sup>19</sup> Bolle, 2000, p. 345.

<sup>20</sup> Charney, 2004, p. 318. Segundo este autor: “o esvaziamento da presença estável pelo movimento [resulta] na separação entre a sensação, que sente o instante no instante, e a cognição, que reconhece o instante somente depois dele ter ocorrido.”



Benjamin irá pensar essa dissociação entre sensação e cognição como uma relação psico-perceptiva, mas também como possibilidade de emancipação do indivíduo, tendo a emersão da *memória*, no instante, o elemento a tensionar o percebido. Desse modo, acessar a fugacidade do instante corresponde a diluir suas frações na história. É constituir um campo reflexivo que se dá na dialética entre o imediatamente percebido, as imagens evocadas pelos mitos, utopias e desejos da modernidade e pelas memórias esquecidas com o advento do novo. Esse embate é o elemento central do conceito de *imagem dialética* em Benjamin.

A *imagem dialética*, assim, pode ser entendida como ponto de confluência da teoria da história do filósofo; da teoria do conhecimento que envolve a noção de despertar, implicando também nas concepções de memória e de inconsciente; da teoria da imagem que passa pela noção de o pensamento operar por *semelhança* e, por fim, da montagem como método de escrita e de trabalho intelectual.<sup>21</sup> Não é, propriamente, um conceito instrumental, mas o campo reflexivo a que referimos, no qual a imagem possui uma amplitude cognitiva, histórica e de pensamento, esta podendo formar constelações, em relação rememorativa e dialética a uma historicidade revisitada no “agora”. A *imagem dialética*, neste sentido permite constituir, identificar, compor, orientar um espaço reflexivo perante as transformações perceptivas que ocorrem na cidade moderna e que estão presentes, por exemplo, na fotografia de Atget. Na *imagem dialética*, situamos o ponto de inflexão e debate deste trabalho, buscando pensar as frações do percebido na metrópole e a relação que se estabelece entre o transeunte, a espacialidade urbana e a fotografia.

A concepção de memória é decisiva para a compreensão da estrutura filosófica da experiência (*Erfahrung*) e sua ruptura na modernidade. Para isso, Benjamin se orienta pela relação perceptiva na metrópole moderna, mas também através das concepções de sonho e inconsciente, presentes em Sigmund Freud e no surrealista Louis Aragon.<sup>22</sup> Para Benjamin,

---

<sup>21</sup> Camargo, P F., 2004, p 30. A ótima dissertação de mestrado de Patrícia Freitas Camargo, *A Câmera Obscura de Walter Benjamin: Um estudo sobre a imagem dialética no Trabalho das Passagens*, orientada pelo prof. Dr. Willi Bolle, pretende responder o “que é a imagem dialética”. Para isso, a pesquisadora faz um percurso que visa demonstrar a busca de Benjamin por uma chave interpretativa da modernidade fundada na disseminação da cultura da imagem. A imagem dialética é, assim, ponto de convergência das reflexões de Benjamin. No entanto, na obra de Benjamin, a apresentação do conceito ocorre de forma dispersa, como em constelações, em que, por vezes, uma de suas frações é percebida como estruturante de um trabalho teórico-literário, outras vezes, é demonstrada explicitamente, porém integrada a um conjunto de outras citações, como ocorre no seu *Trabalho das Passagens*. Neste capítulo, apresentamos um recorte possível de abordagem e compreensão do conceito, considerando-o nos três momentos acima indicados: teoria da história (memória), teoria do conhecimento e teoria da imagem, os quais se sobrepõem e se encaixam, constituindo o campo reflexivo, o qual está intimamente integrado às reflexões do filósofo.

<sup>22</sup> Em Freud, Benjamin reflete sobre as dinâmicas dos estímulos sensíveis, afetivos e de prazer. Investiga como estes operam e se inscrevem no inconsciente do indivíduo. Além disso, ao tratar do papel do historiador, sua



a partir de Freud, o processo mnemônico é entendido como algo operacional, “um hábito” da própria memória<sup>23</sup>, dissociado de um fazer consciente, ou seja, não assimilado à experiência do indivíduo enquanto substrato a que recorre, resgata e ressignifica.

‘A função da memória – escreve Reik – consiste em proteger as impressões; a lembrança tende a desagregá-las. A memória é essencialmente conservadora; a lembrança é destrutiva.’ A proposição fundamental de Freud (...), é formulada pela suposição, segundo a qual, ‘o consciente surge no lugar de uma impressão mnemônica.’<sup>24</sup>

E continua, a partir Freud:

... o consciente como tal não registraria absolutamente nenhum traço mnemônico. Teria, isto sim, outra função importante, a de agir como proteção contra estímulos. ‘Para o organismo vivo, proteger-se contra estímulos é uma função quase mais importante do que recebê-los; o organismo está dotado de reservas de energia próprias e, acima de tudo, deve estar empenhado em preservar as formas específicas de conversão de energia neles operantes contra a influência uniformizante e, por conseguinte, destrutiva das imensas energias ativas no exterior.’<sup>25</sup>

Entretanto, como se percebe a partir dos excertos, o que se entende por consciente está dissociado do traço mnemônico, sendo o primeiro responsável pela proteção do indivíduo. Em certo sentido, equivale ao intelecto como recurso de resguardo e interpretação, o qual Simmel delinea como próprio à experiência na metrópole moderna.<sup>26</sup> No entanto, essa proteção não evita que os estímulos fluam ao inconsciente, estabelecendo a comunicação com suas camadas profundas. Desse modo, o acesso à memória se dá nesse jogo de proteção e receptividade. Alguns de seus traços ocorrem como fenômeno de consciência do instante vivido e se esfumam.<sup>27</sup> Outros são depositados no fosso profundo do esquecimento como sensações guardadas no inconsciente. Assim, considerar os choques perceptivos como superficiais, assimilados pelo consciente, não implica julgá-los quanto à sua “eficiência”, pois, produzem uma rede envolvente que age sobre o indivíduo.

---

figura se sobrepõe à de um intérprete dos sonhos coletivos da modernidade, capaz de trazer à luz e de dar uma dimensão crítica e reflexiva a essas imagens. Em Aragon, esses sonhos são vividos, recriados em imagens em uma região limite entre o sonho e a vigília tendo a cidade como território de investigação, revelando a mitologia da modernidade.

<sup>23</sup> Neste item, trabalhamos, principalmente, com o texto “Alguns temas em Baudelaire” (1939). Benjamin irá discutir nesse texto a questão da transformação da experiência moderna para a da vivência, levantando os elementos que compõem essa transformação relacionada às condições perceptivas impostas pela metrópole moderna, através de sua noção de choque, sobreposição de imagens e impressões. Conseqüentemente, a própria noção de memória é alterada, não é mais aquela que dispõe de um tempo que se faz vinculado a uma tradição fincada em um sentido longínquo e contemplativo, mas aquela que se dá na imediatez. Para tanto, o filósofo apresenta os subsídios teóricos da psicanálise que sustentam sua concepção.

<sup>24</sup> Reik, Theodor *apud* Benjamin, 1989, p. 108. Benjamin apresenta Reik como um discípulo de Freud. A citação desse discípulo permite-lhe distinguir a concepção de memória do processo de resgate a que chama de lembrança. Assim, a lembrança, ao recompor em imagens o vivido, desagrega-o, construindo uma outra ordenação daquilo que fora experienciado e esquecido. A memória, por sua vez, é como um receptáculo contínuo de impressões em que o “hábito mnemônico” se encarrega constantemente de supri-lo.

<sup>25</sup> Freud, S., *apud* Benjamin, 1989, p. 109.

<sup>26</sup> Sobre a questão da visualidade e da ebriedade, a partir de Benjamin e Simmel, ver capítulo 01.

<sup>27</sup> Freud, S. 1996, p. 35-36.

De maneira que, as impressões e estímulos cotidianos, quanto mais superficiais elas se dão, mais associadas a uma atomização do indivíduo, ocorrendo um conseqüente distanciamento da *experiência* coletiva, o que implica entendê-las como vivência (*Erlebnis*). É nessa teia que o homem urbano significa o efêmero da vivência moderna, situado entre a proteção aos infindáveis estímulos e o inebriamento das imagens de sonho e desejo do moderno. A visualidade é esse primeiro ponto de contato e a imagem, o arcabouço mental e significativo em que se dá a relação do sujeito com o mundo.

Esse jogo de proteção e receptividade é tratado por Benjamin perpassado pela dimensão coletiva, enquanto memória histórica. Desse modo, haveria um movimento de ir e vir das imagens que compõem a memória. Diferente de abordá-la como um tempo passado em que idealmente coletamos seus indícios estáveis, a memória é, pelo contrário, um campo movente, espesso, para onde afluem incondicionalmente estímulos constantemente rearranjados. Seu fluxo se faz das partes que lhe chegam, impressões não-conscientes, reações emocionais, sensações momentâneas, inclusive os choques cotidianos. Os instantes afluem ao sujeito, mesmo quando não percebidos, formando um terreno extenso em que memória é também esquecimento.

A linguagem indicou de modo inequívoco que a memória não é um instrumento para a exploração do passado, e sim, seu palco. A memória é o meio daquilo que vivemos, assim como a terra é o meio dentro do qual jazem, soterradas, as cidades mortas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado tem de proceder como um homem que cava. [...] E, sem dúvida, para ter sucesso nas escavações, é preciso um plano. Igualmente indispensável, porém, é a enxadada cautelosa e experimental na terra escura, e priva-se do melhor quem só registrar o inventário de seus achados, e não a obscura felicidade do local do achado. A busca, mesmo em vão, é tão importante quanto o achado feliz.<sup>28</sup>

Desta maneira, os limites da memória ultrapassam a biografia do indivíduo, tendo esse terreno de escavação a amplitude da cultura. Nessa terra bruta se encontra o passado e, como estamos sobre ele, é também o presente que nos envolve, ininterruptamente, tragando as sensações, as vivências cotidianas, a produção material, formando uma matéria líquida que impregna os nossos poros, fátua, porque evanescente, passando, por vezes, despercebida ao olhar do sujeito. A estratégia para acessar esse território se dá na dialética entre o olhar individual, reminiscente, a partir de sensações e estímulos despertados no instante, e a inquietação histórico-coletiva do indivíduo no presente.

Para essa tarefa da rememoração na modernidade, Benjamin encontra, em Marcel Proust, na sua concepção de *memória involuntária*, um modelo para se reconectar, em

---

<sup>28</sup> Benjamin, *apud* Bolle, 2000, p. 318.

reminiscência, com aquilo que fora vivido.<sup>29</sup> Centrada no “eu” daquele que a pratica, a *memória involuntária* pode ser compreendida como um fluxo contínuo de lembranças que deliberadamente emerge ao acaso, podendo ser encontrada em um “objeto material qualquer, fora do âmbito da inteligência e de seu campo de ação”.<sup>30</sup> É uma viagem para a qual se lança o indivíduo sem ponto de chegada e sem rumo previamente definido.<sup>31</sup> No entanto, a Benjamin, assim, interessava a memória pessoal entrecruzada pela memória coletiva, de modo que sua crítica às proposições de Proust é quanto a não-historicidade de seus relatos. Para o filósofo, Proust teria abdicado de um caráter político, ao qual compreende estar associado o ato de rememorar<sup>32</sup>, em favor de uma investigação focada no “eu” rememorado, pensando o tempo como duração “pura”. Benjamin, assim, renuncia a uma escrita à maneira do exercício mnemônico proustiano em favor de uma rememoração fundada na intenção daquele que a pratica.<sup>33</sup>

O filósofo irá buscar em Baudelaire “uma forma alternativa” à *memória involuntária* de Proust. Em seus textos, *Crônicas Berlinenses* e *Infância em Berlim*, o autor experimenta um modelo de escrita em que se predispõe a reencontrar-se com a sensação vivida, procurando “um estado de percepção que tem as cores e a vivacidade das impressões infantis”<sup>34</sup>, entrando nessa combinatória os “materiais inconscientes” e “os momentos de choque”, por vezes, em tensão com a historicidade de que emergem.<sup>35</sup> Exercício mnemônico semelhante é praticado por Benjamin em outros escritos, em que privilegia a narrativa curta, a montagem de impressões e citações, construindo e justapondo, dialeticamente, imagens e memórias reelaboradas a partir da produção social da cidade. O ato de rememorar em Benjamin, então, parte de uma intenção consciente, compactuada com a experiência efêmera do urbano, pretendendo se fazer, simultaneamente, individual e coletiva.<sup>36</sup> No entanto, essa “intenção” mnemônica ocorre em uma época que lhe é adversa, favorável ao esquecimento e às sensações renovadas e fugazes. Desse modo, o rememorar se torna um ato político e estético ao se afirmar sobre o apagamento da experiência (*Erfahrung*) na modernidade.

Se, por um lado, essa rememoração é voluntária, podendo ela se constituir como um método de abordagem do percebido, por outro, o afloramento dessa impressão mnemônica ocorre com a força do *choque*. Dessa maneira, o “clarão” produzido é a tensão dialética

<sup>29</sup> Benjamin, 1989, p. 106.

<sup>30</sup> Proust *apud* Benjamin, 1989, p. 106.

<sup>31</sup> Bolle, 2000, p. 327.

<sup>32</sup> Rememoração e rememorar aqui são compreendidos como o ato de encontro com estímulos passados os quais, como veremos, podem ser intencionais, ou não.

<sup>33</sup> Bolle, 2000, p. 327.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 329. Bolle, em sua obra *Fisiognomia da Metrópole Moderna*, privilegia em sua abordagem o aspecto literário do filósofo, definindo como caminho para discutir seus principais conceitos, concepções estéticas e políticas.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 329.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 330.

entre o vivido e as imagens mnemônicas e utópicas, as quais, a esse embate se referem. É uma diferença espaço-temporal ruptiva de um campo de imagens difundidas na modernidade que, sob as condições de uma época, tem potência de inquietação do percebido.

O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa legibilidade constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo o presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (...) Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura.<sup>37</sup>

Benjamin enfatiza a dimensão dialética entre o presente e o passado, a do “ocorrido com o agora”. Esse “agora” é o intervalo que, na particularidade de cada imagem confinada em sua historicidade, quando justaposta dialeticamente a outras, é capaz de emergir enquanto superação das mitologias que suportam. Nesse sentido, variam conforme o jogo e o ângulo em que são percebidas, se em um momento se apresentam reveladoras em outro momento recolhem-se aos mitos que conduzem. A *imagem dialética* é, assim, o espaçamento crítico que instaura a legibilidade do instante presente e o reconhecimento do tempo histórico em que se vive. É um estado de suspensão (imobilidade), um situar-se diante do fluxo de impressões a que está sujeito o homem moderno. Mas não sob uma ordenação linear, orientada pelo mito do progresso, e sim, por um aspecto obscuro entre “o ocorrido” e “o agora”, como um salto de temporalidades distintas em que a *imagem dialética* é o ponto de encontro, o descompasso temporal da imagem em tensão com a historicidade de que emerge. Desse modo elas invertem o modo de olhar o passado, não mais em direção à busca de fatos guardados e estáticos a serem reconhecidos e estudados, mas entendendo o passado, expresso em imagens, convergindo para o presente.

Para isso, Benjamin concebe as imagens como um adensamento de sentidos em uma superfície cognitiva que compactua com a faculdade mimética do homem em produzir semelhanças, “a qual tem uma história, tanto no sentido filogenético como no ontogenético”.<sup>38</sup> Mimético, para Benjamin, não restrito àquilo que é imitativo, mas como algo

<sup>37</sup> Benjamin, *Passagens*, [N 3, 1], p 505, 2006.

<sup>38</sup> Benjamin, W. “A doutrina das semelhanças”, 1987, p.108.

que se faz pela busca de *semelhanças*, as quais “não existem em si, imutáveis e eternas, mas são descobertas e inventariadas pelo conhecimento humano de maneira diferente, de acordo com as épocas”.<sup>39</sup> Através da *semelhança*, assim, o conhecimento pode se dar, sendo a imagem tanto lugar de ilusão como, também, capaz de abrir relações dialéticas que inquietam o indivíduo moderno. Desse modo, na arbitrariedade dos signos na modernidade, uma nova articulação é sempre possível, nela compondo um espaço de imagens com possibilidade de conhecimento. O afloramento da *semelhança* com potência crítica, se dá justamente no momento em que a sincronicidade das imagens com o tempo vivido se manifestam, tornando explícitas as ambigüidades que as constituem, tendo no presente seu ponto de fuga.

Assim, para que se dê a abertura à dialética da imagem como consciência crítica do vivido, é necessário mergulhar nas imagens de sonhos, de desejo etc, coletá-las da memória pessoal, material e coletiva, explorá-las na forma artística, reelaborá-las sob os novos dispositivos técnicos, organizando-as em constelações capazes de potencializar a tensão entre os fragmentos em que estão dispersas. Isso pode realizar-se através da escrita, do caminhar à deriva, da justaposição de impressões e imagens que fluem do urbano. A cidade é, neste sentido, o campo da experiência moderna por excelência, espaço onde o sujeito encontra os estímulos que provocam à sua cognição de maneira ininterrupta. É o lugar de entorpecimento, tanto quanto de possibilidade de revelação.

Há, posteriormente, que se promover uma interlocução consciente com o sonho constantemente reinventado da modernidade, criando interpretações que permitam ao indivíduo reapropriar-se da imagem histórica e de si mesmo. Desse modo, as interpretações que possam delas surgir são extensões de um ponto crítico que as faz aflorar, constituindo sua *eficácia teórica*. Assim, a *imagem dialética* só ocorre plenamente quando é apropriada pelo sujeito, fazendo-se crítica e reflexiva do vivido. Para Benjamin, o papel do historiador é fundamental como intérprete desses sonhos e desejos de uma época, pois a ele cabe decifrar as imagens oníricas da modernidade, diluí-las na história, reconhecer o “agora nas coisas”, pois no “agora” reside o ocorrido como potência crítica no presente.<sup>40</sup> Assim, na exploração da dialética que se estabelece no intervalo entre a dimensão individual e coletiva, entre temporalidades distintas, entre o vórtice temporal que são as imagens e sua emersão no presente, manifestos na metrópole moderna, é que reside o caráter de emancipação da *imagem dialética*.

---

<sup>39</sup> Gagnebin J. M. “Do conceito de MIMESIS no pensamento de Adorno e Benjamin” (1990). Neste texto, a autora identifica a originalidade da teoria benjaminiana que supõe “uma história da capacidade mimética”, associada a um caráter crítico, ainda que mimético.

<sup>40</sup> Benjamin, 2006, p. 948, <O°, 81>.



Na imagem da vitrine de Atget, há esse reencontro com o tempo do sonho, numa interseção entre o olhar da criança e do adulto. Isso se dá no ato de registro da câmera associando o apelo da mercadoria e o instante percebido. Desse modo, se o observador acolhe a inquietação proporcionada pela fotografia, uma dialética se estabelece, ruptiva do fluxo de impressões permitindo deparar-se consigo mesmo e com sua historicidade. É como se ele abrisse a tampa de uma caixa com infinitos estímulos cotidianos, sobrepostos, abandonados, estimulando-o a uma nova justaposição, uma combinação inusitada capaz de fazer revelar, no tempo presente, as interlocuções sutis e ameaçadoras às quais o indivíduo está sujeito na cidade moderna. Nesse caso, o rememorar estimulado pela câmera possui um desdobramento reflexivo e teórico que pode ser compreendido sob uma conotação política, uma forma de superação de um caráter alienante que vigora nas relações cotidianas, transformadas em consciência histórica no jogo dialético diante da imagem. Assim, Benjamin o faz ao coletar as suas memórias infantis em “Infância em Berlim”. O artista seria aquele que propõe um encontro entre um vasto arcafé da memória coletiva com aquela outra individual, onde ambas entram numa relação dialética permitindo a interpenetração entre passado e presente.

Neste sentido, a imagem de Atget é, simultaneamente, registro de um choque perceptivo, possibilidade de rememoração de uma sensação fugaz, potência crítica das relações estabelecidas na metrópole, mas também ruptura com uma estética documental a que a prática desse fotógrafo remontava. É uma ponte “aberta” ao reconhecimento do indivíduo como sujeito histórico, no entanto dependente de uma intenção de investigação de uma percepção naturalizada, associada tanto à câmera quanto à vivência cotidiana na metrópole. Em seu efeito de sobreposição e colagem, a foto de Atget amplia os limites da verossimilhança atribuídos à fotografia em direção a um caráter expressivo e autoral, que contribuirá para a afirmação de uma estética fotográfica a partir da década de 1890.

Em contrapartida, é factível compreendê-la como imagem aproximada à forma com que opera a percepção do visível na metrópole moderna, ou seja, produzida por sobreposição de impressões e adensamentos de camadas, como um empilhar de choques perceptivos que se “esfumam”, ou que estão depositados no inconsciente do indivíduo. Contudo, não podemos esquecer que o que temos é “apenas” uma fotografia, um dispositivo técnico que mantém valores associados à exatidão, à verdade, relacionados à gênese mecânica da imagem perspectiva, historicamente construído e interpretado. Ao dispor o olhar ao instante como duração, a fotografia dá forma a uma impressão sensorial que,

talvez, nem se constitua como imagem<sup>41</sup>, mas, através dela, é capaz de propor um pensamento, uma concepção plástica da fugacidade do visível.



=Tal concepção de dilatação do percebido é uma das possibilidades técnicas da fotografia que, para Benjamin, pode ter um papel fundamental para o despertar de uma consciência crítica, propondo uma nova visualidade que rompe com a tradição fundada na obra de arte clássica.<sup>42</sup> A fotografia, neste sentido, é um lugar de encontro entre temporalidades distintas no presente, imagem que guarda o mistério da presença enquanto rastro luminoso, provocação à memória voluntária do observador, possibilidade de reprodução e disseminação da imagem para além dos limites do suporte original a que estava confinada. Com a noção de “inconsciente ótico”, Benjamin contempla alguns desses aspectos do fotográfico que ultrapassam a percepção mnemônica, temporal e ocular do indivíduo.<sup>43</sup> Estes correspondem à conexão física com o visível, à instantaneidade e à acuidade do fotográfico, características essas que foram pensadas por Benjamin, respectivamente, a partir de fotografias de David Octavius Hill (1802-1870), Étienne-Jules Marey (1830-1904), Karl Blossfeldt (1865-1932).

---

<sup>41</sup> Aqui fazemos alusão ao caráter efêmero do *choque* a partir da concepção de Simmel. Esse autor aborda as impressões cotidianas como algo pré-consciente, as quais não chegam a constituir imagens. Neste sentido, uma questão a ser colocada é a forma como o pensamento opera em Benjamin e em Simmel.

<sup>42</sup> Isso ocorre nem tanto pela representação fotográfica do instante, mas pela sua produção por um dispositivo mecânico capaz de produzir concepções de espaço, tempo e movimento que desafiam aquelas encontradas na pintura. Desse modo, o próprio contexto histórico em que surgem afirmando e resgatando o tempo efêmero do moderno.

<sup>43</sup> Talvez a noção, de Benjamin, de *inconsciente ótico*, presente na “Pequena história da fotografia” (1931), seja a que melhor traduza a temporalidade deslocada, a significação velada que atinge o observador, juntamente à instantaneidade e à acuidade do registro. Na citação, a seguir, tal noção é assim apresentada: “Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos... A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, [por] um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através de seus recursos auxiliares: câmera lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional.” (Benjamin, 1987, p. 94)

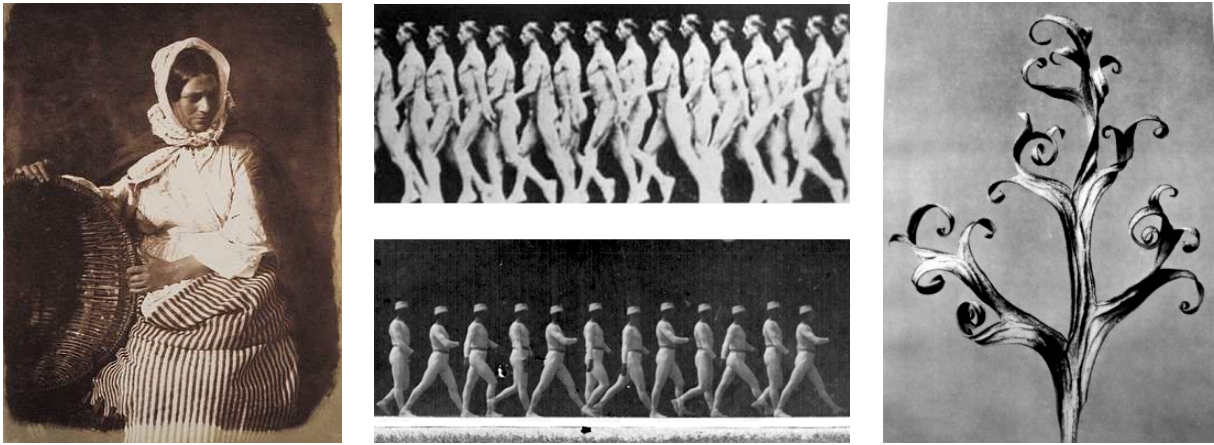


Fig. 04 – Hill, David Octavius (1802-1870) e Adamson, Robert (1821-1848), *New Haven fishwife*, 1843-46. Fig. 05 (acima) e 06 (abaixo) - Marey, Étienne-Jules, “Análise do movimento de andar”, 1887, e “Locomoção do homem”, cronofotografia sobre placa fixa, 1883. Fig. 07 - Blossfeldt, Karl (1865-1932), *Delphinium Dauphinelle*, 1928.

O homem que caminha tem seu gesto ínfimo congelado na fotografia. Essa ação se multiplica aos milhares transpassada pelos demais estímulos que a metrópole provoca. Desse modo, a fotografia, como choque aplicado ao fluxo do mundo, coloca o observador em um tempo dilatado no presente, permitindo o reconhecimento de outras dimensões do sensível. Essa percepção torna possível o reencontro com a sensação perdida, com o tempo esquecido, resignificado sob a duração da imagem, podendo ter potência crítica e reflexiva quando o indivíduo a considera inserida em um campo de imagens.

Esse tempo dilatado é também tempo transposto, no ato do registro, de uma densidade espaço-temporal para outra visual. A busca da “centelha do acaso”, “o lugar imperceptível em que o futuro se aninha”<sup>44</sup>, essas duas figuras do instante em Benjamin, abrem uma correspondência entre temporalidades distintas em que a impressão luminosa sobre o suporte sensível trama a ponte entre ambas. Assim, ainda que se pretenda apenas a identificação do observado na imagem, um trânsito se dá, no presente, ao qual passado e futuro vêm se unir. Desse modo, o intervalo espaço-temporal que se percorre, inconscientemente, na fotografia é uma de suas forças propositivas. Nele reside a possibilidade de estranhamento e rememoração do indivíduo, remetendo-se àquilo que foi, porém, dirigido para o presente. O tempo transposto, assim, não corresponde apenas à sua fração consubstanciada em imagem, mas a um posicionar-se diante da própria temporalidade daquele que a observa. Interpretar a imagem significaria então situar-se no tempo em que se habita, estendendo os braços, simultaneamente, ao que se é e ao que se conhece, ou ao que se irá conhecer em imagem.

<sup>44</sup> Benjamin, 1987, p. 94.



A vendedora de New Haven, fotografada por Hill, em 1843, e citada como exemplo por Benjamin, traz a indagação de quem seria aquela figura anônima, situada em tempo e espaço outros, mas que está próxima através da dimensão mnemônica da fotografia.<sup>45</sup> Diferente dessa relação afetiva e humanista, na vitrine de Atget, o momento fugidio ao ser estendido, faz dele um evento único, embora constantemente repetível. Um espaço-tempo se abre em ambas as imagens e elas nos visitam enquanto memória fortuita. No entanto, na fotografia da vendedora, a imagem reminiscente remete-se a um lugar mítico, de acolhimento e compaixão, podendo ser identificado à perda de um vínculo com uma tradição coletiva e seu valor de experiência. Na outra imagem, a fração reencontrada traz consigo o movimento do moderno, o indivíduo maquínico, do qual não é mais possível se aproximar a não ser com seus próprios dispositivos técnicos. O mesmo ocorre com o fazer fotográfico que se afirma nesse período e que, pouco a pouco, descobre essa materialidade do tempo que, através da câmera, dialoga tão intimamente com a percepção efêmera do urbano.<sup>46</sup>

Esses aspectos do *inconsciente ótico*, a instantaneidade e a conexão entre temporalidades, têm, também, na acuidade dos ínfimos detalhes, um terceiro elemento. Neste último, a nitidez da imagem produz um véu de encanto e descoberta no limite entre a ciência, a mais refinada das artes e a criação de um efeito de unicidade da imagem. A imagem resultante propõe um outro “realismo<sup>47</sup>” em profunda interação com o dispositivo maquínico, valorizando a nitidez, a gradação tonal, a profundidade de campo, em oposição a uma fotografia que buscava assemelhar-se com a pintura. Essa estética do detalhe celebra o olhar maquínico mediado pela câmera, freqüentemente apresentando-o como assombro e sedução. Com isso, altera a própria compreensão do ver, ao mesmo tempo que demarca seus limites. Sua força de evidência e testemunho, sua penetração e presença no cotidiano das metrópoles, são, dessa maneira, capazes de escapar à proteção consciente do indivíduo e dialogar com as sensações fugidias, as memórias afetivas, convidando-as a aflorarem em consonância com o suporte tangível.

---

<sup>45</sup> Benjamin, 1987, p. 93.

<sup>46</sup> No final do século XIX, com o desenvolvimento de novas objetivas, câmeras e emulsões o fotógrafo sai às ruas a registrar o cotidiano. Busca o reconhecimento instantâneo do tema, da forma, da composição como se o momento exato dependesse apenas de uma conjunção de instantes possíveis de serem capturados pela câmera e apresentados em sua plenitude na duração da imagem. Ao fazê-lo, o fotógrafo partilha o tempo do não-apreensível com quem está nele imerso no cotidiano. Tal registro permite, então, recompor o instante perdido ou revelar sentidos inusitados valendo-se da mediação técnica do aparelho. Assim, amplia-se a variedade de fazeres fotográficos que exploram sistematicamente o urbano. Um bom exemplo disso é a “fotografia direta” (*straight photography*) proposta por Alfred Stieglitz (1864-1946); o purismo fotográfico com as imagens de Edward Weston (1886-1958) e, posteriormente, com o grupo “f/64” ambos nos EUA. Na Europa, a busca de uma imagética cotidiana dada pelo enquadramento que visa o limite entre o real e o inconsciente, como é o caso surrealista; as fotomontagens dadaístas, e ainda a investigação formal e a valorização da nitidez da imagem praticada na Alemanha que tem na “Nova Visão”, teorizada por Laslò Moholy-Nagy (1895-1946), uma influência que, junto à “fotografia direta”, passam a constituir eixos determinantes da fotografia moderna.

<sup>47</sup> O “realismo” a que nos referimos é a representação perspectiva proporcionada pela câmera escura sob os valores de uma semelhança direta e objetiva do visível.

Assim, a concepção de *inconsciente ótico*, ao contemplar aspectos distintos do fotográfico, coloca a estética desse dispositivo, no momento de sua afirmação, como um espaço de tensão entre seus atributos técnicos, estéticos e suas apropriações e inserções como mercadoria-mnemônica.<sup>48</sup> Desse modo, o inconsciente ótico se mostra como aguda síntese do vivido na modernidade. Ele identifica um espaço de interlocução com o percebido em constante transformação pela técnica do aparelho, que se desdobra em imagens cada vez mais penetrantes e incisivas, as quais modelam o ver e constituem um outro ponto de referência da materialidade na metrópole moderna. Expressa, também, uma fantasmagoria que reside nas tecnologias do ver, cujo caráter ambíguo coloca o indivíduo entre a possibilidade de despertar e a sedução e a ilusão que ela acolhe em seus registros. Assim, ao pensar enquanto imagem dialética, o *inconsciente ótico* é potência de estranhamento e de expansão do ato de ver constantemente reatualizado. No entanto, deve-se fazer reflexivo sobre sua própria matéria – o fotográfico – coletando, nas interjeições que manifesta no presente de sua técnica e da estética criada, seu contraste com o passado e os desejos futuros a que se refere.

### **Montagem, cidade e surrealismo**

A abordagem da cidade como uma memória viva, espacial, perceptiva grafada cotidianamente no urbano, associada ao instante como uma fração a ser aberta e explorada, está presente no início do século XX, não só nos escritos de Benjamin, mas também nos de outros autores como “Simmel, Siegfried Kracauer, Ernst Bloch, entre os ensaístas alemães e Louis Aragon e André Breton entre os autores franceses”.<sup>49</sup> São relatos, conhecidos como “imagens do pensamento” que têm, como base, a vivência na metrópole moderna, compondo uma escrita imagética, em que se valoriza o detalhe, os gestos e instantes presentes ou esquecidos etc.<sup>50</sup> No reconhecimento dessas frações, a historicidade se desprende entremeando as experiências individuais, constituindo uma teia coletiva em que a cidade é interlocutora e lugar da manifestação da vida e de suas memórias.

---

<sup>48</sup> No excerto a seguir, presente na “Pequena história da fotografia”, Benjamin destaca a sedução a que incorre a fotografia: “Na fotografia, ser criador é uma forma de ceder à moda. Sua divisa é: “o mundo é belo”. Nela se desmascara a atitude de uma fotografia capaz de realizar infinitas montagens com uma luta de conservas, mas incapaz de compreender um único dos contextos humanos em que ela aparece. Essa fotografia está mais a serviço do valor de venda de suas criações, por mais oníricas que sejam, que a serviço do conhecimento. (Benjamin, 1987, p. 105-106).

<sup>49</sup> Bolle, 2000, p. 272-273.

<sup>50</sup> Segundo Bolle, a imagem do pensamento é “um procedimento literário (...) trata-se de construir ou reconstruir um tipo de sensibilidade que possibilite uma percepção histórica”. E continua, “a imagem do pensamento, enquanto fragmento urbano registra a experiência da metrópole, o aparelho gigantesco da vida social, a escrita da cidade”. (Bolle, 2000, p. 276-277/296)..

No texto “Nápoles”, de 1926,<sup>51</sup> Benjamin apresenta-nos essa cidade através de uma sucessão de pequenos acontecimentos da vida social e cultural misturados à ocupação e significação dos espaços, estes sempre provisórios e precários.<sup>52</sup> O caráter de experimento literário-filosófico e, antes disso, o reconhecimento de memórias inscritas no urbano, caracterizam o “espírito” da cidade organizado como uma montagem de impressões. Nessa montagem, o autor é aquele que seleciona e cria articulações entre as partes; sua interpretação se imiscui à trama dos fatos como um olhar estrangeiro, distante, porém minucioso. Embora não tenha uma intenção política explícita, a forma dessa construção se faz por oposições críticas como, por exemplo, nos comentários sobre as habitações tradicionais napolitanas e as regiões que convivem com os primeiros sinais de uma expansão urbana. Constantemente o leitor é convidado a compor mentalmente imagens em sucessão, entremeadas à interpretação sutil do autor, formando um mosaico que oferece numerosos encaixes. Assim, a noção da “porosidade” é o elemento aglutinador com força tátil e visual, propondo uma imagem-síntese que participa de todas as relações no urbano, das práticas sociais ancestrais ao incipiente desenvolvimento local.<sup>53</sup>

Nesse texto, a concepção de *imagem dialética* está implícita na tensão entre as partes escolhidas para sua montagem, sendo guiada por relações de *semelhança* entre temporalidades e espacialidades diversas compondo constelações.<sup>54</sup> Percebe-se, então, que a *imagem do pensamento* pode ser compreendida como uma estratégia de investigação e construção dessa ampla temporalidade, partindo do imediatamente percebido cruzado às ruínas lançadas pela ordem material capitalista. Ela provoca o leitor a uma disposição investigativa que o conduz ao detalhe, na forma de imagens como fração aglutinadora de sentidos, a qual tem potência de irradiação de uma historicidade que, articulada a outras, compõe um acontecimento total. Assim, a montagem enquanto elemento articulador é o procedimento capaz de abrir significações veladas a partir de imagens contingentes que, quando colocadas em tensão dialética, faz com que sejamos instigados ao reconhecimento do tempo vivido.<sup>55</sup>

<sup>51</sup> O texto “Nápoles” faz parte de um conjunto de relatos de viagem intitulado “Imagens do Pensamento”, presente na edição brasileira *Rua de Mão Única, Obras escolhidas II*, Brasiliense, 1987

<sup>52</sup> Susan Buck-Morss, comenta o texto “Nápoles”: “Não há mensagem política explícita. Em lugar disso, quase sem se deixar perceber pelo leitor, ocorre um experimento ao redor de como as imagens, reunidas por alguém que caminha pelas ruínas de uma cidade, podem ser interpretadas a contrapelo da linguagem literária idealista. As imagens não são impressões subjetivas, mas expressões objetivas. Os fenômenos – edifícios, gestos humanos, arranjos espaciais – são ‘lidos’ com uma linguagem na qual uma verdade historicamente transitória (e a verdade de uma transitoriedade histórica) se expressa concretamente, e a formação social da cidade torna-se legível dentro da experiência percebida. O experimento teria uma importância metodológica central para o *Passagen-Werk*. (Buck-Morss, 2002, p. 52-53)

<sup>53</sup> Benjamin, 1987, p. 148.

<sup>54</sup> É importante destacar o caráter de experimento do texto “Nápoles” e sua precedência em relação à concepção de *imagem dialética* que será determinante para seu *Trabalho das Passagens*.

<sup>55</sup> Sobre o procedimento de montagem em Benjamin, Bolle coloca: “De um modo geral, a ensaística benjaminiana é uma arte de transitar entre a esfera do sonho e da vigília. Trata-se de uma compreensão mimética do imaginário coletivo. Como um autor surrealista ou como um ator, o escritor mergulha nesse mundo de imagens (sonhos, devaneios, fantasmagorias, desejos, etc.) para vivê-las; como um cientista, ele submete essas amostras do inconsciente a testes no laboratório da crítica. Os dois procedimentos específicos usados

Ao se considerar tal procedimento de escrita, entendemos que a lógica operacional da fotografia se faz presente como elemento de aproximação e interlocução à vivência moderna nas metrópoles. Assim, a câmera fotográfica, enquanto recorte interpretativo do visível, possui semelhanças com as escolhas das facetas de Nápoles trazidas como imagens por Benjamin. Neste sentido, a relação do caminhante no espaço urbano compõe também uma forma espontânea de inscrição, percepção e montagem. Entrecortada pelos choques cotidianos, faz-se corpórea, tátil, visual como uma distração interrompida por percepções, desejos, objetivos sucedidos um após o outro. O olhar do escritor, ou do fotógrafo, por sua vez, nunca é isento. Ele é contaminado por sua própria interpretação presente naquilo que entende como digno de nota.

Assim, temos um duplo aspecto: a noção de recorte do percebido, como a composição de uma imagem mnemônica, visual ou literária, com força de um *choque* e, junto a isso, a integração desse recorte à historicidade a que se remete como forma de tensionar o presente. Interessa-nos, neste sentido, os procedimentos que articulam imagens como elementos contrastivos, sobrepondo espaço e tempo distintos, trabalhando os limites entre a vivência cotidiana e a percepção fugidia, freqüentemente relacionada ao inconsciente individual e à dimensão histórica e coletiva. Dentro desses limites, a fotografia é seleção recortada de um todo visível, simultâneo ao adensamento do percurso perceptivo realizado pelo fotógrafo, e também imagem que se aproxima de uma concepção de automatismo psíquico, um automatismo fotográfico praticado na metrópole. Diante da foto da vitrine de Atget podemos nos perguntar, então, se esse procedimento está presente, ou se ele é a representação de uma relação perceptiva que se dá na metrópole por sobreposição e adensamento. Parece-nos que ambos procedimentos ocorrem como uma tradução entre a fugacidade perceptiva, captada como um instante pela fotografia e uma metáfora da situação que envolve o sujeito na metrópole.

Se considerarmos a perambulação do fotógrafo, vemos que ela se orienta por um pulsar de estímulos que atinge o corpo todo na busca da imagem. Esse movimento tem implícita a montagem que o atravessa e se dispersa na próxima marca talhada em função do olhar. Traz a compreensão da visão ao corpo e de ambos à totalidade do indivíduo como parte imaginativa e compartilhada com as imagens. Em seu caminhar está constantemente presente a lembrança e o esquecimento. No ato do *click*, esse fluxo se interrompe, torna-se espaço ordenado, adensado enquanto tempo-duração. Arranjo estético de uma

---

são: a montagem em forma de *choque* e a técnica de superposição. [Como montagem na forma de *choque* entende-se por uma técnica de despertar de fantasmagorias, assim como a superposição; mas diferentemente dessa, onde a tomada de consciência se dá aos poucos, a montagem por meio de contraste, antítese e choque provoca a irrupção imediata do despertar. Sua função consiste em confrontar a visão amena da metrópole, expressa na mentalidade de flânerie, com seus aspectos inquietantes e ameaçadores". (Bolle, 2000, p.96-97)

temporalidade suspensa e servil ao aparelho e às referências daquele que o opera. A fotografia mostra seu caráter revolucionário justamente ao viabilizar um olhar que a expansão das cidades já anunciara, que se faz de frações dispersas associadas e coladas sob ordenações e referências que não se guiam, necessariamente, por elementos análogos ao visível. Afirma-se sobre a potencialidade do meio como uma “janela” que adquire mais e mais mobilidade com as câmeras portáteis, o que dá uma fluidez ao olhar, ampliando e compactuando com a indeterminação e acabamento inconcluso das metrópoles modernas.

O recorte do quadro, por sua vez, amplia as referências espaciais, porém, alterando a referência corpórea assimilada pelo hábito e reconhecida no espaço perspectivo, como espaço uno e ordenado. Ocorre que o fragmento, delimitado pelo quadro, ao mesmo tempo que pode ser campo de proposição e investigação do urbano, de registro e memória documental, é também parte de um contínuo resignificado ao qual se remete, se conecta, se monta. Esta montagem é dada por um desejo de totalidade, por uma demanda intrínseca ao olhar prospectivo, praticado através da câmera, mesmo que atento e predisposto à infinitude do detalhe registrado. Ela é própria da fotografia como referência ao visível, trazida pela ordenação perspectiva e conexão física com o referente no urbano. Mas é, também, localização corpórea e sensorial que nos situa no aqui e agora em tensão com o deslocamento proposto diante da imagem.

É neste sentido que a interseção entre uma dada imagem e o observador, ou, o caminhante e os choques cotidianos que o percorrem se faz enquanto “montagens” de impressões constantemente reconfiguradas. Nelas, o corpo, em sua historicidade, é o elemento de costura. A fotografia não fala, do tempo em si, mas de uma temporalidade contínua que foi num átimo represada. Assim é difícil dizer o que ela representa, pois compactua com uma fragmentação do percebido oferecendo novas arestas e encaixes ao vivido. Ela age no sentido de uma montagem, nunca acabada, que se torna contemporaneamente mais fátua e imaterial.

\*

No livro *Nadja* (1928), de André Breton (1896-1966), com fotos realizadas por Jacques-André Boiffard (1902-1961), a montagem é também experimentada, dirá Benjamin, no “mais onírico dos seus objetos, a própria cidade de Paris, [onde] “somente a revolta desvenda inteiramente o seu rosto surrealista (ruas desertas, em que a decisão é ditada por apitos e tiros). E nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade”.<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Benjamin, 1987, p. 26.

Breton tem na cidade o cenário de possibilidades de encontro com o próprio enigma de seu inconsciente. Na forma de uma pergunta “quem eu sou”, Breton não se resume a decifrá-lo a partir da experiência direta vivida, mas se estende ao campo do imaginário, dos sonhos, através das marcas e sinais da metrópole, as quais se apresentam como ligações entre acontecimentos futuros e passados. Esse enigma é constantemente combinado e reinventado, abrindo teias de relações que regem e orientam o indivíduo, nas quais o real e o inconsciente fundem-se mutuamente. A resposta do “quem eu sou” passa, então, pelo reconhecimento de si mesmo dentro desse limite em que o acaso é guia e liame de orientação intuitiva nesse encontro. Nos estímulos, no vagar impreciso, a montagem é praticada, com a confiança na aleatoriedade vivenciada em interlocução com a metrópole.<sup>57</sup> Sua inscrição se dá através de memórias fortuitas, íntimas, associadas à urbe, de modo que a dinâmica da cidade moderna funde-se com a vivência individual como consciência viva e criativa.



Figuras n.ºs. 08, 09, 10, 11. Boiffard, Jacques-André. Respectivamente: *Livraria do L'Humanité*; *Estátua de Etienne Dolet*; *Manoir d'Ango*; *Hotel des Grands Hommes*.

As fotografias urbanas de Paris que pontuam o relato de Breton apresentam alguns dos locais a que conduz sua perambulação. A banalidade dessas imagens é, como que contaminada pelo caráter enigmático e intuitivo do percurso e recriado na escrita. Desse modo, a presença da fotografia é misteriosa, ainda que verossimilhante, apresentando-se como uma superfície capaz de guardar segredos. Seu índice de realidade e de evidência tem como limite a própria magia do fotográfico, proporcionando uma relação, não com um passado experienciado e rememorado em imagens, mas com a abertura a frações do urbano com as quais o transeunte vivencia despercebidamente.

<sup>57</sup> Sobre a cidade surrealista de Breton, Krauss coloca: “...a cidade de Paris, labirinto urbano, pode se superpor ao labirinto do inconsciente de Breton, em que a relação dêitica toma a forma de uma flecha de ponta dupla, pode mostrar como cada elemento fornece o sentido do outro cada um engolindo o outro no seu próprio campo de representação. A cidade enquanto campo convulsivo e fragmentado em uma cadeia de representações onde cada uma absorve a outra, a cidade enquanto processo permanente de referência, eis o que leva os surrealistas afirmar que ela é moderna.” (Krauss, 2002, p156.)

Breton parece compreender que a fotografia tem sempre algo a dizer, (ou que dela se espera que o diga). Ele explora o mistério e expectativa, ultrapassando seu caráter indicativo através da sua justaposição à palavra. Com isso, evoca uma pergunta a partir da imagem que instiga o observador a compreendê-la em seu avesso. Nesse jogo, a própria cidade mostra sua cumplicidade com a fotografia. Ambas comunicam fragmentos nunca contínuos àqueles que circulam e constroem a metrópole. Deixa em aberto a completude de uma significação, de modo que “em todos os lugares de Paris que aparecem [nas fotografias de Breton], o que se passa entre essas pessoas se move como uma porta giratória.”<sup>58</sup> A fotografia de Atget, desse modo, traz algo de semelhante à metáfora de Benjamin da “porta giratória”. O próprio fotógrafo, exposto a um campo de imagens que o circunda na metrópole, aceita e registra essa condição oscilante em que confunde o dentro e o fora, o desejo, a ilusão e a relação direta com o percebido. Diferentemente das fotos do livro de Breton, em que ele apresenta os lugares como que suspensos sob um registro objetivo, intervindo a palavra na materialidade dessas imagens, em Atget, no limite em que a fotografia foi realizada, não se trata mais de simples documento, mas de ponto de encontro e contato com uma historicidade que se abre para um sonho a ser observado desperto. De maneiras distintas, ambos ultrapassam as ilusões construídas pela modernidade, instaurando-se dialeticamente com o percebido.

É bom lembrar, neste sentido, que as fotografias de vitrines de Atget despertaram o interesse dos surrealistas.<sup>59</sup> A perambulação desse fotógrafo partilha de uma ebriedade semelhante à de Breton, mas é despida do caráter crítico e de ruptura com a arte então vigente. Atget, também, não contempla um conceito que acolhe o inconsciente, porém ele manifesta uma intuição para o que fora esquecido. Na justaposição de elementos captados como se fosse um instante, a apropriação do visível, permitida pela fotografia, traz o detalhe como algo tangível, fragmento antes nulo, esquecido no contínuo do movimento da multidão e que é agora revisitado como síntese de uma vivência compartilhada. Se observarmos várias dessas fotografias, temos um texto não contínuo, que subjaz à intenção de perpetuação de uma memória. Elas convidam o observador a imaginar um roteiro, seus cruzamentos, o tempo gasto em um trajeto, os estímulos que se sucederam de uma foto a

---

<sup>58</sup> Benjamin, 1987, p. 27. Segundo Benjamin: “Breton capta de forma singular, pela fotografia, lugares assim. Ela transforma as ruas, portas, praças da cidade em ilustrações de um romance popular, arranca a essa arquitetura secular, suas evidências banais para aplicá-las, com toda força primitiva, aos episódios descritos, aos quais correspondem citações textuais, sob as imagens, com números de páginas, como nos velhos romances destinados às camareiras. E em todos os lugares de Paris que aparecem aqui, o que se passa entre essas pessoas se move como uma porta giratória.” A metáfora do autor da “porta giratória” será utilizada por Rosalind Krauss para caracterizar os trabalhos fotográficos dos surrealistas em suas perambulações noturnas, em que o significativo aparece constantemente em mutação, nunca fixo ou estável. (Krauss, R. “Noctâmbulos”, in *O fotográfico*, p. 146, 2002.)

<sup>59</sup> Atget foi descoberto pelos surrealistas através do fotógrafo Man Ray que se sente particularmente fascinado pelas imagens dos manequins. No entanto, Man Ray nega, com crescente irritação, qualquer participação ou contribuição de Atget como um precursor da fotografia surrealista. Isso porque ele via em Atget não mais do que um pequeno fotógrafo de rua, de visão estreita. Posteriormente, suas imagens seriam organizadas e publicadas por Berenice About, obra a que Benjamin faz referência.

outra, construindo uma montagem imaginária. Montagem do caminhar errático do fotógrafo, que privilegia a cidade das ruínas, àqueles outros lugares que inauguram a metrópole moderna. Essa relação com o urbano, assim, define o espaço de compartilhamento na obra de Atget que, em Breton, é preenchido por fotografias, por palavras, por memórias reencontradas imiscuídas ao tecido urbano, buscando sempre o sentido aberto e vacilante em um referente cotidiano.



O gesto associativo, livre, onírico, é também praticado por Aragon em *O camponês de Paris* (1926). Ao início de sua obra, Aragon declara: “Não quero mais ocupar meu pensamento com algo além dessas transformações desprezadas.”<sup>60</sup> Seus relatos permitem perceber uma mitologia moderna, a que chama de uma “religião profunda” que está sendo fundada. Aragon vislumbra o domínio de uma produção material que tem no sempre novo a força de uma crença que orienta a modernidade. Tal religião difunde uma educação do mundo percebido que se pratica cotidianamente, porém, somente quando observada a partir das arestas abandonadas no urbano é que é possível contemplá-la.

Neste sentido, no texto “A passagem da Ópera” (1924), Aragon a apresenta como um dos últimos “santuários do efêmero (...), paisagem fantasmática dos prazeres e das profissões malditas, incompreensíveis hoje, e que o amanhã não conhecerá jamais.”<sup>61</sup> Tal caminho é o sonho fossilizado de uma outra época, transformado em ruína e memória viva, o qual foi abortado para outros sonhos sucedê-lo. Às vésperas de ser demolida, em razão do avanço da reurbanização iniciada por Haussmann, há pouco mais de meio século, ela continua a ter um sentido emblemático de resistência a uma ordem econômica que se impõe:

Tendo sido espoliado em proveito duma sociedade financeira por uma desapropriação que arruína os comerciantes dessa galeria e não, podendo assim, instalar-me em outro lugar, procuro comprador para meu material de bar. *Assinatura:* Combatente 1914/1917. Ferido de Guerra.<sup>62</sup>

A seguir Aragon comenta:

...se uma justiça caolha e lenta der razão à poderosa sociedade da Imobiliária do Boulevard Haussmann, sustentada pelos vereadores e, por detrás deles, por grandes negócios como as galerias Lafayette ...<sup>63</sup>

---

<sup>60</sup> Aragon, L., 1996, p. 42.

<sup>61</sup> Idem, p. 45.

<sup>62</sup> *Apud* Aragon, L. 1996, p. 55.

<sup>63</sup> Aragon, L., 1996, p. 55.



Nesses excertos, referentes à *Passagem da Ópera*, o interesse do grande capital está mascarado pela ideologia de que a metrópole moderna é o símbolo de um suposto progresso urbano que satisfaz toda uma coletividade. Essas ações, no entanto, difundem um espaço burguês adequado à circulação e visibilidade dos fluxos humanos, à criação de uma demanda constante para as grandes cadeias comerciais, assim como à valorização de áreas centrais conjugando serviços e residência em localizações privilegiadas, em detrimento dos antigos moradores. A cidade torna-se, então, um negócio rentável, como bem se vê no relato do comerciante, porém com um alto custo social, implicando uma segregação humana, econômica e espacial crescentes. Assim, junto à implantação e difusão desse modelo parisiense, toda uma gama de ações de controle e ordenação do espaço se fará presente também em outras localidades, como no Rio de Janeiro, no início do século XX.

Aragon, por sua vez, convive com essas transformações que afetam Paris. Reconhece sua injustiça, e trabalha nessas ruínas, explorando suas memórias em vias de desaparecer. No entanto, sua crítica se faz vinculada à busca de uma mitologia que se aninha nos sonhos esquecidos de uma época. Ao olhar de Aragon, a *Passagem da Ópera* é um lugar onde hábitos, fazeres, objetos estão suspensos como imagens anacrônicas, as quais podem ser re combinadas, lidas, reinterpretadas na forma de um jogo lúdico a revelar o inconsciente do próprio urbano. A mercadoria, suas imagens e fetiches estão ali presentes em estado de dormência. Semelhante aos bonecos da vitrine de Atget que, através dos espaçamentos criados pela montagem, podem nos surpreender com o “sempre novo” reelaborado dialeticamente. Nesse templo, a ebriedade do indivíduo na metrópole toma outro ritmo, tornando-se possível identificar o campo impreciso que absorve os sentidos na modernidade. Assim,

...nessa zona estranha em que tudo é lapso da atenção e da desatenção, paremos um pouco para experimentar essa vertigem. A dúvida ilusão que nos mantém aqui confronta-se com nosso desejo de conhecimento absoluto. Aqui os dois grandes movimentos do espírito se equivalem e as interpretações do mundo perdem seu poder sobre mim.<sup>64</sup>

Nessa expressiva passagem, Aragon nos traz ao momento de um choque, de uma observação atenta, em que a sensação surge em meio à ebriedade que nos conduz o vagar pela *passagem*. Para isso, a errância é termo de descoberta, anulação em si mesma e superação de “nosso desejo de conhecimento absoluto”. (“Estou na roleta de meu corpo e jogo no vermelho. Tudo me distrai indefinidamente, menos minha própria distração.”<sup>65</sup>) Seu

---

<sup>64</sup> Aragon, L., 1996, p. 55.

<sup>65</sup> Aragon, L. 1996, p. 39.

convite corresponde ao avesso da racionalidade científica, da objetividade dos destinos urbanos e seus traçados regrados pela produção. Nesse vagar, as imagens efêmeras, evocadas ao passante, na metrópole, correspondem ao local capaz de revelar a mitologia e os estados inconscientes que a modernidade incita. A cidade, em sua dúbia ilusão, é então provida de uma generosidade que supera a condição de estada, de trabalho ou de morada. Assim, essa *passagem* se apresenta como um campo de tensões, investida que está de uma historicidade que interroga sua própria imagem, memórias e utopias nela guardadas. Na relação com o presente, estende sua pergunta cujas respostas se encontram na dialética entre as temporalidades distintas, entre as disputas sociais que manifesta e a que convida o passante.

Esse jogo de montagem, vivenciado e praticado sob o domínio do onírico, tem na *semelhança* o termo de aproximação entre as partes. Desse modo, as frações do percebido que eram assimiladas inconscientemente, passam a compor um “ir e vir” em que o observador é sujeito ativo e criativo. Nesse campo, o sonho participa enquanto revelação do inconsciente, mas também como disposição coletiva presente nas utopias e mitologias modernas, sendo a ebriedade, espaço ambíguo de entorpecimento, mas também de ruptura e observação atenta das máscaras históricas que se sobrepõem no cotidiano. Benjamin, nesse sentido, tem como objetivo extrair “as imagens de sonho para o estado de vigília”<sup>66</sup>, entendendo que a arte deve inserir-se politicamente na vida, sendo disseminada como potência de esclarecimento e reflexão do tempo histórico com o qual se comunga<sup>67</sup>. Para isso, o artista deve ser capaz de ultrapassar o fascínio colecionista (*flâneur*) e consumista, interagindo com o frescor dos sonhos de época a luz do presente.

No entanto, o perambular dos surrealistas, embora tenha semelhanças com aquele descrito no texto de “Nápoles”, distingue-se das impressões obtidas por Benjamin. Naquele caso, um exercício de memória voluntária é praticado. Uma interpretação histórica constantemente emerge das partes ao serem despidas de seu sentido imediato. A construção coletiva do espaço urbano é a trama que conduz os relatos. Dessa maneira, em “Nápoles”, o olhar atento para os sinais cotidianos, para uma nova ordem econômica que desponta e para a memória longínqua casualmente reencontrada são aspectos de reconhecimento do sujeito em sua historicidade. Já as analogias e acontecimentos entrecruzados que os surrealistas vivenciam na metrópole, Benjamin os considera, por vezes, experiências de caráter anárquico, desprovidas de um pressuposto dialético. Assim,

---

<sup>66</sup> Buck-Morss, 2002, p.312.

<sup>67</sup> Benjamin apresenta o surrealismo como vivendo um momento de transformação de uma “sociedade secreta” para “fragmentar-se e transformar-se em manifestação pública” (1985, p. 22) “nessa transformação de uma atitude extremamente contemplativa em uma oposição revolucionária, a hostilidade da burguesia contra toda manifestação de liberdade espiritual ... Foi essa hostilidade que empurrou para a esquerda o surrealismo.” (1985, p. 28)

se, por um lado, o surrealismo mobiliza para a revolução as energias da embriaguez<sup>68</sup>, reconhecendo as características mitológicas e oníricas presentes nas cidades, por outro, suas experiências são de caráter “anárquico”, sendo necessário ultrapassar esse limite. Dirá Benjamin: “Toda investigação séria dos dons e fenômenos ocultos, surrealistas e fantasmagóricos, precisa ter um pressuposto dialético que o espírito romântico não pode aceitar.”<sup>69</sup> Desse modo, o processo criativo deve se fazer reflexivo, não só em seu ato perceptivo, de experimentação estética e de investigação do inconsciente, mas também dissolvendo-o “no espaço da história.”<sup>70</sup>



Por fim, a cidade que perpassa as fotografias de Atget, as reflexões de Benjamin ou as perambulações dos surrealistas mostra-se, antes de mais nada, como um espaço vital para o reconhecimento e a construção de uma identidade do homem moderno. Nela, as disputas sociais, a domínio do capital, os fluxos humanos, a emblemática da arquitetura, os avanços tecnológicos, manifestam-se enquanto frações sob uma dinâmica imagética, podendo constituir articulações que ratificam ou, ao contrário, instigam a uma criticidade do vivido. Neste sentido, os recantos esquecidos ou as vitrines da moda são testemunhos de uma interação em que a imagem participa como elemento de mediação cognitiva, de proposição estética, influenciando a concepção do mundo moderno. Assim, é possível reconhecer uma reciprocidade entre imagem-cidade, a qual reafirma a metrópole moderna como matéria bruta, espaço de confluência de imaginários e proposições de mundo, porém, nesse período, não subjugada à imagem que se constrói dela mesma, mas como um campo, potencialmente, dialético e criativo. A fotografia participa desse campo de tensões, como dispositivo técnico e reformulador do percebido na urbe, contribuindo para que constitua seus mitos, seus personagens, suas memórias e sua emblemática. Mas também, como potência de inquietação e estranhamento desse espaço vital, em um momento em que sua estética se reconfigura, situando-se como um dispositivo de enlace e significação do homem urbano com uma dimensão maquínica. Desse modo, a fotografia, em suas diferentes facetas, pode ser compreendida como um cristal cujos encaixes e interlocuções permitem um diálogo agudo com o tempo efêmero do moderno, sendo sua expressão imagética elemento de mediação do pensamento e de conformação das cidades.

A *imagem dialética*, por sua vez, permite-nos justamente reconhecer e operar nesse campo de tensões com uma disposição inventiva e reflexiva. Assim, no choque deparamos

---

<sup>68</sup> Benjamin, 1985, p. 32.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 32-33.

<sup>70</sup> Benjamin, “Passagens Parisenses”, primeiro esboço [H° 17], 2006, p. 925.

e assumimos o assombro frente ao visível. Ele é o intervalo em que a fruição se faz viva, operante, inquieta ante a obra artística ou a materialidade do urbano. É onde somos convidados a reelaboração do ver, a agrupar as frações do percebido, a descobrir a ressonância entre a ebriedade cotidiana e sua expressão visual e corpórea, tendo como espelho e contigüidade o espaço urbano em sua dimensão coletiva e histórica. Essa ressonância encontrada é o espaço dialético, é a imagem em suspensão, a qual se desdobra em diálogo com a historicidade que emerge. A constituição dessa interpretação é ato discursivo, consciência de uma posição política que tem expressão estética.

---

## Dialética do ver e a imagem como sintoma

A *imagem dialética*, nos capítulos antecedentes, mostrou-se como um termo orientador, mesmo percebendo que sua dinâmica não é a da completude, mas a do fragmento, desvelada no processo dialético que ela própria instaura. Na obra de Benjamin, ela se apresenta dispersa e, freqüentemente, não declarada, apesar de operante em muitas de suas reflexões. Em seu pensamento, a *imagem dialética* corresponde à vastidão das questões que o próprio advento da modernidade coloca.

Na configuração da *imagem dialética* reúnem-se as concepções e reflexões filosóficas de Benjamin sobre história, imagem, memória, conhecimento, articuladas entre si. Elas constituem um campo reflexivo que interage com a modernidade, em seu caráter alegórico, esta pensada enquanto uma temporalidade ruptiva em relação a uma experiência antes fundada na tradição. No campo em que opera, a *imagem dialética* permite abrir, dialeticamente, a concepção dominante de tempo linear fundada na idéia de progresso, manifesta, e constantemente renovada, através dos mitos, memórias, dispositivos técnicos, imagens de sonho e desejo, presentes no cotidiano. Entrelaçada à própria trama na qual opera, a *imagem dialética* apresenta-se, freqüentemente, como uma disposição de fruição crítica do percebido e de uma tomada de consciência do vivido evidenciada na tensão entre temporalidades que a constituem. A memória, para isso, tem um caráter fundamental, sendo o elemento de atrito no presente, constantemente remetendo-se à cisão da experiência na modernidade. Ela é explorada na relação com as transformações que ocorrem na percepção do habitante urbano. Isso permite mapear as mudanças na cultura material e mercantil, assim como analisar a radical alteração das formas de subjetivação, tendo a metrópole e a produção artística como campos preferenciais de investigação.

Na relação trabalhada entre fotografia, percepção e cidades, a imagem foi se mostrando como uma partícula que pode reunir, em si, imaginários com temporalidades distintas, memórias esquecidas e reelaboradas, um adensamento de sentidos com tensões dialéticas latentes cuja compreensão se ilumina por meio da noção de *imagem dialética*. A

imagem fotográfica, neste sentido, comumente entendida em sua superfície imediata, ou como suporte de sonhos e desejos que para ela convergem, é pensada na relação dialética que estabelece com o percebido. A fotografia de Atget, de alguma maneira, nos fala sobre isso: a princípio, leva-nos a considerá-la na fração temporal que nela se apresenta, ou como balizadora da história da fotografia. Diferentemente, neste trabalho, ela nos auxiliou na percepção e constituição dialética operante entre as relações espaciais, perceptivas e materiais da metrópole que esta imagem evoca.

Tal compreensão permitiu perceber que a imagem, de modo geral, participa de um campo mais amplo, que pode fazer-se articulado a outros, este campo não reduzido à pura visualidade, mas compondo-se de frações do percebido que incitam relações de semelhança e de aproximação capazes de compor constelações de sentidos. Tais aproximações são aqui tomadas como decorrentes da concepção de Benjamin de que o pensamento opera por semelhança. Essa condição varia historicamente, o que admite, também, pensá-la como uma possibilidade de conhecimento que contempla a dialética entre suas frações. Assim, as constelações de imagens podem ser consensuais a uma ordem e a uma temporalidade dominantes. Mas, o que aqui buscamos é trabalhar imagens como potência dialética, reveladoras de uma historicidade crítica de que participam a cidade, os cidadãos, a técnica e a estética fotográfica. Imagens que envolvem, também, o corpo em situação na metrópole, trazido aqui através da noção de *ebriedade* que nos indica a interpenetração entre visão e corpo.

Considerando que a *ebriedade* refere-se ao entorpecimento, e o *choque* às frações que compõem esse estado, demandando a proteção do indivíduo, Benjamin compreende o *choque* como uma dinâmica ruptiva de uma ordem fundada na *experiência* de gerações que se reafirmavam sucessivamente. Essa ruptura está presente na técnica, nas novas formas de morada e de trabalho, na mercadoria com seus apelos e renovação constantes etc. Essas dinâmicas, em profusão, anunciam e afirmam a temporalidade acelerada da modernidade, sendo também encobridoras da historicidade que instauram. No entanto, paradoxalmente, guardam, segundo Benjamin, a força do novo, da possibilidade de revelação do não percebido. Então, o momento do *choque*, do despertar, corresponde à fruição viva, evocativa de uma criticidade, podendo ser capaz de emergir na instantaneidade da sensação apresentada, enquanto duração, pela imagem fotográfica. Pode vir a corresponder ao encontro com uma memória infantil entrecruzada com a vivência presente, ou ainda à exploração do limite entre os sonhos de uma época e os mitos já esquecidos. Esses fragmentos, reunidos em tensão dialética, compõem o que Benjamin chama de “constelação do despertar”, capaz de provocar a ruptura de uma temporalidade contínua. A

montagem é considerada, por Benjamin, o procedimento estético, por excelência, para compor esse campo reflexivo, colocando em tensão frações do percebido em sua natureza imagética, a fim de incitar a emersão de uma consciência crítica do vivido.

A discussão de Benjamin se situa sob uma ordem política em que a experiência estética associa-se ao estranhamento do novo, à temporalidade acelerada, aos choques cotidianos, os quais ainda não estão totalmente assimilados, tendo assim, um papel central para sua concepção de emancipação política. Emancipação, contudo, que, sob a ordem econômica do capitalismo tardio, tomou outros contornos. Daí a necessidade de repensar a concepção de *imagem dialética*, valorizando-se seu caráter reflexivo, porém, atentando-se para a sua retomada sob condições distintas do contexto político-ideológico a que estava relacionada. Importa, desse modo, manter seu suporte crítico, o qual pressupõe uma dialética em obra, capaz de fazer aflorar, na relação com o sensível, um espaçamento inquietante entre o observador e o observado, situando-os na historicidade que os envolve. Para efetuarmos tal operação, optamos por desdobrar a concepção de *imagem dialética* valendo-nos da análise desenvolvida por George Didi-Huberman em sua obra *O que vemos, o que nos olha* (1992). A reflexão desse filósofo desenvolve-se a partir de aspectos que aproximam o materialismo histórico, que suporta as reflexões de Benjamin, e a fenomenologia do ver. Ele nos apresenta uma associação entre uma dimensão histórico-crítica que transpassa a produção e a recepção das imagens, e a *dialética do ver*, que perfaz o corpo e o espaço imaginativo. Tal abordagem será chamada por Didi-Huberman de *imagem crítica*: crítica enquanto dimensão de crise, como um  *sintoma* que emerge na imagem como um campo de tensão do percebido; crítica também por se fazer reflexiva, guardando uma eficácia teórica para além de seu afloramento, fazendo-se histórica.

Esta noção de *imagem crítica* será tratada de forma a servir como um balizador na consideração de algumas fotografias urbanas contemporâneas, selecionadas segundo o que aqui chamamos de sua potência reflexiva, em relação a sentidos vividos nas metrópoles. Tal potência reflexiva, enquanto aproximação crítica, é resultado do encontro entre a linhagem benjaminiana e a fenomenologia do ver conforme elaborada por Didi-Huberman.

Considerando-se a imagem fotográfica e sua possível potência de reflexão e ação estética sobre o urbano contemporâneo, propõe-se a hipótese de operar o conceito de *imagem crítica* como meio de compreensão de tal potência.

## ***Imagem dialética, Imagem crítica :*** **Emancipação e Recepção**

Admitir a *imagem crítica* como centro da hipótese de trabalho implica em repensá-la a partir de seu desdobramento da *imagem dialética* em Benjamin. Consiste também em considerar as profundas transformações que se operam, desde os anos cinqüenta, nas relações perceptivas em meio à cidade, na difusão de uma cultura midiática com implicações na produção artística, na diluição das fronteiras entre a chamada cultura de massa e alta cultura, assim como na perspectiva de emancipação política que, no caso de Benjamin, orientou suas próprias reflexões.

Pensada no início do século XX, a *imagem dialética* traz a questão da emancipação como ruptura em relação à afirmação constante do progresso, do sempre novo, de uma ordem que pressagia e indica um devir absoluto, fazendo do presente o estímulo para a construção da utopia e, do passado, um lugar distante que devemos colecionar. Frente a essa temporalidade linear e opressora, porém radiante, a emancipação é o deparar-se, diante desse fluxo temporal, com uma consciência crítica, de modo a permitir ultrapassar os desejos de uma época, ao colocar em tensão a memória individual e a coletiva.<sup>1</sup> Para isso, Benjamin considera necessária a reflexão concreta, materialista, imanente, em que os choques cotidianos e as imagens de sonho e desejo são os ruídos que intervêm no tempo linear, convidando ao despertar.<sup>2</sup>

Essa tomada de uma consciência crítica adquire uma urgência diante da instabilidade política crescente na Europa, advinda de polarizações partidárias favoráveis à revolução proletária ou à defesa do estado burguês. A ascensão do nazi-fascismo, em janeiro de 1933, marca o início de um final trágico dessas disputas, em um período em que dominavam os discursos ideológicos que pretendiam a implantação de um novo homem e de uma nova sociedade, colaborando, de formas distintas, para reificação de uma ordem totalizadora. Tais condições históricas se entrelaçam à radical transformação empreendida pela modernidade, ao longo dos séculos XIX e XX, até aquele momento, de modo que a emancipação política, muitas vezes, se confunde com a afirmação do sujeito como co-participante direto de um projeto histórico coletivo visionário.

---

<sup>1</sup> A questão da emancipação em Benjamin mostra-se não diretamente relacionada a um contexto de classe, mas freqüentemente associada à dimensão do "coletivo" como um agrupamento social impreciso que remete a habitantes urbanos despossuídos e sujeitos às transformações empreendidas pela modernidade. Desse modo, parece-nos mais correto admitirmos a figura do habitante urbano na relação dialética instaurada com essa dimensão do coletivo.

<sup>2</sup> Benjamin, 2006, p. 907-908, <Cº5>.



Sob essas condições históricas, em Benjamin, a emancipação parece oscilar entre a liberdade e a igualdade social, pleiteada por uma revolução proletária, e a desilusão com as próprias experiências, que lhe eram contemporâneas, como as disputas políticas na Alemanha e o comunismo soviético que conheceu de perto<sup>3</sup>. Mas também, como vimos, essa conquista de uma autonomia realiza-se na ação política cotidiana, que Benjamin identifica, por exemplo, nas investigações surrealistas, nos escritos de Baudelaire ou que pratica nas suas montagens filosófico-literárias. Assim, antes de mais nada, a idéia de emancipação traz a necessidade de ultrapassar as imagens que se distanciam de uma clara leitura da inserção do coletivo na história. Isso implica uma consciência do tempo vivido na materialidade histórica em que os habitantes da metrópole estão imersos, buscando-se o exercício constante de uma liberdade crítica e criativa.<sup>4</sup>

Ocorre que essa concepção de emancipação que compõe a *imagem dialética*, implícita na teoria do conhecimento em Benjamin, foi claramente esvaziada com a derrocada do nazi-fascismo. T. Adorno e M. Horkheimer, na obra *Dialética do Esclarecimento* (1944), demonstraram que o desejo de liberdade e emancipação, através do pensamento “esclarecido”, encontrou seu recrudescimento no pós-guerra. Com a instalação definitiva de uma indústria cultural de massas, deu-se, em última instância, o aprendizado das lições da propaganda fascista na condução dessas massas, subjugando-as a uma ordem em que todo produto mercantil e cultural está a serviço da sedução e da ilusão. Em seu extremo e síntese, o capital produz sua própria recepção, ou seja, ele constrói, no mercado, o perfil político e estético dos consumidores, o qual corresponde a um “estilo de vida”<sup>5</sup>. Assim, no entender dos referidos filósofos, o esclarecimento que tinha, na razão, a luz para esse caminho, desvirtua-se por completo com a subordinação dessa racionalidade a uma lógica de interesses mercantis ou ideológicos. Pelo prisma de Adorno e Horkheimer,

<sup>3</sup> Benjamin, “Diário de Moscou”, 1987, p.155-195.

<sup>4</sup> Tal consciência crítica, segundo Benjamin, é possível no jogo ambíguo entre o sujeito como um polo dialético em tensão com as memórias coletivas que o situam na história. A mercadoria, neste sentido, pode ser um desses lugares de emancipação. Transpassada pelo mascaramento das relações de produção, ela contempla, também, um caráter fantasmagórico de empatia e entorpecimento tendo, em seu oposto, a possibilidade de se recuperar imagens de desejo em relação dialética ao coletivo na história. Do mesmo modo, o trabalho artístico pode promover essa reflexividade em relação ao vivido, por meio de produções que não se sujeitem a modismos, a amortização pelo circuito em que se difundem ou a subordinação a um ideário político sem prezar pela qualidade e investigação estética. (“O autor como produtor” (1934), in 1987, p. 120-136.) É nesta direção que Benjamin entusiasma-se com a imersão na memória em Proust ou com o reconhecimento de uma mitologia da cidade moderna pelos surrealistas. Em ambos, identifica um caráter revolucionário a compor sua teoria do conhecimento, no entanto, não deixa de exigir uma inserção política e histórica destes trabalhos. Benjamin, “O surrealismo” (1929), in 1987, p. 21-35.

<sup>5</sup> A constituição de um novo estilo estaria na indústria cultural verificada na “compulsão permanente por produzir novos efeitos” (Adorno / Horkheimer, 2006, p.106), os quais servem para aumentar a força da tradição da qual pretende escapar a uma regra particular. Ou seja, a noção de ruptura em si faz parte de uma tradição que constantemente produz novos efeitos, fixando uma nova linguagem e uma nova sintaxe que criam sua própria “tradição”. Estilização e unidade de estilo são então elementos que afirmam o próprio caráter moderno decorrentes de uma indústria cultural que está subordinada aos interesses do capital. Adorno aponta a estilização como uma obrigatoriedade: “O conceito de estilo autêntico torna-se transparente na indústria cultural como um equivalente estético da dominação”. (*Ibidem*, p. 107)

a emancipação política, tendo a razão como guia, parece ter sido esvaziada após a Segunda Guerra.<sup>6</sup> Conseqüentemente, a *imagem dialética*, como possibilidade de emancipação política individual e coletiva, dada como um vislumbre de liberdade e de abertura a uma reordenação crítica da vivência cotidiana, mostra-se deslocada sob uma nova ordem social e econômica.

Hoje, os circuitos que ordenam os percursos de distribuição e difusão de imagens, assim como a massificação dos meios eletrônicos de exibição, produção e interação, têm as imagens, muitas vezes, como um balcão de venda de comportamentos sociais, reduzindo a observação a uma identificação imediata do visível a ser constantemente renovada. Na metrópole contemporânea, a disseminação da imagem como forma persuasiva e invasiva da arquitetura e do urbano valoriza o caráter espetaculoso, sobrepõe a relação perceptiva direta à outra imagética. Desse modo, a partir dos anos 50, o que vemos é que a imagem, de forma crescente, antes suporte tangível, memória estendida, referência fugaz mantida a certa distância, torna-se ela própria matéria modelar do mundo, do urbano e da concepção de indivíduo. No dizer de Guy Debord, em *A Sociedade do Espetáculo* (1967), as imagens se tornam motivação de um comportamento hipnótico que se desenvolve como espetacularização do cotidiano. São elas signos de uma realidade em constante mutação, substitutas do vivido pela aparência efêmera de suas visualidades. De forma que “o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes” desse comportamento.<sup>7</sup> No centro desta crítica, está a metrópole tomada de assalto por estereótipos segundo os quais é construída, não só através da mídia, mas também pelas novas concepções de habitar e usufruir a cidade. Ela própria se torna uma mercadoria a ser vendida e consumida, por isso mesmo uma imagem edulcorada e facilmente assimilável e descartável.<sup>8</sup> Diferente, portanto, de uma cidade labiríntica, enigmática, que as vanguardas, por exemplo, têm o sabor especial em decifrar entendendo-a como um local de um reconhecimento profundo de si mesmo. O habitante da metrópole que têm, nos recantos urbanos os reflexos de uma história coletiva, despe-se pouco a pouco dessa referência comum a favor de uma cidade formatada sob a lógica da imagem a serviço do consumo.

A imagem, como mediação, passa, pouco a pouco, a ser a substituta daquilo que pode ser diretamente tocado, desafiado, descoberto. Ela favorece a criação de um filtro do

<sup>6</sup> “De fato, o que explica é o círculo da manipulação e da necessidade retroativa, no qual a unidade do sistema se torna cada vez mais coesa. O que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação.” (*Ibidem*, p. 100.)

<sup>7</sup> Debord, *A sociedade do espetáculo*, 1997, p.18.

<sup>8</sup> Zukin, Sharon. *Aprendendo com Disney World*, in 2003. In: *Espaço e Debates...* V.23 nº 43-44, 2003.

urbano isolando seus cidadãos do que pode ser inconveniente, conflitante ou que demande tempo de construção. As concepções imagéticas de espaço urbano e sociabilidade prestam-se, assim, a uma simplificação do percebido, permitindo o reconhecimento imediato e superficial dos diferentes modos de viver. Fredric Jameson afina-se com algumas das observações de Debord ao trabalhar os aspectos formais na cultura com o surgimento de um novo tipo de vida social e econômica.<sup>9</sup> Para esse autor, houve uma inversão. A realidade visível não é mais o balizamento para a busca de um referente que situe o sujeito no tempo. Pelo contrário, são as imagens projetadas pela produção cultural que constroem as referências de um mundo descolado da história. E, se há alguma possibilidade de emancipação, de encontrar algum realismo, este realismo “brota do choque de se compreender esse confinamento [do sujeito] e de se perceber que, sejam quais forem os motivos, parecemos condenados a buscar o passado histórico através de nossas próprias imagens pop...”<sup>10</sup> Assim, para Jameson, a percepção histórica, contemporaneamente, deriva de uma composição de imagens que não se ancoram em uma historicidade densa, mas em um conjunto de referências que se sucedem e se aderem umas às outras, constituindo estereótipos. Tal colocação mostra o aspecto alegórico no contemporâneo e, simultaneamente, distingue-se da concepção de história em Benjamin. Para Benjamin, havia uma história em andamento e fortemente demarcada, tanto que exigia do sujeito posicionar-se, norteando inclusive o projeto político do autor. Aqui, Jameson reconhece uma história que está diluída na produção cultural de imagens. É como se ela mesma fosse uma forma de entretenimento que se ajusta e se ordena conforme os princípios desejados, entre eles, o de se ter um bom roteiro para um filme e o de se angariar uma ótima bilheteria. Há um confinamento do tempo presente sob uma historicidade curta, esvaziada de um projeto político.

Assim, o sujeito, na contemporaneidade, se desloca em direção às imagens de uma cultura visual amplificada. Encontra estas referências na mídia, nos novos meios técnicos de produção e exibição, na relação de consumo, constituídas de uma volatilidade e transparência que se assemelham a um habitar em um castelo de evocações sobrepostas, múltiplas e infinitas, que provocam tanto o êxtase quanto a perda de escala diante dessa diversidade. Não há uma tradição que funcione como um lastro, a não ser essa multirreferencialidade. Tal condição interfere no espaço construído, incidindo sobre aqueles que o percorrem cotidianamente, uma vez que a cidade, assimilada como transitória, ergue-se transpassada por imagens. O espaço público lugar que por definição seria capaz de

---

<sup>9</sup> Referimos aqui aos artigos “Pós-modernismo e sociedade de consumo” (1982) e “Teorias do pós-moderno (1983)”, in *A virada Cultural...*, 2006.

<sup>10</sup> Jameson, “Pós-modernismo e...”, 2006, p. 30.

acolher o debate e a diversidade social da metrópole, mostra-se esvaziado de uma história que o balize, permeado por imagens consensuais ou de ameaça, de modo que, para o indivíduo, torna-se *um cenário* a ser usufruído ou evitado. Por sua vez, com a crescente assimilação e incorporação dos choques, dos dispositivos técnicos, das imagens de uma cultura midiática e tecnológica, os indivíduos constroem, freqüentemente, sua identidade, tendo esses indicativos como referência.

Desse modo, se em Simmel a sociedade ameaçava o habitante urbano, e este resistia à uniformização, hoje essa uniformização foi assimilada.<sup>11</sup> Ela se dá na ambígua diversidade de comportamentos, gestos, corpos, em contraponto à orientação de viveres por imagens interiorizadas. Benjamin compreendia a imagem técnica, quando integrada a um campo reflexivo, como tendo possibilidade libertária. No entanto, ao se consolidar a disjunção entre a discursividade da imagem, o impacto que ela causara e a referência a uma tradição que a situava, tal possibilidade tornou-se inviabilizada. Esta aniquilação se deu, não pela retomada de uma tradição, mas pela acelerada dissociação entre percepção e cognição.



No entanto, é necessário observar essas relações que se apresentam no pós-guerra, considerando-se o caráter comunicativo entre o espectador desse universo florescente e a interpretação e assimilação dessas mensagens.

No texto “O autor como produtor” (1934), Benjamin propõe ao artista abrir-se à experimentação de novos meios técnicos, fazendo-os avançar, ao usá-los dialeticamente e não apenas como um instrumento de pesquisa formal, reafirmando a técnica disponível. No seu entender, “o conceito de técnica [deve representar] o ponto de partida dialético para a superação do contraste infecundo entre forma e conteúdo”.<sup>12</sup> Além do mais, a produção e fruição de uma obra deve ultrapassar não só a diferenciação por gêneros estilísticos, mas “também questionar a própria distinção entre autor e leitor [produtor]”. Com isso, Benjamin se refere não só ao literato russo a que faz referência em seu texto<sup>13</sup>, mas também nos

---

<sup>11</sup> Cf. Simmel, p. 30.

<sup>12</sup> Benjamin, “O autor como...”, 1987, p.122.

<sup>13</sup> Benjamin, “O autor como...”, 1987, p.125. Benjamin toma como exemplo a produção do escritor russo Sergei Tretiakov e sua ação política junto às comunas russas. A partir desta produção o autor discute o papel da produção literária nos jornais, procurando demonstrar como os periódicos soviéticos rompem com a distinção entre autor e produtor. Benjamin, no entanto, destaca, desde o começo de seu artigo, a necessidade de se associar o que chama de “uma tendência política correta e a técnica progressista”. (Benjamin, 1987, p. 123)

permite pensar em sua recepção efusiva, anos antes (1929), às práticas surrealistas e dadaístas.<sup>14</sup> Tal crítica passa pela concepção de conhecimento do filósofo, tendo como estratégias possíveis o exercício de uma lembrança autobiográfica sobreposta às memórias coletivas, ou ainda à perambulação como campo de investigação e descoberta de uma legibilidade do urbano. Esses aspectos indicam uma experiência estética que embaralha os diferentes campos do sensível, marcando a contemporaneidade do autor, e fazendo-nos reconhecer uma confiança nessa experiência que se dá na interação, no embate e na interpretação, seja do espaço vivido ou da imagem que ocupa esse espaço. Desse modo, Benjamin mostra compreender a obra não apenas restrita à produção, mas envolvendo também a recepção e a comunicação como parte de uma experiência estética.

Desse modo, entendemos, em primeiro lugar, a experiência estética como uma prática que não se resume apenas à produção, mas também à recepção e à comunicação de uma obra; em segundo, a inserção do receptor como parte ativa da obra, na forma de um campo aberto em uma relação dialética com os sentidos que essa obra possa promover. Referente a esse primeiro termo, temos a proposta de uma hermenêutica desenvolvida por Hans Robert Jauss (1921-1997), que nos permite situarmo-nos frente às críticas formuladas por uma diluição do sujeito proveniente de uma indústria cultural massiva, como o faz Adorno. Jauss coloca:

...é preciso que a estética da negatividade<sup>15</sup> não mais renegue o caráter comunicativo da arte. Ela deve se libertar da alternativa abstrata entre a negatividade e a afirmação, pela procura de refundir as formas violadoras da norma, ressaltadas na arte de vanguarda, em produções formadoras de norma da experiência estética.<sup>16</sup>

Em outra passagem, Jauss alerta para a necessidade de o modelo marxista incluir e revalorizar esse processo de interação, devendo avançar além do que a crítica marxista compreende como espaço intermediário entre produção-consumo:

Intervém aí, entre produção e consumo, um terceiro momento, dividido entre distribuição e troca, que normalmente é representada na área de interação, mas que, significativamente, permite-nos compreender a ação comunicativa apenas de forma rudimentar de relações economicamente realizadas e ver a intersubjetividade da comunicação apenas no enfrentamento abstrato da sociedade com o indivíduo.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Benjamin, "O Surrealismo" (1929).

<sup>15</sup> Jauss refere-se a uma estética da negatividade no contexto das críticas que formula à Adorno. (Jauss, in 1979, p. 80-82) Dois argumentos se destacam: a crítica à estética comunicativa compreendida por Adorno dentro de uma função privilegiadamente ideológica; a crítica "a férrea oposição adorniana entre o culto da negatividade, praticada pela arte não cooptada, e o enfeitamento generalizado, próprio da sociedade de consumo." (Lima, 1979, p. 21)

<sup>16</sup> Jauss, Hans Robert. "A estética da recepção: colocações gerais" (aprox.1970). In: Lima, L.C.,(org.) 1979, p.82.

<sup>17</sup> Jauss, Hans Robert, In: Lima, L.C.,(org.) 1979, p. 74.

Em ambos os excertos, o autor nos lembra de uma via de liberação e reflexão do sujeito que se dá na própria experiência estética. Jauss propõe abdicar de uma oposição de termos em favor de um espaço de intercâmbio entre a recepção da obra e aquilo que ela própria evoca. Um campo de contato é delimitado, ainda que este pareça aprioristicamente determinado por uma produção cultural massiva. Isso implica então não restringir a experiência estética à sua produção, dando-se assim uma aproximação entre o vivido e o observado, em que o próprio ato de criação demande também a atitude de recepção, sendo a comunicação o espaço comum entre ambos.

Assim, a experiência estética pode vir a ser transgressora, pois ela consegue, ainda que por vias clandestinas, manter sua rebeldia quanto a normatizações cristalizadoras, seja, por exemplo, com a proibição das imagens na Idade Média, ou o seu contrário, com a saturação de imagens que hoje ocorre, promovendo um anestesiamiento de sua potência pela banalização do visível. De maneira que, se é transgressora, ela convida à liberdade, um convite que pode ou não ser aceito por aquele que o recebe. Este faz parte do enlace da experiência, ou seja, como diria Jauss: “a experiência estética não se distingue apenas do lado de sua produtividade, como criação através da liberdade, mas também do lado de sua receptividade, como “aceitação em liberdade”<sup>18</sup>, podendo essa aceitação vir a promover a práxis da ação.

Se, por exemplo, admitirmos as circunstâncias da produção fotográfica na contemporaneidade, sua avassaladora inserção em uma multiplicidade de usos, há que, num primeiro momento, concordarmos com Adorno,<sup>19</sup> que entende a fotografia como servil à reificação de uma ordem difundida pela indústria cultural em que a própria recepção é construída. Mas, se essa experiência pode ser em si transgressora, ela pode manter sua chama no embate entre a obra e sua recepção. Uma relação que é viva, mobilizadora, quando ocorre a aceitação de um jogo proposto, sendo uma nova ordenação de sentidos o espaço de liberdade transversal à orientação da indústria cultural. No entanto, pelo que se tem observado, se a indústria cultural não assimila de imediato esse convite, ampliando a difusão da obra e imediatamente amortizando-a ao torná-la objeto de consumo, ela a mantém no limbo, na periferia de outras ações em processo de assimilação e homogeneização.

---

<sup>18</sup> Jauss, 1979, p. 83.

<sup>19</sup> Adorno, 2006, p. 111/122.

## Imagem crítica, dialética do ver e memória

O debate sobre a recepção nos permite refletir sobre seus limites e sua situação precária na contemporaneidade, ainda que, ante uma obra, se abra o imponderável a ser completado e interpretado, ou não, pelo observador. Por outro lado, essa questão nos coloca novamente diante do embate com o visível, conduzindo-nos a pensar a imagem, sua recepção e produção como um campo de tensões dialéticas. Esse campo pode ser entendido como um “entre”, um intervalo desde o ato de observar até obra observada, o qual, por sua vez, retorna o olhar, segundo afirma George Didi-Huberman em sua obra *O que vemos, o que nos olha*:

Não há que escolher entre o que vemos (...) e o que nos olha (...). Há apenas que se inquietar com o ENTRE. (...) É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha – um momento que não impõe nem excesso de sentido (...), nem a ausência cínica de sentido (...). É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos.<sup>20</sup>

Nesse excerto, uma relação diferenciada se dá em um espaço que entendíamos como “obscuro” ao nos referirmos à *imagem dialética* em Benjamin. Espaço esse que é também um mergulho na relação obra/recepção, em seu caráter comunicativo que Jauss reivindicara. Trata-se de um momento de abertura a um intervalo conhecido, porém inesperado, entre o “excesso” e a “ausência” de sentido. Um campo dinâmico, dialético, oscilante, capaz de inquietar o ver, de permitir reconhecê-lo, ao tornar reflexo de si mesmo na relação com a obra. Didi-Huberman, à semelhança de Benjamin, refere-se a esse “entre” como sendo um fenômeno, talvez uma *revelação* entremeadada à história.

Em Benjamin, com freqüência, a dialética da imagem é apresentada no duplo jogo entre proximidade e distância. A fotografia, historicamente, é compreendida como o dispositivo que vai corroer, pouco a pouco, a distância evocada pela *aura* da obra de arte. Aura, aqui, é compreendida como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”.<sup>21</sup> Tal distância, propiciada pela *aura*, seria um “escavar” silencioso entre aquele que observa e a obra que lhe retorna o olhar. Sob a autenticidade, originalidade e unicidade, a imagem convida o observador a uma historicidade que transcende o objeto à sua frente. Desta maneira, a aura estará intimamente associada ao valor de culto e à tradição que suporta a evocação trazida pela obra. Didi-Huberman, por sua vez, irá compreender, antes de tudo,

<sup>20</sup> Didi-Huberman, 1998, p. 77.

<sup>21</sup> Benjamin, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (primeira versão – 1935/36), in 1997, p. 170.

como *dialética do ver* essa relação entre o *olhante* e o *olhado* percebida por Benjamin. É como um embate trabalhado no tempo que se desdobra em pensamento e memória, para além da visualidade da imagem, no entanto, dissociado de seu valor de culto.<sup>22</sup> A esse embate em que o próximo e o distante se experimentam dialeticamente Didi-Huberman chama de *dupla distância*. *Dupla distância* que, ao afirmar essa *dialética do ver*, acaba por operar uma dissociação do culto à obra em relação ao ato de apreendê-lo, este historicamente situado. Disso decorre a defesa, pelo filósofo, da secularização da aura, não sendo ela pensada apenas sob o viés de seu valor de culto e das condições materiais suportadas na obra de arte, mas também sob a ênfase da relação dialética com o visível, num entrelaçamento entre o ato de ver e a memória como instância necessária capaz de trazer um olhar crítico ao presente desse ato. Assim, segundo Didi-Huberman, “quando Walter Benjamin evoca a imagem aurática dizendo que, ao nos olhar, ‘é ela que se torna dona de nós’, ele nos fala ainda do poder da distância como tal, e não de um poder vagamente divino, ainda que oculto, ainda que ele mesmo distante. A ausência e a distância não são figuras do divino.”<sup>23</sup>

Mas, qual seria o gesto constituinte diante da imagem – como vejo? Didi-Huberman, ao colocar essa questão, opõe o discurso *tautológico* ao da *crença*. Para isso, apresenta-nos a imagem de uma urna funerária. Nela, a expressão da morte, em sua forma límpida, inalcançável, constatação de algo que nos reduz e nos une como humanos. A morte, ao ser colocada em sua vacuidade intransponível, compõe a parte do jogo tautológico. No entanto, em oposição a esse olhar, que reduz a morte a uma condição fechada, tem-se aquele outro olhar que se faz imaginativo, o olhar da crença que, a partir da imagem, se lança a toda uma teia de sentidos erigidos no âmbito da cultura, das credences e religiões, a preencher o vazio

<sup>22</sup> “É antes de um olhar trabalhado pelo tempo que se trataria aqui, um olhar que deixaria à aparição do tempo de se desdobrar como pensamento, ou seja, que deixaria ao espaço o tempo de se retramar de outro modo, de se reconverter em tempo.” (Didi-Huberman, 1998, p. 149)

<sup>23</sup> Didi-Huberman, 1998, p.158-159. A *dialética do ver*, entrecortada pela memória, adquire, na contemporaneidade, outras configurações que podem ser observadas nas novas tecnologias, na fotografia digital, na auto-referenciação do indivíduo pela imagem. Assim, o jogo entre proximidade e distância (*dupla distância*) que a imagem evoca, não é mais dominado pelo sentido de transcendência, em conexão com o sagrado, como na obra de arte, ou mesmo devido a relação ruptiva que os sucessivos choques de diversas ordens que o moderno inaugura, mas tem, uma de suas expressões mais freqüentes, na potência da perfeição técnica, característica dos discursos sobre a fidelidade. Isso se percebe, por exemplo, na apropriação sistemática desse discurso e das tecnologias que o ratificam pela fotografia publicitária. Esta, freqüentemente, praticada a fim de diferenciar, de destacar a mercadoria de sua própria homogeneidade e seriação. Nesse caso, a distância que se estabelece é aquela que pode ser mensurada pela possibilidade de aquisição, pela capacidade de satisfazer, temporariamente, um vazio a ser preenchido pela mercadoria no ato do consumo. Desse modo, a dialética da proximidade e da distância toma o movimento da satisfação e da insatisfação que se estende ao corpo como lugar em que se habita, o qual, também, pode ser moldado, construído, adequado aos valores de perfeição que têm sua correspondência nas imagens. A distância, assim, é aquela mensurada pelo quanto custa, pelo tempo breve na sua relação com o desejo e os valores simbólicos que carrega. Se há uma transcendência nesse jogo entre proximidade e distância, ela se assemelha àquela da orgia, do gozo intenso e inebriado, vicejante por uma nova vivência. Neste deserto, a disputa entre o homem e a natureza migra para a tecnologia e o mundo palpável. É como se a absoluta similaridade entre imagem e o real vivido fosse o cume em que se dá a imediata transcendência do homem, em equivalência à sua inventividade de criador.



evocado pela morte. Todavia, seja diante de um discurso ou de outro, a imagem da morte persiste como um espelho de nossas inquietações e memórias que marcam nossas histórias de vida. Expressa um vazio a ser mergulhado, embora possamos dele evadir via constatação pura e imediata do olhar tautológico, ou através de toda uma construção imaginativa, a partir daquela dor da perda ou de algo a ser percebido em sua realidade incontornável, o olhar crente. Mas é no vazio, além desses limites, que Didi-Huberman encontra o *olhante* dando poder ao *olhado*: “é o poder do olhar atribuído ao próprio *olhado* pelo *olhante*: isto me olha”.<sup>24</sup> A provocação aberta por aquilo que inquieta constitui um campo dialético em que o objeto se sugere, incita, preenche um desejo, ou mesmo, aparentemente, se despe de qualquer significado, como ocorre nos trabalhos do minimalismo norte-americano dos anos cinquenta analisados pelo autor. Por sua vez, a opção pela ausência cínica de sentido da tautologia ou pelo excesso de sentido da crença paira como uma ameaça a esse jogo reflexivo, podendo confundir os contornos desse campo dialético que desse modo se dilui.

“Quanto ao dilema, se revela tão vazio e fechado, é apenas porque a tautologia constitui de fato, sobre a questão do visual, o fechamento e a vacuidade por excelência: a fórmula mágica por excelência, forma ela própria invertida - equivalente, como uma luva virada ao avesso ou uma imagem no espelho - da atitude da crença. Pois a tautologia, como crença, fixa termos ao produzir um engodo de satisfação: ela fixa o objeto do ver, fixa o ato - o tempo - e o sujeito do ver.”<sup>25</sup>

Na fotografia é freqüente predominar o jogo tautológico. Esse jogo se dá na semelhança e reconhecimento do que vejo, o qual tem sua contigüidade transposta do real visível para o suporte sensível. Tal satisfação se complementa na transposição para o espaço perspectivo. Espaço codificado e fossilizado como lugar de reconhecimento intimamente associado à fotografia. Lugar que conforta aquele que observa, estabelecendo um parâmetro que constantemente retorna ao olhar a imagem, desejando do observador um consenso com o visível. Esse consenso, em seu oposto, se dá como crença, uma educação consolidada na visualidade que tem, no ponto de fuga, a constituição de um vértice ordenador do mundo. Embora estejamos distantes de uma ordenação perspectiva como síntese do racionalismo iluminista, consubstanciado em imagem, tal cume ordenador continua a satisfazer como signo de exatidão e verdade abrigada sob a trama da imagem fotográfica.

<sup>24</sup> Didi-Huberman, 1998, p.148. Na tradução do texto de Didi-Huberman, o uso dos vocábulos “olhante” e “olhado” é muito freqüente e corresponde a uma necessidade semântica da teoria desenvolvida pelo autor, de modo a contemplar uma reciprocidade inerente a um ou a outro desses polos. Além disso, tal uso contribui também para constituir o espaço tramado - o ENTRE - enquanto interlocução viva, no qual acontecem as reflexões do filósofo. Dessa maneira, no decorrer deste trabalho, iremos utilizar estes termos - *olhante* e *olhado* - em razão do que foi acima mencionado, ainda que no português não exista o termo *olhante*.

<sup>25</sup> Didi-Huberman, 1998, p.76.

Ora, hoje, com a explicitação da manipulação da imagem fotográfica sob o registro digital, parece ter sido definitivamente roubada a certeza antes desejada e reafirmada pela fotografia. Daquela afirmação, suportada no jogo tautológico de reconhecimento direto do visível, temos agora a certeza de sua manipulação. Uma outra espécie de jogo se soma ao reconhecimento do visível associado à fotografia, tornando-o um pouco mais complexo, renovando, talvez, as aspirações fotográficas sob uma nova ordem tecnológica que, no entanto, corresponde a enigmas sustentados no mesmo princípio. E novamente a imagem escapa. Aquilo que a fotografia pode provocar, além de uma oposição entre o reconhecimento imediato e o enigma proposto pelo aparelho, transforma-se na mesma crença pífia, na qualidade, atestação, sempre reatualizada da imagem. Esta imagem agora é entendida sob uma interpretação irônica ou sagaz do observador: a da certeza da maleabilidade crescente da imagem fotográfica, como também de sua conexão e referência ao visível que sustenta sua parca verdade. Mas, quando o ver se torna crença ou tautologia, onde reside sua fruição?

Esses limites da fruição do visível (tautologia e crença) se renovam sob o olhar imediato, satisfazem-nos ao colocar o observado na prateleira mais próxima, guardando-o no esquecimento de atitudes e ações que se sucedem, abdicando do ver. Fazem desse ato uma resignação à impressão, à força do momento ou ao seu mascaramento sob a malha de estereótipos cotidianos. Abolem o tempo que se depreende da relação travada entre o olhante e a imagem e a inquietação que essa relação possa provocar, em um campo cotidiano saturado de imagens que se transformam, elas mesmas, em matéria do vivido. Uma assimilação da imagem pelo corpo, absorção do corpo pela imagem. Assim, sob os limites da tautologia e/ou da crença, o ato de ver, aparentemente, se torna corpo numa contínua descoberta de seu próprio ato. No entanto referencia-se preferencialmente na imagem e não na experiência sensível com o mundo.



Dirá Didi-Huberman:

“Ora, o objeto, o sujeito e o ato de ver jamais se detêm no que é visível, tal como faria um termo discernível e adequadamente nomeável. (...). O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu

sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta.<sup>26</sup>

Se “dar a ver” é inquietar o ver, essa operação é um campo aberto em que a distância se faz próxima. Ela é o poder atribuído pelo *olhante* ao *olhado* que lhe ergue o olhar. E, nesse sentido, o ato de ver abre um espaçamento tramado por distâncias contraditórias que se experimentam dialeticamente. Enquanto distância, pode se fazer surpresa, evocação de um sentido esquecido, reencontrado como uma aparição no assombro entre *olhante* e *olhado*. Portanto, também memória, olhar reminiscente que, na relação com o *olhado*, sua aparição desdobra para além de sua própria visibilidade.

Assim, a memória transpassa o ver e o constitui. Como diz Benjamin, ela é o substrato, “o meio daquilo que vivemos, assim como a terra é o meio dentro do qual jazem, soterradas, as cidades mortas”.<sup>27</sup> A memória permite encontrar, no visível, a abertura para aquilo que nos situa simultaneamente no presente e para além dele. É parte do invisível, capaz de nos surpreender, podendo se fazer pensamento, ou mesmo culto, como, por exemplo, quando associada ao fenômeno aurático tratado por Benjamin. De maneira que, ao dissociar a aura como *dupla distância* do culto fundado na tradição, Didi-Huberman realiza uma dupla operação: a primeira, como vimos, é o reconhecimento de uma *dialética do ver* que subjaz no valor de culto da imagem; a segunda é a elucidação da memória como parte fundamental desse ato. (“É assim que se entrelaçam, na aura, a onipotência do olhar e a de uma memória que se percorre como quem se perde numa ‘floresta de símbolos’”.<sup>28</sup>)

Desse modo, ao pensar a aura entrecruzada com o olhante, “o passado se dialetiza na protensão de um futuro e, dessa dialética, desse conflito, justamente surge o presente emergente.”<sup>29</sup> O filósofo reconhece o momento em que a memória se alarga, não se reduzindo a indícios confinados sob uma ordem temporal objetiva. Temporalidade-protensão, decorrente da *dialética do ver*, entremeada pela memória, define um campo que se distende ao passado e ao futuro e que permite ao sujeito reconhecer-se a si mesmo no mundo. Esse “presente que emerge”, dialética do ver e memória viva, indica-nos uma concepção de temporalidade que se avizinha àquela fenomenológica, entremeada à história, desenvolvida por Merleau-Ponty, uma década depois. Assim, Maurice Merleau-Ponty, em *A*

<sup>26</sup> Didi-Huberman, 1998, p. 76-77.

<sup>27</sup> Benjamin, *apud* Bolle, 2000, p. 318.

<sup>28</sup> Didi-Huberman, 1998, p. 150. Essa relação Didi-Huberman encontra nos escritos de Benjamin que tratam da memória voluntária e involuntária no texto “Sobre alguns temas em Baudelaire” (1939).

<sup>29</sup> Didi-Huberman, 1998, p.151.

*fenomenologia da percepção* (1944), ao tratar do corpo na relação com os objetos e o mundo, apresenta o tempo em um contínuo desdobrar, estando ele imiscuído em cada ato.<sup>30</sup>

A dilatação do tempo (projeção, protensão, passado-futuro), que converge para um situar-se no mundo, no presente, compõe esse terreno extenso, esse “meio daquilo que vivemos”.<sup>31</sup> Enquanto em Benjamin a história é enfatizada como memória coletiva que nos envolve, na qual o situar-se estaria indissociável, em Merleau-Ponty, (e mesmo na passagem de uma filosofia à outra, como pretende Didi-Huberman), a ênfase encontra-se no corpo em situação, naquilo que o constitui em seu ato, na relação com o mundo e com as coisas. O tempo que dele secreta, nas suas infinitas ações e nos infinitos corpos no mundo, constitui a própria história, esse terreno envolvente de que fala Benjamin. De outra maneira, esse situar-se no mundo se faz constantemente na ponte lançada ao futuro e ao passado, a qual é também história, memória e esquecimento. Assim, o ato de ver participa do espaço constituinte do vivido, podendo ocorrer de modo revelatório, como vemos na *imagem dialética*, na forma de um afloramento, com a força de um choque, permitindo o reconhecimento do sujeito na temporalidade fragmentária que o constitui.



Em Merleau-Ponty, o homem não é apenas um ser psíquico ligado a um organismo vivo, mas também aquilo que ele chama de um ‘vaivém da existência’<sup>32</sup>, em que o homem é o corpo perceptivo e sua relação com os objetos e com o mundo. Por meio dessas relações a linguagem funda e propaga a mediação cognitiva com o mundo, tendo a memória a se irradiar no presente vivido. A esse ir e vir antecedem as intenções perceptivas e práticas, aquilo que existe para mim e que ignoro justamente porque conheço. A isso Merleau-Ponty chama de “ser no mundo”, como o próprio fenômeno do existir<sup>33</sup>. *Ser no mundo* que não considera uma parte constitutiva do corpo de forma operativa e funcional em relação às demais. *Ser no mundo* também diverso de uma apreensão que elege um elemento regente como a consciência ou o pensamento, por onde passaria toda a compreensão do sujeito como categorizações das ações, fatos psíquicos, fisiológicos. Mas, ao contrário, *ser no mundo* é como um descobrir-se no corpo não havendo uma subordinação de um estímulo a

---

<sup>30</sup> “A síntese espacial e a síntese do objeto estão fundadas neste desdobramento do tempo. Em cada movimento de fixação, meu corpo ata em conjunto um presente, um passado e um futuro, *ele secreta tempo*, ou antes, torna-se este lugar da natureza em que, pela primeira vez, os acontecimentos em lugar de impelirem-se uns aos outros no ser, projetam em torno do presente um duplo horizonte de passado e de futuro e recebem uma orientação histórica.” (Merleau-Ponty, 2006, p.321.)

<sup>31</sup> Benjamin, *apud* Bolle, 2000, p. 318.

<sup>32</sup> Merleau-Ponty, *Fenomenologia da Percepção* (1945), 2006, p. 130.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 122.

outro, e sim, experimentações contínuas, uma memória viva que se redescobre em constante reinvenção de si mesma. Desta maneira, Merleau-Ponty propõe que os sentidos corporais não estão confinados às suas respectivas unidades, mas se fazem em uma dinâmica permanente, na amplidão em que se agrupam, pertencentes que são a um todo que é o próprio corpo como experiência do *ser no mundo*. Os sentidos então se fazem em conjunto, sendo um engano quando, ao fixá-los, ao atentarmos para as qualidades de um ou outro sentido, construímos uma concepção de que existem em separado, regidos por um entendimento que lhes permite serem operativos e objetivos. Assim, o próprio olhar se faz como um todo e não apenas pelo sentido da visão:

“não reconhecemos pela visão aquilo que todavia vimos freqüentemente, e ao contrário, reconhecemos de um só golpe a representação visual daquilo que, em nosso corpo, nos é invisível.(...) Cada um de nós se vê como que por um olho interior que, de alguns metros de distância, nos observa da cabeça aos joelhos. Assim, a conexão entre os segmentos de nosso corpo aquela entre nossa experiência visual e nossa experiência tátil não se realizam pouco a pouco e por acumulação. Não traduzo os dados do tocar para a linguagem da visão ou inversamente, não reúno as partes de meu corpo uma a uma; essa tradução e essa reunião estão feitas de uma vez por todas em mim: elas são meu próprio corpo.<sup>34</sup>

Como se observa, o ver se estende à totalidade, fazendo-se distintos, porém, ambos partilham e reverberam ao corpo todo. Assim, essa totalidade abarca nosso corpo em situação, transpassado que está por diferentes estímulos e em relação às coisas e o mundo. A experiência sensorial é constantemente instável, estranha a uma percepção que podemos chamar de “natural”. No mundo intersensorial, dirigimos uma intenção de fixação em uma região entre as demais, explorando-a, interrompendo o espetáculo que nos é oferecido constantemente, substituindo a visão global pela particular:

Assim, existe uma atitude natural da visão em que con Spiro com o meu olhar e através dele me entrego ao espetáculo: agora as partes do campo estão ligadas em uma organização que as torna reconhecíveis e identificáveis. A qualidade, a sensorialidade separada, produz-se quando rompo essa estruturação total de minha visão, quando deixo de aderir ao meu próprio olhar e, em lugar de viver a visão, interrogo-me sobre ela, quero testar minhas possibilidades, desfaço o elo entre minha visão e o mundo, entre mim mesmo e minha visão, para surpreendê-la e descrevê-la.<sup>35</sup>

Esse gesto, esse contínuo deslocamento do ato de ver, que se apropria à distância de algo que o incita, que o indica, que o significa, logo é abdicado por uma nova sucessão de impressões que se reorganizam. Isto coloca-nos a questão de como abordar a

<sup>34</sup> Merleau-Ponty, 2006, p. 207.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 305.

espacialidade compartilhada entre o corpo e o visível a partir de um suporte bidimensional como o fotográfico. Ou, de outra maneira, como colocado por João A. Frayze-Pereira: “considerando que onde se tem apenas uma superfície sensível vê-se (ou melhor, sente-se, intui-se) a totalidade volumosa do mundo, é a fotografia que doa ao real esse misterioso caráter ou é o mistério do próprio mundo sensível aquilo que a fotografia revela?”<sup>36</sup>.

Quando fotografamos, podemos pensar que tal ato partilha do gesto de ver com todo o corpo e, por contigüidade, o dispositivo estanca momentaneamente o ver em seu ato. Adquire, sob uma ordem determinada por um recorte, aquilo que antes nos olhara, anunciado como vivo na relação à totalidade de meu corpo – percepção, memória, psique etc – e que agora se perpetua sobre o suporte sensível. Assim, ao nos colocarmos atrás da câmera, uma seleção, um recorte são constantemente praticados. O ato de recortar é, em si, oferecer a um outro um detalhe do todo mas, antes disso, é sair do espetáculo total a que estamos abertos, para fixá-lo em nossa atitude com um desejo exploratório, antes mesmo de seu registro. O fotógrafo, ao se debruçar sobre o enquadramento a ser definido, acolhe um ancoramento perceptivo para si mesmo de uma totalidade que o abarca. E, através da câmera, enquanto imagem recortada do todo, ela irá permitir o particular de uma nova fixação a algum ponto que chamou atenção na imagem. A fotografia então se mostra como um dos meios de interrogar a própria visão em seu processo ininterrupto de (re)construção do visível. Através desse dispositivo mecânico, tanto exteriorizo o ver, permitindo observá-lo na duração da imagem, como posso assimilar o dispositivo incondicionalmente acoplando a lembrança de sua espacialidade e de suas potencialidades óticas, como extensão do gesto perceptivo.<sup>37</sup>

A partir da fotografia, também se pode perguntar sobre a extensão, aparentemente natural, que ocorre entre o espaço perspectivo da câmera e a espacialidade aprendida pelo corpo na relação com o mundo. Ao tratar do ver, Didi-Huberman coloca esse gesto como uma inquietação fundante do próprio ato. Inquietação essa que, como nos mostra Merleau-Ponty, se dá na simples relação da construção do objeto:

---

<sup>36</sup> Frayze-Pereira, João A. “A fotografia como percepção...”, in *Arte, Dor...*, 2005, p.101.

<sup>37</sup> Entretanto, pode-se perguntar o que ocorre quando o gesto de seleção é modelado em consonância com referências definidas pelo hábito ou por indicações midiáticas? Ou ainda, quais os desdobramentos da estreita sinergia que se observa entre as narrativas íntimas, as redes sociais e as imagens digitais produzidas contemporaneamente? Dois caminhos distintos que coexistem em fotografias domésticas, mas que são exemplos de uma possível reflexividade da imagem fotográficas tomando outros contornos. Reflexividade anestesiada e identificada com dispositivos fotográficos facilmente acopláveis ao ver e a memória. Esses constantemente criando um circuito de acontecimentos imediatos e vertiginosos que acabam por amalgamar o percebido com o praticado, o vivido com o reproduzido em imagem. Desse modo, todo o corpo passa pelo ver mecânico, disseminado de forma impalpável pelos dispositivos informacionais. Isso implica numa alteração da própria cognição, uma vez que o suporte eletrônico serve não só para registrar e guardar, como o suporte tangível tradicional, mas adquiriu tal plasticidade que passa a compor a cognição e os laços afetivos.

“Ver é entrar em um universo de seres que se mostram, e eles não se mostrariam se não pudessem estar escondidos uns atrás dos outros ou atrás de mim. Em outros termos olhar um objeto é vir habitá-lo e dali apreender todas as coisas segundo a face que elas voltam para ele.”<sup>38</sup>

Se os objetos se escondem, é porque eles são também vistos em sua superfície, em uma das suas faces que oferecem ao ver. Mas eles não se esgotam na fixação a uma possível face. Eles compõem um sistema, um universo no qual entramos e onde compartilhamos da multiplicidade de visões possíveis a partir daquela primeira apreendida. Diante do que nos olha, diante do objeto, encontramos-nos na relação invisível com o nosso próprio corpo a mensurá-lo, compreendê-lo, projetá-lo para além do visível. Nesse momento, o objeto é um anteparo, o espelho a partir do qual nos reconhecemos em contigüidade à própria espacialidade daquilo que observamos sobre uma das faces. Assim, vir a habitar um objeto é comungar uma espacialidade, uma inquietação que retorna ao invisível do próprio corpo e que estende a espacialidade daquilo que se observa. A espacialidade remete a um perspectivismo que está implícito ao ato de ver e se encontra na nossa própria relação com o mundo. A partir da percepção das partes que se escondem, que progridem em diferentes escalas, concebemos, à distância, o que nos lança para além das faces dos objetos vistos, para o que transcende o visível, em relação viva entre o que observamos e o que envolve nosso próprio corpo. Assim, Frayze-Pereira nos diz:

...apreendo esse aspecto perspectivo que sei ser apenas um de seus aspectos possíveis à própria coisa que o transcende. Uma transcendência aberta ao conhecimento é, portanto, a própria definição da coisa tal como ela é visada pelo sujeito ingênuo.<sup>39</sup>

O perspectivismo<sup>40</sup>, desse modo, se estabelece no intervalo entre o *olhado* e o *olhante*. Um revelar que se dá pouco a pouco, nunca completamente, sendo parte da própria trama dialética de uma totalidade que nos contempla e nos envolve. Uma totalidade aberta que não se esgota em um ponto de fixação, que se oferece constantemente para além do visível, estando esse invisível estreitamente ligado à própria imediatez da presença da coisa. Presença essa que é também corpo, observado e balizado em relação ao invisível dele mesmo.

---

<sup>38</sup> Merleau-Ponty, 2006, p. 105.

<sup>39</sup> Frayze-Pereira, 2005, p. 103.

<sup>40</sup> É importante distinguir o perspectivismo enquanto código visual dominante, a partir do Renascimento, do perspectivismo aqui tratado. Este pode ser compreendido como decorrente da própria relação do corpo no mundo. Ele é a parcialidade que se oferece de uma totalidade em que o corpo todo está imerso.

## Imagem crítica: sintoma e eficácia teórica

Ao pensarmos essa temporalidade em termos dialéticos, é possível reconhecer igualmente um caráter anacrônico das imagens:

...o anacronismo parece surgir na prega (uma dobra) exata da relação entre imagem e história: as imagens, desde cedo, têm uma história; porém, o que elas são, seu movimento próprio, seu poder específico, tudo isso não parece na história mais que como um *sintoma* – um mal-estar, uma desmentira (desmistificação?) mais ou menos violento, uma suspensão.<sup>41</sup>

Como se percebe, Didi-Huberman trata do anacronismo em profunda relação com o momento de sua emergência a que chama de *sintoma*. Mas, antes disso, distingue as temporalidades que entende constituírem as imagens. Segundo o filósofo, a imagem teria uma história que lhe é própria, a qual envolve as referências no momento de sua produção. Mas também a imagem traz consigo as temporalidades que ela acolhe, como um arcabouço velado, que a vêm visitar e dela participar, as quais compõem seu caráter anacrônico. Assim, a imagem implica o cruzamento dessas duas dimensões, o anacronismo e a história em que é produzida. Mas, falar de um anacronismo e de uma história inerente à imagem envolve pensar a temporalidade de sua recepção, o momento em que ela é aberta para o mundo se fazendo ressonante. Neste sentido, por entender que as imagens podem ocorrer como um afloramento no tempo, manifestando a tensão dialética entre sua dinâmica própria e a história, é o que podemos compreender essa reconhecibilidade acontecida no instante como tendo um valor de *sintoma*.

Como chamar a este objeto, sem a palavra “anacronismo”, ela não designa eventualmente mais do que uma vertente de sua oscilação? Avancemos mais um passo – avancemos uma palavra para tratar de dar corpo à hipótese: só há história dos *sintomas*. (...) Seria necessário, pois, interrogar-se também sobre o que quer dizer, sobre o que implica a palavra *sintoma*. Palavra difícil de delimitar: não designa uma coisa isolada, nem inclusa em um processo redutível a um dos vetores, ou a um número preciso de componentes. É uma complexidade de segundo grau. (...) Esta noção denota um duplo paradoxo visual ou temporal, cujo interesse resulta compreensível para nosso campo de interrogação sobre a imagem e o tempo. O paradoxo visual é a aparição: um *sintoma* aparece, um *sintoma* sobrevive, interrompe o curso normal de uma coisa segundo uma lei – tão soberana como subterrânea que resiste à observação banal. O que a imagem *sintoma* interrompe não é outra coisa senão o curso normal da representação. (...) um *sintoma* jamais emerge em um momento correto, aparece sempre a contrapelo, como uma velha enfermidade que volta a importunar nosso presente.<sup>42</sup>

<sup>41</sup> Didi-Huberman, *Ante el Tiempo* (2000), 2005, p. 29. (Tradução do autor)

<sup>42</sup> Didi-Huberman, 2005, 43-44.



O *sintoma* não delimita, não segue uma ordem, ele surge inadvertidamente. Pode mostrar-se como uma historicidade ruptiva que se manifesta na relação com aquele que o percebe. Desse modo, ele se mostra como um desdobramento da *dialética do ver*, trazendo consigo um sentido velado, inquietante, que não se resume a um olhar objetivo, demarcado como diante de um documento visual restrito ao tempo de sua produção. Assim, ele remonta ao anacronismo, este se fazendo operante, inquietante em uma historicidade presente. Tal agitação se dá através de relações de semelhança e, simultaneamente, em tensão dialética, sendo aquilo a que Didi-Huberman se refere ao entender que a imagem acolhe a repetição e a diferença.<sup>43</sup> O *sintoma* advém do encontro entre o ato de ver, em sua profusão e profundidade, e sua manifestação na história.

A *imagem-sintoma*, noção proposta por Didi-Huberman, traz, em si, o desejo de ser observada. Ela é semelhante à imagem fotográfica “latente” que, embora tenha sofrido a ação da luz, ainda não se consubstanciou em imagem visível. Assim, a *imagem-sintoma* pode inquietar o pensamento, tensionar as relações do vivido, mas necessita de que a dialética se faça nela operante, de modo a aflorar as memórias que a transpassam, permitindo que relações de semelhança se estabeleçam, propondo outras abordagens do ver em tensão com a temporalidade nela manifesta. A *imagem-sintoma*, então, instiga o olhar desavisado a retornar a si mesmo enquanto sujeito histórico, convidando-o a construir uma interpretação, a abrir um sentido velado, a desocupar uma categoria pré-concebida.

A noção de *imagem-sintoma*, pode reverberar em fotografias contemporâneas que manifestam uma força de ruptura e de criticidade. Essa força pode ser entendida em sua dimensão anacrônica e nas condições históricas em que foram produzidas, fazendo-se provocação ao percebido no presente. Tais imagens podem agir como uma interferência crítica dentro da infinitude de discursos na contemporaneidade. Porém, simultaneamente, estão submetidas a injunções que tendem a comprometer sua potência. Por essa razão, torna-se necessário pensá-las como pontos de irradiação de um campo dialético, que envolve também outras imagens e outras dimensões do sensível. Sua provocação não se restringe à visualidade, remetendo-se também ao corpo no espaço urbano. Corpo esse, freqüentemente, transpassado por imagens que envolvem o sujeito em situação.




---

<sup>43</sup> “Porém, o que é um *sintoma* senão justamente a estranha conjunção dessas durações heterogêneas: a abertura repentina e a aparição de uma latência ou de uma supervivência; o que é um *sintoma* senão precisamente a estranha conjunção da diferença e da repetição?” (Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 2005, p. 46-47)

Benjamin, ao tratar da *imagem dialética*, refere-se ao instante de seu afloramento como: “ponto crítico”, “explodir”, “agora da cognoscibilidade”.<sup>44</sup> Tais referências a uma intensidade, a um adensamento que transborda retornam ao leitor de forma provocadora. Elas remetem a um caráter instável da dialética, capaz de destroçar os aspectos simbólicos e mitológicos do próprio moderno. Em seu movimento, inspiram à noção de sintoma de Didi-Huberman, o qual mostra-se como instante ruptivo que se faz processo. Podemos então perguntar como esse instante ruptivo, esse “redemoinho no rio”, se apresenta.<sup>45</sup> A figura da constelação, constantemente retomada por Benjamin, é uma boa imagem para pensar essa questão. A constelação remete-nos a objetos, sentidos soltos no espaço que, ao serem agrupados sob um recorte, por exemplo, do olhar, ou de uma câmera, ou de uma dada historicidade, estabelecem uma ordem provisória, instável.<sup>46</sup> Esta ordem pode vir a ser composta por constelações longínquas, reminiscentes de uma tradição ancestral que vem se justapor a outros corpos celestes como um apelo lançado num dado presente. Outras vezes, modernamente, compõe-se de sistemas já desgastados que, ao lado de novas urgências, campos de experiências e conhecimentos ávidos por se conectarem, constituem uma dinâmica dissociada de uma pretensa estabilidade, suportadas em uma ordem arbitrária, alegórica.

Tais aglutinações têm na memória o elemento cortante, que transpassa o vivido, adere às partes dispersas, delimita momentaneamente um campo de sensações a ser instigado, revisto, interpretado. Ela propicia que o *sintoma* se constitua enquanto historicidade agregando as frações, fazendo-se potência latente e convidando o ver a se

---

<sup>44</sup> “O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa legibilidade constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo o presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (...) Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade.” (Benjamin, *Passagens*, [N 3, 1], p. 505, 2006.)

<sup>45</sup> Didi-Huberman em seu texto vai buscar na noção de “origem” de Benjamin, presente no *Drama do barroco alemão*, as referências para pensar esse afloramento. “Ou seja, uma espécie de formação crítica que, por um lado, perturba o curso normal do rio (...) e, por outro lado, faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio (...), corpos que ela restitui, faz aparecer, torna visíveis de repente (...) E, nesse conjunto de imagens ‘em vias de nascer’, Benjamin não vê ainda senão ritmos e conflitos: ou seja, uma verdadeira dialética em obra.” (Didi-Huberman, 1998, p. 171)

<sup>46</sup> Cabe lembrar que a opção que Didi-Huberman desenvolve em sua análise da *imagem dialética*, valoriza o aspecto processual desse conceito, em um mergulho no ato de ver partilhado pelo *olhante* e *olhado* em meio à temporalidade que os envolve. Isso nos remete ao movimento do emergir de sentidos com potência crítica e reflexiva. Por outro lado, em um rápido paralelo com Didi-Huberman, Susan Buck-Morss em *Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens* (1989) aborda a *imagem dialética* a partir das imagens que compõem a cultura mnemônica e mítica da modernidade no século XIX. Trilha um caminho guiado pelos escritos de Benjamin, trabalhando a partir dos “campos de imagens” presentes na obra do filósofo, procurando compreender, desconstruir e desenvolver o procedimento de montagem por ele adotado. Em síntese, Didi-Huberman valora a relação entre o *olhante* e o *olhado*, o observador e a recepção da imagem, enquanto que Buck-Morss trata do arcabouço de imagens, compostas em montagens dialéticas sob a historicidade que as propiciou.

experimental crítico, reflexivo. Desse modo, a memória, ao transpassar o ato de ver “obriga, [o] exercício dessa memória, a dialetizar”.<sup>47</sup>

Como indicado inicialmente, Didi-Huberman distingue dois momentos na *imagem crítica*: o *sintoma*, com a exuberância instantânea do percebido e o seu possível desdobramento *crítico-teórico*:

Precisamos doravante reconhecer esse movimento dialético em toda sua dimensão “crítica”, isto é, ao mesmo tempo em sua dimensão de crise e de *sintoma* – como turbilhão que agita o curso do rio – e em sua dimensão de análise crítica, de reflexividade negativa, de intimação – como o turbilhão que revela e acusa a estrutura, o leito mesmo do rio.<sup>48</sup>

Desse modo, podemos dizer que a *imagem crítica* reintroduz a *imagem dialética* dando evidência às suas dobras. Didi-Huberman amplia sua compreensão ao trazer essa dupla composição – de crise (*sintoma*) e de reflexividade negativa (análise crítica). O *sintoma*, em seu caráter reluzente, capaz de revelar a *dialética do ver* entrecruzada à memória, só ocorre plenamente quando o olhante ultrapassa o inexprimível torvelinho a que foi lançado experienciando-o criticamente. Desse modo, quando a dialética se faz operante, a *imagem crítica* constitui-se a si mesma na explicitação dos limites que a fizeram aflorar, e impinge uma auto-crítica àquele que é por ela afetado, confluindo ao presente como potência reflexiva. Desse modo, ela se apresenta como “uma imagem que critica a imagem – capaz, portanto, de um efeito, de uma eficácia teórica – e, por isso, uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para transcrevê-lo, mas para constituí-lo.”<sup>49</sup>

Esse aspecto duplamente reflexivo, referente à própria obra e àquele que permite por ela se afetar, compõe o movimento da *imagem crítica*. Sua precariedade tem, na relação entre palavra e imagem, o meio para abertura do ver e do *creer*<sup>50</sup>. Através da constituição de um discurso entrelaçado a outro, da formalização de um espaço de intercâmbio entre o olhante e o olhado, o ver encontra seus limites como sensorialidade unívoca, recompondo-se em relação a outras dimensões do sensível e da história coletiva. Isso implica uma sobreposição entre a obra e sua recepção, transpassada pelo jogo associativo e mnemônico que a resgata e a reconstitui no presente. É diverso de uma interpretação iconográfica que

<sup>47</sup> Didi-Huberman, 1998, p. 175-176.

<sup>48</sup> Didi-Huberman, 1998, p. 171.

<sup>49</sup> Ibidem, p. 172.

<sup>50</sup> Ibidem, p. 180.

pretende, mesmo que temporariamente, isolar a obra de suas relações entre o objeto e o mundo, para recompô-la dentro de um campo de conhecimento.

Esse campo de entrelaçamento constitui a vitalidade da relação entre olhante e olhado. Nele o convite persuasivo da obra apresenta-se inacabado, indicando uma completude sempre precária que demanda a interação dialética com o olhante. Esta interação pode se reverter para a constituição de uma consciência do tempo em que o sujeito se situa, proporcionando a manutenção de uma relação construtiva do conhecimento balizado pela experiência estética.

Em Didi-Huberman essa vitalidade se manifesta no silêncio e na aparente inexpressividade da obra que provoca o ver a se fazer corpo, memória invisível de si mesmo. Constitui um espaço de complementaridade, fundado na *dialética do ver* que suscita a inquietação diante do percebido. De forma semelhante a Benjamin na *imagem dialética*, e conseqüentemente no moderno, percebe-se a constituição de um espaço de convergência entre o artista-produtor e o seu intérprete na *imagem crítica*. Nela o fazer artístico é o gesto expressivo, o fazer evocativo de uma nova ordem de sentidos composta a partir de imagens muitas vezes anacrônicas, de desejo, de sonho, de uma corporeidade muda. Ele se mostra como *sintoma* que se manifesta ao olhante e, simultaneamente, propõe o fazer crítico o qual propicia o alargamento de um campo de imagens, constituindo-o no presente e deixando arestas que incitam outras reelaborações em tensão dialética com as memórias individuais e coletivas. Com isso, a imagem de uma dialética aberta, inacabada, “formas em formação”, se revela e se modela na relação com a obra e na temporalidade que a permite aflorar. Em um segundo momento, faz-se inquietante na relação com a palavra, formalizando, precariamente, o que antes era inexprimível.

\*

A *imagem crítica* se entrelaça à *imagem dialética*. Neste sentido, Didi-Huberman apresenta uma *imagem dialética* operante sob uma outra historicidade, sob outras referências estéticas, através da *imagem crítica*. Para isso, a dimensão corpórea e sensível apresenta-se dominante em relação às questões de emancipação do sujeito. O aspecto político, no entanto, apresenta-se na própria ruptura do ato de ver enquanto algo regrado, dirigido, abrindo o intervalo que se estabelece entre olhante e olhado, em que o ver se reconhece a si mesmo diante de uma imagem que o assombra e o convida a exploração do percebido. A concepção de *sintoma* presta-se bem a isso pela sua delimitação imprecisa,

capaz de acolher diferentes indicativos e, por isso mesmo, suscitando relações e contradições inerentes às temporalidades que a transpassam. A utilização deste termo *imagem crítica*, implica estar a um passo do conceito benjaminiano, em sua precariedade, maleabilidade e interação com o vivido, admitindo-o vivo e operante na contemporaneidade. Mesmo porque, como dissemos, não estamos diante de um conceito instrumental, mas de um gesto perceptivo e reflexivo que convida o ver a seu reconhecimento enquanto corpo e enquanto história.

Contudo, a *imagem crítica* nos coloca questões sobre sua própria viabilidade, seja pela inconstância e dispersão do observador contemporâneo, seja pela saturação de imagens que esvazia o ato de ver, seja, ainda, pela inescapável incorporação das imagens e dos signos que estas conduzem e distribuem, participando da constituição do habitante urbano. Hoje, a noção de choque exterior ao transeunte já foi grandemente assimilada, o impulso que nos mobiliza à proteção tomou outros indicativos. Nem mesmo a perplexidade diante das novas tecnologias, das novas atitudes que se intensificaram na virada do século XIX, hoje se sustentam. O impacto do novo foi incorporado como uma sazonalidade definida pelo mercado, e não mais associado a desígnios históricos como ocorria com o ideal do progresso. Assim, também, não mais nos percebemos, mesmo que inconscientemente, diante de opções políticas e estéticas claras e balizadoras.

Sob o horizonte atual, a *imagem crítica* traz sua herança do moderno, na dimensão ruptiva que aquele apresentava em conformidade com um tempo de construção e afirmação do vivido. A *imagem crítica*, no entanto, distingue-se na valoração da *dialética do ver*, apresenta sua potência associada a uma memória precária, a um presente acelerado, que se replica e se reelabora nas imagens midiáticas. Diante desse novo contexto, a *imagem dialética*, retomada na figura da *imagem crítica*, tem expostos seus limites, mas também sua maleabilidade, que felizmente não se originam de uma ortodoxia, mas sim do valor da coisa, do observado, como guia. Hoje, com a memória cada vez mais breve, delegada a dispositivos tecnológicos acopláveis, multiplicando sua presença, porém esvaziando sua densidade, vale a pena pensar se a *dialética do ver*, em seu embate com essa memória, permite outras elaborações que provoquem uma ruptura de referências estéticas, simultaneamente a uma crítica dos espaços urbanos contemporâneos.

Para isso, é importante considerarmos a produção artística do capitalismo tardio, identificado, freqüentemente, com as máscaras que conduzem e propõem comportamentos através da mercadoria, da mercantilização das cidades, de estereótipos sociais disseminados massivamente. As imagens sugeridas por essas produções são ambíguas,

incitam-nos a viver um aqui e agora intenso e descartável. Mas também, em sua superfície, elas guardam, por vezes, uma temporalidade aberta à experimentação, ao reconhecimento do sujeito na história e na relação profunda consigo mesmas. Para isso, faz-se necessário ultrapassar um caráter alienante, conquistando um aqui agora, não como tempo efêmero, mas como uma fissura exposta a uma temporalidade ampliada na obra. Nesse caso, é necessário levarmos em conta essa relação entre percepção do urbano, campo de imagens e uma revisão do caráter mnemônico a que está associada a fotografia. Com isso, talvez, alcancemos uma potência reflexiva emergida do fotográfico (e em sua relação com outras artes), capaz de inquietar o ver e produzir uma reflexividade que ilumine o discurso estético dentro de seu próprio meio e para além dele, capaz também de criar um movimento de alteridade que se faça ação estética e política.

## Capítulo 04

### Gurski: a vacuidade do olhar diante da plena evidência



Fig. 01 e 02 - Gurski, A. *Cable Car, Dolomites*, 1987 e *Ruhr Valley*, 1989.  
(imagens avulsas no final deste volume)

#### No contemporâneo, o sublime em seu avesso

No conjunto de fotografias de Andreas Gurski, registradas entre 1984 e 2000, presentes no livro publicado por ocasião de sua exposição no Moma (Museum of Modern Art, NY), percebe-se uma gama de imagens que reiteram lugares e circunstâncias facilmente reconhecíveis, quase que banais. Elas apresentam um caráter descritivo compondo imagens estranhamente familiares, indicando um universo imagético já constituído e assimilado ao imaginário contemporâneo. Os locais retratados nos permitem perceber uma dinâmica de fluxos de mercadorias, de fazeres que se alastram mundialmente, manifestos na indústria turística, na bolsa de capitais, nos megaespetáculos, nos espaços de abastecimento e consumo etc. Tais imagens formam um circuito com uma identidade global, expressão do poder político e econômico e da assimilação de novos hábitos sociais e culturais. A aparente banalidade dessas imagens, no entanto, apresenta-se enganosa. A observação mais atenta de uma série dessas fotografias envolve-nos em um desconforto e em uma interrogação, gerando a suspeita de uma coexistência não percebida, inviável de ser observada à curta distância, embora partilhada por todos nós que habitamos a sociedade pós-industrial fixada nas imagens.

Em uma de suas fotografias (figura 01), essa coexistência, no entanto, parece estar distante ao observarmos a vasta bruma que se alastra por todo o quadro da fotografia. Como uma parede branca que, em um primeiro momento, afronta o observador, ao estancar seu olhar, ela acaba por precipitá-lo em uma infinidade etérea, construindo uma barreira e envolvendo-o simultaneamente por completo. Tanto mais isso ocorre ao considerarmos a dimensão original da imagem, 104 x 128 cm, o que exige o recuo daquele que a observa, a fim de abarcá-la por inteiro sem sentir-se imerso na bruma que transborda. O que sucede, então, é o fácil reconhecimento do que a imagem nos mostra, uma montanha rochosa a sustentar a fotografia e que, pouco a pouco, se torna totalmente envolta pela névoa úmida. Sua matéria asfíxica e grandiosa é apenas rompida pela surpresa de encontrarmos um pequeno quadrado vermelho, bem no centro da imagem, a desafiar tal densidade infinita. Um teleférico, reconhecido quase imediatamente, penetra em sua lentidão a brancura úmida. Oscila firmemente sobre o vão abismal, que o cerca por todos os lados, numa impetuosidade aflitiva a qualquer olhar desavisado. O observador sente-se tentado a avançar mais um passo em direção à cena com um riso de temor e de contentamento, comungando com o desafio que se oferece.

A invasão dessa bruma inquieta o olhante. A cabine ao mesmo tempo que envolve e desloca os corpos adentra por essa substância vaga, inerte em sua brancura, espessa na sua distância, dissociando o observável pela visão da sensação corporal daquele que se locomove em íntima extensão com o dispositivo maquínico, aludindo a uma experiência de imergir no vazio. O minúsculo desenho da cabine do teleférico, por sua vez, traz a lembrança de um passado outro, um tempo deslocado em relação ao observador, feito de uma diferença entre o visto no presente e a memória delicada que acompanha o objeto ao percorrer repetidamente seu destino. Dessa forma, o observado na foto e o objeto rememorado não se referem, tão somente, a algo conhecido - a montanha, o teleférico - mas também a um movimento realizado na história pela pujança de uma conquista herdada. Tal diferença temporal torna-se evidente na fotografia, naquilo que pode ser nela intuído — o desaparecimento das nuvens, a revelação dos cabos, a percepção de toda a extensão da escalada e, com isso, o reconhecimento de que a empreitada já fora um dia realizada. O que temos então é uma distância empenhada no tempo, o reconhecimento de uma invasão, de uma conquista que se manifesta no arcaísmo do próprio invasor, a cabine teleférica, a qual repete seu trajeto sucessivas vezes reafirmando um desejo outrora vitorioso sobre o



maciço inerte. Desejo esse que remonta àquele do mito de Fausto de Goethe<sup>1</sup> que, ao conquistar uma dinâmica de produção, como aplicação de uma razão triunfante, torna factível uma nova ordem de mundo. Porém, com isso, também carrega a melancolia do próprio personagem referente àquilo que fora abandonado em favor de um movimento avante, arrasador de um território [natureza] ainda virgem, para vigorar esta sociedade de mercado, industrial e urbana.

Em outra fotografia (figura 02), um campo aberto se mostra artificialmente transformado. O amplo horizonte que se descortina não tem a infinitude da brancura úmida, nem contém uma base rochosa de uma herança geológica como na foto anterior. Mas, pelo contrário, traz a lembrança recente de um plantio estéril, delimitado por uma “cicatriz” no terreno, ela mesma, linha do horizonte, estrada e afirmação de um direito de propriedade. Cruzando esse limite, ergue-se voluptuosamente uma estrutura errática, enquadrando a paisagem e constituindo a imagem. Suas lâminas delgadas nos impelem a uma oscilação entre a amplidão recortada pela janela da câmera e o vazio construído pela estrutura, oferecendo um horizonte confinado em todas suas faces. Sob ela, um homem trafega em sentido oposto à velocidade da linha da estrutura, mostrando-se indiferente à grandiosidade que o cerca. Seu passo confiante nos torna também partícipes da imagem, à semelhança do que ocorrera com o teleférico, porém, neste caso, temos um cenário transformado. Nele o caminhante, ínfimo em sua escala, se amplifica ao partilharmos tanto da indiferença de seu caminhar quanto do assombro diante da engenhosidade que ergueu tal paisagem e da qual também somos produtores enquanto espécie humana.

Nas duas imagens percebe-se a ocupação da natureza desafiada e que agora se encontra sob domínio. De uma para outra nota-se o deslocamento de um ambiente, antes temido ou sacralizado, para outro ressignificado e submetido a uma racionalidade técnica, representado pela paisagem artificialmente construída, pelos dispositivos de transporte e pelas estruturas presentes na fotografia. A estes elementos estão associados valores simbólicos e funcionais, no caso, o lazer, a velocidade, o deslocamento, a partir dos quais é possível perceber a presença distante do urbano que reverbera sobre os locais retratados. Desse modo, a natureza, antes modelada por uma temporalidade ancestral, é agora reconfigurada, sujeita à historicidade breve (secular), funcional.

---

<sup>1</sup> Berman, M. “O Fausto de Goethe: A tragédia do desenvolvimento”, in *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, 2007.

Nestas paisagens, a escala corpórea ocorre como presença solitária da figura humana frente à dimensão impactante do observado e da própria ampliação fotográfica. O contrário sucede nas demais fotografias do livro de Gurski, em que a ocupação dos corpos torna-se pouco a pouco invasiva das paisagens, até ter no próprio humano a referência e a saturação do campo visual. Esse transbordamento do elemento humano reafirma a corporeidade do observador enquanto massa compacta, infinita, ao mesmo tempo em que o olhar proposto pelas imagens, ao abarcar a totalidade do visível, remete-nos a pensar o humano como espécie. Assim, de foto a foto, através da edição das imagens, uma sensação de vertigem, diante dessa invasão do humano, mostra-se justaposta à amplitude das paisagens, em que o olhar próximo, fragmentário e disperso, coexiste com o desejo de imensidão, este, porém, enovelado nas múltiplas formas de existência humana contemporânea.

Essa sensação a que somos lançados, nessas imagens, tem sua precedência na figura do sublime tratada por Immanuel Kant. Para o filósofo, o sublime associa-se ao incomensurável, o que não pode ser apreendido. “A natureza é portanto sublime em seus fenômenos cuja intuição implica a idéia de sua infinitude”.<sup>2</sup> Diante dos espetáculos que esta nos proporciona, a imaginação capitula fazendo-nos “tomar consciência de nossa insignificância”.<sup>3</sup> O sublime evoca a vastidão e a incapacidade de apreendê-la na forma de uma perda crescente da intuição sensorial. Simultaneamente, porém, ele incita a superação do espetáculo intuído por um juízo reflexionante, universal, gerando um regozijo, um contentamento ao lado de um temor reverente. Assim, “ele [o sublime] é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas”.<sup>4</sup> Isso não implica, contudo, que o sublime resida em um objeto em si ou na própria natureza — “o verdadeiro sublime não pode estar contido em nenhuma forma sensível”<sup>5</sup> — ele se dá na relação com o sensível como insuficiência do objeto representado. Aquele que deseja alcançar a infinitude do ver sujeita-se ao movimento contínuo de atração e repulsão ao objeto. Por isso, não está restrito à forma estética percebida, e sim desdobra-se na sensação de dor, de horror. Horror derivado de não poder ser contido, limitado por uma idéia, um conceito, uma representação. Assim, o que “deve denominar-se sublime não é o objeto e sim a disposição de espírito através de uma certa representação que ocupa a faculdade de juízo reflexiva.”<sup>6</sup> Para Kant, poder pensá-lo “prova uma faculdade do ânimo que ultrapassa todo o padrão de medida dos

---

<sup>2</sup> Kant, I. *Crítica do Juízo* §26, apud Jimenez, M. p. 137.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Kant, I. *Crítica do juízo*, §23, 2002, p 90.

<sup>5</sup> Ibidem, p 91.

<sup>6</sup> Kant, I. *Crítica do juízo*, §25, 2002, p 96.

sentidos”<sup>7</sup>, daí possuir um caráter universalizante, que parte da singularidade de um sentimento evocado por uma relação sensível.<sup>8</sup> Essa disposição de ânimo é tanto a de uma superação quanto a da exposição à experiência do sublime. Nos dois vieses que atuam conjuntamente, os quais Kant atribui ao sublime, o viés *quantitativo*, ou seja, o absolutamente grande, que não tem qualquer referência de medida adequada, que tende ao infinito, ou o viés *dinâmico*, o temor reverente provocado pelo poder de um espetáculo assustador, há um prazer em vivenciar a possibilidade de sua superação.

O sentimento ambíguo entre o fascínio e a rendição, diante do abismo aberto pela primeira imagem, encontra a superação dessa totalidade na própria aventura um dia empreendida por aqueles que construíram o teleférico, freqüentemente confrontado com a amplitude etérea da névoa. Na segunda imagem, esse mesmo sentimento adquire outra gradação: não é mais a natureza que apresenta visível sua potência, mas sim sua submissão já esquecida e rendida a uma ordem técnica. Há uma migração, dada na história, da potência inapreensível de uma natureza bruta, em sua sacralidade e reverência, para a do vasto empreendimento humano com todas suas conquistas e seus horrores. Sendo assim, pode-se perguntar: o que ocorre quando a racionalidade que se alavancara sobre o infinito da natureza se torna ela própria objeto do sublime na forma de uma cultura material, capaz de evocar a infinitude do humano como uma paisagem, por vezes fascinante, outras vezes sombria? O lugar abordado pelas fotografias de Gurski, então, deixa de ser o de uma afirmação do humano frente ao terror da vastidão da natureza, para tratar da sua superação e substituição por um outro sublime, o da espécie humana ocupando os mais variados recantos do planeta. Essa ocupação, por sua vez, desafia constantemente seu limite, reinventando seu êxtase, produzindo uma ambígua engenhosidade do humano e sua própria derrocada. Assim, o sublime é deslocado, é seu próprio avesso, naquele que, antes subjugado, agora é o sujeito de seu empreendimento: lugares antes não-imagináveis de miséria, de riqueza, de poder, de domínio técnico, de comunicabilidade ou de informação. Configura-se entre uma teia de ações estéticas de uma cultura material que se adensa continuamente, tornando-se inapreensível ao indivíduo que dela participa e, ao mesmo tempo, se apaga à medida que a constrói. Nesse sentido, as fotos de Gurski discorrem sobre esse transbordamento do humano em uma tentativa de representá-lo. Com isso, não deseja o documento, mas sim a sua própria inviabilidade.

Se admitirmos a insuficiência da representação como condição para que se possa ultrapassar o objeto visível, temos também de reconhecer, por extensão, a condição

---

<sup>7</sup> Kant, I. *Crítica do juízo*, §25, 2002, p 96.

<sup>8</sup> Kant, I. *Crítica do juízo*, §28, 2002, p 106-107.

particular evocada pelas imagens fotográficas. Isso porque, usualmente, a fotografia é utilizada como meio de atestação do visível, um campo de sentidos conectados ao real por uma relação de contigüidade que constantemente retoma uma memória que se sobrepõe ao ato de ver. Ela é suporte de um desejo do olhante por um reconhecimento pleno, ainda que sua proposta estética se encaminhe em outro sentido. Assim sendo, ter o fotográfico como meio de apreensão do visível é, também, lidar com essa expectativa que o permeia. A memória, por sua vez, entendida como diferença temporal em seu ato, dialética entre o vivido e o rememorado, nas fotos de Gurski, é constituída de uma matéria plana, sem densidade, pois suas imagens não remetem necessariamente a lugares ou a indivíduos, mas se compõem como uma colagem de tempos rasos e de circunstâncias contemporâneas descontínuas. Sua tessitura se rompe apenas com o trabalho do olhante, com o espaçamento aberto pela dialética do ver, o qual flui como um rio profundo onde o descrito na imagem vem coletar sua intensidade e inquietação. A relação entre esses estratos, no fotográfico, constantemente nos escapa devido à precedência da figurabilidade, associada à expectativa de que a fotografia nos leve a nomear o reconhecível. No entanto, é dessa própria imediatez da coisa retratada, do perspectivismo sob o qual é apresentada, que o invisível se oferece pouco a pouco. A sensação do sublime aflora, na fotografia, enquanto relação partilhada entre olhante e a escala do inapreensível, que retorna ao seu próprio corpo, simultaneamente, como estranheza e afirmação de si mesmo. Assim, a vastidão figurada nas fotos de Gurski está constantemente entrecortada por outra, a inquietação do ver em seu ato. Ela se manifesta no jogo que oscila entre um olhar aberto à totalidade das paisagens e sua contenção por limites que as recortam, definindo a ocupação ou a transformação de uma natureza primeira em que o homem é o sujeito do empreendimento. Em seu oposto, temos o olhar que se assombra e se apequena diante da potência de sua própria criação. Desse modo, ao olhante é exigido situar-se em um campo visual que se alarga, incitando-o à “contemplação”, deslocando-o de uma referência (experiência) de mundo - urbana, midiática, intimista - que se apresenta freqüentemente proximal.

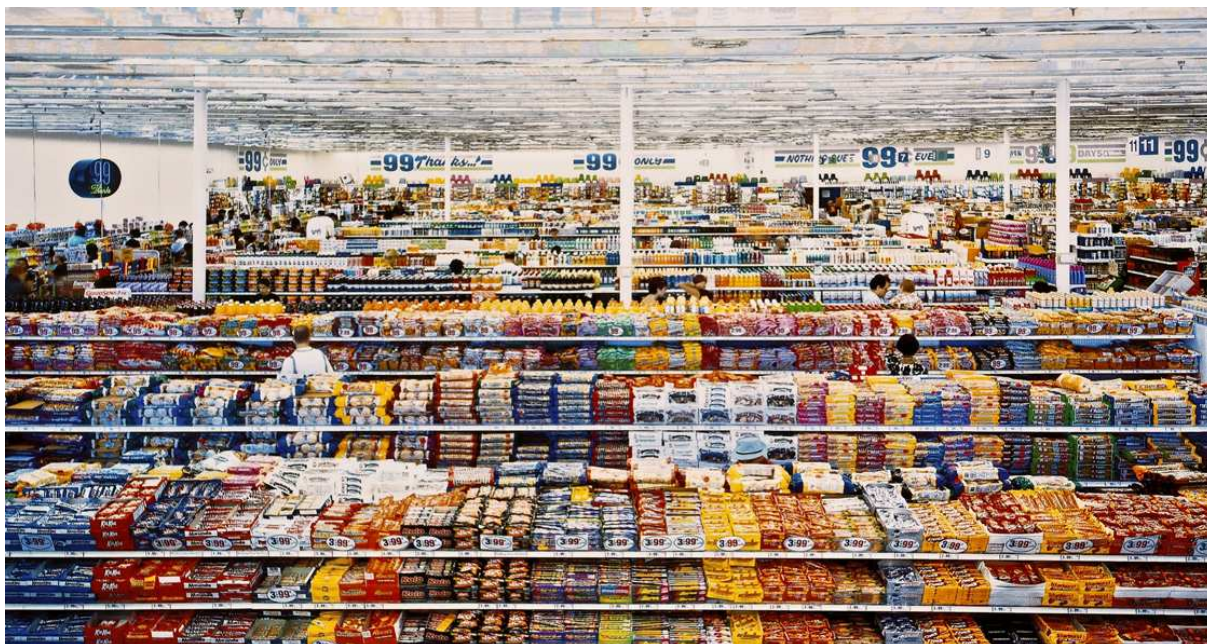


Fig. 03 - Gurski, A. *99 Cent*, 1999. (imagem avulsa no final deste volume)

### **Extrema evidência e anestesiamento do olhante**

Considerando essa síntese elaborada a partir do olhar extensivo da obra de Gurski, é conveniente nos aproximarmos de uma dessas imagens que nos permitam pensar a matéria plana que compõe seu registro visual do que aqui podemos chamar de sociedade pós-industrial ou mesmo de um "sublime capitalista".<sup>9</sup> O desenvolvimento dessa análise será pautada pelo conceito de *imagem dialética* e *imagem crítica* com o intuito de tê-las, simultaneamente, como um contraponto moderno, considerando as condições históricas com que Walter Benjamin trabalhava, assim como a dialética do ver e sua eficácia teórica, reelaboradas por George Didi-Huberman, para pensar a produção fotográfica contemporânea, em particular em Gurski. Para isso, continuaremos a privilegiar a busca estética e sensível de Gurski, entrecortada por questões políticas e visuais, compondo um diálogo entre o moderno e contemporâneo.

Distanciamos-nos então dos espaços abertos já assimilados pela sociedade pós-industrial e nos dirigimos a um espaço interior, constantemente monitorado, ordenado para sempre a satisfazer um olhar próximo que, de preferência, se faça também tátil e aquisitivo.

<sup>9</sup> Esse termo "sublime capitalista", é utilizado por Safatle, V. P. no seu texto. "Do sublime capitalista e das ruínas" (sobre Andreas Gurski, Bernd e Hilla Becher). Revista Cult, São Paulo, 01 dez. 2007. O autor defende a idéia de que uma arte verdadeira é aquela capaz de fazer desmoronar os valores de seu tempo. Nesse sentido o trabalho de Gurski traz à evidência o valor do sublime que permeia a nossa sociedade pós-industrial e o seu desmesuramento diante de uma total impotência do indivíduo em abarcá-la.

Assim, reconhecemos na foto de Gurski, um supermercado (figura 03): as gôndolas ordenadas horizontalmente, porém, transversais ao olhar do observador, a profusão de cores e mercadorias, o perspectivismo aprofundando o espaço que se apaga na sucessão das marcas e embalagens, os pequenos consumidores que aparecem entre os traçados das prateleiras, mimetizados aos produtos. Ao fundo, o preço surge como um elemento regente declarando seu caráter homogeneizador: *99cent*. A cobertura, sustentada pelas delgadas estruturas metálicas que cruzam a horizontalidade do lugar, completa o enorme cubo preenchido pela infinidade de produtos. Deste modo, o fotógrafo satisfaz nosso desejo de nomeação e reconhecimento do visível sem colocar nenhum empecilho, pelo contrário, a profundidade do campo visual, o ângulo de visão e sua elevação não deixam qualquer dúvida sobre aquilo de que se trata. Se uma inquietação é suscitada na relação que estabelecemos com a fotografia, seria, talvez, o porquê de registrar algo tão comum.

Formular tal questão implica reconhecer a banalidade da imagem como uma extensão do local retratado. Equivale a admitir uma afirmação, que dele emana, de que “isto é isto”, como uma tautologia, uma “fórmula mágica”<sup>10</sup>. Significa, na fotografia, considerar a tautologia como um desdobramento da herança do espaço perspectivo renascentista, juntamente à concepção da gênese automática do fotográfico, disto decorrendo o seu caráter de apontamento, de atestação do visível, como uma extensão do ver. Implica em assumi-la como um presente perpétuo da máxima designação a que chamaremos neste texto de *extrema evidência*.

Em outro sentido é entender a proposta de Gurski incitando uma disposição contemplativa da imagem, reiterando o ver como a afirmação de si mesmo e dos próprios espaços retratados, como fotografias insípidas, “blandness”.<sup>11</sup> Esse termo, pode-se dizer, soma-se a nomeação imediata da imagem de Gurski, ou seja a sua extrema evidência, à medida que ela se esgota em si mesma, o que nos leva a pensar, novamente, em uma tautologia. Entretanto, o insípido, em sua vacuidade, é ele elemento que tensiona o olhante. Coloca-o em um tempo pleno, de ordenação e de fruição que não é o da aura, mas o de uma convenção social que nos parece irrevogável e inatingível, materializada no suporte fotográfico. Percebe-se então uma associação da insipidez com a noção do sublime proposta pelo autor, um sublime insípido, um sublime que foi incorporado a cognição, o qual

<sup>10</sup> A tautologia é pensada por Didi-Huberman (1998, p. 76) em oposição à crença, correspondendo ao ato de ver a sua assertividade, ao contrário da crença, em relação à qual o olhar se submete a uma imaginação que está fora do visível. Aqui entendemos o próprio espaço do supermercado como sendo tautológico, como um fato inescapável. Nesse sentido, a fotografia, também o é, pois o ratifica e atesta sua evidência.

<sup>11</sup> Millar, Jeremy. “In Praise of Blandness.” *Modern Painters* (April 2007): cover & 66-73. Jeremy Millar em seu artigo “In Praise of Blandness” propõe pensar o insípido não no sentido negativo, como nulidade, “falta de uma característica qualquer”, mas no seu sentido positivo, “como um processo subjacente de trabalho em si mesmo, o que significa uma renovação e nosso subsequente engajamento.”

as imagens de Gurski sugerem. Isto transparece em Gurski na constante afirmação de um mundo globalizado e da vastidão do empreendimento humano.

Desse modo, fotografia e espaço retratado confluem para a reiteração do ver. Isto é enfatizado pelas características desse local semelhante a tantos outros. Locais que se “autorreproduzem” como modelo de eficiência, que não guardam memórias uma vez que se sustentam na imagem da marca que os promove. Nesse sentido, nem mesmo se constituem como “lugares”,<sup>12</sup> mas como espaços de relação proximais com objetos, desejos, fetiches, imagens superpostas ao valor de uso das mercadorias neles presentes. São então lugares reduzidos a extrema racionalização de suas funções, podendo assim serem erigidos nos mais diferentes locais. Ao difundirem seu modelo, promovem também a similitude entre aqueles que os visitam, os quais, enquanto consumidores, abdicam da diferença ou identidade, suspensos que estão no tempo contínuo do ato do consumo.

Sob essa evidência recorrente do local, a imagem oscila entre o discurso artístico e o publicitário, entre a autoralidade e a reprodutibilidade infinita, sendo aquela constantemente esvaziada diante de sua aparente trivialidade. No entanto, a fotografia é minuciosamente realizada e, justamente no imediato de sua nomeação, intensificada pela máxima evidência do objeto retratado, a imagem persiste, oferecendo o conhecido, incitando-nos a ultrapassá-lo. Para isso, o fotográfico manifesta-se previsivelmente na atestação do visível, na acuidade de uma imagem de grandes proporções e no seu próprio paradoxo, sendo a fotografia um lugar da memória, tratar de algo a ser esquecido quando visto em sua totalidade.



Walter Benjamin tinha nas *Passagens Parisienses*<sup>13</sup>, um contraponto para pensar a Paris dos anos 20. A Paris da primeira metade do século XIX é lugar de embates freqüentes do individuo com a multidão em ruas estreitas de uma cidade com desenho ainda medieval. Entranhada em seus traçados, a *passagem* é espaço coberto, vínculo entre casarios de um

---

<sup>12</sup> Auge, M. 2005, p. 93-94/100.

<sup>13</sup> As *passagens* para Benjamin compõem-se simultaneamente como um espaço arquitetônico e como uma categoria teórica que lhe permite pensar, em contraponto, a Paris do século XIX e a do início do século XX. Nesse sentido, equivale também a uma metodologia de abordagem e de interpretação da história, pois são como um sonho esquecido, uma memória reencontrada em relação dialética ao tempo do qual emergem. Tais relatos estarão presentes na sua obra inacabada, conhecida como *Passagen Werk*, à qual se dedica até seus últimos dias de vida. Na edição portuguesa coordenada Prof. Dr. Willi Bolle, encontramos uma vasta documentação da Paris do século XIX, assim como textos que comporiam o trabalho final.

lado e de outro da rua, unidos por uma engenharia florescente de aço e vidro. Espaço onde o privado invade o público, as passagens propiciam o abrigo do transeunte à intensidade diária, ao mesmo tempo que permitem a mercadoria exercer seu fascínio e conquistar a empatia do passante. Enquanto imagem dialética, as *passagens* são o terreno esquecido onde afloram sentidos inusitados. Uma memória inerte, preenche em imagens capazes de inquietar o olhar do presente.

Entretanto, no espaço retratado por Gurski, tal contraponto histórico com o urbano não existe. Pelo contrário, a padronização desses edifícios apaga qualquer marca do tempo em suas fachadas, de forma que sua extrema visibilidade na paisagem contrasta com a própria impermeabilidade ao tecido urbano. Nesse sentido, são edifícios voltados para a cidade do carro, freqüentemente, situando-se como satélites da metrópole, cercados pelo acinzentado dos estacionamentos e pelas grandes avenidas que os abastecem de consumidores. Segundo Jean Baudrillard, tais espaços promovem a desintegração da cidade, transferindo sua dinâmica, não mais para espaço público, mas para as vias de acesso, proximidade a centros de entretenimento e consumo, núcleos habitacionais isolados etc. Assim, as grandes cidades contemporâneas hiperespecializam suas funções compondo-se por múltiplas centralidades fragmentadas<sup>14</sup>. Talvez, em razão dessa atomização que pontua a modernidade tardia, Gurski não tenha fotografado a relação desses ambientes com a cidade que os envolve. Assim, em suas fotos, o que temos é o apagamento da cidade como espaço público de convívio. Ela não está presente no visível da imagem do supermercado e nem tampouco nas outras fotografias do período de 1984-2000 que compõem seu livro. Como nas fotos do teleférico e do viaduto, o que se percebe é a presença imprecisa do urbano que se irradia em todas as fotografias, uma vez que aparecem freqüentemente substituídas por aglomerações humanas em lugares e arquiteturas apresentados sob um presente contínuo.

Desse modo a extrema evidência do supermercado retratado multiplica-se em vários outros locais semelhantes com os quais interage, constituindo uma imagem “aérea”, abstrata que povoa o imaginário coletivo. Nestes espaços a iluminação homogênea revela constantemente os produtos em sua proliferação interminável, incitando um anestesiamento e uma ebriedade dos sentidos. Essa imagem da ebriedade nos remete àquela do passante

---

<sup>14</sup> Sobre essa passagem Baudrillard coloca: “As grandes cidades viram nascer, no espaço de aproximadamente um século (1850-1950), uma grande geração de grandes armazéns ‘modernos’, mas esta modernização fundamental, ligada à dos transportes, não abalou a estrutura urbana. As cidades continuaram a ser cidades, enquanto as novas estão *satelizadas* pelo hipermercado ou pelo *shopping center*, servidos por uma rede programada de trânsito, deixando de ser cidades para se tornarem aglomerações. (...) Com o hipermercado (...) já não nos confrontamos com funções (comércio, tempo livre, trabalho, saber) que se autonomizam e se deslocam, (...) mas com um modelo de desintegração da própria cidade, que é transplantado para fora da cidade ...” (Baudrillard, 1991, p. 100)



em meio à multidão na metrópole moderna, intensamente exposto aos chamados e aos estímulos cotidianos. Esta ebbriedade se referia aos choques descontínuos que o frenesi do urbano impingia ao transeunte, divisando dois tempos: o da fixação, devido a um interesse instantâneo; e o do esquecimento involuntário, como meio de proteção e resguardo da própria individualidade frente aos infinitos estímulos. Para Benjamin, esse embate diário que inebriava e atemorizava o indivíduo era também uma possibilidade criativa quando rompia com um modelo de experiência consolidada. Um gesto, um ruído, uma ruína nos quais a memória seria instigada, poderiam promover o encontro entre uma reminiscência e o presente, estabelecendo uma diferença temporal, a abertura a outra dinâmica perceptiva como reflexão crítica do indivíduo em sua historicidade.

No entanto, contemporaneamente, diante da prateleira do supermercado, qualquer escapatória é constantemente subtraída. Nesse espaço regrado, a ebbriedade está condicionada à planura da parede de produtos expostos, em que o olhar age como um *scanner*, metódico e regular, atentando-se aos ínfimos choques que acabam por conformar uma outra sensibilidade. Assim, na extensão dos corredores, o consumidor é constantemente capturado pelo seu perspectivismo, que induz ao movimento constante estabelecendo o olhar próximo como norma e condição de comportamento. Esse olhar medido pelo tátil define a impossibilidade do afastamento do objeto, favorece a condição desejada para o exame e a aceitação do apelo dos produtos. Caracteriza-se por uma percepção já interiorizada, reafirmando uma individualidade solitária no embate com o produto. A mercadoria, passa a ser o termo de indagação, o ponto de culminância dessa individualidade tomada como imagem daquele que a adquire. Caso se deseje um afastamento ou um olhar ampliado, este é capturado por algum dos inúmeros dispositivos publicitários. Na imagem de Gurski, a evidência do sujeito anula-se diante das mercadorias e de uma memória espacial que está em nós entranhada. Coloca, então, em questão a concepção de Benjamin de ser a mercadoria um ponto de confluência de imagens de sonho, de desejo, imagens que, quando adequadamente “justapostas”, atritando com diferentes sentidos e temporalidades, guardariam a possibilidade de aflorar com potência dialética, crítica em sua historicidade. Para Baudrillard, a mercadoria já teria tomado outra forma:

Os objetos já não são mais mercadorias, já nem sequer são exatamente signos cujos sentidos e mensagem decifrássemos e dos quais nos apoderássemos; são testes, são eles que nos interrogam e nós somos intimados a responder-lhes e a resposta está incluída na pergunta.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Baudrillard, J. 1991, p. 97.

Segundo Baudrillard, o produto determina a sua própria recepção. Para o autor, não é nem mais do reinado da mercadoria de que se trata, mas das condições em que ela opera, incitando novas necessidades e formas de sociabilidade, criando uma sucessão de imagens que modelam o indivíduo absorvido pelo discurso publicitário.<sup>16</sup> Não haveria então escapatória dentro de uma rede de relações que estabelecem a sociedade pós-industrial. Tal posição concorda com aquela de Theodor Adorno, quase como um desenvolvimento de um termo a outro, porém, sob outra ordem social, distinta do espectro de uma sociedade totalitária, que ainda rondava a análise feita pelo filósofo sobre a indústria cultural emergente. Para Baudrillard já estamos sob uma outra ordem em que, se há um totalitarismo, ele se dá por idéias, valores e simulacros, que precedem a própria necessidade real. Tais simulações constroem esse real, constituem um corpo de referência baseado nas próprias imagens que um dia foram propostas e que passam a ser reiteradas, resignificadas, mascarando a “ausência de uma realidade profunda”.<sup>17</sup>

Ocorre que essa simulação de uma indústria que constrói e dissemina valores culturais se dá também sob necessidades psíquicas e afetivas.<sup>18</sup> Neste sentido, há uma associação entre o ato de consumo e a concepção contemporânea de felicidade ou, de outra forma, a insatisfação que uma vez satisfeita coloca-se novamente ao consumidor, perpetuando um ciclo vicioso com o qual, comumente, se identifica o modelo de felicidade ao consumo. Estas relações envolvem um certo modo de fazer-se corpo e de um situar-se do indivíduo no campo do sensível diante do convite lançados pelos objetos.

A fotografia de Gurski se, por um lado, traz uma dimensão da contemporaneidade, suspensa em sua historicidade, remetendo-nos a uma memória corporal semelhante àqueles indivíduos que transitam pela foto mimetizados aos produtos expostos, por outro lado, a extrema evidência da imagem e a observação ampliada convidam o olhante a partilhar dialeticamente desse espaço. Pois, a imagem, simultaneamente, remete à planura, ao reconhecimento imediato do local e às memórias que a ele conduzem, mas também ao seu oposto, o não-confinamento, a permissão à amplitude. É o olhar aberto àquilo que é conhecido e vivido, porém, negado por não ser possível apreendê-lo. É reconhecer a matéria contemporânea do mundo, admitir suas frações, seu *locus* de poder, sua vastidão: a bolsa de valores, o mercado, as corporações, a miséria. Fragmentos de discursos a compor o inapreensível do mundo. Assim, pensar essa matéria como imagem é encontrá-la com o avesso do percebido, assim como com a inquietação daquele que a realizou.

---

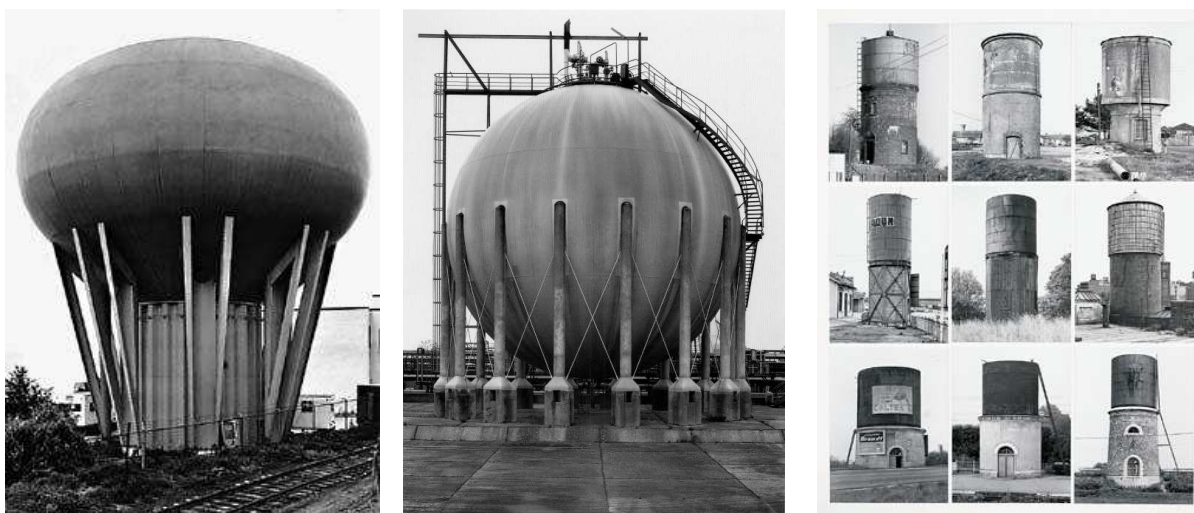
<sup>16</sup> Baudrillard, J. 1991, p 113.

<sup>17</sup> Ibidem, p.13.

<sup>18</sup> Costa, Jurandir Freire. “O declínio do comprador, ascensão do consumidor” in *O vestígio da Aura*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

## O ver como prospecção de seu próprio ato

Didi-Huberman, busca o gesto que se estabelece frente à imagem: “como vejo?”<sup>19</sup> Ao perguntar, encontra o objeto retornando à sua inquietação. O autor demonstra a dialética em que o objeto nos sugere, incita, preenche um desejo, ou mesmo pretende despir-se de qualquer significado, como em alguns trabalhos minimalistas. Gurski, ao referir-se à formação de seu olhar, trata-o, a princípio, como uma experiência visual: “fui ao meu fogão a gás e cozinhei nele e, depois de algum tempo, vi-o como uma imagem. ...são imagens bizarras que se baseiam no fato de que, por acaso, eu via a estrutura de uma fotografia.”<sup>20</sup> Nesse excerto, o artista trata do ato de tomar consciência do olhar mediado pela câmera, suas linhas de convergência, a distorção produzida no objeto, a ênfase de um sentido despercebido traduzido em estética fotográfica. Seria, portanto, no dizer de Vilém Flusser<sup>21</sup>, introduzir-se no jogo promovido pelo dispositivo fotográfico, resignando-se ao seu programa e à estética nele latente; ou, então, constantemente experimentando-o e, eventualmente, ultrapassando-o. De uma visualidade assimilada e condicionada a um dispositivo passa-se à outra, uma elaboração pensada, rearticulada e orientada por questões estéticas suscitadas pela linguagem do dispositivo, mas também por um repertório assimilado da história da arte em relação com o tema. “Agora eu penso sobre fotografias”<sup>22</sup>, diria Gurski. O que seria pensar sobre fotografias? Uma disposição de investigação sobre a foto, o dispositivo e sua linguagem, ou também a foto como suporte para uma reflexão que se faz da imagem para o mundo e que, conseqüentemente, envolve seu processo de elaboração e suas referências visuais?



Becher, Bernd and Hilla. Fig. 04 - *Torre d' água em Pittsburg*; fig. 05 - *Tanque de armazenamento de aço*, 1960 (aprox.); fig 06 - *Torres d' água (cilíndricas)*, 1978.

<sup>19</sup> Didi-Huberman, G. *O que vemos, o que nos olha*. 1998.

<sup>20</sup> Entrevista com A. Gurski, publicada em *Art World Magazine*, realizada em 08 junho de 2009, disponível no sítio [www.foto8.com/home/content/view/903/190/](http://www.foto8.com/home/content/view/903/190/), acessado em 30 jun 2009.

<sup>21</sup> Flusser, V. *Filosofia da caixa preta*, 2002.

<sup>22</sup> Flusser, V. *Filosofia da caixa preta*, 2002.

O casal de fotógrafos alemães, Bernd Becher (1931-2007) e Hilla Becher (1934 - ), mestres de Gurski, afirmam em seu trabalho a força e a precedência do “tema”, ou melhor, “do próprio objeto, [isso] se alguém estiver seriamente interessado nele.”<sup>23</sup> Referem-se a uma inquietação que advém daquilo que é olhado na relação com o olhante, a partir da qual se desdobra em diferentes aspectos que compõem as prerrogativas para um trabalho conceitualmente estruturado. A busca por uma máxima economia do objeto retratado; a tipologia que visa ultrapassar o imediato do observável pela sua reiteração; o entender como indesejáveis a expressividade ou o ponto de vista do fotógrafo; a escolha minuciosa de um objeto que traga uma dimensão histórico-social; a adoção de um estilo uniforme sem interferências externas, todos esses elementos pretendem para os Becher valorar o embate com o visível, deixando o referente falar por si próprio, despido de qualquer ilusão ou sentido nostálgico<sup>24</sup>.

As séries fotográficas dos Becher (figuras 04, 05 e 06), neste sentido, apresentam estruturas arquitetônicas industriais (silos, caixas d'água, caldeiras etc), denotando uma estética modelada a partir do próprio pragmatismo do objeto e de sua função reprodutiva do capital. Os Becher, ao inquirirem tais estruturas em sua inexpressiva singularidade<sup>25</sup>, trazem a enunciação dissonante que estes objetos carregam em suas características formais e em suas diferenças temporais, as quais remetem a uma historicidade deslocada, fruto da estética funcional dos próprios maquinários. O anacronismo dos objetos sustenta, uma dialética entre a temporalidade suspensa da imagem e as condições históricas em que eles emergiram.

Em primeiro lugar, essas estruturas são monumentais e ricas em detalhes. Elas têm um elemento irracional - coisas que não podem ser entendidas -, mas ainda assim elas são absolutamente funcionais. Elas contam a história de um tempo anterior à I Guerra Mundial, o boom de aço. Houve uma enorme superprodução, elas mostram isso.<sup>26</sup>

Tal estranheza, gerada por estes objetos (“elemento irracional”), é ampliada e ressignificada pela frontalidade com que são registrados. Exige-se que os olhemos frente à frente. No entanto, mantêm-se fechados em suas próprias características. Isso é enfatizado pelo fato de as estruturas ocuparem todo o quadro da câmera, sob uma luz difusa que valoriza a gama tonal, sem lhes dar uma expressividade externa àquela que compõe sua

<sup>23</sup> Bernd Becher. Entrevista realizada por Ulf Erdmann Ziegler com os Becher (2002). In: [www.americansuburbx.com/2009/01/theory-interview-with-bernd-and-hilla.html](http://www.americansuburbx.com/2009/01/theory-interview-with-bernd-and-hilla.html), tradução do autor.

<sup>24</sup> Galassi, P. *Andreas Gurski*. New York, Moma,

<sup>25</sup> Safatle, V. P. . Do sublime capitalista e das ruínas (sobre Andreas Gurski, Bernd e Hilla Becher). In: *Revista Cult*, São Paulo, 01 dez. 2007.

<sup>26</sup> Bernd Becher. Entrevista realizada por Ulf Erdmann Ziegler com os Becher (2002). In: [www.americansuburbx.com/2009/01/theory-interview-with-bernd-and-hilla.html](http://www.americansuburbx.com/2009/01/theory-interview-with-bernd-and-hilla.html), tradução do autor.

voluminosidade e sua figurabilidade. Embora várias imagens sejam realizadas sob um enquadramento semelhante, sua escala nunca é desconhecida, pois sempre algum elemento da estrutura, ou externo a ela, vem definir a grandeza em relação ao corpo. Ao mesmo tempo que tomamos contato com seu caráter monumental, elas se mostram como miniaturas, jogos de montar com sua técnica e durabilidade passageiras.

Na frontalidade a que somos convidados a examinar tais fotografias, passamos do plano da imagem ao imaginativo e volumétrico, fazendo-se também dialético, como a questão evocada pela historicidade enigmática da estrutura. Tal deslocamento, dada a distância e frivolidade com que são retratadas, instiga o olhante ao descaso. Ultrapassar esse limite do imediato, partilhando de outra temporalidade e do enigma que nos coloca, passa a ser o convite e o desafio. É nesse ato de ver que a imagem nos desloca o olhar de uma relação condicionada para outra em que evidencia a matéria (mnemônica, tátil) invisível que a estrutura oferece.

Você pode muito bem perceber coisas que pouco diferem entre si como elementos individuais, se você colocá-las em grupos. As casas de trabalho dos moinhos de vento parecem muito semelhantes, e você pode pensar que elas foram feitas em uma produção em série, como automóveis. Somente quando colocadas uma ao lado da outra vc percebe suas individualidades.<sup>27</sup>

As imagens, dispostas em séries, fazem com que se compare a sua materialidade e as memórias que carregam. Na ordenação em que são apresentadas, o que é muito semelhante passa a ter singularidade, ao mesmo tempo em que remete a uma seriação da própria função produtiva da estrutura. A espacialidade é então definida pela razão funcional e pelos ciclos produtivos em que se inserem esses objetos, enquanto o tempo, aparentemente suspenso, é aquele da obsolescência constante da tecnologia a serviço do capital. Embora rigorosa a execução, a relação entre aquele que olha e o que é olhado fundamenta a realização do trabalho, seja na sua concepção como na sua apresentação. Dessa insistente reiteração do ver como ato reflexivo decorre a enfática visualidade do objeto semelhante a um desejo conquistado, que tem, em sua frontalidade, a extrema evidência. Essa evidência é reiterada pela ordenação em grupos, favorecendo o olhar comparativo que oscila entre uma disposição classificatória de raiz sistêmica e documental, configurando uma tipologia histórica, assim como seus aspectos sensíveis e escultóricos, emergindo no presente como uma incógnita.

---

<sup>27</sup> Bernd Becher. Entrevista realizada por Ulf Erdmann Ziegler com os Becher (2002). In [www.americansuburbx.com/2009/01/theory-interview-with-bernd-and-hilla.html](http://www.americansuburbx.com/2009/01/theory-interview-with-bernd-and-hilla.html), tradução do autor.

Podemos assim pensar tais imagens, e a forma como foram concebidas, como pautadas pela *imagem dialética*: Uma armadura de conceitos que mantém constantemente em tensão temporalidades distintas. Elas abrigam uma história factual, como ruínas de um modelo de produção, mas também permitem acessar um imaginário sob a lógica anacrônica desses objetos dispostos em séries; quando percebidas no presente manifestam sua criticidade referente tanto à estética do período quanto às memórias que suportam. Estas estruturas evocam imagens inconscientes originárias da biografia dos Becher, mas compõem-se também de uma substância coletiva, de impressões fincadas na cultura visual de um período que está, por sua vez, constantemente aberta a intersecções com imaginários distintos associáveis por uma disposição que não segue a factualidade ou a lógica de produção das imagens de forma linear. Desse modo, contribuem para ampliação dos limites da estética fotográfica, da noção de documento e de escultura transitando por diferentes discursos.

A pergunta formulada por Didi-Huberman “o que vejo”?, ganha então sua densidade na relação entre aquele que olha e é olhado. É nela que o trabalho dos Becher escava seu sentido, na inquietação que se reinventa no ato de ver. Há uma dialética que revela o próprio olhar e, por contigüidade, a própria historicidade em que se situa, aberta no intervalo entre o anacronismo da imagem e o tempo presente. De modo que a própria concepção pragmática dos Becher — a intenção de suspensão do objeto no tempo, entendendo-o como uma tipologia, não propriamente histórica ou artística ou enquanto uma afirmação tautológica relacionada a lógica industrial que o produziu — é ultrapassada pelo ato de ver.

Essa procura por uma certa neutralidade do visível, como afirmação de si mesma, buscando despir-se de uma estética a que se referencia, será constantemente retomada como argumento e procedimento estético na fotografia contemporânea. Ambos, argumento e estética, serão freqüentemente trabalhados com vistas a construir o espaço de inquietação e interação com o olhante a partir da distância e da frivolidade. Por outro lado, as questões trazidas pelos Becher alinham-se a discussões conceituais que estarão repensando a idéia, a atitude, o intervalo entre a percepção, a descrição e a representação do objeto. Nos anos 60, a ênfase recai na reflexão e no conceito sobre o ato de perceber, nos lugares de trânsito entre uma categoria artística e outra, valorizando-se o processo em detrimento da obra acabada, a tridimensionalidade como lugar impreciso de investigação rompendo com o lugar definido do suporte bidimensional ou da escultura. Desse modo, os Becher, ao trazerem essas estruturas deslocando-as de seu local de origem, através de um olhar muitas vezes impossível de ser conseguido no local, constituem uma visualidade em que abolem a espacialidade e a temporalidade original. O carácter escultórico, inerte e atemporal das

estruturas é, paradoxalmente, objeto com alta densidade histórica, testemunha dos ciclos produtivos capitalista. A planura da imagem fotográfica resvala na memória de maquinários provavelmente desfeitos que nunca chegaremos a conhecer. A própria percepção do objeto é então pensada não somente associada à função ou ao contexto em que se insere, mas como escultura. A nomeação do trabalho “esculturas anônimas” é parte de sua própria concepção, trazendo um campo expressivo distinto em que o volume, a tridimensionalidade são integrantes da imagem enquanto objeto imaginado. Ou seja, a relação do ver, o ato que compõe e configura a forma, é escultórica e se encontra no plano da imagem. Os campos do sensível começam, então, a serem discutidos como um espaço de confluência, no qual cabe aquele que olha se situar e constituir a obra na dialética que com ela estabelece. Esta referência a escultura, será bastante freqüente nas produções artístico-fotográficas no final dos anos 70, de modo que muitos desses trabalhos promovem o embaralhamento do sensível, ao buscar uma neutralidade da imagem pela redução e ênfase aquilo que é imediatamente percebido, procurando despir o olhar de ilusões e paradigmas estéticos. Por outro lado, outras produções artísticas terão a fotografia como “meio comum para estender o território da arte para os domínios igualmente comuns da experiência.”<sup>28</sup>

Gurski localiza sua produção sob a influência da reflexão e reelaboração dos processos desenvolvidos nos anos 60-70. Isso se mostra na assimilação da história da arte em suas fotografias, no diálogo com a determinação de ângulo de visão da imagem, na negação de um olhar que se modela e se reinventa sob a mobilidade da câmera. O lugar que nos coloca Gurski rivaliza com a pintura e dele decorre sua precisão, soando, por vezes, como ironia e apelo ao discurso visual comercial, com imagens que rememoram anúncios publicitários, imagens da mídia, mas que sucumbem ao rigor e a uma duração que são distintas, que pretendem envolver o olhante como atuante na dimensão gigantesca de suas imagens que por vezes constituem e modelam os espaços em que são expostas.

### **Olhar pleno e minúcia**

De volta ao imediato reconhecimento do supermercado, na fotografia de Gurski, temos, simultaneamente, um olhar que partilha de uma amplidão e um outro que se faz explorador da minúcia dos produtos nele presentes. Uma amplidão que é distinta da relação tátil do consumo, diferente também da intimidade que pauta nossos ritmos de sociabilidade, assim como avesso a uma percepção sempre voltada aos estímulos breves e imediatos do

---

<sup>28</sup> J-F Chevrier e J. Lingwood, “Outra objetividade”, in: Ribalta, J.(org.) *Efecto real*, 2004, p. 243.

cotidiano. Essa amplidão nos traz a memória de uma posição privilegiada, um lugar de observação pleno, em que todos os sentidos e elementos parecem estar na justa medida e localização, onde se dá um conhecimento irrevogável. No entanto, essa espacialidade não é reconhecida de imediato. Ela escapa, apesar de intuitivamente o olhante entender seu chamamento ao ver subordinado à imediata designação: o supermercado. Mas ultrapassar o reconhecimento imediato é apoderar-se justamente dessa amplitude. Uma amplitude que se verifica, não só nessa imagem, mas que prolifera nas demais fotografias de Gurski, inclusive nas do teleférico e do viaduto. Então, o que temos é um espaço impreciso entre as próprias imagens, um lugar de observação não situado corporalmente. Esse “lugar”, de que partilhamos cotidianamente, aprendemos a reconhecê-lo como sendo o mundo do poder, do entretenimento, do consumo etc. Contudo, justamente por sua dispersão e homogeneidade, parece sempre o mesmo, como se fosse envolvido por um ruído contínuo de uma temporalidade expandida, de um espaço infinito, não apreensível, porque não dizer, sublime. Diante dessa presença invisível, somos convidados a observar uma pequena fração na imagem de Gurski sob uma forma e um ângulo de visualização que raramente encontramos em outras circunstâncias.

Esse lugar em Gurski dialoga com momentos da história da arte e com uma concepção de mundo unitária. Isso porque tal ponto de observação emerge como uma memória visual distante, como um fóssil que aflora no mundo percebido, o qual reconhecemos mas não localizamos onde se situa. Apresenta-se como uma paisagem aberta em sucessivas camadas, como um campo de ruínas constantemente renováveis, aparentemente destituída de uma origem na menção que faz ao imediato do consumo. A tensão, porém, que se estabelece com essa memória esquecida do ver, é aquela semelhante a que Benjamin se refere como o encontro com uma memória infantil, ingênua, envolta por um encantamento e sedução e que vem se encontrar com o olhar do adulto, com a força de um redemoinho. Trata-se de um choque entre temporalidades distintas, uma dialética em obra. Essa imagem, com força de afloramento, participa da concepção de Gurski, torna-se herdeira de uma racionalidade associada ao dispositivo fotográfico e à câmera escura como um espaço total, monádico, definidor de um sentido de mundo ao qual tal dispositivo estava associado nos séculos XVII-XVIII.<sup>29</sup> Mas é também, segundo Galassi, herdeira de uma tradição da pintura de paisagem do romantismo alemão, tendo em Caspar

---

<sup>29</sup> Esta concepção de um conhecimento irrevogável, associada ao fotográfico, está intimamente relacionada ao uso da câmera escura nos séculos XVII-XVIII, como nos mostra Jonathan Crary em *Techniques of the Observer: On vision and modernity in the nineteenth Century*, 1992. Assim, a câmera escura é considerada uma “verdade visual” (1992, p.14), constantemente utilizada como uma metáfora da limpidez e do caráter unitário do pensamento racional. Consideramos que a fotografia, herdeira direta do espaço perspectivo renascentista, ainda, guarda sua relação com o olhante e essa memória. Na foto de Gurski isso é enfatizado por esse olhar onisciente, monádico, associado ao espaço perspectivo monocular.



David Friedrich um dos seus representantes mais expressivo. Em suas telas, entramos em contato com um olhar vasto, mergulhado na amplitude do mundo em busca de um sentido transcendente. Na tela *O peregrino sobre o mar de brumas*, 1817-1818, temos o personagem no cume do monte a observar a paisagem. Seu olhar vagueia por toda a imensidão, simultaneamente, dominando-a e sendo por ela envolvido. Para contemplá-la, ele teve de subir ao monte, deslocar seu corpo para alcançar tal olhar. Ao fazê-lo, encontra-se com sua própria pequenez e nos convida a partilhar desse ato, ultrapassando o visível, compactuando com o vazio que a oferta dessa infinitude nos traz. O sublime se recupera aqui nesse olhar.



Fig. 07 - Friedrich, Caspar David. *O peregrino sobre o mar de brumas*, 1817-18, óleo sobre tela, 94,8x74,8 cm, Kunsthalle, Hamburgo.

Se pensarmos novamente nas fotos do teleférico e do viaduto, encontraremos a vastidão presente, no entanto, sempre impedida pela plana brancura da névoa. Nessas fotos, o olhar não se realiza plenamente, ele é fragmentado, constituído por relações entre termos desconectados e de temporalidades distintas. Enquanto que, em Friedrich, essa vastidão é potente com um céu ordenado por uma perspectiva infinita numa sucessão esgarçada de nuvens. Já, no supermercado, o que encontramos é o mesmo olhar, no entanto, não temos mais o corpo daquele que observa. Ele não se faz mais presente, mas o ângulo de visão lá se encontra, descorporificado. Nesse olhar elevado, onisciente, observa-se a infinitude da produção contemporânea, a expressão longínqua dos ciclos produtivos, dos fazeres e das tecnologias envolvidos na sua realização. É como se as cabines do teleférico tivessem-se multiplicado indefinidamente, tomando todo o espaço do visível,

constituindo um outro universo modelado pelo humano. Universo dado a ver por Gurski, na imediata designação, na infinita particularidade de cada produto, tudo isso, sob um olhar abrangente que nos remete a um conhecimento pleno de uma historicidade dilatada, presente na superfície do visível. No entanto, essa memória está submersa, inviolável, sob a matéria plástica das imagens que envolve esses produtos, homogeneizados pela luz matemática do supermercado.

Assim, não temos a luz vazada pela amplitude de um crepúsculo. Ela é plana como no teleférico ou no viaduto. Inerte e silenciosa, ela não modela, não interrompe, não sublinha o que vemos, apenas se mostra em sua impassível neutralidade. Semelhante, portanto, à dos Becher, embora Gurski não construa uma tipologia e seriação regular como fazem seus mestres. A luz é aquela da apresentação sem arestas. Nela é também possível reconhecer uma similitude entre essa luz uniforme e aquela da observação extrema, lúcida como a luz da verdade, do espaço perspectivo que tudo ordena. Ela está aqui, presente, assimilada na fotografia, na ordenação de um olhar onisciente, porém, invertida, colocada em tensão com a memória perceptiva de um outro tempo.

Sua luminosidade uniforme, juntamente com a vastidão do espaço, resvala no contraponto de um cromatismo intenso e diversificado da frontalidade das prateleiras que se mantêm, no entanto, acomodadas e disciplinadas pela taxionomia regular do consumo. Tal frontalidade pulsante é também aquela do olhar proximal, a qual constitui uma memória visual e tátil do olhante na contemporaneidade. Por outro lado, esse pulsar regulado, diverso e ininterrupto, irradia-se de um ambiente a outro unindo diferentes espacialidades contemporâneas retratadas por Gurski. Sua escolha cromática traz a influência da palheta romântica dos paisagistas alemães. Todavia, ela é “branqueada, desconcertantemente abreviada da gama cromática da natureza original e transforma este artifício ideal em uma fraude.”<sup>30</sup> Desse modo, o aprendizado e a influência da pintura nas fotos de Gurski se estendem em diferentes aspectos: não só quanto ao ângulo de visão, mas também quanto ao cromatismo, a composição, a escala do objeto-foto, a fluência dos corpos no vasto espaço do supermercado, assim como a visão monádica da câmera escura. Todos esses elementos contribuem para satisfazer a dimensão com que as fotografias são reproduzidas e para criar um espaço de encantamento e inquietação do olhante frente à obra e à sua própria temporalidade.<sup>31</sup> Essa tensão se dá, em parte, com aquilo que entendemos por um

---

<sup>30</sup> Galassi, 2001, p. 34.

<sup>31</sup> Tais opções de Gurski são também distintas das relações de luz, sombra e cor praticadas pelos “Novos Topógrafos” na década de 1970. Os Novos Topógrafos praticarão outro estilo de fotografia mais próximo ao que chamamos de “vistas”, em que o recorte do quadro nos traz a situação de um olhar fortuito que encontraríamos na paisagem urbana, no cruzamento de ruas, nas relações entre diferentes gabaritos de altura dos edifícios etc.

olhar proximal, que, ao se fazer amplo, instaura essa dialética que inquieta, celebrando, por um lado, a possibilidade do todo e, por outro, como que se sentindo despossuído de algo, ao mesmo tempo em que dá forma a uma matéria imprecisa a que nomeamos de sociedade global.

Na minúcia e detalhamento da imagem de Gurski encontramos com o *inconsciente ótico* de Benjamin sob outro ponto de vista. Se para o filósofo a acuidade e a instantaneidade eram grandes diferenciais da fotografia para uma cognição emancipadora mediada pela técnica, aqui temos essa acuidade reiterando a extrema evidência do mundo, evidência de uma superfície de imagens a que a cultura contemporânea foi transformada e que, outrora, Benjamin pretendia tê-la em profundidade como consciência histórica. Dentro do supermercado não temos a possibilidade de emancipação, no entanto, a proposta estética de Gurski, enquanto olhar aberto para a paisagem, sobrepõe-se à memória do local. Assim, propicia-se um espaçamento crítico o qual decorre do ângulo de visão, de uma frontalidade que disputa com o espaço perspectivado, do cromatismo da prateleira que oscila entre a extrema precisão e o espaço infinito e caótico. Além disso, ao fazer-se plana, infinitamente minuciosa, ela cresce em potência e revelação de sentidos a dar-nos a ver. Dá-nos a ver o que não é para ser visto, o que não é para se dispor no tempo-duração da fotografia, o que está submisso ao homogêneo, ao tempo contínuo que, como um zumbido, perpassa-nos cotidianamente. Aqui, a fotografia recupera sua potência, não pela saturação de imagens que foi possível, através dela, disseminar, nem pelas suas manipulações digitais, mas pela condição de dar a ver o ver.

### **Memória do imediatamente percebido e precariedade do olhar**

A acuidade da imagem tem seu avesso no teto do supermercado (figura 08). Nele, o olhar encontra-se com a sedimentação das mercadorias das várias gôndolas refletidas na cobertura desse espaço. O ângulo de visão e a construção ótica do local constituem essa matéria plana, sedimentada em extratos, como se os apelos do visível, da saturação das imagens contemporâneas se sublimassem, e agora, contidos pelo teto do supermercado, pouco a pouco se adensam e se perdem esquecidos. Forma-se uma espécie de campo

---

Vagando pelas periferias de cidades norte-americanas, irão compor um consistente trabalho com uma estética extremamente definida que oscila entre uma fotografia documental de espaços periféricos e cenas cotidianas, com um alto apuro compositivo e formal, e, dada essa precisão, uma imagem que rememora um aprendizado oriundo da pintura, criando, por vezes, a sensação de uma estetização do próprio comentário social que realizam.

arqueológico, uma fossilização da produção, outrora constantemente renovada para atrair os olhares, agora transformada em uma memória suspensa e invertida, a qual não está mais localizada no passado, mas no imediato, na superfície do visível. Esse lugar mercantil é diferente das *passagens parisienses* comentadas por Benjamin como “paisagens primevas do consumo”<sup>32</sup>, espaços que guardavam os sonhos, as utopias de uma época a tensionar o tempo presente. Essa sedimentação são ruínas do descartável da produção, da necessidade efêmera sem, no entanto, revelar quaisquer fetiches ou sonhos de uma época. Isso porque, em sua volatilidade, elas não permitem o ver tornar-se olhar reminescente, não se prestam ao suporte de uma relação afetiva prolongada, não esperam que se constitua um sentido íntimo, pois são feitas para deixarem sempre um novo espaço vago a ser completado por um novo ato de satisfação ou insatisfação incitado pelo consumo. Desse modo, contemporaneamente, não temos o contraponto intenso de uma memória que se remetia à *experiência* fincada na tradição, como na modernidade do século XIX-XX. Contudo, o que se entende por uma potência reflexiva hoje decorre de um presente reluzente cujas referências passadas se apagam com uma velocidade ainda maior. Neste sentido, na instantaneidade desta fotografia (figura 08), encontramos um dos lugares da matéria mnemônica contemporânea a qual mostra-se rasa, extensa, mutante como uma lâmina d’água reflexiva, apresentando-se concomitantemente ao percebido, ao extremo reconhecido.



Fig. 08 - Gurski, A. *99 Cent*, 1999. (detalhe do teto do supermercado)

<sup>32</sup> Nas *passagens* uma nova ordem espacial é criada a partir das próprias edificações existentes na época. Nelas a *memória* partilha o mesmo espaço com o *novo* trazido pela moda, pelas mercadorias que se diversificam. Mesmo quando pensamos nas *passagens* decadentes experimentadas por Aragon, ela é o elo mudo, no presente, que conecta com os sonhos de uma outra época, mostrando-se como um contraponto vivo às transformações na Paris da década de 20.

Podemos, então, nos perguntar que ruínas seriam essas, constituídas no tempo presente de um espaço repetível. A ruína pode ser entendida como a interpenetração do velho no novo, a sobrevivência do passado no presente, a evidência extrema de um presente que já se encontra degenerescente. Desta maneira, a ruína nos propicia imagens críticas à história presente, promove a dialética entre o olhante e o olhado enquanto uma diferença temporal. No entanto, se, por exemplo, considerarmos as estruturas dos Becher como ruínas, elas não se sustentam plenamente, pois possuem um caráter ambíguo por serem anacrônicas, mas também por trazerem a memória de sua função a um ciclo produtivo do capital, preservadas, unicamente, enquanto ruínas, através da fotografia. Do mesmo modo, essa “máquina de abastecimento e consumo”, o supermercado, possui uma temporalidade suspensa, pretende também a máxima eficiência, porém, tanto nesse “campo” de imagens refletidas no teto, quanto no próprio espaço do supermercado, as marcas do passado foram abolidas. Não conseguimos perceber sua obsolescência, ou mesmo, compará-lo com outros locais ou estruturas semelhantes. Registrado no ápice de sua perfeição e de sua funcionalidade, este local autorrefere-se, pactuando-se com outros ambientes contemporâneos em sua assepsia e elevação, em um presente contínuo que não deixa rastros. Desse modo, as imagens refletidas parecem ser o único indício de um passado inexistente que se adensou como história de si mesmas no presente. Esse local nos indica a temporalidade contemporânea, manifesta nos seus espaços construídos na forma desse presente contínuo em que o tempo não escava sua forma, pois, sempre renovável, impraticavelmente pleno, mantém-se indelével. Uma mortificação dada pela extrema renovação e fugacidade das imagens refletidas que, na foto de Gurski, são trazidas em contraponto dialético à própria reconhecibilidade do ambiente retratado.

Assim, nesta imagem, é possível distinguirmos entre a produção moderna e a contemporânea através desse jogo dialético com a historicidade a que se refere. Jogo que, no moderno, para Benjamin, ocorre entre o anacronismo das imagens e a historicidade em que elas se manifestam, mas que, na fotografia de Gurski, se estabelece entre o vivido e o imediatamente percebido. Neste sentido, conforme Fredric Jameson:

A produção cultural foi reconduzida ao interior da mente, dentro do sujeito monádico; ela não pode mais olhar diretamente com seus próprios olhos para o mundo real em busca de um referente, ao contrário, ela deve, como na caverna de Platão, traçar suas imagens mentais do mundo nas paredes que a confinam. Se ainda sobrou aqui qualquer realismo, é um realismo que brota do choque de se compreender esse confinamento e de se perceber que, sejam quais forem os motivos, parecemos

condenados a buscar o passado histórico através de nossas próprias imagens pop e estereótipos sobre o passado que permanece para sempre fora de alcance.<sup>33</sup>

Como vemos, dois aspectos são destacados por Jameson. Um deles é a interiorização da produção sensível no sentido de que sua experiência, fruição e crítica se dêem a partir de uma disposição solitária do indivíduo. Essa disposição tem o seu avesso na produção cultural em massa, a qual, freqüentemente, é definidora de comportamentos e modelos de vida. Isso implicaria a precariedade da própria recepção de um trabalho artístico, constantemente limitado por relações do ver, modeladas, confinadas a discursos estabelecidos ou a contextos de exibição e difusão que passam a compor, muitas vezes, a proposta estética de uma obra. Nesse sentido, estranhar o ver, reconhecer o mundo como matéria ambígua, reflexiva, não são mais algo evidente ou insuspeito, mas depende de se vasculhar, de se recompor, de se reelaborar a massa de imagens que nos envolve, assim como os meios e dispositivos técnicos de produção e difusão. E aqui surge o segundo aspecto, o que Jameson entende por uma separação definitiva entre significado e significante, em que o significante passa a ter autonomia, não estando mais associado a um significado estável, a uma história ou experiência que o balize.<sup>34</sup> Enquanto imagens soltas, desprovidas de um ancoramento relativo a uma tradição ou a uma crítica, esse significante constitui discursos aleatórios. É no interior dessa massa de referências assimiladas como produtos de consumo, de entretenimento e, entre elas, a nossa própria história que temos de encontrar, um olhar crítico em relação a um presente que se mostra homogêneo.

Uma vez que admitimos essa autonomia do significante, os fragmentos decalcados no teto do supermercado são como o revestimento “das paredes” do sensível por uma produção imagética que se refere a si mesma e a um indivíduo solitário. São frações do percebido de um campo de imagens composto pela mídia, pelos dispositivos publicitários, pelas memórias pessoais que se conjugam com a sedução das mercadorias. Em sua força de referência e sugestão, tornou-se inescapável encontrar, nessas imagens cotidianas, a máscara do mundo como superfície, a qual é também fração de uma profundidade possível. Deste modo, pensar tal foto como uma *imagem crítica*, passa, simultaneamente, por considerar um espaçamento tramado nas frações do imediatamente percebido, e também

---

<sup>33</sup> Jameson, F. *A virada cultural*. 2006, p. 30.

<sup>34</sup> No momento em que o sujeito passa a viver o instante, há uma ruptura da relação do significante com seu significado, de forma que o significante perdeu seu significado vinculado a uma tradição, transformando-se em imagem. Jameson mostra esse aspecto associado a um aprofundamento da imagem psíquica do indivíduo em relação à sociedade que o rodeia. Isso resulta na impossibilidade de o indivíduo viver uma experiência de continuidade temporal, que tem como outra característica a criação de um mundo de falsos realismos e, no caso da arte, de imagens que se fazem sobre imagens. Jameson, F. (“O Pós Moderno”, in *Novos Estudos Cebrap*, nº12, Junho de 1985)

compartilhada com um sujeito monádico o qual, na sua relação com o olhar, é ele o próprio agente a constituir uma reflexividade como ato de distanciamento de si por si mesmo.

### Montagem e desestabilização da memória



Fig. 09 e 10 - Gurski, A. *Sé*, 2002 e *Copan*, 2002. (imagens avulsas no final deste volume)

Em duas outras fotos Gurski (figuras 09 e 10) surge de forma inquietante, a questão do sublime e da memória como reconhecimento do urbano. Essas fotos foram realizadas em 2002, provavelmente, na mesma ocasião da abertura da sala especial dedicada ao fotógrafo, na *25ª Bienal de Artes de São Paulo*. Na primeira imagem (figura 09), temos uma série de anéis concêntricos que partem do centro da foto e atravessam verticalmente todo o quadro fotográfico com regularidade e progressão. Sua matéria cinzenta e densa parece adquirir leveza no movimento de escalada, em íntimo diálogo com a curvatura da objetiva da câmera fotográfica, a qual confere uma frequência geométrica à imagem que, simultaneamente, dissecar o espaço retratado como se os vazios transversais entre um anel e outro vicejassem sua função. Entre cada um desses níveis se percebe a monumentalidade do espaço pela escala corpórea dos transeuntes. A linearidade e a frontalidade com que são apresentados esses corpos nos níveis centrais, não deixam escapar ao olhante uma postura de aguardo, de resignação impaciente, frente à uma massa compacta que se rarefaz nos níveis superiores, evidenciando individualidades. Esse movimento de reconhecimento do outro atrai o olhar a nós mesmos, ao indivíduo urbano em situação, fazendo-nos modular as particularidades que se desdobram em olhares deslumbrados, desavisados, concentrados por aquilo que se mostra como sendo uma estação metroviária. Não fossem esses personagens, poderíamos entender esse espaço como um jogo de formas, de

deslocamentos geométricos, capazes de caber na palma da mão como um brinquedo ou como parte de uma criação projetual. No entanto, as pessoas e a amplitude do ambiente que as acolhem nos trazem para o contexto da multidão, dos fluxos intensos de uma grande metrópole, fazendo-nos compartilhar do desdobramento da estrutura e daqueles que nela se encontram. Desse modo, os brilhos longilíneos e transversais, ao fundo da massa, seu movimento fluente de um zumbido metálico contribuem para constituir essa paisagem de fluxos, de esperas, onde, por um momento, todos, aparentemente, são iguais.

Sob essa condição, a plataforma nos olha, ao mesmo tempo que a totalidade da imagem nos coloca à uma distância que nos permite encontrar com a temporalidade que subjaz a esse ambiente. Elias Canetti, em seu livro *Massa e Poder (1930)*, trata da massa como um ente vivo, um fenômeno em si. Pensa-a como força de conjunto, com impulsos que lhe são característicos, que orientam sua manifestação. Aberta ou fechada, a massa corporifica um instante mágico de um pertencimento em que todos são iguais, uma ilusão que é capaz de fazer-se retornar aos personagens anônimos que a compõem como uma utopia intermitente no tempo fluídico de sua duração verdadeira. A proximidade dos corpos ratifica esse sentido, corpos não mais tementes uns aos outros, que confiam em sua força de conjunto, de forma que o próprio indivíduo tem a sensação que, na massa, ele ultrapassa as fronteiras de sua pessoa. Ela, então, é potente, politicamente articulada, não por uma disposição que lhe é clara, mas sim, sabedora e reprodutora de sua força intrínseca, sujeita, em oposição, a ser moldável e manipulável. Há, na fala de Canetti, uma nítida característica psíquica, um sentimento feliz, como um estado de excitação a que o sujeito se entrega coletivamente.<sup>35</sup> No entanto, diante da foto de Gurski, essa dimensão coletiva, esse conjunto consciente de sua força ou mesmo submisso a uma ordem totalitária, apresenta-se resignada a um aglomerado de individualidades atomizadas. São individualidades ansiosas por serem conduzidas, deslocadas, a fim de satisfazerem os desejos de suas buscas solitárias e privadas. Nesse caso, não temos uma multidão que se descobre a si mesma como um personagem do urbano na metrópole do século XIX, nem tampouco uma massa capaz de fazer-se politicamente ativa, determinante quanto à própria história de seu tempo. Segundo Bauman, contemporaneamente, “no mundo dos indivíduos há apenas outros indivíduos cujo exemplo é seguir na condução das tarefas da própria vida, assumindo toda a responsabilidade pelas conseqüências de ter investido a confiança nesse e não em qualquer

---

<sup>35</sup> Tal concepção é diferente da de Benjamin e mesmo de George Simmel. Em Benjamin, a multidão é contraponto ao *flâneur*, sendo apresentada como um movimento de intersecção entre o único e o múltiplo com disposições contrastivas, podendo o indivíduo estar em meio à multidão como em um espaço de descoberta que lhe é familiar. Mas a massa também corrompe o sujeito, apaga-lhe a individualidade na qual se dá um estado de anestesiamiento e ebriedade. Esse estado do indivíduo é tratado pelo autor em relação dialética à multidão que o provoca e lhe opõe uma resistência, mas que também permite entender esse sujeito como um ente histórico datado, portanto, moderno.



outro exemplo.”<sup>36</sup> Essa sociedade de indivíduos mostra-se no aguardo da passarela de embarque, multiplicada pelos círculos concêntricos, sob a luz que conecta os subterrâneos da metrópole a uma superfície urbana degradada (segmentada, fragmentada, segregada). Em lugar do caótico, do tumulto do fluxo dos corpos, temos a ordenação rigorosa do fotógrafo, o que confere à imagem uma distância confortante ao olhante e a possibilidade, não percebida, de apreensão de uma totalidade antes atomizada e sujeita àquilo que lhe era próximo.

Na ênfase ao indivíduo e no valor privado em meio aos espaços de convívio comuns, o olhar fragmentário, à curta distância, em constante embate com o visível, estabelece como norma de conduta, à semelhança com aquele do supermercado, afeito aos apelos da mercadoria, mediado por imagens como índices de comportamentos sociais. Todavia, na cidade, esse olhar é sobreposto a uma ordenação caótica e dispersiva que enfatiza o corpo em situação. Corpo este, freqüentemente disciplinado por hábitos que desenvolveu visando assimilar os choques e as rupturas perceptivas em meio urbano, ao mesmo tempo que é, também, constantemente seduzido e condicionado por um campo de imagens sempre fugazes e renovadas.<sup>37</sup>

Essa relação entre choques perceptivos e a vida nas metrópoles, desvinculada de uma tradição que a ancore, Benjamin entende como vivência. Otilia Arantes, por sua vez, irá tratar sob o binômio “choque-vivência”, sendo este uma forma de disciplinar o aparelho perceptivo, o qual a arquitetura moderna irá “integra[r] essa[a] estratégia global de neutralização do choque pelo hábito.” Desse modo, o choque no urbano irá “impedir o olho de fixar numa imagem, como que consagra[ndo] uma espécie de campo visual coercitivo de predominância absoluta do tátil.” Por conseqüência, em meio ao tecido urbano, nosso contato “com a arquitetura [passa a ser] eminentemente tátil, criando hábitos que liberam nossa atenção, mantida sem esforço, basicamente descontínua, superficial e difusa”.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Bauman, Z. 2001, p. 38-39.

<sup>37</sup> O choque, para Benjamin, na cidade moderna, são frações ruptivas que permeiam a vida urbana. Condiz com a dinâmica das multidões, com os novos aparatos técnicos, com um devir sempre renovado pelo mito do progresso, com os quais o indivíduo passa a conviver e a assimilar. Nessas condições freqüentes, o indivíduo sente necessidade de se proteger, resignando-se à infinidade de estímulos que lhe chegam. Decorre daí a sensação de um anestesiamiento, junto a uma racionalização das suas condições de vida e de um pragmatismo e um imediatismo que passam a modelar a vivência moderna. Assim, “Quanto maior é a participação do fator do choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em se proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que dele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência.” (Benjamin, Sobre alguns temas..., 1989, p. 111) Nesse excerto, Benjamin estabelece a associação entre choque e vivência, como dinâmica que rompe com a incorporação do vivido a uma memória coletiva ancestral. A vivência passa então a ser a impressão fortuita, os apelos imediatos ao sensível que passam a compor a vida na cidade moderna.

<sup>38</sup> Arantes, O.1993, p. 24.

Assim, a tatilidade pode se compreender como termo associado ao domínio da visualidade e do apelo da imagem. Apresenta-se como ênfase corpórea de um olhar proximal, não mais restrito a um programa de assimilação do choque pelo hábito, mas uma tatilidade pela qual se modela a experiência individual, hoje crescentemente suportada nos dispositivos técnicos, nos meios informacionais e midiáticos, na espetacularização da vida privada, no domínio absoluto do carro, aspectos que nos distanciam de uma cidade real, tangível, concreta, de modo que a imagem da cidade coexiste orbitando a cidade em que se vive. Com isso, de certa maneira, Arantes recupera a noção de ebriedade em Benjamin, assim como do comportamento *blasé* de Simmel, porém, contemporaneamente, reconduzida “ao interior do sujeito monádico”<sup>39</sup>. Esta condição, freqüentemente é estranha ao próprio indivíduo que se encontra mediado por um campo de sentidos imprecisos e transitórios, por uma constelação de imagens difundidas massivamente como frações do vivido, parte de uma trama simbólica que contribui para constituir a percepção e a identidade individual através da produção cultural que o cerca.

A dimensão corpórea desse espaço de imagens em meio à metrópole é o ponto de enlace entre a cidade real e a trama de imagens que envolve o urbano. Assim, o fazer-se corpo no urbano pode ser desafiado pelo tempo-duração da imagem fotográfica na medida em que seja capaz de inquietar o olhar desavisado, tensionando-o enquanto relação proximal e atomizada do sujeito, de maneira a criar um espaçamento entre o indivíduo e a extensa visualidade que o cerca. Dessa maneira, a dimensão corpórea constitui-se na relação dialética com o percebido, que se faz corpo, estranhamento e reconhecimento daquilo que nos olha. A cidade pode ser compreendida como termo que nos olha, memória fracionada sempre perdida retomada pelo hábito e por um campo de imagens que a modela. Inquietar o ver é então romper seu confinamento em relação a essas condições já constituídas.

Isso ocorre de modo ambíguo em Gurski. Por um lado, a neutralidade da afirmação e a celebração dos espaços globalizados, retratados e, por outro, a proposta de espaçamentos a partir da evidência visual socialmente construída, cruzada a referências estéticas originadas na história da arte. Desse modo, os arcos da estação metroviária sobrepostos na imagem e observados, à distância, pelo olhante, exercem um fascínio plástico e de reconhecimento pleno da forma que é também memória de uma temporalidade cotidianamente experienciada. Diferente da foto do supermercado, o reconhecimento do ambiente em questão não é imediato, seja pela sua função ou mesmo pela sua localização.

---

<sup>39</sup> Jameson, F., ver p. 27-28 deste trabalho.

Não estamos diante de uma franquia comercial que replica seu modelo e funcionalidade anunciados. Embora seja esta estação um espaço público de fluxo intenso, que pode se apresentar como marca, como modelo de eficiência de uma metrópole, seu caráter coletivo, de um pertencimento ao todo da população, permeia sua identidade que se faz partilhada, ainda que sobreposta a valores mercadológicos ou individuais. Desse modo, mesmo seguindo modelos projetuais que se repetem, a estação participa de uma dinâmica histórica de expansão do urbano, inserindo, conseqüentemente, o indivíduo no tempo extenso do coletivo, enquanto o apaga como elemento mínimo a participar de sua construção. Assim, essa arquitetura, em sua dimensão e escala, em sua frieza e grandiosidade, faz-nos pensar no teleférico ascendendo a enorme montanha, ou então no passante transitando sob o viaduto das duas primeiras fotos. Nelas, como nesta foto, a experiência do sublime se repete. Isto se estende aos fluxos urbanos, à dinâmica de ocupação do espaço, aos milhões de transeuntes que por este local trafegam, sendo nós, indivíduos atomizados, infinitos parceiros de todos aqueles que neste local circulam.

Este local, porém, não é desconhecido para muitos de nós que vivemos em São Paulo. Se olharmos uma segunda vez, perceberemos que estamos dentro da Estação da Sé, o que poderia ser facilmente identificado pelo nome da foto, se não quiséssemos enveredar primeiramente pela imagem. Mesmo reconhecendo o já visto, o já vivido, essa imagem não cessa seu estranhamento, pois algo está em desacordo com a memória que temos dessa estação. Uma memória que se faz por adensamentos e camadas, de sucessão de idas e vindas e passagens, de visitas seguidas a locais diversos, a inúmeras paisagens, sem nunca percebê-los por completo, os quais, na imagem, são oferecidos ao olhante enquanto duração e distância do vivido.

\*

Na segunda imagem em questão, temos novamente São Paulo, apresentada sob a sinuosidade estendida horizontalmente do edifício Copan, emblemático da cidade. A forma alongada e curvilínea como foi retratado, serpenteia em torno de si própria, sugerindo a perpetuação de seu movimento a penetrar entre os demais edifícios, irradiando sua freqüência para a metrópole labiríntica em constante expansão. Essa vibração cria um ruído de fundo, uma sensação invisível, o sentimento de morada em simultaneidade à sua aversão, que se faz também imaginação. Conseqüentemente, a frontalidade da estrutura impede o olhar de se espriar, apresentando uma infinidade de habitáculos e diferentes formas de vida, numa sedução do ver, para que conheçamos a privacidade ofertada ao

olhante. Assim, a afirmação da sociedade de indivíduos é colocada junto ao desejo de exibição e de apresentação da vida privada como um espetáculo a ser partilhado coletivamente. No entanto, a fachada do edifício está fraturada e alinhavada como um enfermo toscamente suturado. Seu arrojo e beleza das linhas, sua oscilação cinética e de forte formalização geométrica assemelham-se, na imagem, a uma ruína, um emblema de uma utopia de urbano anunciada pelo modernismo na arquitetura no início dos anos 30<sup>40</sup>, emblema que perdeu seu tempo, que se dissociou das concepções que o originaram, isto, em boa parte, devido à dinâmica incontrolável da metrópole que o sufocou. Neste sentido, a imagem do edifício, presente na composição e enquadramento de Gurski, nos faz rememorar alguns desenhos de Le Corbusier em que demonstra sua proposta urbana para a cidade de São Paulo, presentes em suas anotações de viagem por ocasião de sua visita a cidades sul-americanas entre 1929-30.<sup>41</sup> Nestes croquis há duas enormes edificações cruzadas, quase que perpendicularmente, as quais penetram a cidade organizando e irradiando o urbano em seus quadrantes que servem tanto de moradia, como de fluxo viário ininterrupto. Uma sinergia entre homem e máquina invade o olhar do observador, causa um misto de sedução futurista e de horror a dureza pragmática da função da qual se desdobra a forma pensada. A imagem de Gurski, de modo semelhante, induz-nos a perceber uma monumentalidade avassaladoras.

No entanto, nesta imagem, encontramos, novamente, a mesma inquietação da foto da estação da Sé, o de um sublime apresentado sob o silêncio frontal, juntamente ao apelo de uma memória sempre fragmentária do urbano. Neste espaço aberto entre o olhante e o olhado, o anseio por uma memória que nos permita ultrapassar o imediatamente reconhecível se manifesta de maneira completamente distinta àquela proposta por Benjamin ao pensar a *imagem dialética*. Se, no filósofo, temos o encontro do passado no presente a partir de reminiscências e lembranças vividas a atritar o agora, nas fotografias em questão, a memória visual dos edifícios apresenta-se como um *sintoma*, simultaneamente, esquecimento e lembrança do percebido. Desse modo, tanto a estrutura ondulante do Copan quanto os anéis ascendentes da Sé estão cercados da certeza do reconhecimento, mas também da relação descontínua que o transeunte tem com o espaço urbano, a qual reforça a dúvida sobre o que se vive e o que se vê na fotografia.

---

<sup>40</sup> Tomamos como referência histórica a “Carta de Atenas” escrita em 1933, por ocasião do IV *Congresso Internacional de Arquitetura Moderna*. Este manifesto apresenta a concepção urbanística de cidade do movimento moderno. Seu teor generalizante e homogeneizador de validade internacional reduz o urbano a funções básicas: morar, trabalhar, recrear-se, e locomover-se.

<sup>41</sup> Le Corbusier, 2004, p. 232-235.

Isso ocorre porque Gurski propõe um jogo de erros confrontando o vivido a imagens realizadas através da manipulação digital. O fotógrafo amplia o número de andares da estação da Sé ajustando a meia metade da circunferência da clarabóia à sua outra metade como uma superposição de andares e, no Copan, o lado avesso costurado à parte frontal do edifício. Assim sendo, a montagem da imagem desloca-nos de uma relação estável da fotografia como documento, para uma suspeita que não é propriamente da obra, mas da memória do olhante. Assim, podemos considerar essa fotografia como um campo de tensões justapostas. Este composto de sentidos dispersos e invisíveis, como uma montagem forjada sobre a extrema evidência do percebido, da qual também participam referências advindas da história da arte e da relação perceptiva contemporânea.

Esse jogo coloca, contemporaneamente, sob um mesmo patamar, imagem e experiência do vivido. Enlaça essas duas esferas do sensível que constituem a experiência no urbano, através do choque silencioso e da desestabilização da memória do observador. Constrói, a partir da imediaticidade da percepção do olhante na metrópole, uma paisagem superficial e duradora que conecta impressões fracionadas. Demonstra que a opção do fotógrafo não é pela representação ou uma documentação do urbano, mas uma sensação de algo intangível, de uma cultura global vista à distância cuja forma material Gurski persegue. A manipulação digital, desse modo, presta-se a alcançar um conceito visual composto pela própria força de evidência e de atestação do fotográfico, no entanto, reelaborando os significados que o constituem. Assim, Gurski faz uso do fotográfico de forma ambígua como afirmação de uma experiência contemporânea, mas também como provocação à memória.

Primeiro, a impressão fugidia, fracionada pelos estímulos cotidianos, compõe-se como imagem de valor referencial e documental; depois, a memória histórica composta pelo legado do moderno como um estilo arquitetônico e uma atitude frente à vida. Nesse ponto, a eficácia teórica da imagem se demonstra e, com ela, a crítica ao papel da arquitetura moderna vem, por outros caminhos, dialogar. Um diálogo que, na foto, principia não no campo teórico, mas no sensível, em um despertar da memória daquilo que vemos por adensamentos e frações nunca percebidas por inteiro. Essa memória se apresenta através do encaixe de opostos, formando uma paisagem superficial e geométrica no limite entre o percebido e a forma abstrata. Limite esse que dialoga com a história da arte através de justaposição de referências estéticas, espaciais e de uma apropriação do signo fotográfico, embaralhando diferentes campos de significação: documento, experimentação formal, memória perceptiva, escala da imagem que toma o olhante e invade o espaço em que são expostas.

A planura de ambas as imagens contrasta com a profundidade limitada da fotografia do supermercado que aponta para o preço fixado ao fundo do local. No entanto, o mesmo caráter vertiginoso se opera, seja na oscilação do Copan, na gradação da Sé ou no pontilhar das mercadorias sobre a gôndola. Assim, a frontalidade dessas imagens reafirma-se sob a ambigüidade de um discurso tautológico, satisfazendo ao olhar desavisado em sua força de choque, sem ultrapassá-las, ou aceitando seu convite, retornando ao olhar enquanto dialética que se faz ato reflexivo, resgate do percebido, memória histórica, para além da imediaticidade distanciada que nos afronta. De modo que o embate entre presente e passado, pretendido por Benjamin, nas fotografias de Gurski, não é o da diferença temporal, mas aquele que se estabelece entre os adensamentos perceptivos que compõem uma relação tátil e proximal ao urbano, e à imagem de uma cidade inapreensível, global, que perdeu sua matéria palpável para cada vez ser ela uma abstração modelada pelos dispositivos informacionais, comunicacionais e novas concepções de espaços privados no público.

## Capítulo 05

# Metrópole contemporânea e a espessura do tempo

Há certas imagens que o olhar não ultrapassa a impressão inicial, tornando-se despercebidas sob a densidade de significados que as constituem. Diante delas nem sempre é possível saber se um hábito do ver se impõe, mostrando-se desejoso de fazer-se intenso, breve, surpreendente ao ponto de, por uma única nota, distinguir e identificar uma obra, ou se a própria obra evade do imediato desse ato, seja pela sua insuficiência ou pela sua diferenciação. Nestes casos, freqüentemente, o percebido é esquecido. Mas, por vezes, um incômodo se fixa, o ver se faz lacuna, idéia vazia, exigindo que se retorne verdadeiramente à imagem.



Fig. 01 - Wesely, M. *Potsdamer Platz*.  
27.3.1997 – 13.12.1998 (aprox. 01 ano e 09 meses)



Fig. 02 - *Potsdamer Platz*. 4.4.1997 – 4.6.1999  
(aprox. 02 anos e 02 meses)

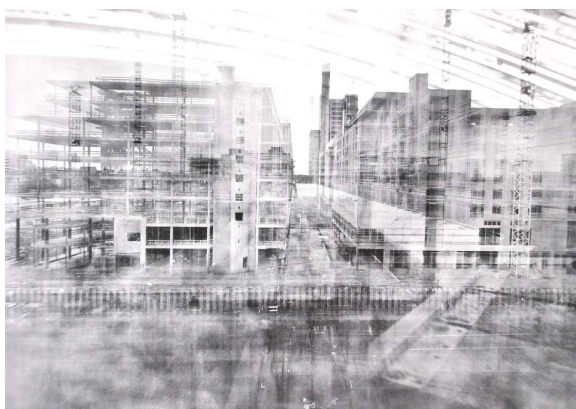


Fig. 03 - *Potsdamer Platz*. 5.4.1997 – 24.9.1998  
(aprox. 01 ano e 05 meses)

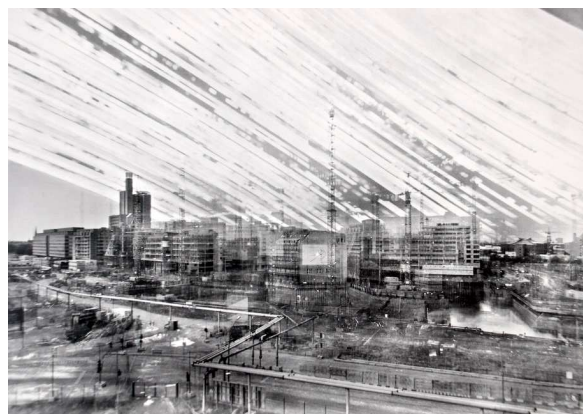


Fig. 04 - *Potsdamer Platz*. 5.4.1997 – 3.6.1999  
(aprox. 02 anos e 02 meses)

Nas quatro fotografias de Michael Wesely<sup>1</sup>, que tratam da reformulação da *Potsdamer Platz*, na Alemanha, percebe-se um espesso turvamento que delas irradia, causando um desejo ambíguo de evasão do ver ou de assumir o tempo incerto que as atravessa. De imediato, entende-se que a trama que as constitui não aceita a pura designação do que foi retratado – a cidade ou os espaços públicos. Uma matéria nebulosa, dominada pelo cinza, define uma continuidade entre elas criando uma única atmosfera. Os rastros, as marcas em transparências, compactadas umas sobre as outras, compõem a amplitude tonal que não transmite uma empatia ou uma plasticidade que favoreça a modulação do olhar. Pelo contrário, os campos visuais, as formas, as linhas caracterizam muito mais um corte no espaço-tempo como feito por uma *faca cega*, que desbasta e arruína o que é dado a ver, ao invés de permitir uma nitidez esclarecedora. Diante dessa impressão, somos convidados a uma certa melancolia que tem lugar, justamente, em um dos símbolos do empreendedorismo urbano dos anos noventa, a metrópole global, no caso, Berlim, após a queda do Muro ocorrida em 1989. Dessa maneira, o embate entre aceitar ou recusar o convite dessas imagens, tendo previamente sido afetado por elas, delinea um campo de tensões em que o indivíduo se dissolve ao co-participar de sua temporalidade estendida.

Se tomarmos como referência os *choques* constantes a que estavam expostos os indivíduos na metrópole moderna, no século XIX e início do século XX, perceberemos que as novas atitudes, os novos dispositivos técnicos, as novas espacialidades urbanas traziam, em si, uma força de ruptura com uma ordem social e econômica que lhes era anterior. Esta ordem, no entanto, ainda persistia no horizonte da memória daqueles indivíduos, como um balizamento que pautava as ações sociais em direção a um devir. Desse modo, os *choques* que seduzem o transeunte em direção à crença de um progresso contínuo que, por outro lado, estimulam-no ao resguardo diante da massa informe das metrópoles, ou mesmo que afugentam Aragon fazendo-o preferir os universos esquecidos das *Passagens*, mostravam-se altamente incisivos e provocantes aos indivíduos da época, contribuindo para uma disposição perceptiva disseminada pelo moderno.

Nas imagens de Wesely, todavia, é difícil dizer se somos atraídos por um caráter ruptivo, capaz de provocar indignação, sedução ou decepção. Mesmo porque tal “ruptura” é continuamente assimilada como parte de um lugar definido para a arte na contemporaneidade, ou então diluída em uma produção imagética crescente que amortece a potência da obra, situando-a sob uma lógica de mercado ou de espaços e ordenações

---

<sup>1</sup> Abordaremos neste texto as quatro fotografias da *Potsdamer Platz* presentes no volume publicado pelo The Museum of Modern Art, New York, 2004.



institucionais. Neste contexto, as imagens de Wesely manifestam um ruído incômodo em uma frequência baixa e constante, produzido por elementos conhecidos: a fotografia, as metrópoles, as vistas e paisagens, as transparências. Tal ruído propaga-se lentamente, oposto ao fluxo intenso e contínuo das imagens nas cidades atuais. Em seu fluir, acolhe outras interferências do percebido em tensão com a estética do dispositivo fotográfico e a historicidade da metrópole. Incita o olhar a se fazer memória, investigação de suas próprias sensações, mensuração e escala de uma corporeidade que é espaço e tempo no urbano. Derrama sobre o olhante uma extratemporalidade que o desloca para um intervalo que pode ser o do próprio ato de sua fruição, entrelaçado ao momento do registro, e à memória do vivido.

### **Entre a instantaneidade e a processualidade**

Nesse espaço de intercâmbio, atenuam-se os limites de uma das categorias centrais da fotografia – o instante. O instante, compreendido como um lapso temporal, uma fagulha que rompe momentaneamente uma ordem do visível, tem, na fotografia, o dispositivo capaz de deslocá-lo, de ordená-lo e re-significá-lo no espaço do quadro. Ela permite, também, constituí-lo como forma e fração do percebido, fazendo ressurgir a sensação esquecida entre os infinitos estímulos que a metrópole propicia. De modo que o contínuo movimento da modernidade encontra, na fotografia, um ponto privilegiado de estabilidade e culminância do ver, mas que, em seu oposto, contribui para a fragmentação e dispersão do sensível.

As imagens de Wesely trazem em si essa memória do instante, em parte, associada à herança do próprio dispositivo, à dinâmica dos espaços retratados, mas também à uma dimensão histórica que se apropria da imagem, fazendo com que o ato de registro possa ser pensado como parte de uma temporalidade muito extensa.<sup>2</sup> Desse modo, podemos então pensá-las como um instante na medida em que se apresentam como uma imagem-síntese de um tempo duradouro que guarda a memória da transformação ocorrida na Berlim dos anos noventa. No entanto, esse instante não é límpido, parece fazer-se pelo seu avesso,

---

<sup>2</sup> Wesely refere-se as suas fotografias como uma investigação do momento. “Eu comecei, basicamente, com um interesse na “duração do momento”. A duração do momento era um interesse da fotografia nos oitocentos, quando os fotógrafos estavam dominando este campo. (...) Quando você trabalha em cima disso, pode-se inverter o sistema; você pode pensar o momento não como algo realmente curto, mas sim como algo extremamente longo.” “Sobre as imagens de Berlim, sobre estas mudanças em Berlim, com minha técnica e minha experiência eu estava apto a captar estes momentos...Mesmo se eles tomassem dois anos de exposição, eles serão sempre momentos, porque se você volta para história, estas fotografias de dois anos de Berlim são quase como um “clic”.” (entrevista de Michel Wesely concedida para Paulo Tavares. Disponível no site: [www.vitruvius.com.br/entrevista/wesely/wesely.asp](http://www.vitruvius.com.br/entrevista/wesely/wesely.asp) , acessado em 14 de abril de 2007.)

como uma fração temporal perpetuamente aberta ao visível, a qual se arrasta pelo suporte fílmico, produzindo um borrão capaz de revelar formas, ao invés de apagá-las. Algumas destas formas apresentam-se estáveis e completas; outras, trazem um fluir que as torna indistintas; além daquelas nunca acabadas, percebidas como fantasmagorias do ver. Tais formas mostram um instante que se adensa e se esvaece frente aos nossos olhos, mas que sempre retoma um ciclo, recriando-se não como fração temporal mas como um processo precário e inconcluso. Com isso observa-se uma tensão constante entre o instante percebido, decorrente da memória do fotográfico, do recorte do quadro, como congelamento e deslocamento do tempo fluído, e uma processualidade que se constrói a todo momento. Assim, os rastros que se superpõem à paisagem urbana (figs. 01, 02, 03), as transparências que se afunilam em perspectiva em direção ao já construído (fig. 03), denotam essa processualidade que desafia o legado da fotografia, apoiando-se na dinâmica de um espaço em transformação. Desse modo, essas imagens se estabelecem na dialética entre a síntese e o evento. Não marcam etapas de uma obra em execução, apresentadas como pontos no tempo, mas constituem esses pontos como memórias indefinidas. Lembram-nos constantemente que a fotografia é tempo e luz, os quais nunca se esgotam, mantendo seu ritmo, sendo o dispositivo fotográfico apenas um artifício que brinca e molda-os no território do visível.

Entretanto, a matéria turva dessas imagens deixa a questão que é saber como elas se produzem. Coloca o observador diante de uma viscosidade que penetra os espaços construídos remetendo-os a processos, a instantes desfeitos, à dialética entre o momento de captação e algo que constantemente vaza pelos limites dos objetos retratados, ou pelos limites do quadro. Isso se observa na linha que não se sustenta, estando sempre presente, porém sempre volátil. A linha que constrói e delimita as formas, que separa um corpo do outro, que dá ao ver a possibilidade de imaginar o objeto em suas infinitas faces, aqui ela se dilui, mas nunca se perde. Assim, se admitirmos um aprendizado originado no legado da fotografia, o tempo parece ser o elemento que se encarrega de apagar os espaços “construídos”.

A fotografia, ao dominar a fração temporal, inaugura uma nova concepção de instante que, juntamente com a luz, permite materializar os objetos em trânsito, servil ao desejo do fotógrafo e do observador de se fazer verossimilhante, de revelar o visível pela acuidade, pelo fascínio do ver pleno. Em um primeiro momento, o tempo é a variável subordinado a esse desejo de similitude. Posteriormente, a partir do final do século XIX, com o avanço das câmeras portáteis e da química fotográfica, o tempo torna-se o elo de conexão

entre a imagem técnica e a dinâmica fugaz do moderno.<sup>3</sup> No entanto, o tempo, enquanto fração alongada, sempre participou da produção da imagem fotográfica e persiste contrário à precisão desejada pelo fotógrafo. Ensina-nos que o ver pode se materializar na forma, não só como memória do passado, desgaste dos corpos e dos processos, ou ainda como instantes precisos, mas também como fantasmagorias. Ao observarmos, nessas fotografias, as imagens em transparência, os rastros escorridos e a nata que recobre os corpos anunciados, percebemos a tensão constante entre o desejo de sua fixação, a perpetuação do ver e o fluir contínuo do tempo.

A radicalidade da investigação de Wesely faz com que o tempo se encaminhe contrário ao desejo de fazer da imagem espelho de sua própria acuidade, ou de uma idéia de pureza do fotográfico que converge para a correspondência com o visível. Tal concepção é desafiada ao colocá-la como refém da materialidade do tempo. Com isso, torna-se evidente esse campo dialético que compõe a imagem fotográfica situado entre a fração e o tempo infinito. Isso se observa na datação das imagens que, em si, caracteriza o estranhamento destas fotografias: 27.3.1997 – 13.12.1998, ou 4.4.1997 – 4.6.1999, ou 5.4.1997 – 24.9.1998, ou 5.4.1997 – 3.6.1999. Tais referências são intervalos de tempo em que o diafragma da câmera fica aberto, expondo o suporte sensível à luz por períodos que variam de um a dois anos. Esses intervalos, entendidos como instantes dilatados e condensados em uma imagem, correspondem ao próprio ato do tempo e da luz em processo. Um ato cujo título da imagem revela um tempo transposto, semelhante às lápides funerárias anunciando o nascimento e a morte da imagem. Morte que é a perpetuação do vivido, interrupção do fluxo, mas que, neste caso, expressa uma perenidade em contínuo andamento. Não se trata, então, de um ápice, ou de um instante, mas de um fluir do qual se observa e se participa.

Assim, nestas fotografias, a fixação de um tempo visível, delimitado e sintetizado em uma espacialidade que sugere uma verossimilhança traz, paradoxalmente, a imagem inconclusa e esquecida, resultado de um processo que retrata a si próprio. Ela propõe um lugar de observação em que o olhante é aquele que se coloca no centro da própria extensão temporal. O olhante é o fiel da balança, que observa o rio fluir diante de imagens, também congeladas e fixadas no tempo. Reencontramo-nos aqui com uma curiosa artimanha da fotografia. O estranhamento, que estava inicialmente associado ao instante fotográfico e que se tornou artifício corrente, contemporaneamente, é encontrado nessas imagens em seu

---

<sup>3</sup> Benjamin reconhece a possibilidade de desvendamento da sensação esquecida na fração recolocada pela imagem fotográfica. Fotógrafos como Alfred Stieglitz (1864-1946) e a fotografia direta colocam a câmera como possibilidade de relação viva com aquilo que pode ser visto e tocado. Henri Cartier-Bresson (1908-2004) funda o fotojornalismo pautado nessa possibilidade de síntese e sedução do instante.

avesso e em sua plena potência. Através desse artifício se abre, não o instante fixado, mas o tempo protendido como parte componente do ato de ver. Protensão que não tem um ponto balizador no passado ou no futuro, mas que se apresenta como próprio ato. Ato de que somos convidados a participar, percebendo o vento frio que nos corta diariamente, que anuncia a degenerescência de nossos corpos. O mesmo vento que se apresenta nas imagens instaurando um processo indefinido de construção ou desconstrução da metrópole.

### **Ruínas e a construção do contemporâneo**

Em toda extensão dessas fotografias, o que vemos são fantasmagorias, formas inacabadas em perpétuo intercâmbio, em que não se consegue distinguir, com precisão, se tais formas produzem uma nova cidade ou se estes indícios caracterizam seu desaparecimento. Em uma das imagens (fig. 02), a torre de um guindaste descortina toda a metrópole ao seu redor, porém, mostra-se acossada pelo espectro de um edifício cuja base, recoberta por uma teia viscosa, embaralha sua sustentação. Em outra imagem (fig. 01), uma enorme massa curvilínea corta a paisagem na qual avistamos a multiplicação de mastros que içam novos edifícios. A planura do terreno que se percebe nesta última fotografia estende-se à seguinte (fig. 03), e nela a ossatura de dois outros volumes nos afronta, ao mesmo tempo que submerge sob edificações enevoadas que ampliam a perspectiva. Por fim, a paisagem (fig. 04) apresenta-se ampla, visível ao longe, tendo-se a impressão de que uma camada de ruínas recobre um sítio ancestral.

Em todas as fotografias encontramos-nos em um limite entre a morte e o nascimento, ou, vice-versa, reiterando um ciclo que apenas se rompe com a dialética a que as imagens conduzem o olhante. Nesse território em trânsito, o ato de construção e de desconstrução define um “entre”, complementar à percepção de uma temporalidade, simultaneamente, instantânea e processual. Nesse instante dilatado, ou nesse processo consubstanciado em síntese fotográfica, é possível observarmos a efemeridade do moderno, ao nos depararmos com a solidez dos objetos construídos, entretanto trazendo com eles a sensação de sua transitoriedade. A arquitetura, como signo do que é peregrino, portadora, em suas entranhas, da história de gerações, é confrontada com uma outra ordem temporal a qual lhe outorga o dinamismo do efêmero, dos modismos e da mercadoria.

Tal dinâmica intensa dessas massas que se elevam em transparência, correspondem a uma cidade que se adensa e se materializa como uma erupção. A área

central de Berlim, na região onde se situa a Potsdamer Platz, durante décadas foi relegada a um vazio impregnado de tempo e história, no entanto em poucos anos observa-se uma nova cidade surgir. Nas fotografias cujo tempo de registro demorou em média um ano e meio, há várias estruturas apresentadas de modo evanescente. Isso comprova um tempo de construção inferior a captação total da imagem, sendo possível supor que em menos de um ano muitas das edificações presentes em Potsdamer Platz foram erguidas como se observa, por exemplo, na segunda fotografia. Desse modo, à semelhança de ações pré-concebidas, essas construções elevam-se no tempo coletivo como um fantasma ao qual tem de se adicionar sua “carne”. Deve-se fazê-lo ter vida própria a partir de uma potência que lhe é dada, com toda intensidade, no momento de seu nascimento, destituindo-o de um amadurecimento. Os edifícios a que se referem muitas dessas transparências compõem esse processo de adensamento, de reificação de um sentido que rapidamente deve ser consolidado, de modo a fazerem-se imagens mnemônicas, ordenadas e associadas a valores sociais, históricos, de consumo e de espetáculo. Uma arquitetura carregada de simbolismo, de intenções prévias, cuja ocupação torna-se o complemento necessário a dar substância e validade a tais projetos. No entanto, essa reificação ocorre lado a lado a uma sensação de transitoriedade, de uma decadência anunciada pela própria novidade.

Em Benjamin, a ruína pode ser compreendida como manifestação de uma história petrificada. Mais especificamente, “a mortificação daquilo que não é mais novidade”<sup>4</sup>, expressão do novo que, em seu afloramento no presente, já traz em si sua decrepitude. A ruína realiza, então, um movimento perpétuo em direção ao esquecimento, contribuindo para que se constitua um terreno extenso de memórias materiais e afetivas do que é transitório e arbitrário na modernidade. Contudo, para o filósofo, através delas, pode-se realizar a sobrevivência do passado no presente, propiciando indícios para um reconhecimento crítico do vivido e, com isso, trazer ao encontro do olhar do presente os sonhos esquecidos de uma época.

Ocorre que, se o que vemos nessas imagens sugerem ruínas, elas se fazem daquilo que é absolutamente novo, cujo processo de construção, simultaneamente, confunde-se com o de sua decadência. Todavia, uma decadência não localizada no futuro, mas que recapitula a própria história desse sítio, de uma Berlim anterior aos anos noventa, destruída pelos sucessivos bombardeios da Segunda Guerra Mundial. Essa cidade, entre 1950 e 1980, foi um dos símbolos de uma divisão ideológica e econômica entre “dois mundos”, onde se edificou uma arquitetura da intolerância na figura do Muro de Berlim. Antes disso,

---

<sup>4</sup> Buck-Morss, S. *Dialética do olhar*, 2002, p. 203.

no início do século XX, esse local era uma das metrópoles que Simmel e Benjamin tinham como referência em seus escritos, a qual saltou, em pouco mais de cinquenta anos, de uma cidade de tradições ainda feudais transformando-se em uma metrópole moderna, industrial, saturada de tensões e sonhos orientados para um devir incerto. Assim, observar tais imagens, deparar com os títulos que as identificam é também encontrar-se com as memórias presentes nesse sítio. Mesmo que tal local estivesse destituído de qualquer edificação, sintetizaria, em aproximadamente cem anos, um adensamento de memórias, de sonhos, de histórias de vida, de interesses e disputas no espaço territorial que o definem.

Essas imagens criam, então, a figura de ruína ambígua da Berlim contemporânea. Por um lado, ela é a referência de um passado manifesto, edificada sobre um sítio vivo, de intensa significação e memórias coletivas; por outro, esse sítio se abre a um futuro inventado, criado sob uma outra lógica produtiva que corre o risco de somar-se à fugacidade das anteriores com uma nova roupagem. Temos, assim, nas imagens, a formulação de uma crítica ao espaço construído da Berlim do século XXI, mas que se apresenta como uma memória invertida de si mesma. Embora não tenhamos referências imediatas a um passado a que essas construções inacabadas se remetem, curiosamente, a proposição das fotografias dialoga com o invisível feito memória.

Desse modo, talvez percebamos algumas frações estilhaçadas do antigo, como a manutenção dos traçados urbanos, a nomenclatura dos espaços públicos, ambos petrificados e recompostos como parte de uma montagem alegórica no presente. Mas não nos parece somente isso. O local de erguimento da cidade permanece como símbolo e lugar de enunciação fundante. A partir dele se dá a conexão com uma cultura que ali está entranhada. Mas parece que a arquitetura não é suficiente para o propósito de trazer ao presente a vitalidade da produção humana no tempo. Desse modo, se o espaço construído direciona-se ao futuro, essas fotografias deixam de ser um registro documental de um processo para serem, elas mesmas, a manifestação e a provocação em direção ao encontro de uma memória que desprende do próprio sítio. Assim, a dialética entre o construído e o desconstruído desperta essa memória, manifestando o trânsito entre dois domínios, o do fazer, colocado como potência de destruição ou de elevação, e o de um tempo redimido, a ser lembrado para o próprio sonho novo se erguer.

\*



Fig. 05 – Ludwig Mies van der Rohe. Projeto de arranha-céu para Friedrichstrasse, fachada norte. 1921.

Nesta fotocoloragem de Mies van der Rohe, de 1921, o arquiteto apresenta seu projeto para um concurso do primeiro arranha-céu de Berlim, logo depois da derrota sofrida pela Alemanha na Primeira Guerra Mundial. Nesta imagem, concebida sob uma estética expressionista, o cubo de vidro apresenta-se de modo revelatório em meio a uma paisagem sombria, desgastada pelo tempo, em agudo contraste com o entorno. De sua forma e de sua transparência emanam um domínio sobre a paisagem a qual nega a historicidade dos edifícios que o circundam. Essa coexistência negativa caracteriza a tensão entre o projeto moderno e as trevas em que parecem se encontrar as outras heranças urbanas e arquitetônicas. Um intervalo crítico se define entre essas diferentes referências construtivas, evocando um espaço a ser transformado cujo cenário existente é compreendido como um arcaísmo a ser conduzido em direção a um novo modelo de cidade.

Na relação com as imagens de Wesely, ela permite-nos pensar em um contraponto entre o projeto moderno e a cidade edificada contemporaneamente. Essa tensão entre o novo em construção e o desmonte de uma cidade, faz-se presente, de modo semelhante, nas imagens de Wesely e de Mies van der Rohe. Em ambas, a destruição está implícita, parecendo ser uma prerrogativa necessária para que se construa um novo espaço sobre um sítio carregado de memórias. No entanto, as fantasmagorias de Wesely parecem constituir uma memória tumultuada que se quer fazer viva e presente apesar da violência e da grandiosidade do empreendimento. Em Mies, esse passado é colocado na penumbra

causando uma sensação de desalento e de involução em relação ao edifício projetado. Esses dois movimentos, separados pela historicidade que os produziu, fazem do processo, que está implícito nas imagens, um indício da potência do novo, mas também de sua precariedade devido à necessidade de constante reinvenção. Um processo que em Mies impõe-se ao tempo presente como um salto abrupto e no outro que se distende no tempo, nunca acabado, como um veículo no qual somos convidados a habitar. Nessas ruínas de uma cidade recente, o tempo efêmero e comprimido está constantemente anunciado. No entanto, o espaço (o entorno) negado pelo moderno, é uma das memórias a que a Berlim contemporânea deseja se conectar, porém, sob a orientação de uma imagem associada a uma dinâmica de mercado.

### **(Des)limite e paisagem**

Nestas imagens, ainda que consideremos primeiramente as tensões entre instantaneidade e processualidade e, posteriormente, construção e desconstrução, tais oposições nos colocam no ímpeto de análise da imagem percebida, fazendo-nos escapar de uma totalidade do ver que também nos abarca. No entanto, o visgo nebuloso que essas imagens propagam continua a se apoderar daquele que as observa. E, ao recuarmos o olhar, afastando-nos de seu conjunto e das construções nelas presentes, deparamo-nos com riscos luminosos que atravessam o céu, sendo possível associá-los aos ciclos solares e ao movimento do planeta durante o tempo em que se deu a captação das fotografias. Situamo-nos, então, como olhar aberto à vastidão do mundo, pertencente aos dias, às semanas, aos anos. Aqui estamos imersos no olhar desejoso da amplitude da paisagem, da superação da linha do horizonte sugerida atrás das edificações, do encontro com a memória ancestral desse sítio e do planeta como abrigo de inúmeras vidas. Desse modo, do lugar de observação que essas imagens oferecem, é possível compartilhar de uma dimensão radical que não se limita a um estranhamento das formas imprecisas, mas que também instaura “um pensamento sobre o mundo”<sup>5</sup>. Assim, esse olhante divaga como memória e corpo imaginado na amplitude da paisagem tendo, diante de si, o contraponto da evanescência dos edifícios. Neste momento, percebemos que a memória histórica, o presente das construções, o desejo da análise, por instantes, confundem-se e subordinam-se a uma dimensão cósmica. Eles se encontram comungados à diluição do olhar na paisagem, correspondendo à afirmação do ser como existência, como consciência presente, antes

---

<sup>5</sup> Besse, J M. 2006, p.88.



mesmo de se fazerem objeto ou sujeito, os quais, em outras circunstâncias, poderíamos conceber sob a regência de um discurso tautológico ou da crença.<sup>6</sup>



Fig. 06, 07, 08 - Stieglitz, A. *Equivalentes*. Fotografias realizadas, respectivamente, em 1923, 1925-27, 1929. Estas imagens fazem parte de um conjunto com o mesmo título produzidas no período de 1923 e 1929.

O encontro com essa vastidão, porém, desprovido de uma forma definida a que se refira, apresenta-se, de outra maneira, na série de fotografias de Alfred Stieglitz (1864-1946), conhecidas como *Equivalentes*.<sup>7</sup> Nelas o autor investiga o céu, o movimento das nuvens, suas derivas soltas no fluxo dos ventos e o gesto fotográfico como meio de captação. Em um primeiro momento, parece que Stieglitz deseja abarcá-las com o olhar e confiná-las no espaço do quadro. Mas isso não ocorre, mostrando-se dar o contrário, a perda dos limites, uma diluição do olhar calculado, mediado pela câmera quando observamos o conjunto das imagens. Por isso, talvez, *Equivalentes*, pois elas se correspondem entre si e na relação do fotógrafo com o mundo, constituindo uma teia que abarca o corpo, situando-o em contraponto ao ver que se apresenta etéreo, solto na leveza do olhar que imerge nas nuvens. Esse ver, então, encontra a sua afirmação na dialética que opera em sua própria condição como corpo no mundo, contraponto humano à extensão do olhar. Percebemos que estamos no território do mutável em que a cada momento novas formas se constroem e se desfazem em uma espacialidade que não encontra limites. Diante da amplitude, o contorno do enquadramento é algo precário, permeável ao imaginado naquilo que há de invisível no visível. Nesse momento, a comunhão com o espaço percebido mostra-se anterior às formas incertas das imagens e mesmo em relação ao limite do objeto-foto, de modo que tais fotografias denotam uma extensão não visível, que se faz tempo (cósmico), amplitude e corporeidade dissolvidas no percebido.

<sup>6</sup> Cf. tautologia/ crença, p. 94-96.

<sup>7</sup> Cf. legenda das imagens.

Ao deslocarmos nosso olhar das imagens de Stieglitz em direção a de Wesely, reencontramo-nos com os rastros solares, no entanto, agora, sob a evidência dos seus ciclos regulares, repetitivos, quase que matemáticos, que parecem estar contaminados pelas formas e volumes fotografados. Tal aspecto de destaca ao considerarmos o posicionamento da câmera que perdurou, estática, imutável, durante mais de um ano. Este posicionamento altamente estudado, regrado pelos objetos em construção e sua evolução no tempo, são prováveis orientações da composição do fotógrafo. Isso se mostra presente nas quatro imagens, nas quais podemos inclusive conceber uma escolha dos enquadramentos, admitindo os pontos cardeais em função do ângulo e da projeção dos raios solares e de sua presença, ou não, nas imagens. Todavia, o tempo dilatado da exposição, o visgo cinzento que delas se apoderam, mostram-se como que mascarando o rigor formal do registro ao mesmo tempo que decompõem a matéria retratada.

Desse modo, nas imagens de Potsdamer Platz, a concepção de uma paisagem se faz percebida, a princípio, por seus aspectos formais: a valorização do primeiro plano em contraponto às perspectivas aprofundadas, o olhar aberto para a extensão horizontal, a síntese do urbano ordenada pela composição. Mas antes mesmo disso, mostra-se como o encontro entre a vastidão do espaço, com seus ciclos e sua dimensão cósmica, e o projeto humano em construção.<sup>8</sup> No entanto, estas fotografias, ao se mostrarem portadoras dos sinais de um tempo repetível, da alteração dos corpos em seus processos, promovem a própria diluição da paisagem que instauram, a qual nunca se apresenta consolidada. Ela se evanece enquanto marca espacial tangível para se constituir, paradoxalmente, uma paisagem do tempo que apaga o próprio registro.

Diferente de Stieglitz, em que o limite do quadro é a referência a ser ultrapassada, estabelecendo a correspondência com o humano no mundo, nas fotografias da Potsdamer Platz, é o tempo dilatado de registro que esgarça o desejo de construção da paisagem. Tal oposição se faz entre um tempo cósmico e outro histórico, numa dialética que conduz o pensamento a remeter-se, constantemente, ao histórico no tempo. Um *sintoma* de inebriamento nos toma diante da vastidão e imprecisão do percebido, ao mesmo tempo que inquieta o ver ante o espaço em transformação, fazendo do histórico um embate e complemento do espaço transcendente, ambos ancorados em uma estética que subverte o olhar.

---

<sup>8</sup> Besse, 2006, p. 92.

## Corporeidade e o esvaziamento da escala humana

O olhar que vagueia pelas imagens se reconhece como pertencente a um espaço habitável, cuja dimensão da paisagem é o lugar de acolhimento, mesmo que isso implique uma diluição daquele que a observa. No entanto, quando o olhante encontra-se imerso no tempo histórico, nas imagens da memória despertadas, ao se deparar com a cidade deserta, não acha, nesse sítio, outros corpos a que se referencie. Todavia, eles lá estão: operários, passantes, passageiros, automóveis, e toda uma gama de ações diárias, banais, repetitivas, assim como a passagem dos anos que modelam a metrópole. Banhados pelo Sol, inscritos como tempo desprezível manifesto em luz sobre o suporte fotográfico, os percursos desses corpos é presença invisível e esquecida pelo olhante. Seus ínfimos indícios luminosos, adensados na duração de captação das imagens, evocam essa presença que é ausência, sentida e intuída na desolação de uma cidade em plena transformação.

No primeiro plano da figura um, observa-se uma enorme estrutura que se adensa, pontuada por duas novas edificações que se fundem a uma cidade já densamente ocupada. A corporeidade, que tem como uma das possibilidades de reconhecimento de si mesma o embate com o outro, com o qual interage e se identifica, toma aqui outro sentido. Encontra-se manifesta em cada nicho, em cada habitáculo, mas não como corpo presente no espaço. Desse modo o olhante se reconhece diante de um mundo excessivamente marcado pela ocupação humana, ordenado para acolher de imediato milhões de moradores, como é o caso da Berlim dos anos noventa, mas que lhe causa uma inquietação diante do denso vazio que se apresenta.

Quando o personagem de Poe<sup>9</sup>, na metrópole oitocentista, reconhece seu corpo eletrificado, excitado pela presença e diversidade de milhares de outros corpos, ele aceita esse convite e mergulha na multidão. No silêncio que acompanha seu anonimato, vai percebendo seus pares. Exercita o olhar *fisiognômico*<sup>10</sup>, procurando a todo o momento classificar, ordenar em grupos, criar pequenas narrativas e caricaturas deste novo evento que é a multidão. O sentido de *ebriedade* então se desdobra na relação com outros infinitos corpos, fazendo-se vivo, embora mudo, contido em sua individualidade que o protege e se multiplica enquanto massa. Esses corpos também se percebem continuamente como parte de uma dinâmica de classes, de massas sociais em deslocamento, participantes de uma história coletiva. Dois séculos depois, nestas fotografias de Wesely, esses corpos ausentes povoam uma cidade vazia. Mostram-se como um elemento transitório para o qual,

<sup>9</sup> Referimo-nos aqui ao texto "O homem da multidão" de Edgar Allan Poe.

<sup>10</sup> Cf. Fisiognomia, nota de rodapé nº 17, p. 24.

hipoteticamente, tal ordenação espacial é construída. Para isso, porém, necessitam de que estejam adequados à velocidade de mutação da nova cidade e em conformidade com o projeto em execução. Percebe-se, então, operante, uma complexa rede de ações e de dispositivos de várias origens, possuidores de uma autonomia dentro de um sistema que visa consolidar sua auto-imagem de modo fluido e persistente no horizonte do capitalismo tardio. Nesse sentido, o edifício que se adensa no primeiro plano da imagem o qual, com o tempo, desaparecerá, é emblemático desse movimento de ascensão e construção em que o humano está manifesto. Mas, enquanto corpo aí situado, parece estar enquadrado ao justificável da ação que se desenvolve. A relação entre os corpos na metrópole apaga-se por meio das edificações, que se revelam como mediações espaciais, sendo elas sintomas da ambígua ausência do humano nessas imagens.

A mediação do humano percebe-se não apenas nos espaços em elevação, mas também na possibilidade destes infinitos corpos ausentes se multiplicarem a cada novo olhar dirigido à paisagem. O que vemos na figura um, além dos edifícios em evolução, são as numerosas torres de comunicação e, com elas, a memória de relações descorporificadas, constantemente mediatizadas por meios informacionais e comunicacionais. Tal materialidade tecnológica do humano era absolutamente inexistente na cidade do *flâneur* ou do personagem de Poe. As torres de construção e, em particular, as de comunicação, anunciam uma industriiosidade que subordinou o corpo relacional. Estes corpos se apresentam freqüentemente protegidos em círculos de intimidade,<sup>11</sup> ou então, em seu oposto, tendo a privacidade multiplicada através de meios de comunicação que transformam em espetáculo as ações e atitudes mais banais. Neste sentido, a *ebriedade* como um *sintoma* dos *choques* contínuos na metrópole moderna, esvazia-se contemporaneamente da noção de corpos em embate ao agregar de modo crescente a dimensão do corpo mediatizado, passando a espelhar-se nas outras imagens que se interpõem entre o corpo e o mundo. Talvez isso ocorra em razão da impossibilidade do habitante urbano atender aos infinitos chamamentos que a metrópole exige, mas também por ele se ver constantemente seduzido a vestir diferentes roupagens que a dinâmica de mercado propicia.

Tanto diante da intimidade como da multiplicação midiática e das possibilidades de comunicação, é no excesso que essa corporeidade se reconhece: no excesso de imagens, no excesso de habitações percebidas como paisagem, no excesso de corpos anônimos em locomoção. A figura do excesso se faz presente nas quatro fotos de Wesely. Ao observá-las, sente-se uma exaustão ante a ocupação dos edifícios, a qual inquieta o ver mas não se fixa,

---

<sup>11</sup> Sennett, R. *O declínio do Homem Público*, 1988.

pois modula-se em seu oposto enquanto encantamento pelo gigantismo do empreendimento urbano. A metrópole contemporânea não para de crescer, o olhar humano passa a ser completamente insuficiente. A figura do excesso parece necessitar de ser evitada, apresentando-se como um sintoma que se desprende dessa Berlim contemporânea. Mostra-se como um estado de ânimo que exige, de modo crescente, reconhecer-se a si mesma por meio das intermediações tecnológicas, dos objetos de consumo, de dispositivos de vigilância, de possibilidades incertas de locomoção que nos são constantemente oferecidas. Percebendo-se comunicável com aquilo que lhe é íntimo, ao mesmo tempo em que é inserida numa rede global, identifica-se, por isso, como corpo localizável pelas torres que florescem no horizonte da metrópole. Assim, o excesso mostra-se no esvaziamento da noção de escala do indivíduo enquanto corpo para situá-lo como presença individualizada, interposta por dispositivos que afirmam ainda mais rigorosamente sua individualidade. Em seu avesso, a ausência do humano, percebida nessas fotografias, provocam no olhante o desmascaramento de sua própria inquietação perante sua impotência e perda de escala. Ela abre um espaçamento reflexivo ao olhante permitindo-o situar-se no sítio, mas como corpo apagado, subordinado ao desconforto de ser presença passageira no ato de construção da cidade. Desmascara a aflição diante da enormidade do mundo e da autonomia de seus processos como se apresenta ambigualmente nessas imagens. É o mito de Fausto sendo aqui lembrado, mas diante de uma outra escala em que as mediações e a complexidade que foram criadas e interpostas tornaram-se espaço de reconhecimento, proteção e desejo. Em contrapartida esvazia-se a referência corpórea, esta transformada em imagem luminosa de si mesma, a ser construída e constantemente reformulada a cada modismo.

### **Lugar e Espaço sitiado**

Diante das imagens de Wesely, podemos nos perguntar se essa cidade nos acolhe, se ela nos convida a nos encontrarmos com referências mnemônicas, a estabelecer laços de identidade no tempo e no espaço. A proximidade com que a figura três apresenta duas edificações parecem cumprir de modo mais imediato esse papel. Elas propiciam um olhar que se mostra próximo, afeito à morada, mas esse olhar logo se perde na profundidade de suas perspectivas deslocadas e na evanescência dos edifícios. Na fotografia quatro, vislumbramos ao longe a paisagem urbana, onde, talvez, outras pessoas residam, mas, em relação a ela estamos situados como diante de um cenário distante. Vermo-nos dentro, contido, talvez nos remeta novamente às fotografias um e dois. No entanto, seja a estrutura em construção ou o guincho em primeiro plano, as edificações em transparência não

parecem sustentar uma identidade no tempo. Falam de algo daquele momento em diante. Se há memórias, identidades construídas, elas se fazem presentes de modo incerto como uma grande narrativa despossuída de referências materiais evidentes.

A sensação de algo antes inexistente é propiciada pelo próprio tempo veloz que perpassa as imagens. Se considerarmos que algumas dessas estruturas, em transparência, foram construídas em aproximadamente um ano, temos a dimensão da materialização do espaço produzido em um curtíssimo tempo. Assim, enquanto um lugar possível de morada, esse espaço contempla uma velocidade que torna o longo tempo de captação das imagens de Wesely parecer ínfimo, ironicamente adequável ao erguimento do urbano. Isso confere à dinâmica de fluxos que cruzam a metrópole retratada uma instabilidade, um caráter nômade que, por alguma razão, ali se instalou. Uma volatilidade semelhante ao movimento de ativos financeiros, este objetivando retorno econômico e de imagem associados ao ato de habitar. Desse modo, o significado do estrutura construída reflete a rapidez com que se é capaz de erguê-lo, fazendo da morada o resultado de uma decisão externa a história daqueles que irão ocupá-lo.

Em Potsdamer Platz, esse espaço materializa-se nas técnicas construtivas de alta tecnologia, na proposição de paisagens visionárias para as quais converge uma idéia de sociedade, na concepção de um lugar feito imagem cujo espetáculo não se sabe se vai perdurar. Em outro sentido é o desejo de fazer de Berlim uma metrópole global, propagadora de um modelo construtivo do Ocidente como referência e modo de vida globalizado. Assim, o urbano afirma-se como espetáculo a ser presenciado e irradiado mundialmente, construindo sua historicidade a partir de fragmentos reinterpretados e justapostos, eternizados como se fossem uma memória situada em um presente contínuo que pode ser compreendida, unicamente, através do empreendimento que se desenvolve. Este empreendimento segue a lógica das imagens, da visibilidade e difusão constantes, de modo a ser essa região entendida como ponta de lança de um caráter civilizatório. Caráter, no entanto, esvaziado do tempo que o constitui, interessando menos o processo e, novamente, o resultado econômico. A Berlim reconstruída dos anos noventa, e que vemos nas fotografias, traz implícita essa dialética entre civilização e barbárie e, com ela, suas ambigüidades e seus sentidos avessos a esse ato de ocupar, dominar, redirecionando uma ordem histórica.

Segundo Otilia Arantes, a metrópole alemã apresenta-se afinada à recorrência de modismos arquitetônicos e urbanos, os quais propõem um receituário de construção de cidades somado à acolhida artificial de uma diversidade cultural manifesta na reformulação

urbana e tratada como um produto a ser consumido.<sup>12</sup> A região de Potsdamer Platz, em particular, situa-se como um elo entre duas Berlin(s), a Oriental e a Ocidental, após a queda do Muro em 1989. O amplo território que vemos nas imagens (em particular na fotografia 04) indica parte da região devastada pela guerra e que será adquirida por grandes corporações como Sony e Daimler-Benz, nessa última década do século XX. As incorporações e o transcurso da reocupação de Potsdamer Platz realizam-se pautadas por essa lógica de mercado, em que até mesmo o processo de construção torna-se destino de exploração turística. Toda uma estratégia de marketing é montada visando receber visitantes, explorar midiaticamente a construção da nova cidade cujos personagens são a emblemática história de Berlim e seus habitantes presentes e passados.

No processo de realização desse empreendimento, criam-se bolsões de prosperidade e de gentrificação em oposição à exclusão de parte da população nas periferias. Há então uma sobreposição de uma identidade cindida, precária, sempre colocada em questão e que pertence ao legado histórico dos habitantes berlinenses, fazendo contraponto à cidade produzida, que se pretende global, irradiadora de uma cultura urbana com um caráter, de certo modo, civilizatório. Com isso, postula-se a disseminação de um modelo de cidade a ser consumido, não mais apenas contemplado segundo o *script* do *american way of life*, mas adotado na sua superficialidade, com seus altos lucros e débitos sociais.

Diante desse cenário ambíguo, que essas fotografias trazem, a concepção de progresso, como memória longínqua mas ainda presente, mostra-se entrelaçada à dialética entre civilização e barbárie. Contudo, se esse caráter civilizatório pretende reatualizar-se na amplitude das suas conquistas, o progresso, com seu otimismo radical, profundamente enraizado na sociedade moderna, na virada do século XIX, expresso nestas imagens, mostra-se deflagrador de um tempo oscilante, em que situa o olhante, não avançando em direção a uma consolidação do novo, nem abdicando dos simbolismos do passado manifestos nesse campo de memórias, ele nos coloca nessa dialética entre suas perdas e

---

<sup>12</sup> No artigo de Otilia Arantes, "Berlim reconquistada falsa mistura e outras miragens", revista *Espaço e Debates*, Jan/ Dez 2003, a reforma promovida em Berlim é pensada enquanto uma urbanidade miniaturizada, entranhada na grande cidade, em contraponto à cidade ascética criada por Walt Disney. A autora traz um cruzamento entre as reformas de Berlim e esse modelo que passa a ser incorporado como nova concepção urbanística composto por um mix ideológico. "Não faltava nenhum dos ingredientes do atual modo de 'fazer cidade', é claro que na escala gigantesca de uma capital com ambições bem mais do que européias: 'megaprojetos emblemáticos; urbanismo acintosamente corporativo; nenhuma marca global ausente; gentrificação se alastrando por todo o canto; exibicionismo arquitetônico em grande estilo; parques museográficos; salas de espetáculo agrupadas em complexos multiservice de aparato'. (Arantes, *in Espaço e debates*, 2003, p. 30). E continua: "...o casamento entre a pedagogia e o comércio, mas de uma sábia dosagem francesa de espetáculo iluminista da cultura irradiando seus benefícios civilizatórios, porém encenado num palco *disneyzado*, quer dizer, no espaço capitalista por excelência." (*Ibidem*, p. 35)

ganhos. Exige-nos que observemos o legado passado e futuro do empreendimento, assim como a construção de uma identidade pautada pelo consumo. Apresenta-nos a plena novidade em contraponto à degenerescência já intuída. Desse modo, essa concepção de progresso manifesta-se associada à visão de um pesadelo que se presencia acordado diante das fotografias. Os momentos de vislumbre e sedução do percebido misturam-se à tensão e às ameaças rememoradas que emergem desse sítio.<sup>13</sup> Nesse espaçamento crítico, as afirmações de bonança, de modelos do construído e de inventividade do humano emergem como uma memória reflexiva. Ela nos lembra também do humano, porém, descorporificado e suplantado pelo empreendimento, refém de uma exaustão e inebriamento que a exigência da satisfação instaura.

### **Fragmento e fusão do mesmo**

A dinâmica perceptiva produzida pelas imagens de Potsdamer avança sobre as memórias e os fazeres consolidados deste sítio impondo seu esgarçamento. O hachurado do tempo produz microfissuras, fantasmagorias, sobreposições na metrópole. Esse gesto de esfolar, de limar o espaço e suas edificações, como dissemos, vibra como um ruído em baixa frequência, desbastando os volumes como uma faca cega. Constitui uma matéria borrosa, diluída que se assemelha a uma colagem a qual, no entanto, não se estabelece.<sup>14</sup> Contudo, uma dispersão do percebido se faz presente, não da ordem do fragmento, mas de uma certa miopia cuja multireferencialidade proporcionada pela técnica de registro, rememora algumas fotocollagens da vanguarda dadaísta, como se percebe na obra *Metropolis* de Paul Citroen (1896-1983), em 1923.

---

<sup>13</sup> Zygmund Bauman, em seu livro *Tempos Líquidos* (2007), ao discutir a concepção de progresso na contemporaneidade, apresenta-o como expressão de um sentimento aflitivo e não mais redentor, como ocorrido na passagem do século XIX para o XX, a qual “evoca uma insônia cheia de pesadelos de ser deixado para trás – de perder o trem ou cair da janela de um veículo em rápida aceleração.” (Bauman, 2007, p. 17)

<sup>14</sup> Cf. p. 02-03 deste trabalho.



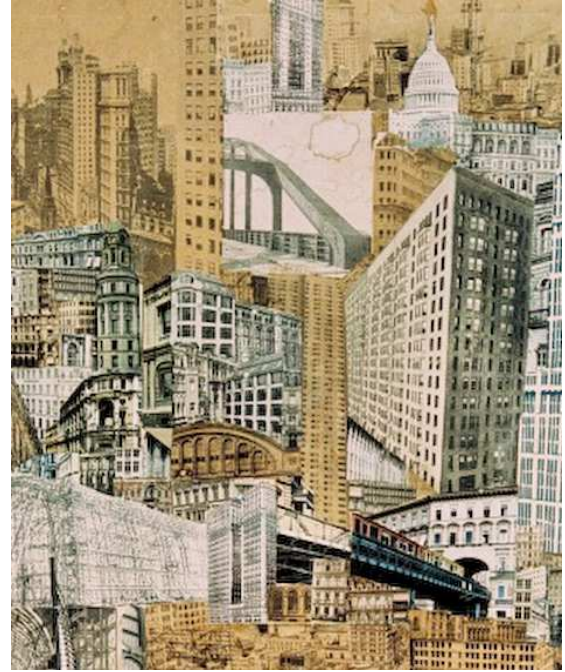


Fig. 09 e 10 (detalhe) –  
Paul Citroen, *Metrópolis*, 1923.

Nesta fotocoloragem, o desvario da metrópole moderna é composto a partir de frações de imagens de várias origens, formando uma trama espessa e polifônica onde o caos parece chegar aos nossos ouvidos.<sup>15</sup> Tais frações estendem-se como parte de uma percepção fragmentada e recomposta arbitrariamente, trazendo à memória imagens do urbano que nunca chegam a se completar. São imagens que aderem umas às outras e que conformam a metrópole moderna, tendo o choque perceptivo como estímulo simultaneamente ruptivo e associativo.

Tal concepção de montagem justapõe uma cultura imagética crescente com uma relação perceptivo-corpórea do caminhante urbano. O hábito de caminhar era cultivado pelas vanguardas artísticas, em particular pelos surrealistas e dadaístas. Estes promoviam perambulações pela cidade coletando rastros, decompondo sentidos estabelecidos. No entanto, a obra de Citroen, em seu conjunto, admite uma escala que não é apenas a do caminhante, mas a da cultura visual prevalente, que amplia os limites do sensível a partir da ótica da câmera fotográfica, dos ângulos de visão dos arranha-céus, de uma sensorialidade nunca estável que confunde o espaço real com as imagens disseminadas massivamente.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> O “barulhismo foi adotado pelos dadaístas a partir de do Futurismo de Marinetti. Se para estes últimos o barulho é um convite à ação, “é a vida em si”, elemento esse que faz parte de “nossa personalidade”; para os dadaístas era o oposto, o barulho era “o apaziguamento da alma, uma interminável cantiga de ninar, arte, arte abstrata.” Richard Huelsenbeck, “Em Avant Dada: história do Dadaísmo”, 1920. In: Chipp, H. B. *Teorias da Arte Moderna*, 1999, p. 381.

<sup>16</sup> “Todo o nosso objetivo consistia em integrar os objetos do mundo das máquinas e da indústria ao mundo da arte. Nossas colagens tipográficas, ou montagens, pretendiam realizar isso, impondo, sobre uma coisa que só podia ser feita a mão, a aparência de uma coisa que havia sido totalmente feita a máquina. Numa composição

O autor, aqui, não está preocupado em preservar a unidade da fotografia, em seu caráter descritivo ou comprobatório, mas sim, de articulá-la vertiginosamente, de modo que um olhar é logo sucedido por outro sufocando o observador perante as edificações. Assim, a ambigüidade com que é trabalhado o perspectivismo do fotográfico estimula um ir e vir do olhante que acentua a ruptura entre as fotos e, por vezes favorece a distinção de seus elementos, ao mesmo tempo que instaura uma planura. As distintas tonalidades dos papéis que suportam o percebido contribuem para essa composição de espacialidades distintas. Elas enfatizam a diversidade de produção visual que opera na modernidade, delas o artista se apropria e subverte sua mensagem, emoldurando outros campos do percebido, conectando espacialidades distintas sob o olhar invasivo e onisciente da câmera.

Desse modo, compõem-se associações que colocam o olhante situado em ancoramentos variados, conduzindo-o a um jogo ambíguo entre a admissão dessa massa compactua como forma unitária, ou então dele exigindo um olhar minucioso, proximal, que interaja com os fragmentos parte a parte. Nesse jogo, o caráter maquínico e artesanal alternam-se: à distância uma engrenagem se mostra viva, articulada; na proximidade o esmero e a associação contrastiva prevalecem. O caráter político das fotocollagens aqui se manifesta promovendo uma crítica a sociedade homogeneizadora que tem na máquina um pressuposto de conduta. Um espaçamento é criado entre a artesanaria e o maquínico, entre a apropriação e a unicidade da obra. Ao fazê-lo, de certo modo, Citroen desenvolve a “arte de citar”<sup>17</sup>, de organizar contrastivamente a partir de cortes duros, os resíduos coletados no cotidiano. Com isso faz como que cada parte fale a seu modo em tensão com as outras frações, antes esquecidas, que as cercam. A imagem de Citroen apresenta-se como sintoma de um presente intensificado.

Diferentemente na imagem de Wesely a montagem não se realiza, embora dialogue com a diversidade de estímulos partilhados na metrópole. O que se percebe é uma espécie de pulverização do espaço retratado em que se dá a suspensão de segmentos e volumes do visível descolados das próprias formas que as originaram no tempo. A partir dessa temporalidade vazada, intercambiante, tais fragmentos fundem-se a si mesmos, dando-nos a impressão de uma sobreposição ou justaposição de elementos distintos. Essa ambigüidade de ser múltiplo a partir do mesmo, causa uma sensação de desfoque, de uma

---

imaginativa, costumávamos reunir elementos tirados de livros, jornais, cartazes ou folhetos, num arranjo que nenhuma máquina podia compor.” (Hannah Höch, (1889-1978), “Dada Photo Montage”, in Chipp, H. B. *Teorias da Arte Moderna*, 1999, p. 401.)

<sup>17</sup> Referimos aqui a uma passagem em que Benjamin apresenta seu método de trabalho: “Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não me apropriei de formulações espirituosas, não surrupiarei coisas valiosas. Porém, os farrapos, os resíduos: estes não quero descrever e sim exibir.” Benjamin, *Passagens*, 2006, <O°, 36>.

miopia que toma o olhante, proporcionando a visão de um espaço plano ou expandido com formas em elevação.

A fotografia, que tem na fração do instante o meio de enrijecer o fluir do tempo, permitindo trazer à duração as sensações perdidas da metrópole moderna, aqui apresenta, justamente no tempo longo, na sua distensão radical, o meio de inquietação do percebido. A possibilidade estética, não-análoga ao real, que Talbot renegara por ser imprecisa perante as concepções da fotografia no século XIX, é o elemento de potência em fazer revelar o invisível no visível nestas imagens. Assim, tais fotografias de Potsdamer Platz saltam da fotocoloragem modernista em direção à fotografia do século XIX, sendo ambas reelaboradas como ruptura e inquietação da cidade contemporânea. Não ocorre, porém, a apresentação de uma nova cidade ou de uma nova estética, mas sim, um revirar as memórias do dispositivo fotográfico que incide sobre o sítio retratado.

Neste revirar, tais imagens encontram-se com outros processos óticos do século XIX que não partilham da objetividade outorgada a fotografia naquele período. Muitos desses dispositivos técnicos investigam o próprio ato de ver, colocando esse ato sob suspeita. Esse é o caso de brinquedos óticos como os pentikis ou mesmo dos estereoscópicos. Tal semelhança não se dá pela imagem em si, mas pelo espaço que se interpõe entre o olhante e o olhado em que as formas parecem nunca estarem totalmente estáticas, desenvolvendo num intervalo aéreo em participa aquele que as observa. O pulverizar aqui ganha esse sentido, como se observa nas edificações que avançam em direção ao olhante na figura três, ou na estrutura que flutua na figura um. Em ambas um forte contraste se percebe com o processo que irá num porvir constituir as edificações. A esse pulverizar de formas o sol, a luz como elemento imaterial, toma corpo e solidez num sentido oposto as formas que transbordam.

Mesmo a noção de fundir não se sustenta completamente, pois uma única imagem não se forma um amalgama não perfeito não se constitui, revelando um espaço em trânsito entre as frações decompostas no espaço, sua constituição enquanto volume único e as fusões que se operam entre um e outro edifícios.

Matéria que, contemporaneamente, está subordinada a técnicas e dispositivos, cada vez mais complexos que pretendem a simplicidade pela homogeneidade e acessibilidade massiva da imagem tornada, simultaneamente, mercadoria e extensão do ver. Nesse sentido, parece-nos que uma das tonalidades prevalentes nas fotografias de Wesely é a impressão, já abordada, de o que vemos é um pesadelo coexistindo com o espetaculoso. A

complexidade que nos cerca, da qual, de alguma forma, nos tornamos reféns, através de suas infinitas mediações tecnológicas e espetaculosas, deixa-nos um espólio não facilmente descartável. Ao mesmo tempo ela nos mostra como somos dependentes de mediações constantemente recriadas sob o signo da fidelidade e da eficiência, as quais definem o modos de ver o mundo das gerações que se sucedem.

### **Inebriamento do ver e olhar cartográfico**

O torvelinho criado pelas imagens de Wesely nos faz constantemente oscilar entre o inebriamento pelo percebido e o desejo de exploração buscando descobrir uma nova forma de mapeamento. Desse modo, o que se apresenta como *sintoma de diluição da percepção*, mescla-se à crítica, à memória e a uma disposição cartográfica que emerge do espaço fotografado. A princípio, a vacuidade do tempo e os rastros do sol são os únicos elementos que nos orientam permitindo pensarmos em pontos cardeais. Posteriormente, percebe-se uma continuidade entre as imagens que parecem delimitar um território. Tal sensação torna-se mais evidente ao admitirmos os diferentes ângulos de câmera colocados pelo fotógrafo, os quais esquadrinham o sítio pretendendo abarcá-lo enquanto espaço entranhado na metrópole berlinense.

Imbuídos dessa disposição cartográfica, parece-nos que três câmeras foram colocadas atrás da área de intervenção. Isso devido à necessidade de essas câmeras permanecerem estáticas durante um longo período de tempo, o que indica edificações que não foram diretamente afetadas pela intervenção. Um desses prováveis locais é a quadra onde se encontra a *Bibliothek Staats* (em vermelho na figura 11 e 13). Como se observa nas figuras abaixo, o Muro de Berlim passava a pouca distância desse edifício. Com a queda do Muro, em 1989, passa-se a avistar por completo o sítio desnudo que será reconfigurado em busca de um diálogo com os fantasmas que ali espreitavam desde os bombardeios da Segunda Guerra. Na figura um (pag. 135), correspondente ao tracejado cinza da figura treze, temos um ângulo de visão que atravessa a Potsdamer Platz, sendo uma das torres ao fundo a *TV Tower*, próxima ao centro, à esquerda. No ângulo de tomada da figura dois (pag. 135), tracejado verde na figura treze, temos ao fundo, à esquerda, parte do *Großer Tiergarten*<sup>18</sup> e, também, ao fundo, à direita, algumas edificações remanescentes da Berlim Oriental. No primeiro plano, em transparência, vemos um dos edifícios que compõem o

---

<sup>18</sup> *Großer Tiergarten*. é um parque público urbano situado na região central de Berlim com aproximadamente 210 hectares. Foi implementado pelo arquiteto paisagista Peter Joseph Lenné em 1830. Durante o período 1961 - 1989 suas fronteiras orientais foram atravessadas pelo Muro de Berlim. Fonte: Wikipédia, disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Tiergarten>. Acessado em 20 fev2010.

projeto de reurbanização implementado a partir de 1992, podendo inclusive ser um dos marcos verticais da Berlim atual: o *Deutsche Bahn* ou *Kollhoff Tower*. Na figura três (pag. 135), tracejada bordô, considerando um ponto de fixação da câmera semelhante ao da fotografia anterior, temos, provavelmente, em função da escala, da tipologia e da frontalidade, as edificações projetadas por Georgio Grassi. A dimensão do sítio, como um todo, percebe-se, através de uma fotografia realizada fora de seu limite, no antigo lado oriental de Berlim, na figura quatro (pag. 135), tracejada azul. Nesta imagem se observa, quase que frontalmente, a extensão da área da intervenção. Isso permite-nos dizer que teríamos, cortando quase toda extensão dessa imagem, o Muro de Berlim. A frente dessa imagem (figura 04), onde passam as tubulações suspensas, temos vastas áreas ainda desocupadas que se transformaram, durante o período da Guerra Fria, numa espécie de margem de segurança, guardando as memórias de sua destruição.



Fig. 11 – Vista aérea de Potsdamer Platz, 1989. A área em vermelho é onde se encontra a *Bibliothek Staats*



Fig. 12 – Vista aérea de Potsdamer Platz, atual.

Nas figuras 11 (1989) e 12 (atual) observamos em diferentes épocas e ângulos de visão a região conhecida como Potsdamer Platz.

As linhas em azul e vermelho, presentes nestas figuras correspondem ao Muro de Berlim. Como se percebe, eram dois muros, um interno (azul) e outro externo (vermelho), variando a distância entre eles de três a centenas de metros. A região que os margeava compunha-se de extensos vazios urbanos.

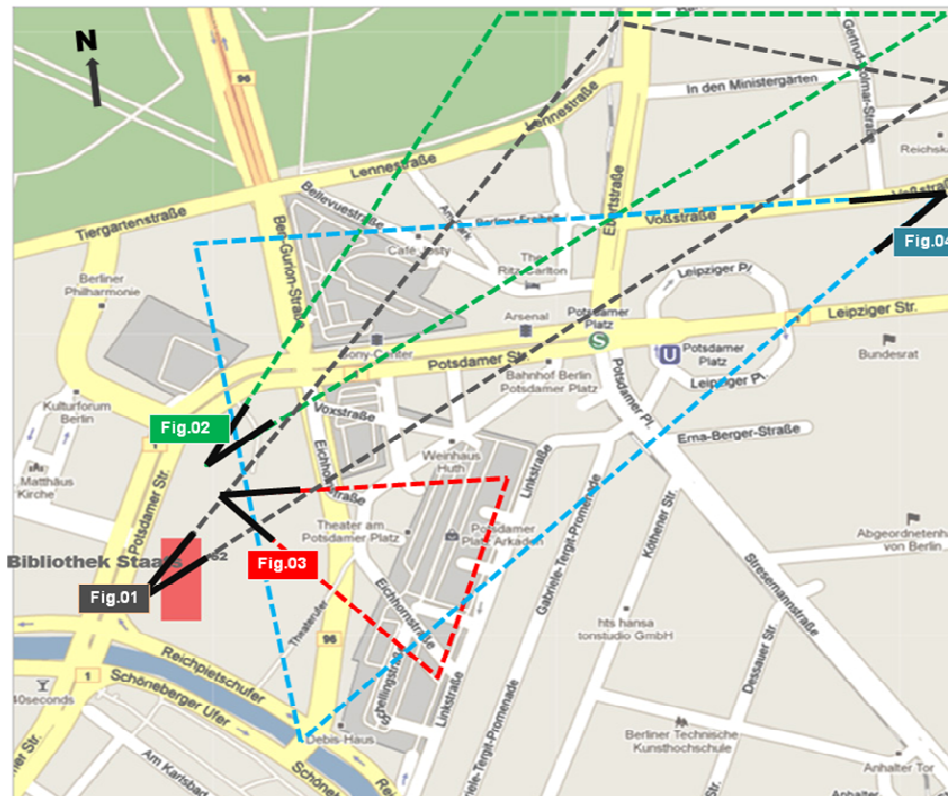


Fig. 13 – mapa com prováveis ângulos de tomada relativos às fotografias de Wesely. (figuras 01, 02, 03, e 04)

Na figura 13 a região da Potsdamer Platz apresenta as indicações dos prováveis ângulos de câmera das fotografias feitas por Wesely. Estes ângulos seguem a seguinte correspondência em relação às fotografias apresentadas na página inicial desse capítulo:

- cinza, fig. 01;
- verde, fig. 02;
- vermelho, fig. 03;
- azul, fig. 04.

A observação dessas fotografias exige-nos uma leitura diversa, que implica em dominar um determinado código que a própria imagem nos oferece. Contudo tal leitura tensiona constantemente o seu oposto, convidando-nos a uma interpretação que se faz crítico-mnemônica. Desse modo, passamos do olhar do estranhamento, absorto no inebriamento da imagem, para aquele que visa situar-se, fazendo-se cartográfico e decodificador. Tal postura rememora, aquela dos primórdios da fotografia e dos sonhos de Nadar,<sup>19</sup> que, um balão, visa realizar fotografias aéreas de Paris. Nessas imagens de Nadar, um novo olhar era praticado que vislumbrava um mundo achatado, plano, permitindo uma leitura panorâmica do território. Posteriormente, essa proposta visionária de Nadar converge para um olhar estratégico, intelectualista, que minimiza as diferenças, a relação direta entre os corpos, pretendendo dominar uma totalidade que tende a uma abstração.

Entretanto, nas fotografias de Wesely, essa decodificação não é aquela da visão área, espacial, bidimensional, mas se faz necessária como olhar que pretende a totalidade. Ela se dá esculpida na extensão do tempo, em que o plano a que se retrata é aquele dos dias meses e anos, não a dos metros e quilômetros. Desse modo, poderíamos pensar, inclusive, em meios de medição de densidades da imagem, a fim de mensurar e qualificar os processos de execução das obras como permanências no tempo. Contudo, tal

<sup>19</sup> Cf. Nadar, p. 19.

concepção mais “tecnicista” não se consolida, pois uma componente expressiva sempre se coloca agente, na forma das intempéries nunca claramente previsíveis, das dinâmicas do construído, das sobreposições entre um volume e outros. Com isso compõem espacialidades múltiplas no tempo que se identifica nas hachuras, as quais planificam o ver e atestam um “gestual”. Essa ação que ocorre através da mediação do aparelho, de sua ótica, de uma organização perspéctica, é ela própria desconstruída e reconstruída pela dinâmica do visível que se impõe diante da câmera. É um olhar que remete ao histórico do próprio dispositivo.

Por fim, a técnica utilizada por Wesely aproxima-se do século XIX. Ela depende de um uso de emulsões fotográficas mais lentas possíveis. Essa técnica ironiza a recente tecnologia fotográfica. Uma câmera digital é incapaz de fazer essas imagens devido a limitações de seu *software*. Assim, podemos dizer que as imagens de Wesely são orgânicas, compactuam com o tempo e com a processualidade do espaço construído. Desmontam um dos dispositivos que mais contribuem para o distanciamento e a multiplicidade do ver que é câmera fotográfica. Permite que desconfiemos de nosso olhar, resignado em relação aos mecanismos que a ele se interpõem, fazendo percebermo-nos míopes diante da história e do tempo transcorrido. Desloca-nos de nossa corporeidade distanciada, esvaziada através dessas mediações. Ao causar uma certa vertigem ao ver, encontramos-nos novamente no corpo. Ao lançar-nos para além do presente imediato, faz-nos próximos ao orgânico do tempo. Desse modo, a decodificação que nos oferece é o sintoma de uma memória continuamente oscilante entre sua reconstituição e seu esquecimento cuja corporeidade ausente necessita do olhante como corpo tangível no espaço em construção e na historicidade que por ele percorre.

## BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor./ HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ALMEIDA, Milton. J. *Cinema: Arte da Memória*. Campinas: Autores Associados, 2002.

ARISTÓTELES. *A poética clássica/Aristóteles, Horácio, Longino*. Introdução Roberto de Oliveira Brandão. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: Nobel, Fapesp, Edusp, 1993.

\_\_\_\_\_. *Berlim reconquistada falsa mistura e outras miragens*. In: *Espaço e Debates. Revista de Estudos Regionais e Urbanos V.23 nº 43-44 - Jan/Dez 2003* – São Paulo, Neru, 2003.

ARGAN, Giulio. C.. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1992 (edição original: 1970).

AUGÈ, Marc. *Não-Lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução Maria Lucia Pereira. Campinas, Papyrus, 2005.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade em Baudelaire*. Apresentação Teixeira Coelho; tradução Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

\_\_\_\_\_. *Pequenos Poemas em Prosa. [O Spleen de Paris]*. Tradução: Dorothee de Bruchard. São Paulo: Hedra, 2007.

BALLENT, A.; GORELIK, A.; SILVESTRI, G. *Las Metrópolis de Benjamin*. Disponível em : <[http://www.bazaramericano.com/arquitectura/tafuri/metropolis\\_benjamin.htm](http://www.bazaramericano.com/arquitectura/tafuri/metropolis_benjamin.htm),> acessado em 08/08/2007.

BARTHES, Roland. *A Câmera Clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. *A fotografia como mídia do desaparecimento*. Tradução: Nícia Adan Bonatti. Disponível em : [www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/125.rtf](http://www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/125.rtf), acessado em 09fev09.

\_\_\_\_\_. *Simulacros e Simulação*. Tradução Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

\_\_\_\_\_. *A transparência do Mal. Ensaio sobre fenômenos Extremos*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Campinas/SP: Papyrus, 1990.

\_\_\_\_\_. *América*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.



\_\_\_\_\_. *Tempos Líquidos*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BAZIN, André. "Ontologia da Imagem Fotográfica". Tradução: Hugo Sérgio Franco. In: Xavier, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema: Antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

BELTING, Hans. "Imagem, Mídia e Corpo: Uma nova abordagem à Iconologia". (Centro Internacional de Pesquisas em Ciências da Cultura - IFK). Tradução Juliano Cappi. Disponível em : [http://www.revista.cisc.org.br/ghrebh8/artigo.php?dir=artigos&id=belting\\_1#\\_ftn7](http://www.revista.cisc.org.br/ghrebh8/artigo.php?dir=artigos&id=belting_1#_ftn7).

\_\_\_\_\_. "Por uma antropologia da imagem". Tradução Jason Campelo. In: Revista Concinnitas - Ano 6 - Vol.1 - N.8 - Julho 2005.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas vol. I*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. *Rua de Mão única. Obras Escolhidas vol II*. Tradução Rubens R. Torres Filhos e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas vol.III*. Tradução: José Carlos Martins Barbosa & Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

\_\_\_\_\_. *Passagens*. Tradução e coordenação: Willy Bolle. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/ UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. "A Obra de Arte na Época de suas técnicas de Reprodução". In: *Os Pensadores. Textos escolhidos. Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor Adorno, Jurgen Habermas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BERGSON, Henri. "O pensamento e o movente". Tradução Franklin Leopoldo e Silva. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultura, 1974.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. Tradução Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BESSE, Jean-Marc. *Ver a Terra. Seis Ensaio sobre a Paisagem e a Geografia*. Tradução Vladimir Bartolini. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: EDUSP, 2000.

\_\_\_\_\_. BOLLE, Willi. "Alegoria, imagens, tableau". In: Novaes, A. (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

BREA, Jose. L. "El inconsciente óptico y el segundo obturador. La fotografía en la era de su computerización." Disponível em : <http://aleph-arts.org/pens/ics.html> - acessado em 15 ago 2007.

\_\_\_\_\_. "Images e archives in a ram culture".

BRITO, Ronaldo. "O moderno e o contemporâneo. (O novo e o outro novo.)" In: *Experiência Crítica – textos selecionados: Ronaldo Brito*. Sueli de Lima (org.) São Paulo: Cosac & Naify, 2005. (Texto publicado em 1980).

BUCK-MORS, Susan. *Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Tradução: Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó/SC: Editora Universitária Argos, 2002.

\_\_\_\_\_. "Visual Studies and Global Imagination". 2004. Disponível em : [http://www.surrealismcentre.ac.uk/publications/papers/journal2/acrobat\\_files/buck\\_morss\\_article.pdf](http://www.surrealismcentre.ac.uk/publications/papers/journal2/acrobat_files/buck_morss_article.pdf). Acessado em 29 ago 2007.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução: José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

CAMARGO, Patricia F. *A Câmera Obscura de Walter Benjamin: Um estudo sobre a imagem dialética no Trabalho das Passagens*. Dissertação de Mestrado, orientador Prof. Dr. Willi Bolle. Depto. de Teoria Literária, FFLCH/USP, 2004.

CANETTI, Elias. *Massa e Poder*. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CANONGIA, Ligia (curadoria). *Arte Foto*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

CANTINHO, Maria João. "Modernidade e alegoria em Walter Benjamin". Disponível em : <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/benjamin.html>>, acessado em 15 jul 2007.

CARVALHO, M.C.W. & WOLF, S.F.S. "Arquitetura e fotografia no séc. XIX". In: Fabris, A. (org.). *Fotografia: usos e funções no séc XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991.

CHARNEY, Leo. "Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade". In: *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

CHIPP, Herschel B. (org.) *Teorias da arte moderna*. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CORTAZAR, Julio. "O perseguidor", in: *As armas secretas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

COSTA, Jurandir. F. *O vestígio e a aura*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

COSTA, H. & SILVA, R. R. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

COTTON, Charlotte. *The photograph as contemporary art*. London: Thames & Hudson, 2004.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer: On vision and modernity in the nineteenth Century*. London: MIT Press, 1992.

CUFF, Dana. "Immanent Domain – Pervasive Computing and the Public Realm" in *Journal of Architectural Education*, pp 43-49, 2003.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do espetáculo*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. "O liso e o estriado" in *Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia*, Vol. 5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DENNIS, Kelly. *Landscape and the West: Irony and Critique in New Topographic Photography*. Paper Presented at the Forum UNESCO University and Heritage. 10th International Seminar "Cultural Landscapes in the 21st Century", Newcastle-upon-Tyne, 11-16 April 2005. Disponível em: //conferences.ncl.ac.uk/unescolandscapes/files/DENNISKelly.pdf, acessado em 22 fev 2010.

DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução: Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DEUTSCHE, Rosalyn. "The question of public space". Disponível em : [www.thephotographyinstitute.org/journals/1998](http://www.thephotographyinstitute.org/journals/1998).

\_\_\_\_\_. "Agoraphobia". In: Apostila da disciplina de "Espaço, lugar e conformação da cidade", FAU-USP, São Carlos ago-dez 2006.

DIDI-HUBERMAN, G. *Ante el Tiempo*. Tradução para o espanhol: Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.

\_\_\_\_\_. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DUBOIS, Philippe. *O Ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas/SP: Papyrus, 1994.

ELIAS, Norbert. *O processo Civilizador, vol. 1*. Tradução Ruy Jungmann; revisão e apresentação, Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ELWALL, R. *Building with light. The International history of architectural photography*. London: Merrel Publishers, 2004.

ENTLER, Ronaldo. "O corte fotográfico e a representação do tempo pela imagem fixa". Trabalho apresentado Fotografia: Comunicação e Cultura, no *IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom*. Disponível em: [www.studium.iar.unicamp.br/18/03.html](http://www.studium.iar.unicamp.br/18/03.html).

\_\_\_\_\_. "Entre a memória e o esquecimento: realismo na fotografia contemporânea". Trabalho apresentado Fotografia: Comunicação e Cultura, no *V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom*. Disponível em: [www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1089-1.pdf](http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1089-1.pdf).

FABBRINI, Ricardo Nascimento. *A arte depois das vanguardas*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2002.

FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991.

\_\_\_\_\_. "Por uma fotografia produtiva: Moholy-Nagy e a nova visão". In: *Boletim / publicação do Grupo de Estudos do Centro de Pesquisa de Arte & Fotografia do Depto. de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo*. Ano 2, nº2 maio 2007. São Paulo: ECA/USP, 2007.

FATORELLI, Antonio. "A fotografia no contexto das novas tecnologias". Trabalho apresentado em Fotografia: Comunicação e Cultura, no XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Disponível em: <http://reposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/18381/1/R1497-1.pdf>, acessado em 24abr09.

FERREIRA, P / BARRETO M. "Fotografia, cinema e velocidade". Disponível em: [www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=30&id=352&tipo=1](http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=30&id=352&tipo=1). Acessado em 28 jul 2008.

FERREZ, M. *O álbum da Avenida Central: um documento da Avenida Rio Branco, Rio de Janeiro, 1903-1906. Introdução de Gilberto Ferrez e estudo de Paulo F. Santos*. Rio de Janeiro: João Fortes Engenharia / Ed. Ex-Libris, 1982-1983.

FIZ, Marchan Simon. *Contaminaciones Figurativas. Imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Tradução do autor. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FONTCUBERTA, J. (org.). *Estética Fotográfica – Selección de textos*. Barcelona: Blume, 1984.

\_\_\_\_\_. *El beso de Judas. Fotografia e verdade*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1997.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das Ciências Humanas*. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e Sociedade*. Tradução: Elcio Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FRAYZE-PEREIRA, João A. *Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

FREUD, Sigmund. "Além do princípio do prazer" in: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Tradução (direção geral): Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Tradução de Joseph Elias. Barcelona: Gustavo Pili, 1986.

GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

\_\_\_\_\_. "Do conceito de MIMESIS no pensamento de Adorno e Benjamin". Texto apresentado no *Ciclo de Conferências sobre a Escola de Frankfurt*, Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, 1990.

Disponível em: [www.fclar.unesp.br/seer/index.php?journal=perspectivas&page=article&op=viewFile&path\[\]=771&path\[\]=632](http://www.fclar.unesp.br/seer/index.php?journal=perspectivas&page=article&op=viewFile&path[]=771&path[]=632), acessado em 27 dez 2008.

GALASSI, Peter. *Andreas Gurski*. New York: The Museum of Modern Art, 2001.

GERODETTI, J.E. & CORNEJO, C. *Lembranças do Brasil. As capitais brasileiras nos cartões-postais e álbuns de lembranças*. São Paulo: Solaris Edições Culturais, 2004.

GIANNOTTI, José A. *O jogo do belo e do feio*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 16ª edição, 1990.

GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Tradução Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Ed 34, 1998.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Tradução Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2006.

HEITING, M; LANGE, S.; DÖBLIN, A. *Auguste Sander 1876-1964*. London: Taschen, 1999.

JAMESON, Fredric. *A virada Cultural. Reflexões sobre o pós-moderno*. Tradução Carolina Araújo. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2006.

\_\_\_\_\_. *Pós Modernismo. A lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ed. Ática, 2006.

\_\_\_\_\_. "O Pós Moderno". Tradução: Vinícius Dantas. In: *Novos Estudos Cebrap*, nº12, Junho de 1985.

JAUSS, Hans Robert. "A estética da recepção: colocações gerais". Trad. Luiz Costa Lima. In: Lima, LC (org.) *A literatura e o leitor. Textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?*. Tradução de Fulvia M.L Moretto. São Leopoldo/RS: Unisinos, 1999.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2002.

KEMP, Martin. *The Science of Art: Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*. London and New Heaven: Yale University Press, 1989.

KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo..* Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

\_\_\_\_\_. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.

KRASE, Andreas. "Inventário de coisas", in Paris: *Eugene Atget*. Taschen

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Tradução: Anne Marie Davée. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

\_\_\_\_\_. *Caminhos da Escultura Moderna*. Tradução: Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *El inconsciente óptico*. Tradução para o espanhol de J. Miguel Esteban Cloquell. Madri: Tecnos, 1997.

LEBRUN, Gerard. "A mutação da Obra de arte", in: Leão, Emmanuel Carneiro – *Arte e Filosofia*. Rio de Janeiro: Funarte / INAP, 1983. (Col. Caderno de Textos, nº 04)

LE CORBUSIER. *Precisões: sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

- LONITZ, H. (org.). *Correspondência (1928-1940) Theodor W. Adorno y Walter Benjamin*. Tradução para o espanhol de Jacobo Muñoz Veiga y Vicente Gómez Ibáñez. Madrid: Trotta, 1998.
- LYOTARD, Jean-François. *O Pós-Moderno explicado às crianças*. Tradução: Tereza Coelho. Lisboa: Dom Quixote, 1993.
- \_\_\_\_\_. *O Inumano: considerações sobre o tempo*. Tradução de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Estampa, 1989.
- MAGALHÃES A. e PEREGRINO, N. F. *Fotografia no Brasil: Um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- MARRA, Cláudio (org.). *Lê idee della fotografia. La riflessione teórica dagli anni sessanta a oggi*. Milano: Bruno Mondadori, 2001.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular, introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MASCARO, Cristiano. *O uso da imagem fotográfica na interpretação do espaço urbano contemporâneo*. Dissertação de mestrado FAU/USP. Dezembro de 1985. Orientador Prof. Dr. Benedito Lima de Toledo.
- MEISTER, Sarah H. *Michael Wesely, open shutter*. New York: Museum of Modern Art, 2004.
- MENDES, R. *Once upon a time: uma história da História da Fotografia brasileira*. Disponível em : <[www.scielo.br/pdf/anaismp/v6-7n1/09.pdf](http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v6-7n1/09.pdf)>. Acessado em 08 nov 2009.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A fenomenologia da Percepção*. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Signos*. Tradução: Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MISSAC, Pierre. *Passagem de Walter Benjamin*. Apresentação Olgária Matos; tradução Lilian Escorel. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- MOHOLY-NAGY, L. *Pintura, fotografia, cine y otros escritos sobre fotografía*. Tradução: Gonzalo Vélez e Cristina Zelich. Barcelona: Gustavo Gilli, 2005.
- \_\_\_\_\_. *The new vision: fundamentals of Bauhaus design, painting, sculpture, and architecture*. New York: Dover Publications, 2005.
- MUSEUM of MODERN ART. *Michael Wesely. Open Shutter*. New York: Museum of Modern Art, 2004.
- NAVES, Rodrigo. *O Vento e o Moinho. Ensaio sobre Arte contemporânea*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- NEWHALL, B. *Historia de la Fotografia*. Tradução: Homero Alsina Thevenet. Barcelona: Gustavo Gilli, 2006.
- NOVAES, Arlindo (org.). *Arte pensamento*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo: Atica, 2006.

PALLAMIN, Vera. *Cidade e Cultura: esfera Pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Tradução Elisabete Nunes. Lisboa: Edições 70, 1993.

PIERCE, Charles S. *Semiótica*. Tradução: José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEIXOTO, Nelson B. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: SENAC-SP/Marca D'água, 1998.

POE, Edgar Allan. *Contos de Edgar Allan Poe*. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1986.

RICKEY, G. *Construtivismo: Origens e evolução*. Tradução Regina de Barros Carvalho. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

RIPERT, Aline. *La carte postale: son histoire, sa fonction sociale*. Paris: Editions Du CNRS, 1983.

ROUILLÉ, A. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Tradução: Constança Egrejas. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

SAFATLE, V. P. . Do sublime capitalista e das ruínas (sobre Andreas Gurski, Bernd e Hilla Becher). *Revista Cult*, São Paulo, 01 dez. 2007.

SANZ, Cláudia L. "Advento fotográfico: marca epistemológica da temporalidade moderna". Trabalho apresentado Núcleo de fotografia: Cultura e comunicação, no XXIX Encontro dos núcleos de pesquisa da Intercom. Disponível em: [www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1515-1.pdf](http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1515-1.pdf), Acessado em 12out 2009.

SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo: Reflexões e Percepções*. São Paulo: Cosac e Naify, 2002. Tradução: Ana Luiza Dantas Borges.

SCHWARTZ, J. *Horacio Coppola: Visões de Buenos Aires*. Introdução e curadoria: Jorge Schwartz. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 2007.

SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. Tradução Lygia Araújo Watanabe. São Paulo. Cia das Letras, 1988.

SIMMEL, Georg. *Metrópole e Vida Mental*. Tradução: Sérgio Marques dos Reis. In: Velho, O.G. *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

SMITHSON, Robert. Um Passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey. Tradução Agnaldo Farias. In: *Espaço e Debates. Revista de Estudos Regionais e Urbanos V.23 nº 43-44 - Jan/Dez 2003* – São Paulo, Neru, 2003.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

SOUGEZ, Marie-Loup (coord.). *Historia general de la fotografia*. Madrid: Cátedra, 2007.

SUBIRATS, Eduardo. *Vanguarda, mídia e Metrópole*. São Paulo: Studio Nobel.

TAVARES, Paulo. "Arquitetura e esquizofrenia ou "não encontro Potsdamer Platz". Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp365.asp>>. Acessado em 01fev2010.

TURAZZI, Maria Inez. *Espaços da Arte Brasileira / Marc Ferrez*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: USP, Curso de Pós-Graduação em Sociologia: Ed. 34, 2000.

VÁRIOS AUTORES. *O Brasil de Marc Ferrez*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

VASCONCELOS, Cássio. *Noturnos: São Paulo*. São Paulo: Bookmark, 2002.

VASQUEZ, Pedro. *Fotógrafos Pioneiros no Brasil: V. Fround, G. Leuzinger, M. Ferrez, J. Gutierrez*. Rio de Janeiro: Dazibao, 1990.

VELLOSO, Verônica Pimenta. "Cartões-postais: imagens do progresso (1900-10)." *Hist. cienc. saude-Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 3, Feb. 2001. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-59702001000600007&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702001000600007&lng=en&nrm=iso)>. Acessado em 08 Nov. 2009.

ZEVI. B. *Saber ver arquitetura*. Tradução: Maria Isabel Gaspar / Gaetan Martins de Oliveira. São Paulo: Martins fontes, 2002.

ZUKIN, Sharon. Aprendendo com Disney World. Tradução de José Tavares Correia de Lira. In: Espaço e Debates. Revista de Estudos Regionais e Urbanos V.23 nº 43-44 - Jan/Dez 2003 – São Paulo, Neru, 2003.

### Catálogos e periódicos:

CHILLISAED, A. *Paisaje y memória: landscape & memory*. Las Palmas: Casa Encendida, 2004.

MADERUELLO, Javier; ARGILATEXTO, Maria L. M. *La Construccion del paisaje contemporâneo*. Hesca: CDAN,, 2008.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *25ª Bienal de São Paulo - Iconografias metropolitanas/Cidades*. São Paulo: Fundação Bienal de S. Paulo, 2002. Catálogo de exposição.

MILLAR, Jeremy. "In Praise of Blandness." *Modern Painters* (April 2007): cover & 66-73.

LEFFINGWELL, Edward. "Andreas Gursky: Making Things Clear." *Art in America* (June 2001): 76-85.

SIEGEL, Katy. "Consuming Vision." In: *ArtForum* (January 2001): 104-114.

ALBERRO, Alex. "Blind Ambition." In: *Artforum* (January 2001): 104-114.

FOTO.KUNST. *Foto Kunst: Zeitgenössische Fotografie aus der Sammlung Essl (07.09 / 25.11.2007)*. Klosterneubur / Wien: Sammlung Essl , 2007.



MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA. Ribalta, Jorge (curadoria conceito). *Public Photographic Spaces. Exhibitions of Propaganda, from 'Pressa' to 'The Family of Man', 1928-55.* Tradução para o inglês James Gussen. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2008.

**Websites:**

[www.americansuburbx.com/](http://www.americansuburbx.com/) - site sobre fotografia contemporânea

[www.cartolis.org/](http://www.cartolis.org/) - site sobre a história dos cartões postais

[www.dickbalzer.com/](http://www.dickbalzer.com/) - site sobre dispositivos óticos do sec XVIII e XIX

[www.berlin.de/mauer/index.de.html](http://www.berlin.de/mauer/index.de.html) - site apresenta Berlim sobre o muro

[www.collageart.org/photomontage/](http://www.collageart.org/photomontage/) -

[www.jmcolberg.com/weblog/](http://www.jmcolberg.com/weblog/) -

[www.potsdamerplatz.de/en/architecture/masterplan\\_by\\_renzo\\_piano.html](http://www.potsdamerplatz.de/en/architecture/masterplan_by_renzo_piano.html)

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)