

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM CIÊNCIAS SOCIAIS

José João Name

FOTOGRAFIA DA METRÓPOLE
fotogenia e aura

Mestrado em Ciências Sociais

São Paulo
2010

JOSÉ JOÃO NAME

FOTOGRAFIA DA METRÓPOLE
fotogenia e aura

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais, sob a orientação da Profa. Dra. Silvia Helena Simões Borelli.

São Paulo
2010

BANCA EXAMINADORA

Agradecimentos

O melhor presente é aquele que não sabíamos que queríamos até que alguém nos tenha dado; ele está na categoria das surpresas. Este foi o tipo presente que Silvia Borelli, minha orientadora, ofereceu-me em suas aulas no SENAC: colocou, lado a lado, Edgar Morin e Walter Benjamin como base de seu curso de Antropologia Visual. Surpreso, vi-me, pela primeira vez, articulando esses nomes, com seus duplos, fotogenias, complexidades, auras, *flâneurs*. Ela me ofereceu um mundo de encanto, onde o conhecimento brotava de cada página, minimamente folhada. Entretanto eu ainda não adivinhava o que estava por vir, pois não era nos autores que se concentrava a totalidade desse mundo novo no qual ela me introduziu. Após alguns anos, pude compreender que aquilo que eu havia tomado como o presente era apenas o seu invólucro. Outras camadas fizeram-se notar com o tempo; entretanto elas eram resistentes, não se abriam com facilidade. Mas, junto com elas, embora eu não soubesse, havia um instrumento para abrir caminho, que fazia parte desse presente complexo: Edgard de Assis Carvalho. As poucas aulas que com ele tive permitiram-me articular outros níveis de conhecimento que eu nem julgava existir. Ao pensar, então, o quanto essa aproximação com Silvia Borelli representou para mim, encontrei os versos, que revelam de onde parti:

*Onde eu julgava me lembrar
Queria só um pouco de sal
Reconhecer-me e ir embora.*

Entretanto, nesses mesmos versos, encontrei, para este novo momento, a chave mais profunda: reconhecer-me não tem limites, e o que me foi ofertado, portanto, é inesgotável. Como agradecer-lhe, então? Dizendo: a você, pela sua extrema capacidade, pelo seu amor e carinho, pela sua dedicação a mim, como seu orientando, pela sua amizade e confiança, pelo seu tempo multiplicado (como os peixes evangélicos), pelo seu companheirismo e, sobretudo, pelo seu coração imenso, obrigado.

Agradeço ao meu mestre fotógrafo de rua, tão de rua quanto eu gostaria de ser, Carlos Moreira. Seu amor contagiante pelo descobrimento da vida, pelos momentos, pela luz e pelas sombras visíveis e não visíveis, pelo caminhar, pelos olhos do mundo que nele se refletem me

dá a alegria de ser seu amigo e a certeza de que o trabalho que aqui se encontra é uma extensão do seu coração.

Agradeço também ao grande amigo Marcos Martinho, que, incansavelmente, com seu conhecimento, amizade e companheirismo, colaborou comigo na travessia do mar revolto dos anos em que realizei esta dissertação. Agradeço a Gustavo Barcellos, como meu grande interlocutor, pelo seu carinho e atenção ao meu trabalho. Agradeço a Vera Lidia de Sá Cicaroni, pela paciência, amizade e competência. Ao meu meu filho Daniel que perdeu noites de sono, na diagramação deste trabalho, obrigado! E a todos aqueles que ouviram eu dizer, em algum momento: preciso terminar esta dissertação!

Resumo

A fotografia de rua ou fotografia urbana, enquanto estilo fotográfico, decorre historicamente não apenas de uma nova instrumentalização proporcionada pelos avanços tecnológicos que se iniciaram na primeira metade do século XIX, mas, sobretudo, das condições sociais que vigoraram a partir desse período. Esse novo meio de representação do mundo objetivo trouxe consigo particularidades inovadoras, como a combinação de imagem mental, duplo, vestígios e aura em um objeto de percepção: a fotografia. Essas particularidades encontram uma confluência no conceito de fotogenia, uma das denominações atribuídas ao encanto das imagens fotográficas, que, aqui, é trabalhado tomando por base o trabalho de Edgar Morin. A análise do conceito de fotogenia remete-nos, na busca por precursores, à noção de aura em Walter Benjamin e apresenta interseções particularmente interessantes e elucidativas para ambos os conceitos. Nas reflexões deste último autor, que incluem os fenômenos da multidão, do *choque*, do *flâneur*, baseiam-se nossas análises sobre as condições que provocaram alterações na percepção, receptividade e resposta aos estímulos crescentes originados pelas novas formas de convivência e mobilidade na metrópole. Outra abordagem relacionada ao encanto, a aura e a temporalidade na fotografia, como o *punctum* temporal, é integrada às concepções anteriores e analisada em conjunto com a concepção de fotogenia. Dessa forma, o objetivo desta dissertação é constituir um *corpus* mais abrangente que dê conta da complexidade do fenômeno fotográfico. A metrópole, objeto do fotógrafo urbano, através da sua fisionomia e fisiognomia, ocupa um papel central nesta dissertação, revelando-se, como em uma fotografia, um mecanismo psicofísico, cujo “encanto” possui a sua base na relação indistinguível entre o mundo objetivo e o imaginário.

Palavras-chave: Edgar Morin, Walter Benjamin, fotografia, fotografia de rua, metrópole, aura, fotogenia, duplo.

Abstract

Street photography or urban photography, in terms of photographic style, historically results not only from a new instrumentalization made available by technological progress in the first half of the XIXth century, but also, and above all, from social and psychological conditions which started to reign in that period. This new way of representing the objective world brought innovative particularities like the combination of elements such as mental image, double, objective traces and aura in one perception object: photography. Such particularities are found in the concept of photogeny, one of the denominations given to the charm of photographic images, which is examined here based on Edgar Morin's studies. The analysis of the concept of photogeny leads us, in search of precursors, to the idea of aura in Walter Benjamin's writings, showing intersections which are particularly interesting and elucidative of both concepts. In Walter Benjamin's reflections are included phenomena such as crowd, shock and *flâneur* upon which are based our own reflections on the conditions which caused changes in the perception, receptiveness and response of the growing stimuli resulting from new ways of coexistence and mobility in the metropolis. Another approach related to the charm, the aura and the temporality of the photography, such as the temporal *punctum*, is integrated into these previous concepts and analyzed with the concept of photogeny. Thus, the purpose of this dissertation is the constitution of a more embracing *corpus* enabling the understanding of the complexity of the photographic phenomenon. The metropolis, object of the urban photographer, through its physiognomy, plays a major role in this dissertation, showing itself, like on a photograph, as a psychophysical mechanism whose "charm" dwells in the indistinguishable relation between the objective world and the imaginary.

Key words: Edgar Morin, Walter Benjamin, photography, street photography, metropolis, aura, photogeny, double.

Índice de Fotografias

Fotografia de Carlos Moreira, Praça Ramos, 1970.....	8
Série Devaneios, US271, JJ Name, 2003.....	22
Série Devaneios, NY233, JJ Name, 2010.....	24
Série Devaneios, Santos297, JJ Name, 2008.....	26
Série Duplo, ESP511, JJ Name, 2001.....	28
Série Duplo, Paris522, JJ Name, 2002.....	30
Série Duplo, BA531, JJ Name, 2006.....	34
Série Duplo, Paris553, JJ Name, 2002.....	36
Série Duplo, SP597, JJ Name, 2002.....	38
Série Fotogenias, Arcos311, JJ Name, 2001.....	40
Série Duplo, ESP566, JJ Name, 2008.....	42
Série Duplo, Arcos555, JJ Name, 2005.....	44
Série Duplo, SP579, JJ Name, 2003.....	46
Série Fotogenias, Arcos386, JJ Name, 2008.....	48
Série Fotogenias, Arcos329, JJ Name, 2005.....	50
Série Fotogenias, Londres399, JJ Name, 2003.....	53
Série Devaneios, Paris267, JJ Name, 2001.....	55
Série Devaneios, Santos263, JJ Name, 2002.....	57
Série Fotogenias, ND344, JJ Name, 2001.....	59
Série Devaneios, Pará288, JJ Name, 2002.....	61
Série Imagens da Metrópole, BA611, JJ Name, 2005.....	64
Série Imagens da Metrópole, Paris7-BA2, JJ Name, 2003.....	66
Série Imagens da Metrópole, NY098, JJ Name, 2008.....	68
Série Flâneur, NY719, JJ Name, 2008.....	70
Série Flâneur, NY606, JJ Name, 2001.....	73
Série Imagens da Metrópole, Paris666, JJ Name, 2009.....	76
Série Imagens da Metrópole, NY981, JJ Name, 2007.....	78
Série Imagens da Metrópole, NY609, JJ Name, 2010.....	80
Atget, Paris, 1899-1900.....	84
Atget, Paris, 1912.....	86
Fotografia de Franz Kafka, 1899.....	89

Série Devaneios, Arcos212, JJ Name, 2004.....	91
Série Auráticas, CJ008, JJ Name, 2001.....	93
Série Auráticas, CJ032, JJ Name, 2001.....	95
Série Auráticas, CJ009, JJ Name, 2001.....	97
Série Auráticas, CJ012, JJ Name, 2001.....	99
Série Auráticas, Paris544, JJ Name, 2001.....	101
Série Auráticas, NY067, JJ Name, 2010.....	103
David Octavius Hill, Vendedora de Peixes, New Haven, 1846.....	105
Karl Dauthendey e sua noiva S. Petesburgo, 1857.....	105
Retrato de Lewis Payne, 1865, Alexander Gardner.....	108
Série Auráticas, SP034, JJ Name, 2002.....	110
Série Auráticas, DU019, JJ Name, 2009.....	112
Série Auráticas, Paris591, JJ Name, 2003.....	115
Série Fotogenias, NY381, JJ Name, 2001.....	117
Série Auráticas, Gua032, JJ Name, 1999.....	119
Série Imagens da Metrópole, BA629, JJ Name, 2006.....	122
Série Devaneios, NY271, JJ Name, 2002.....	124
Série Flâneur, Paris799, JJ Name, 2001.....	126
Série Devaneios, DU284, JJ Name, 2009.....	129
Série Imagens da Metrópole, DU661, JJ Name, 2008.....	131
Série Auráticas, Paris056, JJ Name, 2009.....	133
Série Imagens da Metrópole, NY636, JJ Name, 2001.....	135
Série Devaneios, FR209, JJ Name, 2009.....	137
Série Devaneios, NY200, JJ Name, 2006.....	139
Série Devaneios, SP231, JJ Name, 2010.....	141
Série Imagens da Metrópole, SP538, JJ Name, 2007.....	146
Série Duplo, SP599, JJ Name, 2010.....	148
Série Imagens da Metrópole, Paris677, JJ Name, 2004.....	150
Série Imagens da Metrópole, SP508, JJ Name, 2010.....	152
Série Flâneur, LON811, JJ Name, 2003.....	155
Série Flâneur, LON519, JJ Name, 2003.....	162
Série Fotogenias, NY388, JJ Name, 2001.....	164

Série Devaneios, DU294, JJ Name, 2009..... 166

Série Auráticas, BA072, JJ Name, 2003..... 168

Série Devaneios, SP235, JJ Name, 2010..... 171

Sumário

Introdução	8
 Capítulo 1 - Duplo e fotogenia.....	21
1.1 Realidade objetiva e subjetiva.....	21
1.2 O duplo em Edgar Morin.....	28
1.3 Duplo e fotografia.....	33
1.4 Fotogenia.....	44
 Capítulo 2 – Fotografia e aura.....	63
2.1 Mudanças de sensório na modernidade.....	63
2.2 O <i>choque</i> da modernidade.....	75
2.3 Demanda por uma nova técnica e a fotografia.....	83
2.4 O Encanto da imagem fotográfica.....	89
2.4.1 A aura da fotografia em Walter Benjamin.....	89
2.4.2 <i>Punctum Temporal</i> e <i>Ar</i> dos retratos em Barthes.....	108
2.4.3 Duplo: o aqui e o agora da imagem fotográfica.....	114
 Capítulo 3 - A Fotogenia da Metrópole.....	121
3.1 Cidade objetiva/cidade subjetiva.....	121
3.2 A aura da cidade.....	129
3.3 Lugares, não-lugares e o espaço dos viajantes, <i>interiores</i> ,.....	145
3.3.1 Lugares.....	145
3.3.2 Não-lugares e o espaço dos viajantes: outros espaços do <i>flâneur</i> da supermodernidade.....	148
3.3.3 <i>Interiores</i>	157
3.4 Fotogenia, fisionomia e fisiognomia da metrópole.....	161
 Considerações finais	173
 Referências bibliográficas	177

Introdução

O que a criança (e na lembrança esmaecida, o homem) encontra nas dobras dos velhos vestidos, nas quais ela se comprimiu ao agarrar-se às saias da mãe – eis o que estas páginas devem conter (Benjamin, 2006:436).

Tenho uma foto em minhas mãos. Seu autor é Carlos Moreira, meu professor e amigo, que, desde 1999, junto a um grupo de fotógrafos entre os quais me incluo, estabeleceu, no curso dos anos, dentro de todos nós, profundamente, a essência da fotografia urbana. Essa foto retrata um passante altivo e elegante, de terno branco e chapéu, em uma rua da cidade com o chão molhado pela chuva.

Embora saibamos que foi realizada na Praça Ramos de Azevedo, em São Paulo, em 1970, a foto não tem tempo, nem lugar. O ambiente da foto, o personagem e seu passo interrompido, para sempre interrompido, reflexo de algo em mim, compõem um sem número de questões. O que vejo, quando vejo uma foto? Como um papel plano como este da fotografia contém essa dimensão extraordinária, só revelada quando nela ponho minha atenção? Que homem, que rua, que chapéu, que chão molhado pode haver aqui? Esse homem anônimo, que por acaso cruzou o caminho desse fotógrafo caminhante, há muito desapareceu. Não seria nele que encontraria qualquer resposta. Todos, objetos ou pessoas, encontram-se dentro de mim, igualmente, como aspectos de meu próprio ser. Não há distinção aqui entre humanos e objetos na fotografia. O único objeto aqui é a própria foto e o único humano sou eu. De onde provém, então, a vida que brota da fotografia? Do outro lado, encontra-se o fotógrafo, aquele que estava lá, que compunha a posição do olhar de onde partiu o congelamento da imagem, a cristalização da luz em pigmentos e o milagre de agora revermos a essência da cena, do momento presente, agora *também* passado, de um outro homem a olhar através de uma objetiva. Toda tecnologia mecânica e biológica foi congelada num olhar, focado e emoldurado pelo silêncio de um instante em seu autor, Carlos Moreira. Assim, esta foto segue sendo uma extensão projetada e solidificada do fotógrafo que expõe seu mundo interior.

Com o intento de abordar estas questões, tomamos por base o conceito de fotogenia (Morin, 1997) para completarmos um círculo que parte da análise da fotografia como objeto de percepção, com seus elementos subjetivos, duplo e imagem mental, com suas características de encanto, através da fotogenia, aura, *punctum temporal* e *ar* (Barthes, 1984),



Fotografia de Carlos Moreira,
Praça Ramos, 1970



e com os elementos da metrópole como palco do imaginário, para terminar na associação entre o encanto da imagem fotográfica, a fotogenia, e o encanto da metrópole, a sua fisiognomia (Benjamin, 2006).

Estas questões foram desenvolvidas numa trajetória pessoal que inclui escolhas fundamentais para a aproximação ao tema proposto. Embora seja médico por formação (PUC-SP), sempre tive minha atenção voltada para o campo da fotografia, sobretudo para o que diz respeito às imagens da cidade. O trabalho que realizei como fotógrafo, teve início em 1999, tendo como base os ensinamentos dos professores João Luis Musa (USP) e Carlos Moreira, em seus cursos semanais, colheu, do primeiro, a atenção à qualidade técnica da imagem fotográfica e, do segundo, o amor pelo caminhar solitário pelas ruas, como um fotógrafo de rua das metrópoles do mundo, descobrindo nas imagens parcelas da minha própria interioridade.

Com base nesses elementos e através da formação que busquei no curso de pós-graduação em Fotografia, no SENAC, pude me aproximar do objeto da minha prática fotográfica: a metrópole. Entretanto, as inquietações derivadas dos estudos de Antropologia Visual, que me levaram a Edgar Morin, não me permitiram descansar sem que me aprofundasse no conhecimento do objeto-fotografia e das suas características de imagem mental, sombra e duplo, que poderia estabelecer, de modo claro, os parâmetros para o entendimento da fotogenia. Walter Benjamin completa a marcação de uma linha teórica de trabalho que vai, então, da qualidade técnica da imagem fotográfica até o mergulho virtual nas *Passagens* (Benjamin, 2006), passando pela prática da fotografia de rua e pelos mistérios dos duplos morinianos (Morin, 1997). Tendo notado, então, uma escassez da literatura sobre uma abordagem do fotógrafo, e principalmente, sobre a fotografia de rua (*street photography*), que aqui chamo também de fotografia urbana, e os seus mecanismos e motivações, o desenvolvimento deste trabalho tornou-se imperioso. Para tanto, seria necessário estudar os processos envolvidos na dinâmica desta classe de fotografia na metrópole e suas relações com o imaginário, tomando como base o ponto de vista do *autor de imagens*, do fotógrafo, ao contrário de outras análises que o fazem por análises históricas, sociológicas, semióticas, jornalísticas ou do ponto de vista do leitor ou consumidor de imagens.

Há uma peculiaridade na atividade do fotógrafo urbano. Estes fotógrafos operam como caçadores de imagens, almejam capturar a cena como um caçador a sua caça. Analisam seu trabalho como o de outros num aprendizado perene. A fotografia urbana é considerada a

fotografia espontaneamente criada, no encontro fortuito do fotógrafo caminhante na cidade com objetos, pessoas, enquadramentos, relações e condições de luz que o incitem, por mecanismos que aqui iremos estudar, a capturar as cenas em questão.

A fotografia de rua é um gênero de fotografia praticada por fotógrafos que fazem da vida urbana seu objeto primário de trabalho. Os fotógrafos de rua capturam as cenas de forma aberta ou sub-repticiamente, como um passante ocasional ou como um observador sistemático (Mora, 1998:186).

Os avanços tecnológicos fundamentais que possibilitaram a fotografia urbana foram a compactação progressiva das câmeras fotográficas e as lentes mais luminosas, o que significa maiores aberturas de diafragma com maior captação de luz desde uma mesma fonte e o aumento da sensibilidade das películas fotográficas.

É importante que se faça uma diferenciação entre as várias modalidades ou escolas alinhadas ao conceito de fotografia urbana. E aqui são citadas apenas aquelas mais importantes e que tiveram influência sobre a minha concepção de fotografia. Uma das escolas mais conhecidas desta modalidade de fotografia é a de Cartier-Bresson, caracterizada pela instantaneidade da tomada da foto e pela elegância da composição. A maneira como a foto é tomada, regida pelo rápido reflexo do fotógrafo, quando a composição dos elementos da cena atinge um ponto harmônico limite, leva o nome de *momento decisivo*, no qual: “Fotografar significa reconhecer, simultaneamente e em uma fração de segundos, ambos, o fato, ele mesmo, e a rigorosa organização das formas percebidas visualmente, que deram a este evento o seu significado. Isso é colocar em um mesmo alinhamento a cabeça, os olhos e o coração”¹ (Cartier-Bresson, 1996:16, tradução do autor). O instante no qual a foto é capturada deve conter, na cena, todos os elementos de caráter estético, humano, além de um elemento único que surpreende, pois é próprio do arranjo das relações espaciais dos personagens que revelam seu significado essencial, ao alinhar-se com a própria movimentação do fotógrafo. Por sua natureza, Cartier-Bresson tratava a fotografia como uma forma de compreender e alinhar-se consigo mesmo. Evitava submeter a fotografia aos conceitos tradicionais de arte. “No que me diz respeito, fotografar é um meio de entendimento que não pode ser separado de outros meios de expressão visual. É uma forma de gritar, de libertar-se, não de provar ou afirmar a

¹ To take photographs means to recognize – simultaneously and within a fraction of a second – both the fact itself and the rigorous organization of visually perceived forms that give it meaning. It is putting one’s head, one’s eye, and one’s heart on the same axis.

originalidade de cada um. É um modo de vida.”² (Cartier-Bresson, 1996:16, tradução do autor)

A perfeição da composição da imagem em Cartier-Bresson, dada, entre outras coisas, pela sua formação em Artes Plásticas, levou gerações de fotógrafos a seguirem seus passos na busca pelo *momento decisivo*. Entretanto, as questões existenciais geradas no período entre as Grandes Guerras e as que se seguiram no pós-guerra evidenciaram novas correntes de fotógrafos que estariam menos preocupados com a perfeição da composição (do ponto de vista plástico) e com o *momento decisivo*, que eram as bases da fotografia de Cartier Bresson. Alguns desses fotógrafos que se dedicaram à fotografia de rua formaram, embora sem uma organização formal, o que se chamou Escola de *New York*. Trabalhando como *free-lancers* para revistas importantes como *Harper's Bazaar*, *Vogue*, *Flair*, *Fortune*, etc., “compartilharam certas influências estéticas e estilísticas e o gosto por violar as regras do fotojornalismo, particularmente o uso fotojornalístico da descrição anedótica e o evitar qualquer subjetivismo.” (Mora, 1998:135). Desta escola faziam parte, entre outros, Robert Frank, Bruce Davidson, Louis Faurer, William Klein e Lisette Model.

Iniciando nos anos 50, Robert Frank e membros da *New York School of Photography*, da qual fazia parte, fizeram da fotografia de rua o ponto de partida de uma fotografia mais subjetiva, apoiada em uma linguagem visual mais radical. Através da liberdade de seu recorte e da inovação de seu ponto de vista, eles buscavam transmitir o caos visual das ruas das grandes cidades. Ao mesmo tempo, *Diane Arbus*, *Lee Friedlander*, *William Klein* e *Garry Winogrand* capturavam toda violência e complexidade visual das ruas, como também alguns de seus habitantes marginais (Mora, 1998:186).

Robert Frank mudou-se para os Estados Unidos em 1947 e estabeleceu-se em Nova Iorque. Sua obra mais famosa é o *The Americans*, fruto de uma viagem pelos Estados Unidos, patrocinada pela Guggenheim Fellowship. Nessa obra mostra um lado solitário e marginal dos americanos, através de fotos que foram identificadas como antíteses daquelas que enalteciam os valores da família e da sociedade americana.

Frank sabia que suas fotos, que não abraçavam os valores da família, que violavam os cânones dos métodos documentários e técnicas, que ignorou a beleza natural do país, as conquistas tecnológicas e as virtudes do trabalho duro, seriam controversas (Hirsch, 2000:357).

² As far as I am concerned, taking photographs is a means of understanding which cannot be separated from other means of visual expression. It is a way of shouting, of freeing oneself, not of proving or asserting one's originality. It is a way of life.

Considerado “um ataque aos Estados Unidos” (Hirsch, 2000:357), Frank não encontrou uma editora americana que publicasse o seu livro *The Americans*, que foi lançado primeiramente na França em 1958. Hirsh (2000) em seu livro revela um comentário de Frank, não publicado, da revista *Du* de 1962, no qual ele expressa seu desagrado em relação a fotografia comercial:

Fotografia é uma jornada solitária. Este é o único caminho aberto para o fotógrafo criativo. Não há compromisso: apenas poucos fotógrafos aceitam este fato. Esta é provavelmente a razão por que nós temos somente poucos fotógrafos realmente bons. Nestes anos o jornalismo fotográfico tornou-se a definição de boa fotografia para muita gente. Para mim, o jornalismo fotográfico significa um gosto ditado pelos magazines (Robert Frank apud Hirsch, 2000:357).

Assim duas grandes correntes formaram-se na fotografia: por um lado a da composição e a do *momento decisivo*, e por outro a da fotografia livre dos padrões estéticos e comerciais da época. Pode-se dizer que a fotografia urbana, como um todo, foi influenciada simultaneamente por esses vários fotógrafos. Cada um, à sua maneira e visão particular, veio compondo os olhares dos fotógrafos das gerações posteriores.

Minha trajetória como fotógrafo foi iniciada em 1999 com a utilização de equipamentos analógicos e de filmes convencionais. Grande parte deste trabalho analógico foi realizada com uma câmera Nikon F-100 e com negativos em branco e preto. As revelações dos negativos e a ampliação das fotos foram, em sua maioria, realizadas em meu próprio laboratório. A partir de 2007, com a evolução acentuada das câmeras digitais, pude substituir todo equipamento analógico pelo digital. Parte das fotos aqui apresentadas foi realizada com este equipamento: câmera Cannon 5D Mark II de 21 Megapixels e lente Cannon L 35 mm, f 1:1.4. Entretanto não deixo de utilizar uma pequena câmera Olympus que me acompanha em todas as situações por seu baixo custo e por corresponder às necessidades de alguns momentos especiais. Parte da metodologia da tomada destas fotos implica, de alguma forma, sentir-me estranho na cidade, estar disponível para descobri-la. Assim deu-se a atração por fotografar as metrópoles estrangeiras. Lembro-me do curso de fotografia de rua que realizei em 2003, em Paris, com o renomado fotógrafo Ralf Gibson, que disse em uma de suas aulas: “Quando visitamos uma cidade pela primeira vez, nós a encontramos aberta para a nossa interpretação...” Desta forma esta condição passou a fazer parte de minha técnica e, mesmo fotografando São Paulo, devo me colocar com essa disponibilidade para a descoberta. A ausência de pontos de referência já catalogados pela nossa familiaridade com as ruas, praças,

prédios e pessoas faz com que nossos olhos sejam condicionados pelo olhar cotidiano sem a surpresa e o deslumbramento que vemos em cidades às quais não estamos habituados. Como veremos nos capítulos seguintes, a condição do olhar e as relações que se estabelecem com a memória, com os sonhos e com o desejo são pontos fundamentais para que a fotografia realizada represente nossas demandas mais íntimas. Este conjunto de fotos que compõe esta dissertação, convém elucidar, tem uma história íntima de inquietações, pesquisa e trabalho, sem a qual seria inviável aproximar-me deste tema. Desta forma, constituí um acervo de fotografias realizadas nas mais diferentes metrópoles: New York, Las Vegas, Dallas, Paris, Londres, Barcelona, Damasco, Beirut, Istambul, Buenos Aires e São Paulo; um acervo dinâmico e crescente que, gradativamente, incorporou os referenciais teóricos acima citados, como um reflexo na minha própria dinâmica fotográfica.

Este trabalho é composto por imagens da metrópole, de diferentes datas e locais, a maior parte de minha autoria, e que estão alinhadas com os tópicos abordados, numa correlação na qual cada foto represente uma dimensão em imagem do tema desenvolvido em texto, como por exemplo: nos capítulos referentes à fotogenia, a série de imagens que o compõe, conterá os elementos fotogênicos a que nos referimos no texto. Deve-se notar, entretanto, que o conjunto de fotografias, ou seja, a seleção de fotos aqui contida encontra seu sentido na inserção no texto em questão, pois, de outra forma, seria dado um tratamento de edição adequado a outro formato para estas imagens, agrupando as fotos em uma ordem mais adequada à sua apreciação, como retratos, paisagens, etc. A linha de apresentação das fotografias contidas aqui obedece a uma lógica que tem como base a apropriação dos conceitos tratados pelos autores citados, reconfigurados na sua incorporação na prática fotográfica. Isso resulta em uma edição de fotos cuja lógica é o próprio texto, no qual as imagens se incorporam como escrita, como citações visuais, num contínuo texto-imagem.

O critério de eleição e distribuição das fotografias de minha autoria foi encontrado no decurso do desenvolvimento do texto; esse critério parte de uma concepção benjaminiana de imagem dialética, da qual nos apropriamos em um sentido pragmático e a aplicamos em um modo reduzido ao objeto fotografia, partindo das premissas que guiaram a composição desta dissertação: “A utilização dos elementos do sonho ao despertar é o cânone da dialética. Tal utilização é exemplar para o pensador [...]” (Benjamin, 2006:506). A imagem mental, referida aqui de muitas formas como duplo, sonho, sombra, etc., é o elemento imaginário que constrói uma fotografia, mas uma fotografia enquanto objeto, pois de outra forma seria apenas a

imagem mental imaterial. Esse objeto composto da imagem mental e matéria (papel, monitor, etc.), em sua imobilidade, faz girar a placa giratória do real e do imaginário, entretanto não num movimento exterior, dada a sua imobilidade, mas em um movimento interior, do sujeito, do observador, no qual se instaura o “agora da conhecibilidade”:

A imagem dialética é uma imagem que lampeja. É assim, como uma imagem que lampeja no agora da conhecibilidade, que deve ser captado o ocorrido. A salvação que se realiza deste modo – e somente deste modo – não pode se realizar senão naquilo que estará perdido no instante seguinte (Benjamin, 2006:515).

“O momento da conhecibilidade é o momento do despertar” (Benjamin, 2006:528). O despertar da imagem onírica se dá sempre no agora. Esse conceito representa o ponto de fuga, no presente, no objeto material fotografia, da imaterialidade da imagem mental, que, imóvel, inclui o fator tempo: “A imagem fotográfica, diferentemente da imagem de um filme, não mostra facilmente a passagem do tempo, mas nos mostra sim, que o tempo passou” (Dant, 2002:3). A imagem dialética, na imobilidade, contempla os critérios da observação do passado ou da imagem do passado como imagem mental ou como fotografia:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua 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 dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem que salta [...] (Benjamin, 2006:506).

Se considerarmos que cada fotografia sempre é um fragmento de uma história, ela é, nesse sentido, um objeto historiográfico. Portanto, a imagem dialética no objeto fotografia concretiza-se no despertar do observador, no momento da conhecibilidade, ao qual aquele sonho imóvel da imagem mental na fotografia se refere. Bolle (2000) nos leva a uma interessante conceituação de Benjamin acerca de seu novo método historiográfico, o qual permite analogias com a metodologia de leitura de imagens e o seu critério de inserção: “E assim apresentamos o novo método dialético da historiografia: atravessar o passado como um sonho, a fim de experimentar o presente como o mundo da vigília, ao qual o sonho se refere” (Benjamin apud Bolle, 2000:63).

Essa forma de abordagem das imagens encontra similaridades com as análises de Benjamin (1996) das fotografias referidas em seu texto “A Pequena História da Fotografia”,

entretanto não de forma explícita, como imagem dialética, expressão utilizada por ele em outros textos com objetivos diversos. A inserção das fotografias no texto implica em uma outra dialética texto-imagem, tomando-se em conta a imobilidade da foto-objeto na dinâmica do texto e, por outro lado, a imobilidade do texto (enquanto imagem gráfica) na dinâmica onírica da imagem fotográfica, pois “[...] o conhecimento existe apenas em lampejos. O texto é o trovão, que segue ressoando por muito tempo” (Benjamin, 2006:499). Com esses conceitos em mente, podemos entender que cada imagem escolhida e aqui inserida deverá corresponder ao seu posicionamento no texto dialeticamente, mergulhando o observador na dinâmica de sonho da imagem, que responde ao texto, despertando-o no virar da próxima página.

Assim sendo, meu primeiro objeto de estudo que compõe o primeiro e segundo capítulos desta dissertação é representado pelas relações que estabelecemos com o objeto simultaneamente material e mental que chamamos de imagem fotográfica ou fotografia. Neste sentido a percepção de que os personagens e sua relação com o enquadramento situam-se no plano das imagens subjetivas revoluciona a nossa interação com o objeto, na medida em que este passa a ser apenas um suporte para o desdobramento das projeções, identificações e reflexos próprios das imagens mentais. Este objeto de estudo engloba os conceitos de fotogenia e outros conceitos correlacionados, que com ele confluem ou a ele se sobrepõem, como aura, *punctum*, ar, etc. O segundo objeto de estudo, que compõe o terceiro capítulo, refere-se ao fotógrafo de rua inserido na metrópole e será abordado através da elaboração de um mapeamento dinâmico da cidade, do ponto de vista do produtor de imagens, para que, com isso, sejam estudadas as interações fotógrafo-metrópole através da fotografia.

Para solidificar as bases teóricas, aprofundar a discussão sobre as questões propostas e inserir este trabalho no contexto da fotografia urbana, escolhi os seguintes autores como interlocutores das discussões apresentadas nesta dissertação: Edgar Morin, Walter Benjamin, Bachelard, Barthes, Lynch, Hillman, Augé. O sentido da constituição desse elenco de autores para a fundamentação deste trabalho está na formação de um roteiro de análise de imagens de cujas considerações teóricas nos apropriamos para estabelecer uma reflexão contínua sobre a sequência texto-imagem apresentada nos capítulos subsequentes.

No primeiro capítulo dialogamos com lugar Morin (1997), que entende a fotografia como constituída pela imagem mental sobre um suporte material. Seu livro *O Cinema ou o Homem Imaginário* colocou-me em contato com os conceitos fundamentais relacionados às

qualidades da imagem fotográfica, em seus aspectos de sombra, reflexo e duplo que tornam possíveis a expressão fotogênica. Segundo a concepção moriniana de duplo (Morin, 1997) e de sua relação com a fotogenia, as características de uma imagem mental adequada imprimem, no suporte material, características atraentes do psiquismo humano que dotam a imagem fotográfica da qualidade da fotogenia. Neste trabalho entendemos fotogenia não apenas como o melhoramento do objeto através da imagem fotográfica, mas também como um elemento próprio do objeto em períodos ou instantes na linha do tempo nos quais composições de sombras, luzes e linhas revelam características de profunda relevância para o observador. O aprofundamento do conceito de fotogenia de Edgar Morin leva-nos a estabelecê-la como um aspecto de um conceito mais abrangente, como uma aura própria da fotografia, e a análise do conceito de aura, em Walter Benjamin, apresenta-se permeada por considerações sobre o duplo e a fotogenia. Esses elementos são, então, dispostos na prática do devaneio poético do fotógrafo caminhante, o fotógrafo de rua; para tanto contamos com a abordagem de Bachelard sobre o tema em questão.

No segundo capítulo, analisamos as condições que se desenvolveram, a partir do século XIX, na constituição das metrópoles e que geraram o desenvolvimento de novas atividades e personagens com um duplo objetivo: o de apontar as condições que levaram ao florescimento da fotografia urbana e também o de embasar o estudo da complexidade da fotogenia nas imagens da metrópole e a análise das suas relações com o conceito de aura. Portanto, em primeiro lugar, consideramos como elementos basais desses fenômenos a fermentação dos estímulos e *choques* das cidades modernas, as mudanças adaptativas de sensório de seus habitantes e um desenvolvimento tecnológico ao par com novas demandas. Neste mesmo capítulo, tratamos a reprodutibilidade técnica e a perda da aura das obras de arte decorrentes dos fenômenos sociais anteriormente mencionados, enfocando a fotografia, sua aura e os vários aspectos de sua revelação ao fotógrafo e ao observador das imagens fotográficas. O estudo de Walter Benjamin nos forneceu a base para que os conceitos relativos ao duplo e à imagem mental pudessem ser transpostos para a metrópole, fornecendo os argumentos para nela encontrar os elementos que seriam objetos da fotografia e as descrições de sua origem. A principal fonte à qual recorreremos para nos aproximar de seus conceitos foi seu livro *Passagens* (Benjamin, 2006), que revela o pensamento nascente na observação da metrópole por meio de um novo sensório, de um mediador desta observação, como Baudelaire, e da figura do *flâneur*, elemento que, enquanto caminhante e enquanto

personagem, é um fio condutor a revelar modos de observação da metrópole, de suas ruas, becos, esquinas, fisionomias, etc., além de se estabelecer como uma preciosa analogia com o fotógrafo caminhante, o fotógrafo de rua.

A seguir, ainda baseados em Benjamin, estabelecemos uma fundamentação do conceito de aura, do qual nos apropriamos a fim de proceder a uma leitura analítica das imagens fotográficas. A elaboração de um conceito complexo e multifacetado que engloba fotogenia e aura foi incrementada com outra fonte argumentativa: Barthes (1984), que, como parte do núcleo central deste capítulo, colaborou para a compreensão da aura através de seus conceitos de *punctum* temporal e de *ar* das fotografias. Este núcleo, ao qual nos referimos acima, encontrou nos autores Morin (1997), Benjamin (2006) e Barthes (1984), portanto, uma sustentação bastante peculiar, pelas diferentes filiações filosóficas e pelos diferentes encaminhamentos que dão ao tema comum da fotografia. Essas diferenciações expressas nos conceitos relativos ao encanto da imagem, apresentados por esses autores, das quais me apropriei no decurso do trabalho, longe de se contraporem, compuseram um prisma multifacetado, através do qual pudemos nos acercar com mais propriedade de conceitos como o da aura e assim elaborar um roteiro complexo de análise de imagens fotográficas. A relevância dessa visão do encanto da imagem fotográfica finaliza este capítulo.

Ao final, no terceiro capítulo, os conceitos relativos à visão fotográfica e à observação das imagens dela decorrentes, trabalhados nos capítulos anteriores, são estendidos à metrópole. Com esses conceitos em mente, analisamos um conjunto de elementos urbanos, tanto físicos como subjetivos ou psíquicos para, com isso, constituirmos a visão de uma metrópole complexa que se configura como o lugar interior ou exterior no qual o fotógrafo de rua exerce a sua vocação. Para tanto são tratadas ideias relativas à alma da cidade, imaginabilidade, lugares, não-lugares e outras diferenciações aplicáveis às áreas da cidade que sejam importantes para a fotografia desde o ponto de vista do produtor de imagens ou do fotógrafo. Lynch (2006) e seu livro *A Imagem da Cidade* introduziram, nesta dissertação, o elemento que pode, enquanto atividade totalmente interior, revelar parte dos mecanismos que sensibilizam o indivíduo, em cada lugar da metrópole, para a produção de sua representação, seja fotográfica ou outra expressão artística. Esse elemento é o conceito de *imaginabilidade*, o conteúdo imagético que se impõe ao olhar na observação de um lugar. Entretanto, como poderíamos definir lugar? Augé responde não só a essa questão do lugar, definindo-o como lugar antropológico caracterizado pela presença de substratos identitários, relacionais e

históricos, mas também à questão dos não-lugares, que são os lugares que têm como ausentes essas características. Ambos, lugar e não-lugar, são objetos de consideração na análise teórico-fisionômica da metrópole. Hillman (1993) colaborou com elementos importantes na discussão da metrópole, através das suas considerações sobre dimensões da alma que se apresentam na cidade. Os paralelos que pudemos observar entre algumas características da alma da cidade e a aura benjaminiana ampliam as relações entre autores numa complexa, mas única, malha de conceitos sobre as imagens fotográficas. Ao final deste capítulo retomamos Morin e Benjamin numa aproximação dos conceitos de fotogenia e fisionomia da metrópole.

Uma das motivações que guiam o meu trabalho fotográfico é a transposição, através da fotografia, da poética dos estímulos que recebo ao caminhar pelas ruas para um registro que a retenha e a aperfeiçoe. Ao contrário do mecanismo comum que, no momento da recepção dos estímulos, opõe a estes uma rigidez crescente a ponto de nos tornar habituados ou talvez insensíveis a eles, a fotografia nos confere a possibilidade de superar esse mecanismo de reação ao *choque* dos estímulos, de forma que seja possível conduzi-los a esse novo registro mencionado anteriormente. No caminhar, inúmeros estímulos visuais ou sensações, alguns quase imperceptíveis, tocam-nos das mais variadas maneiras: uma casa com suas janelas antigas; um portão semiaberto; o olhar de uma senhora que nos lembra alguém conhecido; um mendigo maltrapilho, que se vê como fora do tempo, falando com um interlocutor imaginário; becos escuros; sombras passantes; reflexos no asfalto molhado; pessoas perdidas em pensamentos nos pontos de ônibus ou nas estações de trem; o beijo de um casal jovem ou as lágrimas de alguém falando em um celular.

Colocamo-nos a postos, a câmera regulada para as condições de luz, a percepção dos possíveis enquadramentos para cada lugar, a disposição física para o movimento da câmera em direção aos olhos, o *click* e o seguir adiante e, assim, encontrar novas condições onde possivelmente se plasmará um novo evento, um novo enquadramento, uma nova foto. Ao final de um dia revemos o que foi capturado e refletimos sobre os erros do dia: a preguiça de movimentar-se para obter o melhor ângulo, a decisão equivocada de esperar para fotografar e perder o momento da cena, uma regulação incorreta da câmera, etc. A reflexão final será feita numa edição das fotos, quando uma linha mestra interior e ao mesmo tempo visível nas imagens deverá nortear uma seleção, um corte e uma ordenação, para que o observador externo possa recuperar, nas imagens e na memória, a interpretação da metrópole. Com esse material em mãos, submetido a um aprendizado permanente e em contato com os professores

que, expressando seu maior dom, revelam os caminhos às vezes quase incompreensíveis para atingirmos o objetivo almejado, aproximamo-nos da meta de um fotógrafo de rua: ser sempre amador, mesmo que profissional, ter liberdade poética e produzir imagens que representem sua verdade íntima, qualquer que ela seja. Nas páginas seguintes procuramos compreender as equações que se formam entre imagem fotográfica, sonho, fotógrafo e metrópole, através do movimento da dissertação, como um todo, no qual os objetos, as imagens fotográficas, se mesclam continuamente ao corpo teórico-conceitual.

Capítulo 1 – Duplo e fotogenia

1.1 Realidade objetiva e subjetiva

A complexidade da observação de uma fotografia é estruturada a por fatores que envolvem a dinâmica da percepção, a compreensão dos mecanismos receptivos às impressões que chegam aos nossos olhos e ao conteúdo psicoafetivo que a elas naturalmente atribuímos. Esse conteúdo psicoafetivo que desenvolvemos interiormente implica uma independência em relação à percepção do mundo objetivo e estabelece-se prioritariamente em relação ao sujeito, em um mundo interior ou subjetivo. Essa complexidade se dá, então, não na vivência da separação entre objetividade e subjetividade, mas, justamente, na sua superposição indiferenciável: “[...] real e fantástico espelham-se um ao outro na fotografia, identificando-se como numa perfeita sobreimpressão.” (Morin, 1997:148). As imagens provenientes da percepção imediata do mundo objetivo serão tratadas, nos limites desta dissertação, como imagens reais e, aquelas provindas da produção interior, não derivadas da percepção imediata, como imagens mentais.

A partir de filtros que aplicamos às impressões sensoriais, sejam auditivas, olfativas ou visuais, tornamos conscientes, frequentemente, apenas aquelas que se relacionam com as nossas demandas estruturais e funcionais. Parte destes estímulos é tornada consciente e passa a integrar a realidade objetiva. Por outro lado, só podemos perceber aquilo que, de alguma forma, já tenhamos codificado em nosso sistema cognitivo e assim *re*-conhecemos as configurações que se apresentam ao nosso sensorio. Isto se dá de forma individualizada, fazendo com que, em contato com as impressões objetivas, perspectivas, ênfases, cenas e temas sejam realizados, por cada sensorio em particular e, então, enfatize-se, ou mesmo, dote de existência coisas que, para outros, têm diferentes significados e importância.

A percepção está modelada, regulada, por uma visão psicológica, cuja mobilidade e independência em relação à imagem retiniana constituem um dos grandes mistérios do espírito humano, mistério esse roçado, por vezes, ao de leve, por psiquiatras ou psicólogos, e que Farigoule, no seu estudo sobre a visão extrarretiniana, foi um dos raros a abordar (Morin, 1997:148).

Esta questão foi tratada por Morin (1997), que a estabeleceu como base para suas considerações sobre o universo das imagens, tanto as interiores como as exteriores, derivadas da fotografia e do cinema. Sua concepção não só expõe as categorias de subjetividade e

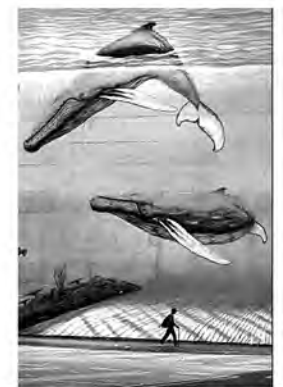
objetividade como dificilmente individualizáveis, mas sustenta que essas duas categorias são alicerces mútuos e indiferenciáveis, e refere-se ao próprio cérebro ou ao espírito como exemplos radicais desta condição:

O problema era fascinante: o cérebro-espírito (não posso dissociar estes dois termos, que se reenviam perpetuamente um ao outro) não conhece diretamente a realidade exterior. Está fechado numa caixa negra cerebral, e recebe apenas, através dos receptores sensoriais e dos centros nervosos (que são eles próprios representações cerebrais), excitações (elas próprias representadas sob a forma de movimentos ondulatórios/corpusculares), que ele transforma em representações, isto é, em imagens. Podemos dizer que o espírito é uma representação do cérebro, mas que o cérebro é ele próprio uma representação do espírito: dito de outro modo, a única realidade de que podemos estar seguros é a representação, quer dizer, a imagem, quer dizer a não-realidade, já que a imagem nos remete a uma realidade desconhecida (Morin, 1997:15).

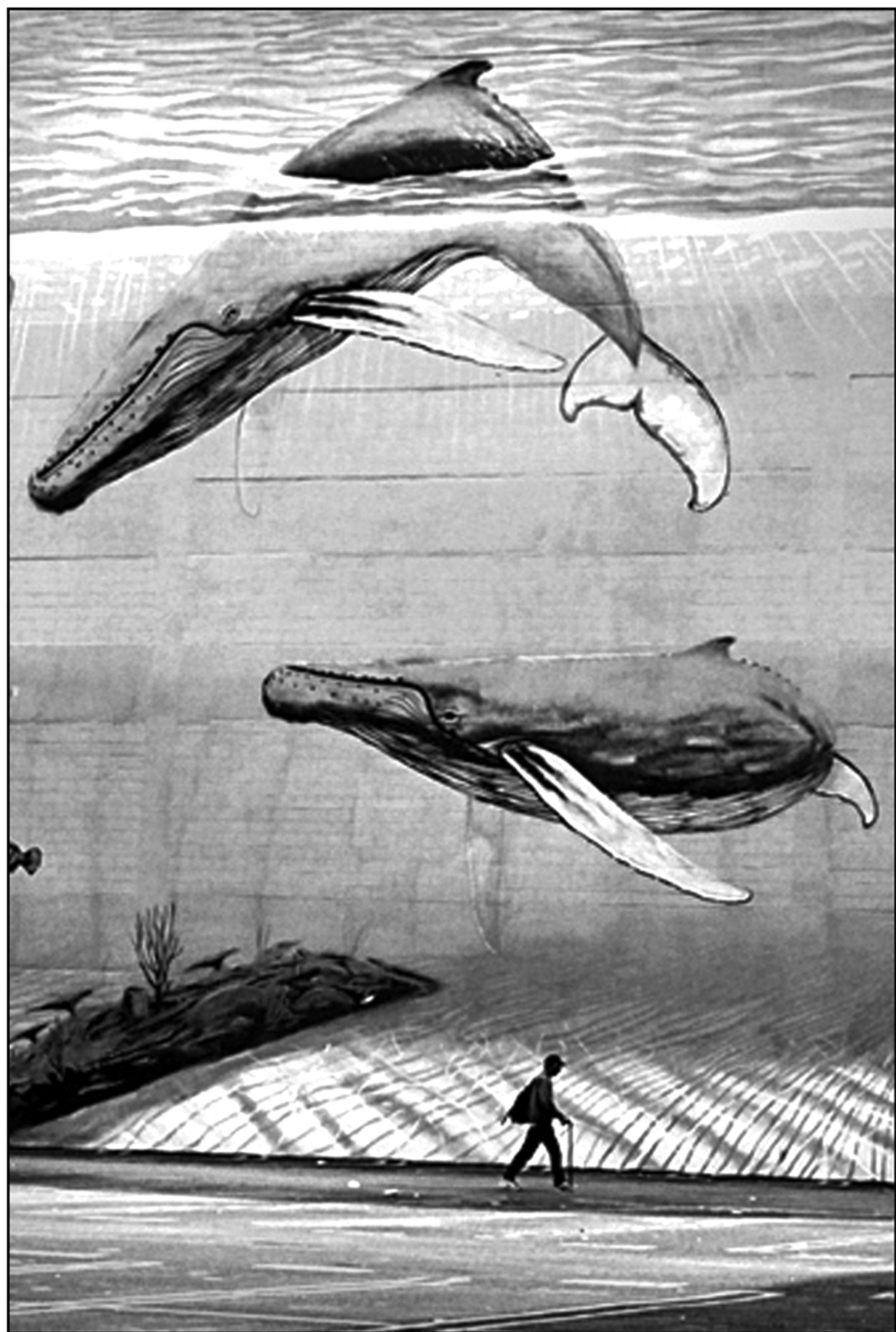
As referências que estabelecemos para o real ou para o imaginário, enquanto polos objetivo e subjetivo, adquirem um entrelaçamento e fluidez cuja compreensão se torna necessária ao entendimento dos objetos materiais como suporte para uma subjetividade deles inseparável e que lhes dota de realidade: “[...] o real só emerge à tona da realidade quando é tecido de imaginário, que o solidifica, lhe dá consistência e espessura, dito de outro modo, o reifica.” (Morin, 1997:19).

Portanto, a codificação do sistema cognitivo não se dá através de um dicionário fixo de sinônimos perceptivo-imaginativos, relacionados ao mundo objetivo, pois é carregada de significações, emoções, desejos e memórias que transfiguram o mundo, permeando-o com a individualidade, o calor da vida e do desejo, a trama das relações, um futuro projetado e um passado rememorado, representações da realidade e imagens mentais. Da mesma forma, o mundo objetivo dota as construções mentais de realidade, serve-lhes de suporte, base e moldura. Os elementos deste par, cujas entranhas continuamente se expandem e se contraem, movimentando-se como um conjunto de forças atmosféricas, responsáveis pela assombrosa plasticidade deste mundo, apresentam-se, então, mais como uma dança: a dança do real e do imaginário, juntos, entrelaçados, indissociáveis e, a todo o momento, renascendo um do outro. Morin descreve esta relação como plástica e interdependente:

[...] Subjetividade e objetividade não só se sobrepõem, como a todo momento renascem uma da outra, numa ronda incessante de subjetividade objetivante e objetividade subjetivante. O real é banhado, cotejado, atravessado pelo irreal. O irreal é moldado, determinado, interiorizado pelo real (Morin, 1997:182).



Série Devaneios, US271
JJ Name, 2003



Se tratarmos de aplicar estas considerações à visão, que compreende o olhar e órgãos que aparelham este sentido, percebemos que esta, portanto, capta as impressões exteriores num sistema ótico e, simultaneamente, emite modelos subjetivos. Este olhar receptor e emissor, ao mesmo tempo, molda e solidifica o imaterial e volatiliza e interioriza o material, atribuindo-lhe nome, memória e passado por um lado, e estrutura, forma e dimensão por outro. “Processos imaginários, verdadeiras alucinações [...] misturam-se com a nossa percepção” (Morin, 1997:148).

Este processo contínuo de sobrepor aos estímulos externos uma máscara, um modelo subjetivo particular, configura a multiplicidade das culturas e dos modos de ver, individuais e coletivos. “Uma cultura, afinal de contas, constitui uma espécie de sistema neurovegetativo que irriga, segundo seus entrelaçamentos, a vida real de imaginário, e o imaginário do real” (Morin, 1997:81).

O universo das imagens mentais não é um efeito secundário da consciência do mundo, mas, efetivamente, a base de sua estruturação. Morin (1997:42), citando Sartre, define a imagem mental como uma estrutura essencial da consciência e como uma função psicológica.

Tudo, efetivamente, penetra em nós, se conserva, se antevê e comunica por meio duma série de imagens impregnadas de imaginário. Este complexo imaginário, que assegura e ao mesmo tempo perturba as participações, produz uma secreção placentária, que nos envolve e nos alimenta. Mesmo em estado de vigília, e mesmo à margem do espetáculo, o homem caminha solitário envolto em uma nuvem de imagens, pelas suas <fantasias>. Mas não é só esse sonhar acordado: os amores que se supõe feitos de sangue e lágrimas são apenas postais delirantes, representações delirantes. As imagens infiltram-se entre o homem e a sua percepção, permitindo-lhe ver o que pensa ver. A substância imaginária confunde-se com a nossa vida anímica, com a nossa realidade afetiva (Morin, 1997:234).

Morin afirma que mesmo a exterioridade material do mundo objetivo se dá por um processo de alienação dos elementos originalmente interiores.

Como eximamente diz Quercy, a partir do momento em que os criamos, “os nossos estados psíquicos são-nos sempre mais ou menos estranhos. Nos seus chamados estados subjectivos, o sujeito depara, dentro de si, com vários objetos [...]; ideias, recordações, conceitos, números, imagens, sentimentos, que sofrem, da nossa parte (...), aquilo a que os alemães chamam uma *Entfremdung*, uma alienação. E se, geralmente, só certos estados, chamados percepções, são projetados no espaço, não quer dizer que esta objetivação máxima se não possa generalizar a todos objetos psíquicos (Morin, 1997:43).

Uma outra visão da alienação que ocorre nos eventos psíquicos é-nos dada por Hillman (2010) quando trata de algo que, chamado de pensamento do coração, determina a



Série Devaneios, NY233
JJ Name, 2010



realização exterior do mundo tal qual o concebemos. O seu ponto de convergência com o pensamento de Morin expresso no parágrafo acima se dá na dotação de realidade, a objetivação máxima de todos os objetos psíquicos que se apresentam como mundo exterior.

[...] esse *himma*, o pensamento do coração em *Ibn' Arabi*, é tão poderoso a ponto de tornar-se essencialmente real um ser externo à pessoa que está nessa condição de *enthymesis*³. *Himma* cria como “reais” as figuras da imaginação, aqueles seres com os quais dormimos, caminhamos e falamos, os anjos e *daimons* que, como diz Corbin, estão fora da própria faculdade da imaginação. *Himma* é o modo pelo qual as imagens, que acreditamos criar, nos são apresentadas, não como tendo sido criadas por nós, mas genuinamente criadas, como criaturas autênticas (Hillman, 2010:15).

Quanto mais intensa é a pressão subjetiva dada a uma aspiração ou um desejo, mais a imagem a ela associada tende a projetar-se, a alienar-se, a fetichizar-se, ou seja, torna-se objetiva. Os elementos objetivos que compõem o mundo exterior são solidificados e adquirem existência exterior e autônoma na medida em que neles projetamos uma alienação máxima.

Entre estes dois mundos interligados, mas sempre distintos, o mundo real e o imaginário, há uma brecha que, segundo Morin (1979:130), tornaria o homem o mais desprovido dos animais, se não a pudesse preencher com a experiência cultural acumulada e com o aprendizado pessoal. O fato é que nenhum dispositivo interior permite a distinção entre os estímulos internos e externos, entre o real e o imaginário, entre o subjetivo e o objetivo. Nenhuma das mensagens que alcançam o espírito pode deixar de ser ambígua em si mesma. Essa brecha é preenchida com crenças, espíritos, deuses, magias e teorias racionalizadoras. Esse mundo subjetivo, essa mitologia complementa o mundo objetivo, realizando suas frustrações, preenchendo suas carências e seus vazios; é um mundo de imagens mentais autônomas, desenvolvidas psiquicamente por uma potência projetiva: o duplo.



Série Devaneios, Santos297
JJ Name, 2008

³ Enthymesis, que significa o ato de meditar, conceber, imaginar, projetar, desejar ardentemente.



1.2 O duplo em Edgar Morin

Uma das primeiras denominações do duplo é o alter ego. [...] O termo consagrado pelo movimento do romantismo é o *Doppelgänger*, cunhado por Jean-Paul Richter em 1796 e que se traduz por “duplo”, “segundo eu”. Significa literalmente “aquele que caminha ao lado”, “companheiro de estrada”. [...] O que daí se deduz é que se trata, em primeiro lugar, de uma experiência de subjetividade (Bravo, 2005:261).

O duplo adquire sua existência através de processos mentais que se estabelecem por uma demanda de equilíbrio às tensões suscitadas pela distância intransponível entre a subjetividade e a objetividade.

O duplo é a imagem do homem; revela-se nas sombras, no reflexo do espelho, no retrato, no eu, no outro, na ideia de alma, nos gêmeos, no sócio, no anjo da guarda, no fantasma, no animal, na máscara, no disfarce, etc.; é projetado nos sonhos e na alucinação.

O duplo é efetivamente universal na humanidade primitiva. Talvez seja mesmo o único grande mito universal. Mito experimental: a sua presença e a sua existência não nos deixam qualquer dúvida: é visto no reflexo e na sombra, sentido e adivinhado no vento e na natureza, presenciado, uma vez mais nos sonhos. Cada um vive acompanhado do seu próprio duplo: não tanto uma cópia exata, mas mais, contudo, que um alter ego: ego alter, um eu-próprio outro (Morin, 1997:44).

É o depositário dos sonhos mais loucamente fantásticos: em galáxias distantes, de passados nunca vividos, de mundos além-mundo e, sobretudo, da sobrevivência eterna. O duplo é o companheiro perene do homem; a imagem de si continuamente revificada, reconstruída, reidealizada; o cavaleiro imaginário de seu próprio imaginário. “O tema do duplo aparece desde remota época, distante no tempo e presente nas mais antigas narrativas e lendas” (Lamas, 2004:45).

O duplo estabelece-se como um produto necessário para apaziguar a distância entre os mundos, a angústia de uma ambiguidade insolúvel entre o real e o imaginário, a brecha entre o cérebro e o ambiente. O tema do duplo emerge na literatura ocidental registrando um tipo, uma categoria de relação humana: do mundo objetivo com o psíquico (Lamas, 2004:16).

O homem cria, assim, imagens mentais eficientes de si mesmo e dos outros: imagens reflexo-sombra do real em um mundo mítico paralelo. “O mundo irreal dos duplos é uma gigantesca imagem da vida terra a terra.” (Morin, 1997:49). As imagens do mundo estabelecem pontes entre uma subjetividade que invade o mundo e uma objetividade que dota



Série Duplo, ESP511
JJ Name, 2001



de presença as representações das imagens mentais. Pessoas, céus, ambientes, objetos tornam-se, através da extrema plasticidade das projeções humanas, em duplos do homem:

[...] o potencial de acessar um objeto em duplo, ou seja, transformá-lo em objetos familiares, nos aspectos generalizados, pode possuir “maior força de convicção do que uma presença humana” [...]. Os objetos se tornam espelho, transformam-se num duplo deste eu. Este duplo-objeto, este duplo generalizado é, em verdade, também um duplo afetivo nascido da instauração de correspondências entre o ser e seu espaço íntimo (Lamas, 2004:59).

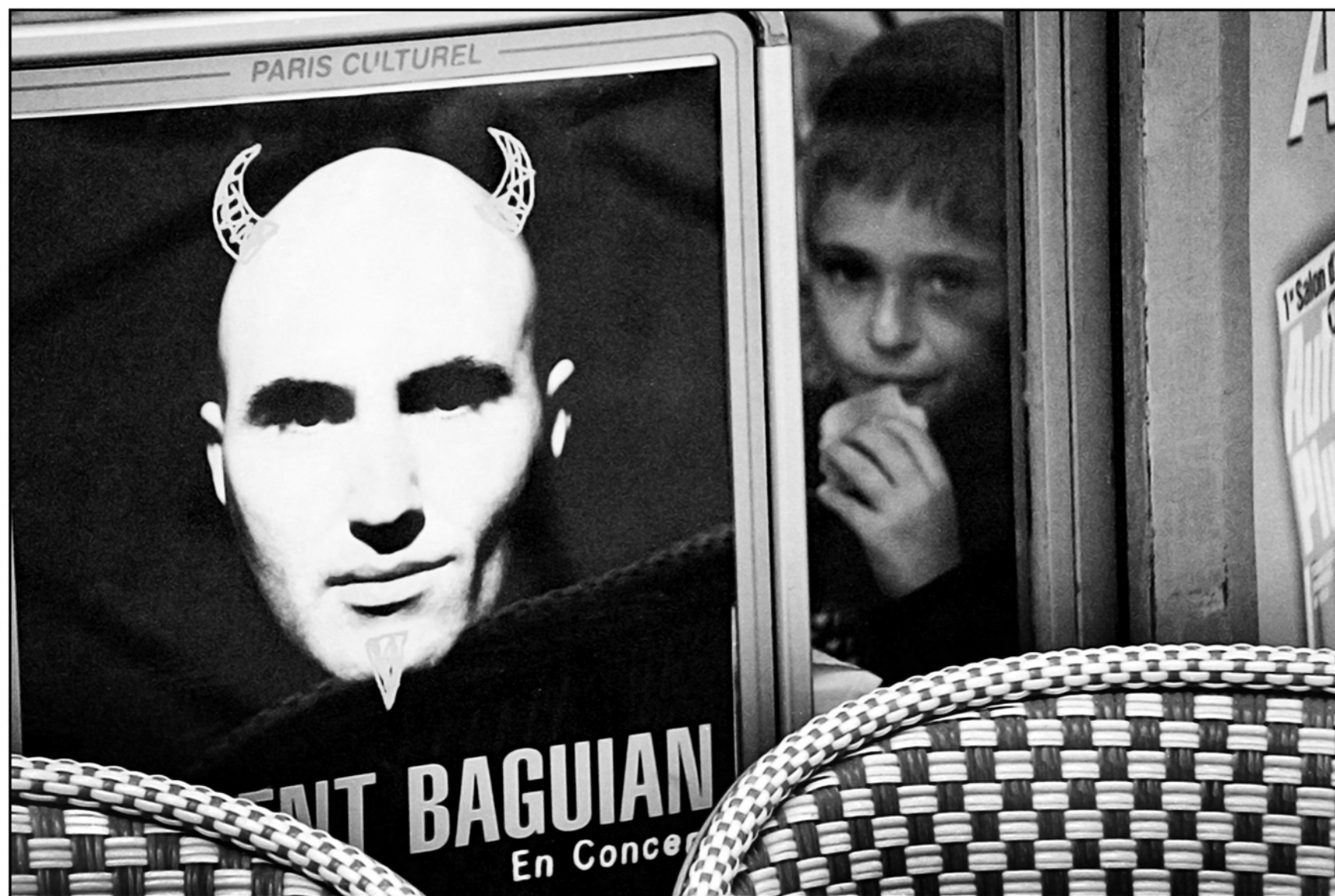
Neste particular a generalização mencionada, a extensão das projeções humanas aos objetos podem ser exemplificadas nas atribuições de duplos, que encontramos nas práticas religiosas, mágicas ou na literatura, ao animal, à árvore, à casa, às chamas, às luzes e aos objetos inanimados.

Para sua própria existência, o homem secreta um modelo de si que lhe permite superar, imaginariamente, obstáculos que se lhe apresentam objetivamente: o maior desses obstáculos é, sem dúvida, a morte e, da mesma forma, a maior das aspirações do homem é a sua superação. Para tanto, cria e recria, desde os primórdios da história da consciência humana, os elementos subjetivos que o aparelham para essa empreitada. O elemento mais importante para esta adaptação à realidade encontra-se no duplo, um aspecto particular, projetado e alienado, do imaginário.

A ideia do duplo encontra-se, portanto, na história do homem, profundamente ligada ao reconhecimento da inexorabilidade da morte que, diante da sua constatação objetiva, por um lado, e da incerteza a respeito de sua ocorrência, por outro, insere o tempo na consciência, pois desloca do presente imediato a possibilidade, a imagem, de algo que certamente virá. Entre a certeza da morte e a dúvida perene de quando ocorrerá, estabelece-se uma brecha, a brecha antropológica: “Entre a visão objetiva e a visão subjetiva, há, portanto, uma brecha, que a morte abre até a dilaceração e que é enchida com os mitos e os ritos da sobrevivência que finalmente integram a morte” (Morin, 1979:104). Esta permanente incompletude o homem procura preencher com todos os mitos, religiões, crenças e com o seu duplo, imagem de si que, dotada de vida psíquica, prepara-se para superar a morte e, assim, eternizar-se. A mescla intransponível do real e do imaginário, do objetivo e do subjetivo é então expressa em nossa visão do mundo.



Série Duplo, Paris522
JJ Name, 2002



Juntamente com a consciência realista da transformação, a crença de que esta transformação resulta em uma outra vida na qual se mantém a identidade do transformado (renascimento ou sobrevivência do duplo) indica-nos que o imaginário irrompe na percepção do real e que o mito irrompe na visão de mundo. A partir de então ambos passariam a ser, ao mesmo tempo, os produtos e os coprodutores do destino humano (Morin, 1979:103).

Projetado nas idealizações religiosas da vida após a morte, o duplo participa de comunidades sobre-humanas, viaja até um além dos sonhos que transborda na vigília até a alucinação.

[...] na morte se cria uma “visão ilusória de um novo eu” distinto, um outro diferente que não é o eu atual. [...] a formação do duplo não se constitui numa prova suficiente de um clima de morte, mas posiciona o sujeito na situação de inquietude em relação ao seu destino: o sentimento da chegada da morte força o indivíduo a criar um duplo (Lamas, 2004:56).

Intermediário humano em um mundo intermediário, o mundo das imagens mentais, o duplo situa-se em ambos os polos do diálogo que o indivíduo estabelece consigo mesmo: o perene diálogo interior. Mestre na ordem do disfarce, o duplo ora é o si mesmo, ora é o si mesmo-outro, adquirindo a face do interlocutor que se reveza. “O duplo é, portanto, um alter ego, e, mais precisamente, um ego alter, que o vivo sente em si durante toda sua existência, simultaneamente exterior e íntimo” (Morin, 1997: 44). Ou, como encontramos em Lamas (2004:57), no duplo, haveria uma forte acuidade para o desdobramento da personalidade, recobrando todos os aspectos intermediários entre o diálogo interno e a alucinação pura.

Os duplos permeiam a vida. Nas horas de vigília, projetados por todos os cantos, em diálogo contínuo consigo e com outros, refletidos nas figuras, imagens, palavras. Nos sonhos adquirem vida plena e autônoma e são protagonistas de aventuras inimagináveis, imagens vivas em movimento permanente.

1.3. Duplo e fotografia

O substrato que corporifica o mundo intermediário dos duplos encontra-se nas imagens: “o mundo das imagens desdobra incessantemente a vida. A imagem e o duplo são modelos recíprocos um do outro” (Morin, 1997:49).

O duplo soma duas importantes configurações: a primeira de imagem, visualizável, descritível e interiorizada e a segunda psíquica, afetiva, alienada e mágica:

Duplo e imagem devem ser encarados como os dois polos duma mesma realidade. A imagem é detentora de uma qualidade mágica do duplo, mas uma qualidade interiorizada, nascente, subjetiva. O duplo é detentor da qualidade psíquica, afetiva da imagem, mas uma qualidade alienada e mágica. [...] Num polo, por conseguinte, temos o duplo mágico. No outro a imagem-emoção, o prazer, a curiosidade, o devaneio, os sentimentos vagos (Morin, 1997:49).

A estruturação dos diversos níveis de percepção e dos processos analógicos que ocorrem entre diferentes enunciações da realidade através das imagens é coordenada intrinsecamente no seio da própria imagem, seja originada pela palavra, seja pela visão. Hillman (2010) refere-se a essa particularidade da seguinte forma:

Essa capacidade de compreensão acontece por meio de imagens que são uma terceira possibilidade entre mente e mundo. Cada imagem coordena em si mesma qualidades de consciência e qualidades do mundo, falando em uma e na mesma imagem de interpenetração de consciência e mundo, mas sempre apenas como imagem; imagem que é primária àquilo que coordena (Hillman, 2010:16).

A imagem mental expressa o seu mais elementar mecanismo de operação através da palavra; instrumento mágico por excelência, a palavra é o germe da imagem mental. Ao ser enunciada, a palavra desperta a imagem do elemento que lhe corresponde; esta imagem contém a presença deste elemento, entretanto, esta mesma presença é indicativa de sua ausência: este paradoxo leva o nome de recordação, a presença do duplo na forma de uma imagem mental, na ausência do elemento real.

Para compreender mais profundamente como uma imagem pode ter acesso à existência como “duplo”, é preciso compreender que todo objeto tem, [...] para o *sapiens*, uma dupla existência. Por meio da palavra, do sinal, da inscrição, do desenho, esse objeto adquire uma existência mental até mesmo fora de sua presença. Assim, a linguagem já abriu a porta à magia: desde o momento em que toda e qualquer coisa traz imediatamente ao espírito a palavra que a identifica, essa palavra produz imediatamente a imagem mental da coisa que ela evoca e confere-lhe presença, ainda que ausente (Morin, 1979:107).

A concepção de imagens mentais aplica-se a todas as manifestações humanas. A imagem, tanto a física, palpável, exteriorizada, quanto aquela derivada da imaginação, através da palavra verbalizada, escrita ou imaginada, é sustentáculo de um mecanismo projetivo expresso através do duplo. A literatura contempla este mecanismo desde suas origens, pautado que é pelas imagens mentais.

O impacto de ver-nos como reflexo em um espelho é similar ao de ver-nos em uma fotografia. Estar diante do nosso próprio duplo não é sempre confortável, embora seja comum observarmos-nos em reflexos, espelhos, retratos, fotos de identidade ou em fotos de recordação. Entretanto, esse fato, embora comum, é carregado de significados implícitos que, nos seus desdobramentos, aproximam-nos das raízes dos aspectos mágicos e míticos da nossa identidade projetada na fotografia:

Um retrato pintado, por mais semelhante que seja (é o que procuro provar), não é uma fotografia. É curioso que não se tenha pensado no distúrbio (de civilização) que esse novo ato traz. [...] Pois a Fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade. Ainda mais curioso: foi antes da Fotografia que os homens mais falaram da visão do duplo. Costuma-se aproximar a heautosopia⁴ de uma alucinação; ela foi durante séculos, um grande tema mítico. Hoje, porém, é como se recalcássemos a loucura profunda da Fotografia: ela lembra sua herança mítica apenas por esse ligeiro mal-estar que me toma quando “me” olho em um papel (Barthes, 1984:26).

Quando olhamos uma fotografia e nela encontramos imagens de pessoas, animais, lugares, plantas ou paisagens, estes adquirem, pelo tempo de nossa atenção, uma identidade, uma tensão narrativa e uma vitalidade que ultrapassa a materialidade do objeto-fotografia, quer seja um papel fotográfico, a tela de um computador, quer um outdoor. As imagens tornam-se, instantaneamente, nossas imagens mentais em projeção no suporte material. Este mecanismo no qual imagens mentais são visualizáveis externamente adquire um registro da ordem da magia, no qual os suportes fotográficos inanimados, tais como o papel fotográfico, outdoors, paredes, etc. tornam-se suportes de cenas da memória. A aplicação da película de imagens mentais, como um verniz de imaginário, sobre uma superfície lisa do suporte, faz com que as imagens mentais, imagens do pensamento, da memória ou dos sonhos, ganhem o exterior, fixando-se na matéria e caracterizando-se como presença, mesmo na ausência do ser representado. Este fenômeno se realiza através das qualidades da fotografia, reunindo em si a imagem mental e a potência projetiva do duplo.

⁴ Percepção alucinatória do próprio corpo como exterior a si mesmo.



Série Duplo, BA531
JJ Name, 2006



Extraordinária coincidência antropológica: técnica dum mundo técnico, reprodução físico-química das coisas, produto duma determinada civilização, a fotografia assemelha-se ao mais espontâneo e universal produto mental: contém os genes da imagem (imagem mental) e do mito (duplo): é, por assim dizer, a imagem e o mito, na sua origem (Morin, 1997:52).

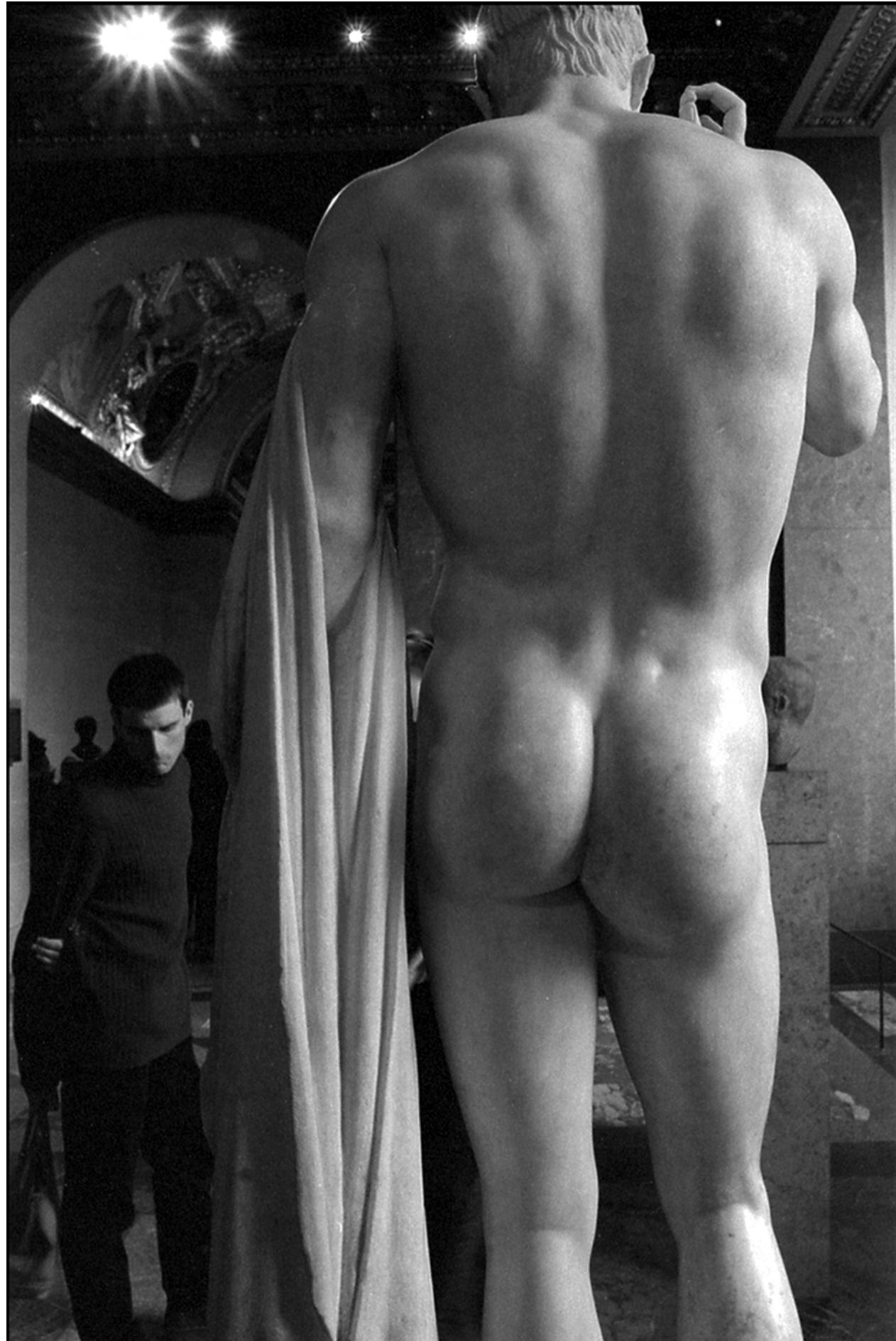
O duplo forma, com a imagem, uma dialética. Realizando-se mutuamente, imagem-duplo são indissociáveis: desdobrando incessantemente a vida, são modelos recíprocos um do outro. Morin (1997) atribui à imagem fotográfica a qualidade do duplo, a presença-ausência do original encarnada na imagem. Como tal, o duplo projeta-se nas imagens fotográficas e dá-lhes a vida e a presença do ser ausente. O duplo representa a vida imaterial na fotografia sobre o suporte material. A similitude da fotografia e do duplo expressa-se nos elementos constitutivos da fotografia: o reflexo e a sombra. As formas dadas pela imagem fotográfica se delineiam, possuem volume, intensidade e presença através das gradações das sombras que nela são impressas.

Um halo fantástico rodeia a arte da fotografia, acentuando o fantástico latente que a própria objetividade da imagem implica. Perante uma fotografia, temos realmente a impressão de contemplarmos um *analogon*, um *eidolon* a que só faltasse o movimento. Trata-se, de fato, dum misto de reflexo e de jogo de sombras, que nós dotamos de corporalidade e de alma, inoculando-lhe o vírus da presença (Morin, 1997:52).

A imagem fotográfica comporta-se como um ponto intermediário e oscilante entre o mundo objetivo e subjetivo, no qual se materializa ou se corporifica a zona intermediária das sombras, dos duplos de mortos e de vivos, das impressões de vultos, dos fantasmas, dos personagens reais carregados de sentimentos e emoções, das lembranças, dos desejos e dos sonhos. “[...] a fotografia abarca todo o campo antropológico que parte da recordação para acabar no fantasma, visto realizar a conjunção das características aparentadas e, ao mesmo tempo, diferenciadas da imagem mental, do reflexo e da sombra” (Morin, 1997:52). Pierre Verger nos dá, através de suas imagens, exemplos da operação ritual do encontro com o duplo em ato e em representação na fotografia. Ademais de sua perspectiva etnográfica, sua grande interação com os elementos mágicos e religiosos que fotografou permitiu-lhe um alcance muito profundo na representação de camadas sutis de pessoas, objetos, movimentos e rituais que estavam de forma simultânea em Verger e em seu entorno. “*Ojuobá* fazia de suas fotos hierofanias, e por isso afirmava que as fotografias mostram o que não somos capazes de ver.



Série Duplo, Paris553
JJ Name, 2002



Cada ato seu era uma manifestação dessa sacralidade; trazia, para as imagens, as hierofanias” (Andrade, 2002:110).

Para esclarecer alguns dos mecanismos envolvidos na criação e leitura de imagens fotográficas, Barthes (1984) estabelece aspectos importantes dos mecanismos que se evidenciam nesses processos: o Operator, o Spectator e o Spectrum. O Operator, aquele que opera a câmera, o produtor de imagens fotográficas, o fotógrafo. O Spectator ou aquele que observa, ou assiste ao espetáculo da fotografia: “O Spectator somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos” (Barthes, 1984:20). Finalmente o Spectrum, o ser ou o fantasma do ser fotografado, presente na fotografia como duplo revelado como imagem mental na intimidade do Spectator:

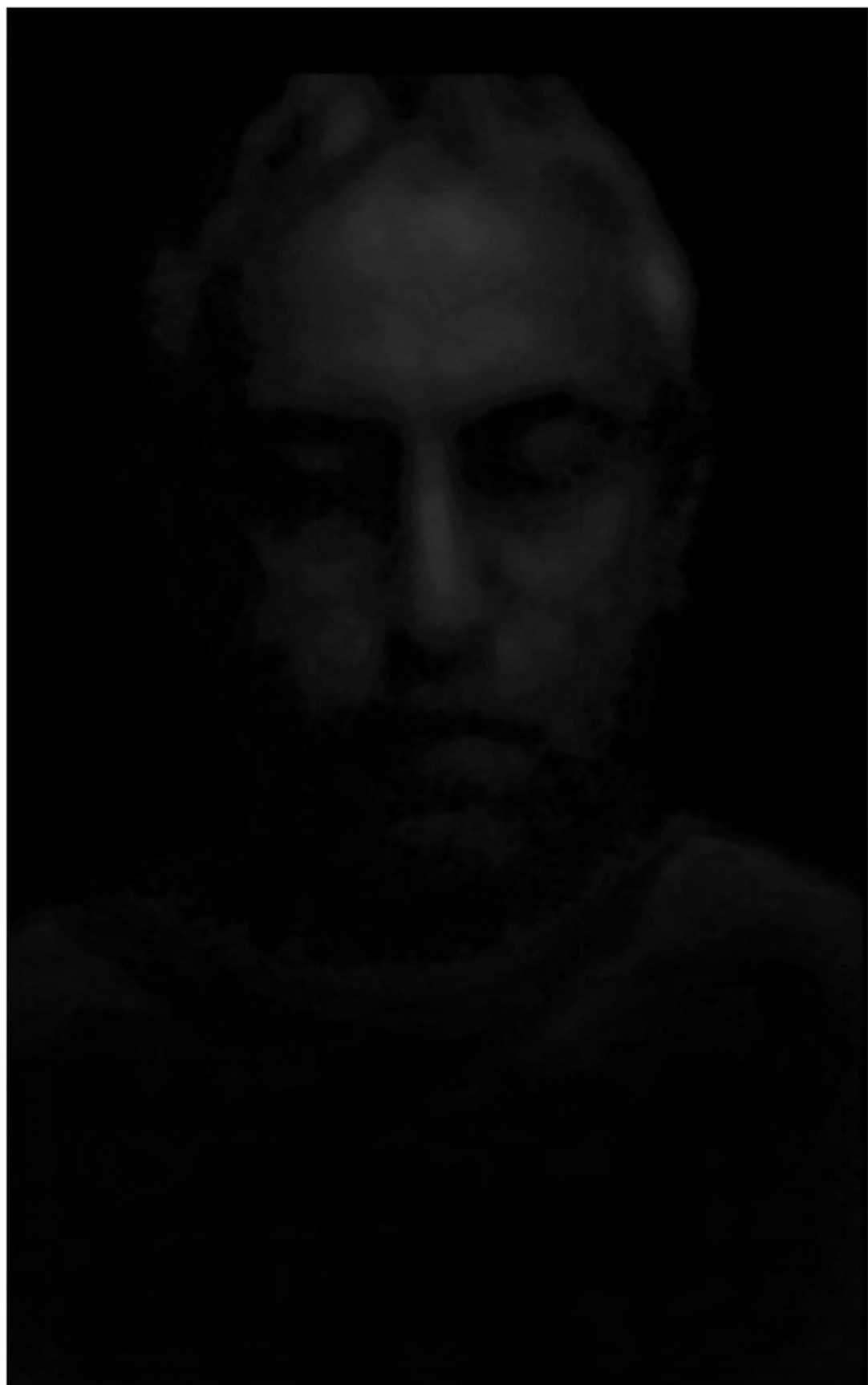
E aquele ou aquela que é fotografado, é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de eídon emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de Spectrum da Fotografia, porque esta palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o “espetáculo” e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto (Barthes, 1984:20).

Interessante notarmos, acima, a similaridade entre as concepções do duplo na fotografia, como expõe Morin (1997), e do Spectrum, em Barthes (1984). Essa confluência nos ajuda a compreender a dimensão intermediária que ocorre na observação de uma imagem fotográfica, povoada de imagens mentais, da presença-ausência de seres os mais variados: espectros, Spectrum, fantasmas, duplos, analogon, eidolon, reflexos de imagens mentais nas gradações de sombras do suporte fotográfico. O mundo intermediário dos duplos é um produto das relações que se estabelecem entre a percepção do mundo como objetiva e as imagens mentais secretadas pelo homem como resposta dialética permanente. Não é sem propósito que as lentes da câmera fotográfica se chamam objetiva e que pressionam dialeticamente o fotografado a fabricar o seu Spectrum, o seu duplo, como evidencia Barthes (1984): “Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem” (Barthes, 1984:22).

Este autor acrescenta, assim, a dimensão imaterial na fotografia, ou seja, um mundo mitológico é explicitado em um objeto (a fotografia) e se desdobra, pela observação, numa íntima comunicação com seres, objetos e lugares ausentes, embora presentes como imagem mental. A própria visão de si como espectro, numa transferência de sua própria imagem para a



Série Duplo, SP597
JJ Name, 2002



fotografia, para um autorretrato, implica um posicionamento deslocado da consciência para o mundo intermediário das imagens mentais, para seu duplo na imagem fotográfica. Relata o autor, uma “microexperiência da morte”, pois sua visão lhe dá acesso à imagem de sua descorporificação no seu duplo, por um lado, e por outro, à visão de seu duplo mumificado em um tempo passado.

Imaginariamente, a Fotografia (aquela que tenho a intenção) representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem o sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma microexperiência da morte (do parênteses): torno-me verdadeiramente espectro (Barthes 1984:27).

Compreende-se a importância dos retratos que trazem em si a presença do ser ausente. As paredes das casas, suportes para retratos de familiares, são pequenos santuários em invocação permanente dos duplos das fotos. Assim, como para a recordação dos seres ausentes, a fotografia guarda em suas possibilidades, como mundo intermediário, os segredos das paixões, dos afetos e da adoração.

As paixões amorosas sobrecarregam a fotografia duma presença quase mística. A troca de fotografia passou a fazer parte do ritual dos amantes unidos pelo corpo ou, pelo menos, pela alma. A fotografia tornou-se objeto de adoração, e ao mesmo tempo de posse, enquanto a do próprio é igualmente oferecida ao culto e à apropriação (Morin, 1997:38).

A imobilidade do duplo impresso, um verdadeiro espectro acorrentado ao papel fotográfico, traz não somente a possibilidade de uma mumificação do passado, do morto, da imagem mental - “A fotografia embalsama o tempo, diz André Bazin” (Morin, 1997: 52) - mas também o tempo da observação minuciosa do duplo na foto. O tempo de observar, que é roubado pelo mundo em movimento, é devolvido na foto de forma abundante, nesta zona intermediária na qual a imagem é carregada de uma qualidade latente que expressa um reencontro de um tempo ou de um ser: assim como Morin (1997), Brassai reforça a ideia da imagem fotográfica como uma reedição da presença de um ser ausente, quando lembra Proust:

Aquela fotografia era como um encontro a mais acrescentado aos outros que já tivera com a Sra. de Guernantes; melhor ainda, um encontro prolongado, como se, por um brusco progresso em nossas relações, ela tivesse parado junto a mim, com um chapéu campestre, e me tivesse deixado pela primeira vez olhar à vontade aquela pinta na face, aquele meneio de nuca, aquele canto de sobrancelhas (até então velados para mim devido à rapidez de sua passagem, ao atropelo de minhas impressões, à inconsistência da



Série Fotogenias, Arcos311
JJ Name, 2001



lembrança); e sua contemplação, assim como a do colo e dos braços de uma mulher que jamais vira senão em vestido fechado, era para mim um voluptuosa descoberta, uma graça. Aquelas linhas que me pareciam quase proibidas de olhar, eu poderia estudá-las aqui como um tratado da única geometria com valor para mim (Proust apud Brassai, 2005:98).

“Uma simples fotografia possuiria então tanta presença quanto uma pessoa real? Sim, pensa Proust, a foto é inclusive uma espécie de duplo ideal, carregada de todas as potencialidades de um ser.” (Brassai, 2005:96) ou ainda, referindo-se aos retratos: “Em todo caso, para Proust [a fotografia] é um duplo vivo, mesmo quando a pessoa está morta.” (Brassai, 2005:98).

A relação objetividade/subjetividade que encontramos explicitada em uma fotografia adquire características próprias, pois, verdadeiramente, é um objeto cujo sentido se dá pela presença de uma imagem mental. Este objeto se instaura, então, como objeto mágico, oracular, suporte para uma alienação efetiva da imagem mental, mecanismo de pequenas alucinações ou de “microexperiência de morte”.

Diríamos que a Fotografia traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios; [...] A Fotografia pertence a essa classe de objetos folhados cujas duas folhas não podem ser separadas sem destruí-los: a vidraça e a paisagem, e por que não: Bem e o Mal, o desejo e seu objeto: dualidades que podemos conceber, mas não perceber [...] (Barthes, 1984:15).



Série Duplo, ESP566
JJ Name, 2008



1.4. Fotogenia

A intensificação da força afetiva da imagem, obtida de uma adequada disposição dos elementos (composição, momento, luz), permite uma reflexão-identificação da imagem mental harmônica na imagem fotográfica. A interação entre a imagem mental e o suporte material, característico da fotografia, permite a transferência de configurações afetivas do imaginário para a estrutura material sem o controle das instâncias racionais. Esse fenômeno é tanto mais produtivo quanto mais adequado for o arranjo dos elementos que compõem a imagem. Essa adequação é a medida estética que permite a projeção do duplo em maior ou menor proporção. “Em outras palavras, a estética da imagem objetiva tenta ressuscitar nesta todas as qualidades inerentes à imagem mental” (Morin, 1979:47).

A imagem fotográfica, não como cópia do real, mas como imagem do real, é detentora, portanto, de uma qualidade particular, a estética, que tem origem idêntica à da qualidade do duplo e lhe permite ser uma imagem física, com a riqueza de uma qualidade psíquica. “[...] Por outras palavras, a arte, cuja função é a de intensificar o poder afetivo da imagem (ou de intensificar o poder afetivo do real através da imagem), mostra-nos que uma das qualidades emocionantes da fotografia se acha ligada a uma qualidade latente do duplo” (Morin, 1997:51).

O acesso a uma dimensão estética da realidade revela a existência de outro patamar da visão que ultrapassa os modos de ver habituais, como diz Morin (1997), referindo-se à contemplação da fotografia:

Tudo se passa como se, perante a imagem fotográfica, a visão empírica se desdobrasse numa visão onírica, análoga a isso que Rimbaud chamava vidência, e não de todo estranho ao que os videntes chamam “ver” (nem mesmo, talvez, à plenitude que os visionários atingem através do olhar): uma segunda visão, como é costume dizer-se, uma visão que, por último, viesse revelar as belezas ou os segredos ignorados da primeira (Morin, 1997:34).

O intenso comprometimento da visão que ocorre no trabalho fotográfico permite - e talvez seja esta uma das suas mais emocionantes propriedades - que se abra a percepção para uma interação muito mais intensa com o imaginário, o duplo e sua projeção nos objetos. A mesma predisposição para ver e interagir com elementos suprassensoriais que são noticiados nos ritos religiosos pode ser encontrada, de certa forma, na atividade artística que, liberta das amarras das descrições padronizadas da realidade, revela aspectos insuspeitados das imagens



Série Duplo, Arcos555
JJ Name, 2005



mentais, em cenas objetivas comuns. Na percepção destes aspectos, pode-se dizer que o imaginário superposto à cena foi tão ou mais real que a impressão objetiva, e é esta “extralucidez mítica”, que “fixa na película não só os ectoplasmas materializados das sessões espíritas, mas também os espectros invisíveis ao olhar humano” (Morin, 1997:40). Nestas condições de intensificação da percepção, pode-se observar uma relação de simultaneidade, interação e indiferenciação entre o mágico e o estético, pois, como qualidades inerentes ao duplo, apresentam-se à visão como uma unidade imaginário/realidade. Naquele momento, o mundo, percebido como exterior, tornou-se reflexo, sombra e duplo do interior.

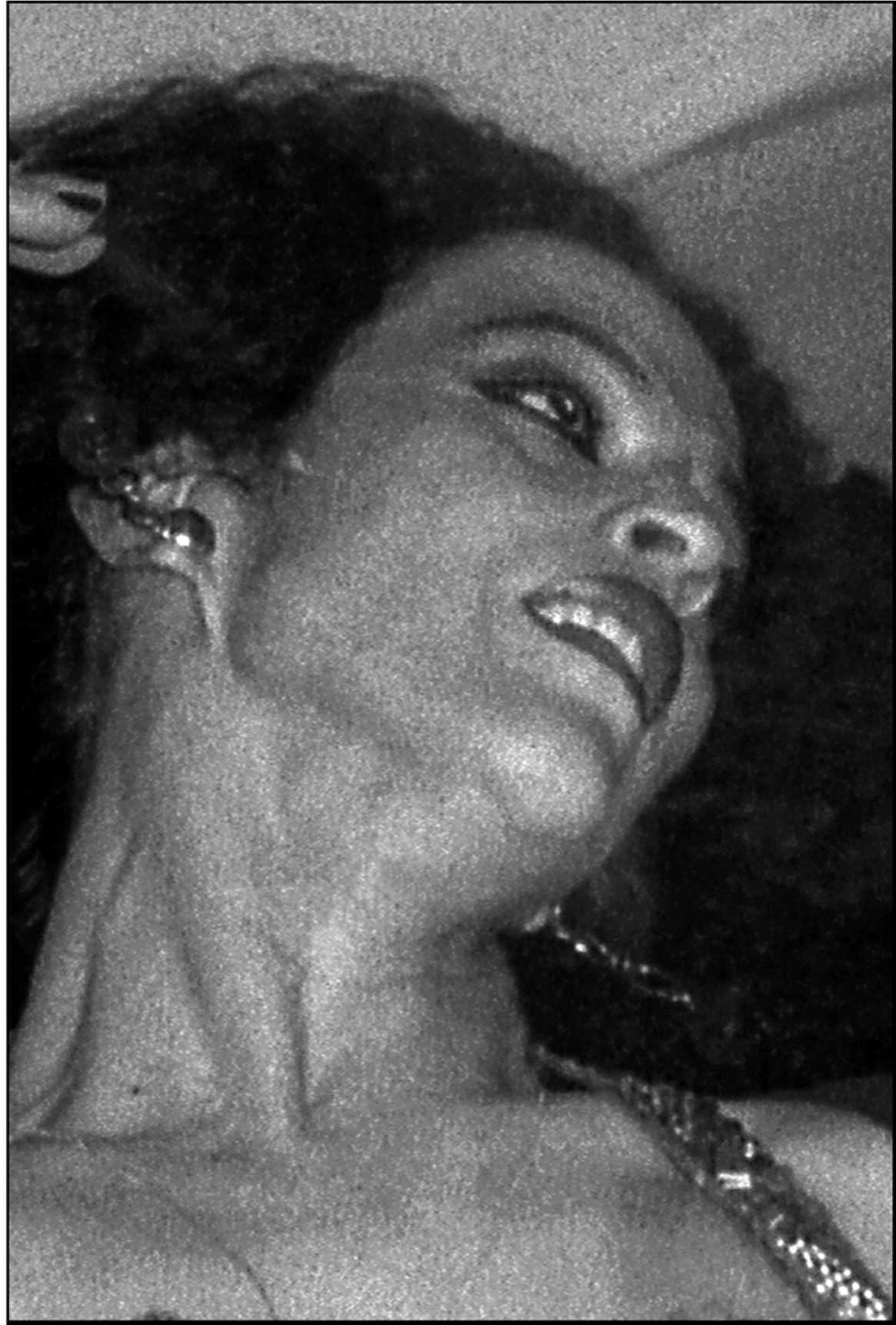
Por esta dimensão mágica que a fotografia apresenta desde os seus primórdios, na qual se encontravam não só o duplo e todos os desdobramentos imaginários que este mito propicia, mas também algo de particular que era transferido do sujeito fotografado para o negativo, ou para a imagem fotográfica positiva. A energia, a luz e a sombra emanadas pelo fotografado, impregnaram o papel fotográfico; estas qualidades podiam ser detectadas por indivíduos dotados da capacidade de interagir com esses elementos e foram utilizadas até como pistas de pessoas desaparecidas:

A fotografia, desde seu nascimento, tornou-se o simulacro predileto dos praticantes da feitiçaria, mas também dos radioestesistas em sua busca de pessoas desaparecidas, pois acreditam que a efígie fotográfica é a emanção mais autêntica do sujeito. Um dos mais célebres dentre eles, Jean-Louis Crousier, afirma ter conseguido assim encontrar cento e vinte e oito desaparecidos, mortos ou vivos. A condição: que lhe entregassem fotos recentes. “Quando uma foto é recente, explicou em uma entrevista, e não foi manipulada, está carregada das radiações do indivíduo por ela representado. ‘Quando tenho uma foto, é como se o indivíduo estivesse na minha frente. Cada indivíduo tem sua marca própria. Para mim, a foto é mais precisa que impressões digitais. Se a foto é velha, as radiações se apagam ou embotam e não sinto mais nada’” (Brassaï, 2005:100).

Encontramos, assim, várias evidências, da literatura à magia, de que a fotografia encerra em si dimensões extralúcidas que lhe conferem características únicas. Essa película de imagem mental que se sobrepõe à imagem objetiva abriga fenômenos perceptivos variados que são, entretanto, de origem psicoafetiva: o duplo, o espírito, a sombra, a morte, o amor, o ser representado, a memória, o sonho, a recordação. Estes fenômenos poderiam se dar na dupla mão, indivíduo-fotografia: “Para Proust, também, a foto tem a faculdade de exercer este poder sobre o ser por ela representado, ao lado de outros objetos e dos próprios nomes, autênticos “duplos” da pessoa.” (Brassaï, 2005:101).



Série Duplo, SP 579
JJ Name, 2003



Como visto nos parágrafos anteriores, a percepção das imagens mentais sobre superfícies objetivas estabelece um vasto campo de possibilidades que alcança do simples encantamento que a fotografia produz até os procedimentos mágicos que envolvem o homem imaginário, do cinema ao *vudu*. Entre as características mais fascinantes da imagem mental encontramos a expressão poética das imagens fotográficas: a fotogenia.

A fotogenia é uma complexa e única qualidade expressa pela sombra, reflexo e duplo, que permite às potências afetivas próprias da imagem mental fixarem-se na imagem dada pela reprodução fotográfica. Essa fixação revela, através do retorno que essa imagem nos proporciona, uma nova percepção, de caráter estético, comprometida com as qualidades humanas que ela evidencia.

[...] o que parece ser propriedades da fotografia são propriedades do nosso espírito, que nela se fixaram, e que ela nos devolve. Em vez de se procurar na coisa fotográfica a qualidade tão evidente tão profundamente humana da fotogenia, dever-se-á partir do homem... A riqueza da fotografia reside, de fato, no que nela não existe, mas que em si é projetado e fixado por nós (Morin, 1997:41).

Podemos compreender a fotogenia, então, indissoluvelmente ligada ao homem em sua posição de observador. Assim descreve Morin (1997):

Tudo nos prova que o espírito, a alma e o coração humanos estão profunda, natural e inconscientemente implicados na fotografia. Tudo se passa como se esta imagem material possuísse uma imagem mental. Tudo se passa, igualmente, em certos casos, como se a fotografia revelasse uma qualidade que o original não possui, uma qualidade de duplo. É, pois, neste nível radical, do duplo e da imagem mental que se deve tentar compreender a fotogenia (Morin, 1997:41).

A experiência do fotógrafo, por outro lado, diferencia-se da posição do observador comum do material fotográfico pela antecipação da qualidade fotogênica no momento da tomada da foto. Ativo na criação da imagem, passivo no devaneio poético do caminhar em busca do que há de ser fotografado, o fotógrafo, como o poeta, instaura o critério estético em seu mundo: “O poeta não usa descrições do mundo; ele próprio participa da sua criação” (Tarkovskiaei, 1998:45).

Em sua percepção do mundo objetivo, a ocorrência da sobreposição do duplo e da imagem mental sobre as imagens comuns permite uma visão fotogênica e uma impressão estética que são as condições básicas para a tomada da foto, cujo objetivo é servir de fixação da imagem mental ou do duplo observado. Para o observador da imagem fotográfica, estas



Série Fotogenias Arcos386
JJ Name, 2008



qualidades seriam exclusivas da fotografia. Isto se dá porque essas propriedades são abordadas, por ele, na imagem finalizada sobre o suporte material. Entretanto, considerando a visão do fotógrafo, estas mesmas qualidades, do duplo e da imagem mental, encontravam-se no original, no momento da tomada da foto. Portanto, o estímulo à produção de imagens, em determinado ângulo e luz, é dado pela visão, mais ou menos consciente, do elemento que se situa na origem da dimensão fotogênica: o duplo. Esta visão, no seu limiar, seria determinada pelo seu componente extrarretiniano como vimos anteriormente. A fotogenia, como qualidade poética dos seres e das coisas, não é só revelada, portanto, em imagens-objeto como a fotografia, mas está presente nas imagens perceptíveis do mundo objetivo.

A fotogenia, diz-se de uma qualidade da imagem fotográfica, só posteriormente se atribui à pessoa ou cena. A fotogenia encontra-se na permanente tensão da presença vivida e ausência real, característica da imagem mental. O fotógrafo já havia, de alguma forma, contemplado a qualidade fotogênica no acontecimento vivo, ou seja, contemplado o duplo. A visão de um aspecto fotogênico encontra-se no limiar do sonho e da vigília, e, portanto não necessariamente disponível para uma vivência consciente, mas mais como percepção de espectros invisíveis ao olhar humano que podem ser intuídos ou mesmo, inconscientemente, percebidos.

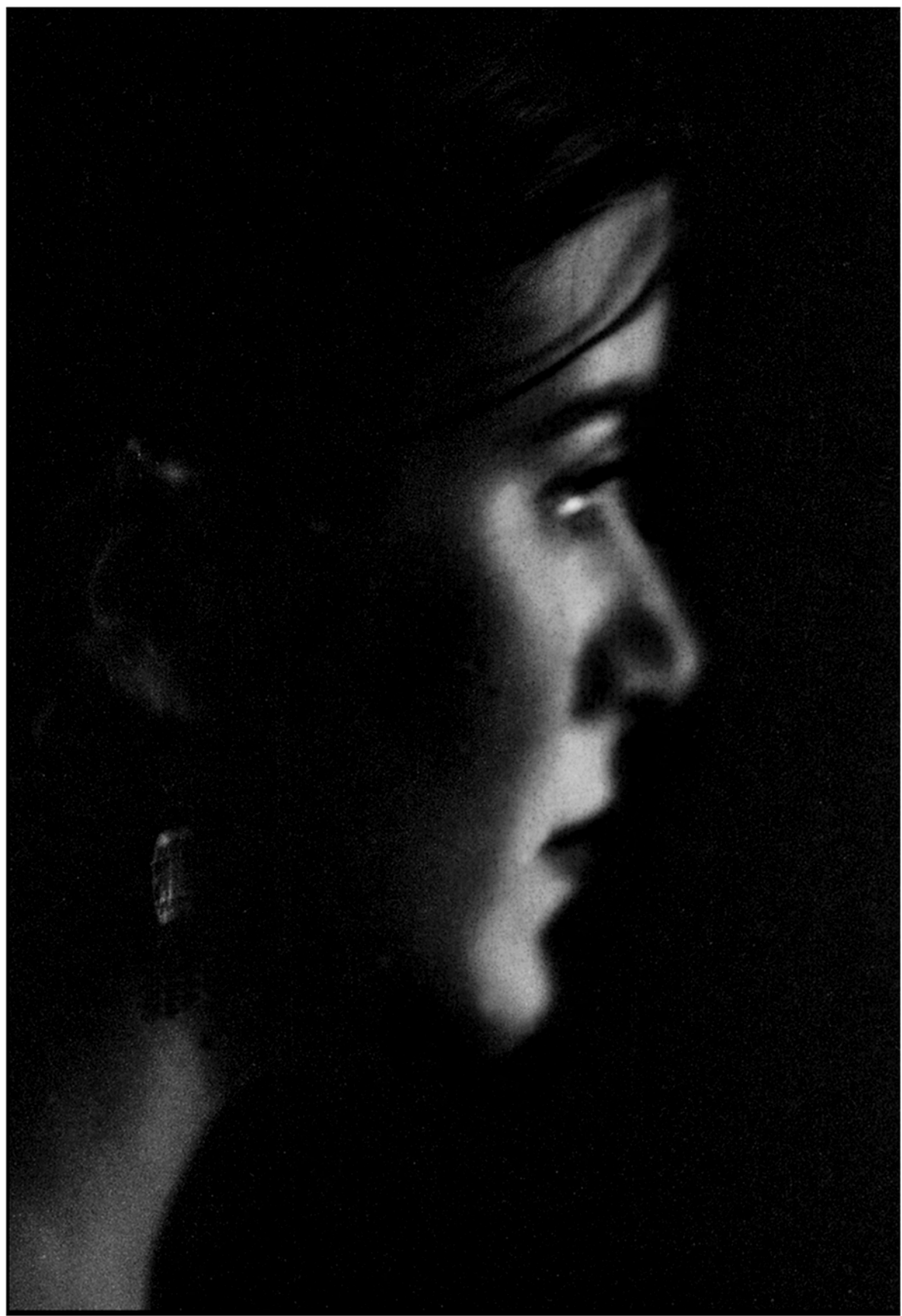
A fotogenia encontrada no mundo objetivo, ao contrário da fotogenia da imagem fotográfica impressa, está em permanente transformação na medida da passagem do tempo. Montier (1996), em seu trabalho de doutorado, transformado em livro, sobre Cartier-Bresson, expõe as concepções deste fotógrafo sobre o tempo e a fotografia: “Fotografia é uma incisão feita na duração por uma consciência perceptiva.” (Montier, 1996:36, tradução do autor)⁵. Aquele gesto encantado, aquela posição das mãos, a luz macia e generosa que incide sobre um rosto, se não imediatamente congelados e fixados pela imagem fotográfica, serão levados pelo rio do tempo e se dissolverão entre tantas memórias. Montier (1996) traz em seu texto uma visão de Bresson sobre como o traço visual de uma emoção é definido pela instantaneidade:

De todos os meios de expressão, a fotografia é a única que fixa para sempre o instante preciso e transitório. Nós fotógrafos lidamos com coisas as quais estão continuamente



Série Fotogenias, Arcos329
JJ Name, 2005

⁵ Photography is an incision made in the duration by a perceptive consciousness



desaparecendo e quando elas desaparecem, não há artifício na terra que possa fazer com que voltem novamente.⁶ (Bresson apud Montier, 1996:35).

De forma similar, mas mais angustiada, encontramos em Di Piero (1994), no livro *Moving Out*, de fotografias apresentadas na exposição do mesmo nome na *National Gallery of Art*, Washington, DC, um texto de Robert Frank, no qual ele revela a condição daquele que está no fluxo do tempo em contínuo movimento e na tensão do interior e exterior como campos primários de observação da vida. Suas fotografias expressam a busca da verdade humana, na captura do instante:

Eu estou sempre olhando fora
Tentando olhar dentro. Tentando dizer algo que seja verdadeiro.
Mas talvez nada seja realmente verdadeiro.
Exceto o que está lá fora.
E o que está lá fora está sempre mudando (Robert Frank apud Di Piero, 1994:12, trad. do autor).

As visões das formas fotogênicas que se sobrepõem ao mundo objetivo e a todo tempo são construídas e desconstruídas, para se reconstruírem logo depois; são visões do duplo, presença imaterial em transformação. Por esse motivo, a fotogenia expressa em uma imagem objetiva, no mundo real, não dispõe de tempo para fixar-se na percepção do observador, pela rapidez de sua passagem.

Aquela fotografia era como um encontro a mais [...] melhor ainda, um encontro prolongado, como se ela tivesse parado junto a mim [...], e me tivesse deixado pela primeira vez olhar à vontade aquela pinta na face, aquele meneio de nuca, aquele canto de sobrelhas (até então velados para mim devido à rapidez de sua passagem, ao atropelo de minhas impressões, à inconsistência da lembrança) (Proust apud Brassai, 2005:98).

Uma outra forma abordada da relação entre a fotogenia do mundo objetivo e a imagem impressa encontra-se na similaridade entre vida e cinema baseada no fator tempo. Esta similaridade foi explorada por Barthes (1984), para estabelecer uma diferenciação entre o mecanismo de apropriação das imagens do mundo real e as imagens da película cinematográfica. Na vida encontramos a condição de transformação constante determinada pela passagem inexorável do tempo, enquanto, no cinema, a mesma condição se dá através

⁶ Of all the meanings of expression, photography is the only one that fixes forever the precise and transitory instant. We photographers deal in things which are continually vanishing, and when they have vanished, there is no contrivance on earth which can make them come back again.

das imagens fotográficas em sucessão. Esta similaridade pode colaborar para a compreensão de como a dimensão do tempo, aplicada às imagens no mundo real, nos impede de fixar a imagem mental, o duplo, o espectro. A imobilidade da fotografia, extraída do fluxo do tempo, permite-nos ver um momento de fotogenia cristalizado que, de outra forma, não teríamos retido. Essa comparação fortuita nós encontramos em Barthes (1984):

No cinema, cujo material é fotográfico, a foto, no entanto, não tem esta completude (felizmente para ele). Por quê? Porque a foto tirada em um fluxo é empurrada, puxada incessantemente para outras vistas; no cinema, sem dúvida, sempre há referente fotográfico, mas este referente desliza, não reivindica em favor de sua realidade, não declara sua antiga existência; não se agarra a mim: não é um *espectro*. Como o mundo real, o mundo filmico é sustentado pela presunção de “que a experiência continuará constantemente a fluir no mesmo estilo constitutivo”; mas a Fotografia rompe “o estilo constitutivo” (aí está o seu espanto); ela é *desprovida de futuro* (estão aí o seu patético, sua melancolia); nela, não há qualquer protensão, ao passo que o cinema é protensivo, e por isso de modo algum melancólico (o que é então? – Pois bem, é simplesmente “normal”, como a vida). Imóvel, a Fotografia refluí da apresentação para a retenção (Barthes, 1984:133).

Entretanto a questão levantada nos parágrafos anteriores sobre a fotogenia aplicada ao mundo objetivo e não somente à fotografia tem seu aprofundamento e esclarecimento, quando tomamos em consideração o fotógrafo ou o artista, aquele que deve escolher, em frações de segundo, fazer esta ou aquela foto. O fotógrafo desenvolve qualidades que o predispõem a encontrar no mundo objetivo a fotogenia de contextos, cenas, pessoas, gestos, detalhes, objetos, luzes com diferentes incidências, etc., que, fotografada, pode ser *re-vista* pelo observador ausente da cena. A literatura nos dá importantes referências sobre as alterações na visão convencional, que aparelham o fotógrafo para um *up grade* visual na escala de uma permeabilidade da visão do mundo objetivo para com as imagens mentais e com o imaginário. Como lemos em Brassai (2005), ao referir-se à constituição do olhar de Proust, que enfatizava os *olhos da memória* ou os *olhos do espírito*, esta nova forma de perceber expõe a imagem mental ou o duplo em sua própria origem:

Proust explicou que, às vezes, no momento de sua percepção visual, uma tela se colocava entre os objetos percebidos e seu olho, que sua consciência ‘limitava com um fino debrum espiritual’ que o impedia ‘de tocar diretamente a matéria’. Em outros termos, os ‘olhos do espírito’, os ‘olhos da memória’, substituíam nele os ‘olhos do corpo’, que tinha, aliás, desprezado a ponto de contestar sua existência. Foi obrigado a se dar conta de que a visão não-humana, identificada à da objetiva fotográfica, podia se tornar como uma espécie de catarse do olho (Brassai, 2005:139).



Série Fotogenias, Londres399
JJ Name, 2003



Tarkovskiaei (1998) expressa-se de forma contundente, referindo-se ao ato de produção de imagens como sendo regido pela dinâmica da revelação, como olhos cegos que, em determinado momento, começam a enxergar através de uma visão à margem da percepção convencional:

[...] a arte como na religião, a intuição equivale à crença, à fé. É um estado de alma, não um método de pensamento [...] a criação de imagens é regida pela dinâmica da revelação. Trata-se de uma espécie de lampejos súbitos de iluminação – como olhos cegos que começam a enxergar; não em relação às partes, mas ao todo, ao infinito, aquilo que não se ajusta ao pensamento consciente (Tarkovskiaei, 1998:44).

Aproximamo-nos, então, da premissa na qual a visão deslocada daquela considerada objetiva implica uma abordagem que seja diferenciada para o apreciador da fotografia e para o seu produtor ou, seguindo a denominação de Barthes (1984), para o *Spectator* e para o *Operator*. Esta visão, entretanto, abre-se não só para a fotografia, mas também, obviamente, para outras expressões artísticas. Em vários domínios da arte, encontramos referências a uma percepção alterada do mundo objetivo e que se encontra na origem da produção artística; este contexto nos permite, portanto, utilizar algumas destas referências para amplificar a base de nossas considerações sobre a fotografia e a fotogenia. A própria visão com os “olhos da memória”, de Proust (Brassaï, 2005:139), seria, então, uma aproximação daquilo que estabelecemos anteriormente como a condição de visualização da qualidade da fotogenia, no fluxo da percepção do mundo objetivo e não somente nas imagens dadas pela reprodução fotográfica.

Assim, o ritmo da poesia que se desdobra, o caminhar do *flanêur*, as sucessões de imagens fotográficas no cinema, a música reconstroem as cenas estabelecidas de uma mesma movimentação do imaginário, das imagens mentais e do duplo. Quando Morin (1997:41) adverte sobre devermos buscar no homem a qualidade da fotogenia e não no objeto material, ele nos dá a pista fundamental para defendermos a ideia de que, se devemos buscar as bases da fotogenia no homem, isso atribui à fotogenia, então, uma ampliação de limites.

Neste sentido a poética do devaneio pode ser estendida à percepção do mundo objetivo em transformação, do movimento contínuo da vida e à sua tradução em imagens fotográficas. “Que convite para sonhar o que vemos e o que somos! O cogito do sonhador se desloca e vai emprestar o seu ser às coisas, aos ruídos, aos perfumes. Quem existe? Que distensão para a nossa própria existência!” (Bachelard, 1996:155). O ser emprestado do artista às coisas, às



Série Devaneios, Paris267
JJ Name, 2001



cenas, aos personagens que se sucedem na percepção recebe o reflexo das imagens mentais e do duplo, de um duplo devaneante.

Adquire sentido, então, o devaneio poético do caminhar do fotógrafo de rua, colhendo formas, composições, gestos e gradações de luz, utilizadas pela percepção poética do mundo objetivo, antecipando a fotogenia da imagem fotográfica na fotogenia das imagens percebidas como sonho: “O cogito do sonhador [...] é fácil, sincero, está ligado naturalmente ao seu objeto. [...] E os sonhos se acumulam diante de um objeto familiar. O objeto é, então, companheiro do sonhador. Uma comunicação se faz entre o sonhador e seu mundo.” (Bachelard, 1996:157). As visões do objeto são constituídas, então, de matéria mental como os sonhos, e, desta forma, a percepção no devaneio poético é a visão do duplo, projeção, reflexo e sombra. Frank (apud Di Piero, 1996:266, trad. do autor) expõe sua angústia da espera pelo sonho que move o homem pela vida:

[...] Então você descobre que a sua visão foi um sonho.
Cada ano o gelo derrete, os ventos e as ondas levam os pedaços para o mar. É também o retrato de um homem esperando
Por uma outra primavera uma outra visão... um outro sonho.⁷

A comunicação entre o sonhador e seu mundo e, portanto, entre o fotógrafo e seu mundo estabelece-se na incorporação de um espaço de intimidade que propicia a comunhão do observador e do observado, e a visão da imagem fotogênica é experiência única; o seu registro, como ofício do fotógrafo, permite o compartilhar da imagem poeticamente percebida. O observador, assim como o próprio fotógrafo, mergulhado no mundo objetivo, na vida chamada real, tem, no objeto fotográfico, um momento de encantamento, pois a fotogenia observada provém da experiência de experimentá-la em seu próprio ser. Para estabelecermos um contraponto para o devaneio poético ou fotográfico podemos considerar que, ao contrário do devaneio poético, “a vida ativa, a vida animada pela função do real, é uma vida fragmentada, fragmentadora fora de nós e em nós. Ela nos atira para fora de todas as coisas. Então estamos sempre *fora*.” (Bachelard, 1996:156). Alternam-se, portanto, as visões do real e do subjetivo; o espaço do devaneio poético no qual se incorporam a visão extrarretiniana e a visão do sonho está na origem da fotogenia.



Série Devaneios, Santos263
JJ Name, 2002

⁷ [...] Then you find out that your vision was a dream.
Every year the ice melts, the winds and tides take the broken pieces out to sea. It is also the portrait of a man waiting
For another sprig another spring another vision...another dream



With the Ocean

Na visão, do ponto de vista do devaneio, transfere-se o fluir deste devaneio poético para o caminhar, e as imagens esteticamente percebidas se sobrepõem às imagens do mundo real; ou melhor, instaura-se um *ver* que seleciona os suportes objetivos para que os objetos poéticos, as imagens mentais manifestem-se e transformem o banal em fotogênico. O objeto incorpora o duplo e, nessa condição, é fotografado: uma espécie de um si mesmo ausente, mas presente como imagem mental ou como devaneio poético, fixado em papel. Um novo *ver* é atribuído, então, ao fotógrafo, como comenta Sontag (2004):

Mas, como as pessoas logo descobriram que ninguém tira a mesma foto da mesma coisa, a suposição de que as câmeras propiciam uma imagem impessoal, objetiva, rendeu-se ao fato de que as fotos são indícios não só do que existe mas daquilo que um indivíduo vê; não apenas um registro, mas uma avaliação do mundo. Tornou-se claro que não existia apenas uma atividade simples e unitária denominada “ver” (registrada e auxiliada por câmeras), mas uma “visão fotográfica”, que era tanto um modo novo de as pessoas verem como uma nova atividade para elas desempenharem (Sontag, 2004:104).

É interessante notar que as imagens mentais, as imagens do sonho ou da recordação possuem uma estética particular, por mais comuns ou mesmo dramáticas, incômodas e negativas que sejam. As imagens vividas no sonho ou na recordação nunca são banais; parecem ser construídas de um tecido extraordinário, cores profundas e com a dinâmica de um filme. A estética do sonho é o germe da fotogenia. Portanto, para a revelação da fotogenia na percepção do mundo objetivo, “as formas adquiridas no real precisam ser recheadas de matéria onírica” (Bachelard, 1996:154).

A concepção poética da visão fotográfica, convém destacar, não se resume aos aspectos lineares da fotogenia, reduzindo aos objetos ou às pessoas retratadas a qualidade do *belo* no seu sentido comum, como na exclamação *Como (fulano) é fotogênico!*, referindo-se a uma fotografia de fulano. O que nos cabe demonstrar é que a fotogenia revela, na verdade, a fixação de um momento no fluir de imagens poéticas, que incluem a deformidade, a feiura, a tensão, etc, mas que, sob a ótica da visão do duplo e da imagem mental, adquirem uma perspectiva estética. O comentário de Sontag (2004) nos dá um exemplo desta qualidade própria da imagem fotográfica:

Ninguém jamais descobriu a feiura por meio de fotos. Mas muitos, por meio de fotos, descobriram a beleza. Salvo nessas ocasiões em que a câmera é usada para documentar, ou para observar ritos sociais, o que move as pessoas a tirar fotos é descobrir algo belo. (O nome com que Foz Talbot patenteou a fotografia em 1841 foi calótipo: do grego kalos,



Série Fotogenias, ND344
JJ Name, 2001



belo.) Ninguém exclama: “Como isso é feio! Tenho que fotografá-lo”. Mesmo se alguém o dissesse, significaria o seguinte: “Acho essa coisa feia... bela” (Sontag, 2004:101).

A partir desta nova visão, deriva a sensação de proximidade, de intimidade de que tanto a imagem fotográfica fotogênica quanto a própria visão da fotogenia no mundo se reveste: “O devaneio que trabalha poeticamente nos mantém num espaço de intimidade que não se detém em nenhuma fronteira – espaço que une a intimidade de nosso ser que sonha à intimidade dos seres que sonhamos” (Bachelard, 1996:156). Por isso, como diz Morin (1997:41), a imagem fotográfica fixa e nos devolve qualidades do nosso espírito; as nossas qualidades fixadas e re-experimentadas determinam este espaço de intimidade, como o que temos com os nossos próprios sonhos. Da mesma forma que os fantasmas que se desenvolvem no devaneio do escritor, os personagens revelados pela fotografia, habitantes do umbral, entre o real e o mental, são o suporte de um imaginário em desenvolvimento: “[...] os fantasmas que se formam no devaneio do escritor são nossos intercessores que nos ensinam a habitar na vida dupla, na fronteira sensibilizada entre o real e o imaginário” (Bachelard, 1996:156).

A percepção da fotogenia no mundo real, do caminhar devaneante, do encontro e registro poético com os seres e as coisas reveste-se da surpresa de uma pequena revelação, um *insight*, um anzol que fiska o fotógrafo e que se torna o apelo a fotografar. “Ao criar uma imagem, ele subordina seu próprio pensamento, que se torna insignificante diante daquela imagem do mundo emocionalmente percebida, que lhe surgiu como uma revelação” (Tarkovskiaei, 1998:45).

Desta forma, as qualidades aparentadas do duplo e da imagem mental realizam uma outra qualidade: a fotogenia. No entanto, a simples visão do duplo na imagem fotográfica comum nem sempre evidencia uma qualidade fotogênica. Isto se dá, porque lhe faltou a técnica, como enquadramento, luz, ângulo, escolha da linguagem correta, etc., que a disporia, numa dimensão apropriada para que o observador, o *Spectator*, pudesse experimentar a fotogenia, a estética da imagem mental. Bachelard (1996) explica que a imagem mental, a imagem do sonho, possui a poesia em si, entretanto é necessária a técnica para que se faça com o sonho uma obra poética:

Então o devaneio percorre o seu verdadeiro destino: torna-se devaneio poético: tudo, por ele e nele, se torna belo. Se o sonhador tivesse a “técnica”, com seu devaneio faria uma obra. E essa obra seria grandiosa, porquanto o mundo sonhado é automaticamente grandioso (Bachelard, 1996:13).



Série Devaneios, Pará288
JJ Name, 2002



Capítulo 2 – Fotografia e aura

2.1 A mudança de sensório na modernidade

No século XIX, as conquistas tecnológicas associadas ao nascimento de grandes conglomerados humanos determinaram uma alteração nos padrões de percepção do mundo objetivo. As alterações do meio impuseram ao sensório humano uma adaptação para que pudesse acompanhar o incremento não só de novos impactos perceptivos com os quais teve que se confrontar, visuais, auditivos, e outros, mas também daqueles impactos que se originaram das novas formas de relação de trabalho e convivência. Este novo meio urbano, caracterizado pela intensificação das relações comerciais, da movimentação pelas vias de transporte e da aglomeração crescente, converge, na obra de Benjamin (2006), na ideia da multidão. A multidão, fruto típico das aglomerações nas grandes cidades, não é só um fenômeno relativo à intensidade numérica de pessoas que se entrecruzam, colidem, acotovelam e confrontam na metrópole, mas também implica outros componentes objetivos e subjetivos que rodeiam e interpenetram o viver na metrópole moderna: a multidão de informações, sinais, luzes e fisionomias como fragmentos de sonho espalhados pelas ruas, que, por si só, constituem uma nova fantasmagoria para o seu habitante. Selva urbana, asilo do proscrito, a multidão configura um novo habitat de limites desconhecidos:

A massa em Baudelaire. Ela jaz como um véu à frente do *flâneur*: é a última droga do ser isolado. – Em segundo lugar, ela apaga todos os vestígios do indivíduo: ela é o mais novo asilo do proscrito. – Por fim, é, no labirinto da cidade, o mais novo e mais inexplorável dos labirintos. Através dela se imprimem na imagem da cidade traços ctônicos até então desconhecidos. (Benjamin, 2000:224)

A movimentação agitada pelas vias de transporte, o encontro com o estranho, notadamente, a imposição de sentar-se por minutos ou horas ao lado de um desconhecido sem qualquer comunicação demandam uma nova preparação para a vida em conjunto, uma acomodação das tensões geradas pelo fenômeno da metrópole.

As pessoas tinham de se acomodar a uma circunstância nova e bastante estranha, característica da cidade grande. Simmel fixou esta 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. Suas causas principais são os meios públicos de transporte. Antes do desenvolvimento dos

ônibus, dos trens, dos bondes do século XIX, as pessoas não conheciam a situação de terem de se olhar reciprocamente por minutos, ou mesmo por horas a fio, sem dirigir a palavra umas às outras” (Benjamin, 2000:36).

As alterações no ambiente físico e social das metrópoles do século XIX originaram vários elementos em oposição aos hábitos de circulação e convivência e também aos padrões de percepção do mundo objetivo, que passaram a sofrer impactos próprios de uma relação modificada com o meio urbano e com outros habitantes da metrópole. A multidão impõe uma forma de convívio que impacta radicalmente a percepção visual, auditiva e tátil, de modo que uma reação de intensidade igual ou superior e, ao mesmo tempo, em direção contrária fez-se necessária para dar conta do metabolismo desses influxos sensoriais, como também do entendimento dessas novas configurações urbanas. Uma pressão em direção ao intenso, rápido e veloz alinhou-se com uma produção artística que a incorporou em sua técnica e expressão. Benjamin (2000) comenta essa nova realidade como campo adequado ao *flâneur*:

Desenvolve formas de reagir convenientes ao ritmo da cidade grande. Capta as coisas em pleno voo, podendo assim imaginar-se próximo ao artista. Todos elogiam o lápis veloz do desenhista. Balzac quer associar, de modo geral, o gênio artístico à apreensão rápida (Benjamin, 2000:38).

Essa passagem Benjamin complementa em nota: “Em *Séraphita*, Balzac fala de uma “visão” rápida, cujas percepções colocam, em mudanças súbitas, as paisagens contrastantes da Terra à disposição da fantasia” (Benjamin, 2000:39). A objetividade e a subjetividade se confundem no cadinho urbano, paisagens e fantasias adquirem feições aproximadas e passam a constituir novas fantasmagorias, nas quais a própria identidade é diluída: “uma multidão a perder de vista, onde ninguém é para o outro nem totalmente nítido nem totalmente opaco.” (Benjamin, 2000:46).

Através de personagens que poderíamos denominar de sondas históricas, tais como o *flâneur* e como o próprio Baudelaire, seu duplo posicionado no século XIX, Benjamin (2000) expõe a visão das novas condições da organização urbana, o impacto sensorial por elas provocado e as mudanças adaptativas que se impuseram:

“Para o perfeito *flâneur*... é um prazer imenso decidir morar na massa, no ondulante... Estar fora de casa; e, no entanto, se sentir em casa em toda parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e ficar escondido no mundo, tais são alguns dos menores prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais (!) que a língua só pode definir inabilmente. O observador é um príncipe que, por toda parte, usufrui de seu incógnito... O



Série Imagens da Metropole, BA 611
JJ Name, 2005



amoroso da vida universal entra na multidão como se em um imenso reservatório de eletricidade. Também podemos compará-lo a um espelho tão imenso como essa multidão, a um caleidoscópio dotado de consciência que, a cada movimento, representa a vida múltipla e a graça comovente de todos os elementos da vida.” Baudelaire, *L’art romantique*, Paris, pp 64-5 (*Le peintre de la vie moderne*) (Benjamin, 2000:221).

Segundo Benjamin (2000:117), a multidão permeia toda a obra de Baudelaire, embora de forma não explícita: “A massa era o véu agitado através do qual Baudelaire via Paris.” ou “Nos *Quadros Parisienses* é possível demonstrar, em quase toda parte, a presença secreta da massa. Quando Baudelaire escolhe por tema a alvorada, há nas ruas desertas qualquer coisa do “burburinho silencioso” que Hugo pressente na Paris noturna”. Mais explícita que em Baudelaire, a multidão em Hugo contém todos os aspectos caóticos e impactantes que ainda nos sugere até a atualidade. Seu aspecto coletivo centra-se no número e seu aspecto individual, nos desconhecidos, os que nunca foram vistos pelo poeta. Victor Hugo, que Baudelaire chama de “gênio sem fronteiras” (Benjamin, 2006:314), expressa sua visão da multidão em duas passagens em “*La pente de la rêverie*”

Multidão sem nome! Caos! Vozes, olhos, passos.
Os que nunca foram vistos os que nunca conhecemos.
Todos vivos!- cidades zumbindo aos ouvidos
Mais que um bosque da América ou colmeias de abelhas.

E

À noite, com a multidão, neste sonho hediondo,
Vinhã, adensando-se juntas todas as duas,
E nessas regiões que nenhum olhar alcança,
Quanto mais numeroso era o homem, mais a sombra era profunda.
Tudo se tornava duvidoso e vago; apenas
Uma brisa que passava de momento em momento,
Como para me mostrar o imenso formigueiro,
Abria na sombra ao longe vales de luz,
Assim como faz uma ventania, sobre as ondas inquietas,
Embranquecer a espuma, ou cavar uma onda nos trigais.
(Victor Hugo apud Benjamin, 2006:330)

A multidão passou a ser, então, na produção artística do século XIX, pano de fundo e personagem tanto pela sua presença, quanto pela sua ausência: a solidão.

Sobre Victor Hugo, por volta de 1840: “Na mesma época, ele se convence cada vez mais de que, se o homem é o animal solitário, o solitário é o homem das multidões...Foi Vítor Hugo quem deu a Baudelaire o sentimento da vida irradiante das multidões, e quem lhe ensinou que ‘multidão e solidão são termos iguais e intercambiáveis pelo poeta ativo e fecundo...’ [...]” (Benjamin, 2006:314).



Série Imagens da Métropole, Paris7-BA2
JJ Name, 2003



Ou

As multidões em Hugo: “O profeta busca a solidão...Vai ao deserto pensar, em quem? Nas multidões.” Hugo, William Shakespeare, 2ª parte, livro VI. (Benjamin, 2006:336).

Dikens, por sua vez, considera as ruas de Londres como um estímulo a sua produção, como algo imprescindível, sem o qual suas personagens parecem querer paralisar-se.

Mais tarde, ao viajar, Dikens se queixará da falta de barulho da rua, que era indispensável para a sua produção. “Não saberia dizer como as ruas me fazem falta – escreve em 1846 de Lausanne, envolvido na feitura de *Dombey e Filho* – É como se as ruas me dessem ao cérebro algo de que não pode prescindir se quiser trabalhar. [...] meus personagens parecem querer paralisar-se se não têm uma multidão ao redor.” (Benjamin, 2000:46).

As alterações de configuração da metrópole, submetida a novos e importantes fenômenos sociais, trouxeram desafios radicais às interações entre os homens e entre estes e os novos estímulos decorrentes das conquistas tecnológicas, do aumento significativo do conglomerado humano na forma das multidões e do aparecimento de novos personagens urbanos. Esses desafios foram expressos em interessantes analogias entre as cidades e o campo, e mesmo entre a Paris do século XIX e a selva do Novo Mundo. Essas analogias deram-se, principalmente, tomando como base a obra de James Fenimore Cooper na qual se destaca sua novela intitulada *O Último dos Moicanos*. Esta obra narra a relação dos índios americanos, considerados nobres selvagens, com as pressões de uma nova civilização que gradualmente se apoderava de suas terras ao mesmo tempo em que negava a sua cultura.

“A poesia do terror que os estratagemas das tribos inimigas em guerra difundem no seio das florestas da América, e da qual Cooper tanto se serviu, se ligava aos mínimos detalhes da vida parisiense. Os transeuntes, as lojas, os coches de aluguel, um homem que se apóia a uma janela, tudo isso interessava ao pessoal da escolta do velho Peyrade tão intensamente quanto um tronco, uma toca de castor, um rochedo, uma pele de búfalo, uma canoa imóvel, uma folha flutuante interessam ao leitor de um romance de Cooper” Balzac, *A combien l’amour revient aux vieillards* (Quanto o Amor Custa aos Velhos) (Benjamin, 2000:218).

Mesmo Baudelaire manifesta sua observação relativa ao paralelismo encontrado entre a vida dos selvagens e a metrópole que, embora começasse a adquirir um formato diametralmente oposto a um ponto de vista civilizatório, continha todos os elementos desafiantes e perturbadores que exigiram do homem moderno uma adaptação à altura.



Série Imagens da Metrópole, NY098
JJ Name, 2008



De Les Fussés (Os Foguetes), de Baudelaire: “O homem... está sempre... em estado selvagem! O que são os perigos da floresta e da pradaria comparados aos choques e conflitos diários do mundo civilizado? Enlace sua vítima no bulevar ou trespasse sua presa em florestas desconhecidas, não é ele... o mais perfeito predador?” (Benjamin, 2000:220).

Estas relações extraídas da observação das pessoas circulando pela cidade, abertas aos perigos que se revelavam em cada esquina, no contato com estranhos, na convivência com desconhecidos, nas novas construções e nas novas ofertas que se exibiam para o consumo, revelam não só os parentescos da forma da vida na metrópole com a da selva, mas também as demandas de adaptação da percepção e da atenção a que seus habitantes estavam submetidos e as reações prontas e eficazes de um caçador. Alexandre Dumas soube capturar esse clima prevalente na metrópole e o expôs em seu romance *Les Mohicans de Paris*, como comenta Benjamin (2000):

Na trilha da influência de Cooper, abre-se para o romancista (Dumas) a possibilidade de criar espaço para as experiências do caçador do cenário urbano. Isso tem sua importância para o estabelecimento do conto policial. (Benjamin, 2000:215)´.

E continua:

Sobre o romance policial: “É preciso aceitar como certo que essa metamorfose da *Cité* contém, na transposição do seu cenário, algo da *savana* e da floresta de Fenimore Cooper, onde cada galho significa uma inquietude ou uma esperança, onde cada tronco dissimula o fuzil de um inimigo ou o arco de um vingador invisível e silencioso. Todos os escritores, Balzac em primeiro, notaram claramente esse empréstimo e devolveram fielmente a Cooper o que lhe deviam. As obras do tipo *Les Mohicans de Paris*, de A. Dumas, com o título significativo entre todos, são os mais frequentes”. Roger Cillos, *Paris, mythe moderne* (*Nouvelle Revue Française*, XXV, 284, 1^o de maio de 1937, pp. 685-6 (Benjamin, 2000: 215).

Essa forma de viver na cidade, repleta de novos desafios que se configuram na expressão dos escritores e que expõem as contradições com uma vida idealizada, perfeita e serena é confrontada pelos fascículos, de aparência inocente e formato de bolso, chamados de “fisiologias”, que procuravam dissipar e banalizar a inquietude reinante nessa nova condição. Sua característica era a descrição fisiognômica de personagens da metrópole, até a de cenas de Paris e mais adiante e, ao esgotar estes assuntos, a “fisiologia” dos povos. “Entretanto o que importava era a inofensividade” (Benjamin, 2000:34).



Série Flâneur, NY719
JJ Name, 2008



A justa observação de Simmel sobre a inquietude do habitante da grande cidade diante de seus concidadãos – que ele, na maioria dos casos vê sem ouvir –, mostra que na origem das fisiognomias (leia-se fisiologias) existia, entre outros, o desejo de dissipar e banalizar essa inquietude. De outro modo, até mesmo a fantástica pretensão desses livretos dificilmente teria vingado (Benjamin, 2000:225).

O *flâneur*, que encontra sua morada na massa e que faz das ruas da cidade sua casa ou um *interieur*, adquire, no confronto com a selva urbana, novos sentidos que se revelam adequados como resposta às tensões e aos desafios constantes. Benjamin (2000) expõe essa transformação minuciosamente engendrada com a transformação dos meios de expressão que culminaram no desenvolvimento do conto policial. O *flâneur*, que caminha lentamente a observar fisionomias e a adivinhar fisiognomias, confundido com um indolente e desocupado habitante das metrópoles, reúne e concentra estas características e lhe atribui um foco na identificação e perseguição do transgressor; apresenta-se, agora, como o detetive.

Na figura do *flâneur* prefigurou-se a do detetive. Para o *flâneur*, essa transformação deve assentar-se em uma legitimação social de sua aparência. Convinha-lhe perfeitamente aparentar uma indolência, atrás da qual, na realidade, se oculta a intensa vigilância de um observador que não perde de vista o malfeitor incauto (Benjamin, 2000:219).

Os romances policiais e a figura do detetive coagulam em si as tensões da selva urbana, a concentração das novas qualidades de seus habitantes no desenvolvimento de um novo sensorio e a constatação da presença de relações arquetípicas entre os homens, sejam selvagens, sejam civilizados.

Sobre o Homem da Multidão, essa passagem de um artigo de La Semaine, de 4 de outubro de 1846, atribuído a Balzac ou mesmo Hippolyte Castille (cit. Messac, *Le “Detective Novel” et l’influence de la pensée scientifique*, Paris, 1929, p.424): “O olho segue os passos desse homem que caminha na sociedade atravessando leis, as ciladas, as traições de seus cúmplices, como um selvagem do novo mundo entre répteis, os animais ferozes e as tribos inimigas” (Benjamin, 2000:216).

O *flâneur* encontra um ápice de seu aspecto investigativo, ao compor fisiognomias e perseguir aqueles que lhe atraem por seus traços, no detetive, entretanto sua *flânerie* básica, de observador caminhante e que lhe é inerente, aflora das formas as mais variadas:

Notável associação entre a *flânerie* e o romance de detetive no começo de *Les Mohicans de Paris*: “Desde o princípio, Salvator diz ao poeta Jean Robert:
- Você quer escrever um romance? Tome Lesage, Walter Scott e Cooper...

- Em seguida, tais como personagens de As Mil e Uma Noites, eles lançam ao vento um pedaço de papel e o seguem, persuadidos de que vai conduzi-los a um tema de romance, o que de fato ocorre”. Regis Messac, *Le “Detetive Novel” et l’influence de la pensée scientifique*, Paris, 1929, p. 429 (Benjamin, 2000:218).



Série Flâneur, NY606
JJ Name, 2001



2.2 O choque da modernidade

A mudança das condições de vida nas metrópoles do século XIX, como foi visto anteriormente, determinou, então, uma mudança de sensorio que estabeleceu uma demanda de que novas formas de expressão artística se manifestassem. Entretanto as alterações possíveis da ordem perceptiva não foram suficientemente rápidas para que todas as modalidades de pressões e desafios pudessem ser acomodadas. A diferença entre o acréscimo no número e intensidade de novos estímulos e a capacidade humana de absorção e transformação desses estímulos em um reservatório de experiências úteis para criação artística ou para harmonização psicológica configurou um novo desafio: a experiência do choque. A experiência do choque relaciona-se profundamente com as relações que se estabelecem entre a recepção dos estímulos externos e sua incorporação como memória. Diretamente relacionada à narrativa e à produção poética, a degradação da memória autêntica, pelos impactos e choques da modernidade, revelou-se um fator central nas teses benjaminianas. Benjamim (2000) trata, no contexto de sua obra, a memória em duas formas básicas: por um lado a *memória voluntária*, uma memória sujeita aos apelos da atenção, na qual “as informações sobre o passado, por ela transmitidas, não guardam nenhum traço dele” (Benjamin, 2000:106). A essa memória associa a vivência, na qual o evento vivido é depositado, no acervo das lembranças, na forma de imagens pobres e sem profundidade, inúteis para o trabalho poético. Por outro lado, fato contínuo, este autor contrapõe àquela a *memória involuntária*: “só pode tornar-se componente da *memória involuntária* aquilo que não foi expresso e conscientemente ‘vivenciado’, aquilo que não sucedeu ao sujeito como ‘vivência’” (Benjamin, 2000:108). Neste caso o evento vivido é tratado como experiência, na qual “entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo” (Benjamim, 2000:107).

A transformação de um estímulo cerebral passageiro em um fator de resistência das camadas psíquicas conscientes à incorporação do estímulo como memória fez com que a tônica da reação ao choque fosse a lembrança superficial e, assim, a vivência substituiu a experiência. A velocidade dos meios de transporte, a intensificação dos conglomerados humanos, novas formas de relação comercial, além das alterações das relações de trabalho culminaram no deslocamento do fator choque, o choque da modernidade, para um patamar de

suma importância no desenvolvimento da expressão artística e das manifestações da consciência humana.

Esse conceito parte do pressuposto de que o indivíduo possui uma circulação e uma administração de energia que lhe são próprias. Por isso, os elementos, as imagens, os atos, os sons, etc. que, provindos do exterior, não encontram uma recepção adequada podem ser tão perturbadores para o sistema que toda uma gama de alterações se desenvolve. Por isso uma boa parte da economia psíquica é dedicada a uma função protetora principalmente àquelas funções que dependem de um processamento da energia provinda do exterior e que poderá ser armazenada ou transformada em uma reação contra os impactos que ela provê; de outra forma a enorme tensão dessas energias exocerebrais teriam um efeito uniformizante sobre a recepção dos estímulos. “A ameaça destas energias se faz sentir através de choques. Quanto mais se tornar corrente o registro destes choques no consciente, tanto menos se deverá esperar deles um efeito traumático” (Benjamin, 2000:109). Tornar-se consciente do choque é um mecanismo atenuante para o impacto destrutivo sobre o sistema. A consciência, portanto, reflete, na recepção dos estímulos, um resultado proporcionado por um treinamento dos mecanismos atenuantes de forma que o choque passa a ser traduzido em vivência, num sentido restrito. As impressões e sensações humanas advindas da experiência imediata da vida contêm em si o desconhecido. A questão da rapidez crescente e da somatória de estímulos com que se confronta o homem moderno traz à tona os mecanismos através dos quais a natureza busca um novo equilíbrio, aparando os estímulos, as surpresas, o desconhecido; as lembranças, aqui, exercem uma função importante por emprestar ao fenômeno uma extensão do tempo para sua integração e sua organização.

“Consideradas a rigor – escreve Valéry – as impressões e as sensações humanas pertencem à categoria das surpresas; são o testemunho de uma insuficiência do ser humano... A lembrança é... um fenômeno elementar que pretende nos conceder tempo para organizar” a recepção do estímulo – tempo “que nos faltou inicialmente” (Benjamin, 2000:109).

É o que, como exemplo, podemos observar na fotografia turística atual, na qual se compensa a ausência do sujeito, de fato, na cena vivida, pela atividade interior desconectada da apreciação sensível do presente, através das fotografias que poderão, como lembranças,



Série Images da Métropole, Paris666
JJ Name, 2009



serem integradas e apreciadas no futuro; entretanto o futuro apresentará seus impecílios próprios.⁸

Benjamin (2000), ao tratar das relações entre a poesia lírica e as mudanças da recepção ocorridas na modernidade, propõe uma correlação entre a consciência, a atividade poética e a tensão provocada pela experiência do choque. A recepção do choque é atenuada através de um treinamento no controle dos estímulos para o qual tanto o sonho quanto a lembrança podem ser empregados. Assim, o choque aparado e amortecido pela consciência é imediatamente depositado no acervo das lembranças conscientes; este choque, então, passa a ser inócuo para o sistema, mas, ao mesmo tempo, inutilizável para a experiência poética. A imagem de um duelo mostra a característica de embate, que se encontra no processo no qual o artista se envolve, entre sua percepção e os limites impostos pelos mecanismos de defesa contra os poderosos estímulos que encontra em seu devaneio poético: “Baudelaire fixou esta constatação na imagem crua de um duelo, em que o artista, antes de ser vencido, lança um grito de susto. Este duelo é o próprio processo de criação. Assim, Baudelaire inseriu a experiência do choque no âmago de seu trabalho artístico” (Benjamin, 2000:111).

No poema *O Sol*, Baudelaire (2006:295) explicita a analogia entre a produção poética e este duelo, representado pela esgrima, que é, para ele, a imagem da resistência ao choque:

Ao longo dos subúrbios, onde nos pardieiros
Persianas acobertam beijos sorrateiros,
Quando o impiedoso Sol arroja seus punhais
Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,
Exercerei a sós a minha estranha esgrima,
Buscando em cada canto os acasos da rima,
Tropeçando em palavras como nas calçadas,
Topando imagens desde há muito já sonhadas.

Benjamin (2000) dá a chave para que visualizemos a secreta constelação desse poema; ela não está nos subúrbios desertos por onde caminhou o poeta, e, sim, na multidão. “[...] é a multidão fantasma das palavras, dos fragmentos, dos inícios de versos com que o poeta, nas ruas abandonadas, trava o combate pela presa poética” (Benjamin, 2000:113).



Série Images da Métropole, NY981
JJ Name, 2007

⁸ Ver no Capítulo 3: O Espaço dos Viajantes



Uma interessante descrição do trabalho do poeta mostra essa luta contra a perda da memória vinculada à experiência autêntica. À dissolução dos estímulos poéticos pela consciência, ele se contrapõe aparando seus próprios golpes:

Quando descreve seu amigo, Constantino Guys visita-o na hora em que Paris está dormindo: (ei-lo curvado sobre a mesa, fitando a folha com a mesma acuidade com que, durante o dia, espreita as coisas à sua volta; esgrimindo com seu lápis, sua pena, seu pincel; deixando a água do seu corpo respingar o teto e ensaiando a pena em sua camisa; perseguindo o trabalho, rápido e impetuoso, como se temesse que as imagens lhe fugissem e assim luta, mesmo sozinho, e apara seus próprios golpes (Benjamin, 2000:111).

Esses momentos refletem a intensa luta para permitir que as imagens que lhe chegam, desde um manancial de estímulos poéticos, ganhem espaço com suficiente liberdade para que sejam utilizáveis para construir a sua obra. Entretanto, na aproximação da consciência, estes estímulos são queimados como insetos aproximando-se de uma lâmpada incandescente, como quando buscamos nos recordar de uma imagem de um sonho, logo que acordamos, e elas se perdem, definitivamente, quanto mais próximas as trazemos à luz.

Baudelaire (apud Benjamin, 2000:113), comentando sobre o ideal da prosa poética, aponta dois pontos importantes para estabelecermos as condições da criação artística no século XIX, as quais geraram os novos instrumentos de trabalho para o artista: a experiência do choque e o contato com as massas:

Deveria ser musical, mas sem ritmo ou rima, bastante flexível e resistente para se adaptar às emoções líricas da alma, às ondulações do devaneio, aos choques da consciência. Este ideal, que se pode tornar ideia fixa, se apossará, sobretudo, daquele que, nas cidades gigantescas, está afeito às tramas de suas inúmeras relações entrecortantes.

Vemos, através das circunstâncias nascentes nas metrópoles, um desenvolvimento social, aferido pelo aparecimento de novos personagens urbanos, como o *flâneur*, o detetive, o *voyeur*, o andarilho, o mendigo, o trapeiro, etc., a par com um sensorio que, atingido por novos estímulos advindos da metrópole, representados pela multidão e pelos novos meios de transporte, e dos choques, impôs ao desenvolvimento tecnológico um direcionamento que contemplasse novas e desconhecidas demandas que exigiram uma nova forma de leitura e de representação das impressões que lhe chegavam aos órgãos dos sentidos. Esse fenômeno já impactara a pintura de modo significativo, no início do século XIX, e consolidou-se na escola impressionista. Através de pinceladas soltas, os pintores impressionistas buscavam mais a



Série Imagens da Metrópole, NY609
JJ Name, 2010



fidelidade à luz, ao ambiente, ao clima e ao movimento que a retratação fiel da realidade. A adaptação do olhar à visão da multidão gerou “novas faculdades” perceptivas que requeriam, então, novas possibilidades de representação que se estendessem da pintura à literatura e à música.

Talvez a visão diária de uma multidão em movimento representasse, alguma vez, um espetáculo ao qual os olhos devessem primeiro se adaptar. Se admitíssemos esta hipótese, então não seria impossível supor que aos olhos teriam sido bem-vindas oportunidades de, uma vez dominada a tarefa, ratificarem a posse de suas novas faculdades. A técnica da pintura (in)expressionista de captar a imagem no tumulto das manchas de tinta seria, então, reflexo das experiências tornadas familiares aos olhos dos habitantes das grandes cidades (Benjamin, 2000:123).

2.3 A demanda de uma nova técnica e a fotografia

A demanda de uma nova técnica que fosse suficientemente independente da reprodução manual e que permitisse um desenvolvimento fora das limitações das habilidades de representação que já começavam a se esgotar na pintura gerou, desde o invento de Daguerre, tornado público em 1839, um novo instrumento, origem do processo fotográfico: o daguerreótipo. O daguerreótipo produzia apenas um original não reproduzível.

Os clichês de Daguerre eram placas de prata, iodadas e expostas na câmera obscura; elas precisavam ser manipuladas em vários sentidos, até que se pudesse reconhecer, sob uma luz favorável, uma imagem cinza-pálida. Eram peças únicas; em média, o preço da placa, em 1839, era de 25 francos-ouro. Não raro eram guardadas em estojos como joias (Benjamin, 1996:93).

Longe de serem instantâneos, os daguerreótipos e as fotografias necessitavam de um tempo de exposição bastante longos. Uma das primeiras fotografias feitas, em 1826, por Joseph Nicéphore Niépce, de uma paisagem de sua janela, exigiu um tempo de exposição de aproximadamente oito horas. Os primeiros daguerreótipos eram feitos expondo-se pessoas ou objetos à câmera por um tempo de 60 minutos aproximadamente. Esse tempo foi sendo reduzido progressivamente até a marca de meio segundo no final do século XIX. Uma menção do famoso retratista Nadar expõe esta questão:

Extraído da magnífica descrição que Nadar faz de suas fotografias nas catacumbas parisienses: “Precisávamos experimentar empiricamente o tempo de exposição em cada posição de câmera; vimos que alguns clicês exigiam até dezoito minutos. – É preciso lembrar que ainda estávamos no tempo do colódio... [...] Seria difícil obter de um ser humano uma imobilidade absoluta, inorgânica, durante dezoito minutos de exposição” (Benjamin, 2006: 716).

As primeiras fotografias mostravam sempre ruas desertas, paisagens vazias de conteúdo humano, ruas que sempre pareciam estar prontas para a chegada dos passantes, da multidão, o que nunca ocorria. Isso se devia ao fato de que as placas sensíveis à luz, expostas por mais de alguns segundos, não tinham tempo suficiente para marcar a substância sensível com sua presença. Desta forma os movimentos de pessoas, carruagens, animais que ocorreram durante o período de exposição foram borrados a tal nível que deles nada restou como imagem. E as ruas pareciam vazias.

A partir de 1997, entrou em cena um fotógrafo que foi reconhecido apenas tempos depois de sua morte. Eugene Atget fotografou as ruas de Paris com uma precisão e composição incomparáveis, carregando, diariamente, a pé, uma pesada câmera e tripé, que se supõe pesarem em torno de 20 quilos, para explorar as ruas da Paris antiga, descendo as escadas do metrô ou viajando aos subúrbios de trem (Krase, 2008:87). Sua importância é indicada por Benjamin (1996) num texto em que relaciona fotografia e pintura:

Camille Recht caracteriza essa relação com uma bela imagem. “O violinista precisa primeiro produzir o som, procurá-lo, achá-lo com rapidez do relâmpago, ao passo que o pianista bate nas teclas e o som explode. O instrumento está à disposição do pintor, como do fotógrafo. O desenho e o colorido do pintor correspondem à sonoridade do violinista; como o pianista, o fotógrafo precisa lidar com um mecanismo sujeito a leis limitativas, que não pesam tão rigorosamente sobre o violinista. Nenhum Paderewski alcançará jamais a glória de um Paganini, nem exercerá, como ele, o mesmo fascínio mágico.” Mas existe um Busoni da fotografia, para conservar a mesma metáfora: Atget (Benjamin, 1996:100).

Atget foi quem deu início à fotografia urbana; seu interesse não eram os retratos comerciais que intoxicavam o ambiente da fotografia da época: “Foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos, durante a época da decadência” (Benjamin, 1996:100). Atget interessava-se mais pelas ruas, objetos e personagens casuais da metrópole: as cenas comuns da cidade como encontramos em suas fotos, a do trapeiro, da prostituta das ruas e praças, que tendem a parecerem solitários. Ao abandonar o objeto fotográfico estruturado, comum em sua época, como o dos retratos e paisagens convencionais, Atget se volta para as ruas:

Quase sempre Atget passou ao largo das “grandes vistas e dos lugares característicos”, mas não negligenciou uma grande fila de formas de sapateiro, nem os pátios de Paris, onde da manhã à noite se enfileiram carrinhos de mão, nem as mesas com os pratos sujos ainda não retirados, como existem aos milhares, na mesma hora, nem no bordel da rua... nº 5, algarismo que aparece, em grande formato, em quatro diferentes locais da fachada (Benjamin. 1996:101).

Atget, à sua maneira, foi um *flâneur*, talvez um dos primeiros elos entre a *flânerie* que se extinguía e o nascimento da fotografia urbana, sua sucessora instrumentalizada pela câmera fotográfica. Na figura de Atget confluem o *flâneur*, o andarilho, o trapeiro, o vendedor ambulante, o vagabundo: “Ele buscava as coisas perdidas e transviadas, e, por isso, tais imagens se voltam contra a ressonância exótica, majestosa, romântica, dos nomes das cidades;



Atget, Paris 1899-1900

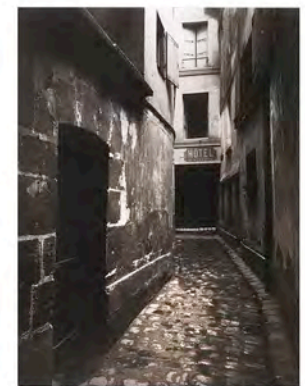


elas sugam a aura da realidade como uma bomba suga a água de um navio que afunda” (Benjamin, 1996:101). Os seus registros mais notáveis, enquanto um personagem que soma vários vetores sociais da metrópole, entretanto, são aqueles que se comparam a “locais de um crime”. A câmera, ao diminuir de tamanho, torna-se propícia para o registro de imagens secretas, para descobrir fisionomias, como um *flâneur*, e seguir os passos de um criminoso, como um detetive.

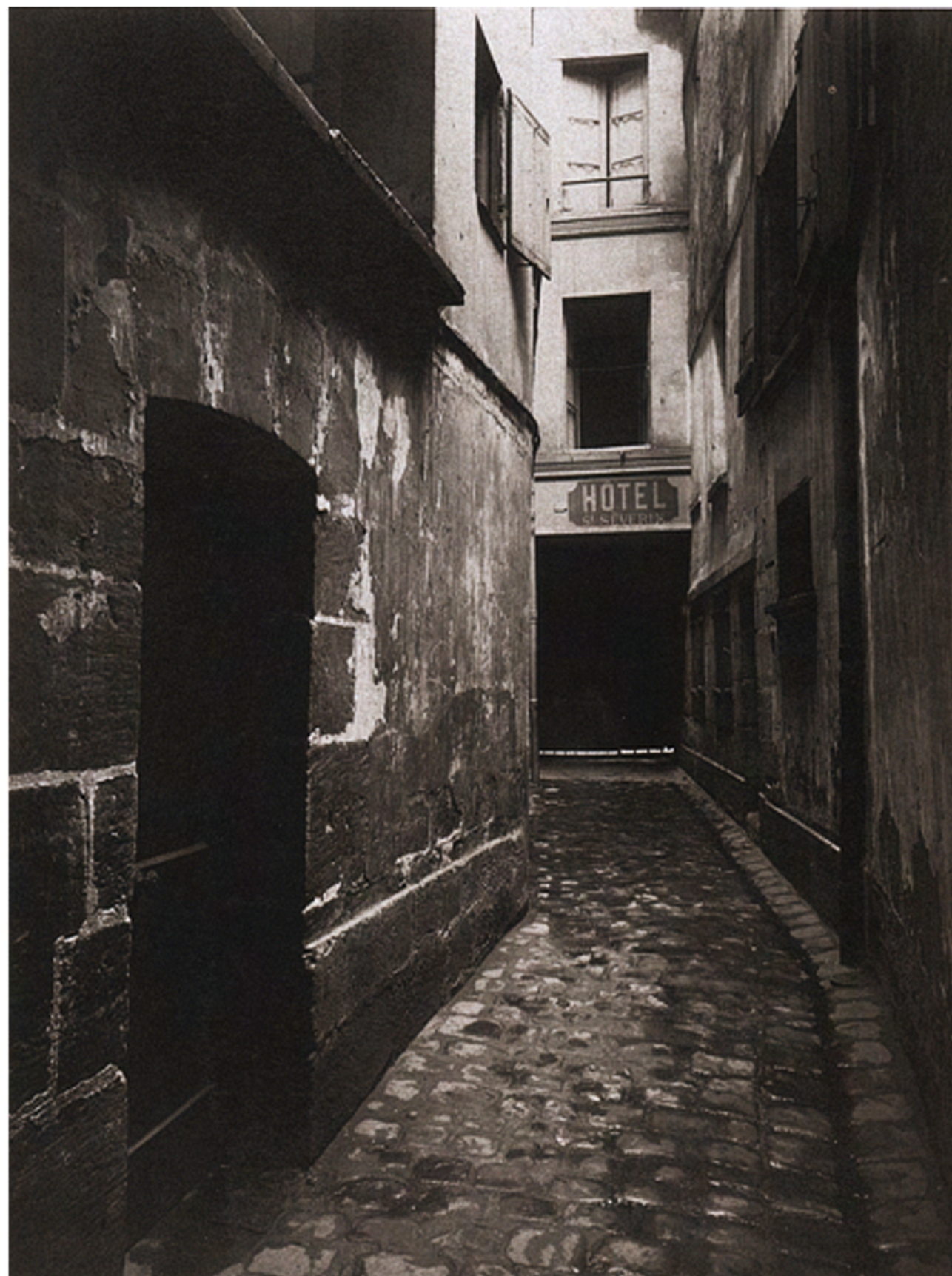
A câmera se torna cada vez menor, cada vez mais apta a fazer imagens efêmeras e secretas, cujo efeito do choque paralisa o mecanismo associativo do espectador. Aqui deve intervir a legenda, introduzida pela fotografia para favorecer a literalização de todas as relações da vida e sem a qual qualquer construção fotográfica corre o risco de permanecer vaga e aproximativa. Não é por acaso que as fotos de Atget foram comparadas ao local de um crime. Mas existe em nossas cidades um só recanto que não seja local de um crime? Não é cada passante um criminoso? Não deve o fotógrafo, sucessor dos áugures e arúspices, descobrir a culpa em suas imagens e denunciar o culpado?

O fotógrafo urbano, sucessor dos oráculos, passa então a ser, como Atget, um fisionomista da metrópole moderna. Suas fotos de locais desertos contêm os vestígios que as tornam autos no processo da história (Benjamin, 1996:174). A intimidade destas fotos não se deixa diminuir por representarem a história de uma coletividade; nelas encontramos o Atget personagem-raiz, como *flâneur*, elegendo sua próxima caminhada fotográfica, a seguir uma máxima da *flânerie*: “Sair, quando nada nos obriga a fazê-lo, e seguir nossa inspiração como se o simples fato de virar à direita ou à esquerda já constituísse um ato essencialmente poético” (Benjamin, 2006:479).

Retornamos, aqui, ao princípio do capítulo, ao explicitarmos uma origem da fotografia urbana, não através dos marcadores temporais ou do desenvolvimento de sua tecnologia, mas, sim, das condições sociopsicológicas que se configuraram na metrópole e que moldaram o desenvolvimento dos três elementos desta equação: o fotógrafo urbano, a câmera fotográfica e o receptor. O desenvolvimento sincrônico, em artistas e receptores, do aparelho sensorial, em processo de adaptação para dar conta do choque e da efervescência de estímulos proporcionados pela metrópole, resultou na evolução da câmera fotográfica, com a qual se buscou uma possibilidade de expressão mais apropriada aos desafios modernos. A fotografia urbana encontrou, a começar por Atget, um desdobramento de estilos que culminou na liberdade e na licença poética, que permite aos fotógrafos expressarem, com maior precisão, o



Atget, Paris 1912



curto espaço de tempo no qual o sonho se apresenta na majestade de um momento e se revela na sua impressão:

A vida sempre parece inteiramente presente na epiderme de seu corpo: vitalidade pronta para ser extraída por inteiro ao fixar o instante, ao registrar um sorriso breve e abatido, um estremecimento da mão, um fugaz raio de sol através das nuvens. E nenhum instrumento, exceto a câmera, é capaz de registrar reações tão complexas e efêmeras e expressar toda a majestade do momento. Mão nenhuma pode expressá-lo, porque a mente não consegue reter a verdade imutável de um momento por tempo bastante para permitir que os dedos vagarosos anotem a vasta quantidade de detalhes relacionados. Os impressionistas tentaram em vão alcançar a notação. Pois, de forma consciente ou não, o que almejavam demonstrar com seus efeitos de luz era a verdade dos momentos; o impressionismo sempre procurou fixar a maravilha do aqui e do agora. Mas os efeitos momentâneos de iluminação escapavam a eles, enquanto se achavam ocupados em analisar; e sua “impressão” permanece, em geral, uma série de impressões sobrepostas umas às outras (Paul Rosenfeld apud Sontag, 2004:222).

2.4 O encanto da imagem fotográfica

2.4.1 A aura da fotografia em Walter Benjamin

Benjamin (1996) estuda a reprodutibilidade técnica como fator fundamental para o declínio da aura das obras de arte. A fotografia, com o aparecimento dos negativos, principalmente na segunda metade do século XIX, ganhou a faculdade de ser reproduzida inúmeras vezes, o que lhe subtraía a possibilidade de conter a unicidade própria das obras de arte auráticas, em seu sentido original. É certo que os primeiros daguerreótipos, pela impossibilidade de serem reproduzidos, guardavam ainda essa característica. As primeiras fotografias eram, portanto, portadoras desse valor mágico: “A nitidez dessas fisionomias assustava, e tinha-se a impressão de que os pequenos rostos humanos que apareciam na imagem eram capazes de ver-nos, tão surpreendente era para todos a nitidez insólita dos primeiros daguerreótipos” (Benjamin, 1996:95). A mesma força era encontrada nos primeiros calótipos, como os do fotógrafo Hill, os quais, através de suas nuances de luz e sombra, assemelhavam-se ao uso da técnica do *mezzo-tinto* na pintura: “Como no *mezzo-tinto*, nas fotos de um Hill, a luz se esforça, laboriosamente, para sair da sombra” (Benjamin, 1996:99). Essa particularidade conferiu às primeiras fotos uma densidade profunda que nos impressiona até nos dias de hoje. Como um contraste com as primeiras fotografias Benjamin (1996) descreve a fotografia do jovem Kafka aos seis anos de idade. Esta foto revela para o autor o intenso clima de artificialidade que permeava a fotografia do final do século XIX. Ele a descreve assim:

O menino de cerca de seis anos é representado numa espécie de paisagem de jardim de inverno, vestido com uma roupa de criança, muito apertada, quase humilhante, sobrecarregada com rendas. No fundo erguem-se palmeiras imóveis. E, para tornar esse acolchoado ambiente tropical ainda mais abafado e sufocante, o modelo segura na mão esquerda um chapéu extraordinariamente grande, com largas abas, do tipo usado pelos espanhóis. O menino teria desaparecido nesse quadro se seus olhos incomensuravelmente tristes não dominassem essa paisagem feita sob medida para eles (Benjamin, 1996:98).

Nesta foto Benjamin expressa todo sua crítica às palmeiras e paisagens artificiais que eram comuns nos ateliês dos fotógrafos de seu tempo, provavelmente como reflexo de suas próprias fotos, quando criança, feitas nas mesmas condições de Kafka. Encontramos em Benjamin (2000:98) uma descrição de uma fotografia sua na qual posava como um camponês



Fotografia de Franz Kafka, 1899



alpino: “Porém, o sorriso forçado na boca do pequeno camponês alpino não é tão desolador como o olhar do rosto infantil que mergulhava em mim à sombra da palmeira decorativa”.

Benjamin (1996), comparando a foto de Kafka com as primeiras fotos de meados do século XIX, expõe a qualidade da aura destas, ao mesmo tempo em que aponta sua ausência nessa tomada como exemplo.

Em sua tristeza, esse retrato contrasta com as primeiras fotografias, em que os homens ainda não lançavam no mundo, como o jovem Kafka, um olhar desolado e perdido. Havia uma aura em torno deles, um meio que atravessado por seu olhar lhes dava uma sensação de plenitude e segurança (Benjamin, 1996:98).

Essa aura era da mesma natureza daquela das fotos de grupos de homens nas quais os personagens conservam, ainda, como ele descreve a seguir, “uma forma alada de ‘estarem juntos’ [...]”. É esse círculo de vapor que, às vezes, circunscreve, de modo belo e significativo, o oval hoje antiquado da foto” (Benjamin, 1996:99). Não poderíamos atribuir esse vapor, essa aura, à perfeição técnica ou ao bom gosto do fotógrafo, pois seria um erro de interpretação, já que essa qualidade imaterial das fotografias antigas era revelada especialmente por uma relação profundamente harmônica entre homem e câmera: “Nos primeiros tempos da fotografia, a convergência entre objeto e a técnica era tão completa quanto foi a sua dissociação, no período de declínio” (Benjamin, 1996:99). As imagens desse primeiro período da fotografia revelavam uma nova relação entre fotógrafo, como um técnico da nova escola, e o fotografado, como dotado de “uma aura que se refugiava até nas dobras da sobrecasaca” (Benjamin, 1996:99). A referência mostra a dissociação que ocorreu, a partir de 1880, quando os fotógrafos tomaram para si a tarefa de criar uma ilusão de aura, utilizando-se de todos os artifícios do retoque. Ora, foi através da falsa aura desenvolvida pelos pictorialistas que se evidenciou a ausência da aura na fotografia que esteve em voga no final do século XIX, “essa mesma aura que fora expulsa da imagem graças à eliminação da sombra por meio de objetivas de maior intensidade luminosa” (Benjamin, 1996:99). Esse aumento da quantidade de detalhes implicou numa perda de densidade, na eliminação do efeito *mezzo-tinto* e numa perigosa aproximação de uma realidade tão mais falsa quanto mais a câmera, pelo seu avanço tecnológico, registrava os objetos como um espelho. As palmeiras imóveis do pano de fundo da fotografia de Kafka, o chapéu de tamanho desproporcional que ele tinha em suas mãos só cresceram na sensação de ilusão, considerando-se o detalhismo e realismo desse retrato.



Série Devaneios, Arcos212
JJ Name, 2004



A partir de 1897, trabalhando em sentido contrário à atividade fotográfica que se caracterizava pela sua faceta comercial, surgiu Atget, já mencionado em parágrafos anteriores, que:

Foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos, durante a época da decadência. Ele saneia essa atmosfera, purificando-a: começa a libertar o objeto de sua aura, nisso consistindo o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica (Benjamin, 1996:100).

E Benjamin continua, referindo-se a Atget: “É óbvio que esse novo olhar está ausente precisamente naquele gênero que via de regra era mais cultivado pelos fotógrafos: o retrato representativo e bem remunerado” (Benjamin, 1996:102). Ao contrário, Atget viveu em Paris pobre e desconhecido; desfazia-se de suas fotos, vendendo-as para ateliês por centavos ou doando-as para amadores tão excêntricos como ele.

Na época que precedeu a sua industrialização, a fotografia conheceu nomes importantes como Hill e Nadar, cujas fotografias impactaram sobremaneira a visão da arte fotográfica de Benjamin (1996). Da observação da obra desses e de outros fotógrafos, este autor pôde realizar uma aproximação consistente do conceito de aura da fotografia que dependeria, então, da análise das novas propriedades que a técnica fotográfica fez surgir nas imagens. Para introduzirmos estes novos modos de interação do observador com a imagem fotográfica, voltamo-nos a uma questão fundamental, formulada e respondida por ele:

Em suma, o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, até que o instante ou a hora participem de sua manifestação, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho (Benjamin, 1996:101).

Esta descrição de aura encontra similares em outros autores, como experiência humana, embora não lhe seja atribuído do mesmo nome. A experiência aurática, de acordo com a definição acima, implica condições espaciais e um tempo determinado no qual a convergência de fatores atinge um ponto crítico. Essas condições dão ao fenômeno aurático um posicionamento estrito no tempo, o que configura a sua unicidade. Numa belíssima descrição de um fenômeno similar, Lévi-Strauss (1981) nos apresenta as experiências no



Série Auráticas, CJ008
JJ Name, 2001



convés de um navio, durante sua viagem de Marselha a Santos, nas quais exercitou seu trabalho de etnógrafo na percepção dos eventos naturais em que estava vivamente interessado:

Se eu conseguisse encontrar uma linguagem que me permitisse fixar essas experiências simultaneamente instáveis e rebeldes perante qualquer tentativa de descrição, se me fosse possível comunicar a outrem as frases e articulações dum fenômeno único que nunca se reproduziria da mesma maneira, então atingiria, julgava eu, os mistérios da minha profissão (Lévi-Strauss, 1981:56).

Olhar um objeto aurático, de acordo com essa concepção, dota o objeto de complexas atribuições nas relações que se estabelecem entre ele e o observador. Uma primeira atribuição está baseada na capacidade que esse objeto tem de revidar o olhar. Comparando com o olhar humano dedicado a outro, o revide do olhar, realização da expectativa de quem olha, abre-se para a experiência da aura em toda a sua plenitude. Obviamente a experiência do olhar, entre dois seres dotados de consciência, é por si só a realização de um aqui e agora, na experiência da existência, e a aura a ela atribuída decorre de sua própria singularidade. Entretanto, em se tratando de um olhar particular dedicado a um objeto, do qual se espera o revide do olhar, intervêm outros vetores conceituais que enriquecem essa concepção:

É, contudo, inerente ao olhar a expectativa de ser correspondido por quem o recebe. Onde esta expectativa é correspondida (e ela, no pensamento, pode se ater a um olhar deliberado da atenção como a um olhar na simples acepção da palavra), aí cabe ao olhar a experiência da aura, em toda a sua plenitude. “A perceptibilidade é uma atenção”, afirma Novalis. E essa perceptibilidade a que se refere não é outra senão a aura. A experiência da aura se baseia na transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza com o homem. Quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar (Benjamin, 2000:139).

A perceptibilidade representa a intensificação da presença do objeto, de forma que a sua existência se destaca a tal ponto que dela se espere um revide do olhar a ela direcionado. A consideração de Benjamin sobre a perceptibilidade como aura encontra suas raízes em seus escritos mais antigos, como *A Crítica de Arte no Romantismo Alemão* (1919), nos quais o tema da percepção e o do conhecimento são trabalhados de forma a encaminharem-se para as discussões posteriores e nos dão pistas sobre o tema da aura que, embora muito explorado, ainda apresenta obscuras facetas. Os argumentos que Benjamin (1993) expõe representam modos variados de elucidar o fenômeno do autoconhecimento do objeto. Este se revela, por exemplo, num experimento filosófico; o termo experimento que utiliza é, frequentemente,



Série Auráticas, CJ032
JJ Name, 2001



sinônimo de observação. Diz este autor: “O experimento consiste na evocação da autoconsciência e do autoconhecimento no objeto que se observa. Observar uma coisa significa apenas impeli-la para seu autoconhecimento” (Benjamin, 1993:65). O objeto, ele mesmo, adquire propriedades reflexivas de forma independente da relação sujeito – objeto. Nesse sentido, a perceptibilidade deixa de ser um atributo do sujeito, do observador, para tornar-se um atributo do próprio objeto, o que permite que Benjamin (1996) conclua seu comentário, no qual se insere a perceptibilidade, com a atribuição ao objeto da extensão de uma reação humana: a do revide do olhar. Benjamin (1993), ao comentar esse fenômeno, na visão de Novalis, cita um exemplo elucidativo no qual essa atribuição de revidar o olhar, desde um objeto, é explicitada na própria observação de nosso corpo, em que o vemos na medida em que ele se vê. “Particularmente o conhecer e o perceber devem estar como que relacionados com todas as dimensões da reflexão e estar fundados em todas elas: ‘Não vemos talvez todo o corpo apenas na medida em que ele vê a si mesmo – e nós nos vemos a nós mesmos?’” (Benjamin, 1993:61). Neste texto, Benjamin (1993) aponta ainda que, diante da atenção do objeto sobre si mesmo, a questão do sujeito que observa torna-se irrelevante para a causa em questão, concluindo com a confirmação de que a atenção sobre o observador apenas revela um sintoma da autopercepção das coisas.

Novalis não se cansou de afirmar esta dependência de todo conhecimento objetal com relação a um autoconhecimento do objeto. Da maneira mais paradoxal e ao mesmo tempo mais clara, na proposição curta: “a perceptibilidade (é) uma atenção”. Se nesta proposição para além da atenção do objeto sobre si mesmo se quiser ainda indicar aquela sobre quem percebe, isto não importa para a causa em questão; pois, mesmo quando proclama claramente este pensamento: “Em todos os predicados nos quais nós vemos o fóssil, ele nos vê”, pode-se compreender adequadamente esta atenção sobre o observador apenas como um sintoma das coisas verem a si mesmas (Benjamin, 1993:60).

Da mesma forma que encontramos uma confluência importante entre o conceito de aura e a concepção de perceptibilidade, como aponta Benjamin (1996), para qual tivemos a oportunidade de encontrar fundamentos para essa confluência em escritos filosóficos oferecidos pelo próprio Benjamin (1993), podemos ver como atividades e teorias estruturadas independentemente podem ser sincronizadas em uma única dinâmica: a intuição no devaneio do fotógrafo revela, sob as camadas de cores e de formas tridimensionais, às vezes, um apelo de uma dimensão monocromática e bidimensional que clama tornar-se visível. Esta afirmação, resultado da prática da fotografia urbana, encontra uma dimensão teórica nas palavras de Benjamin (1993):



Série Auráticas, CJ009
JJ Name, 2001



Portanto, é objeto da intuição a necessidade do conteúdo, que se anuncia no sentimento como puro, de tornar-se completamente perceptível. Notar esta necessidade significa intuir. O Ideal da arte como objeto da intuição é, portanto, uma perceptibilidade necessária – a qual nunca aparece de modo puro na obra de arte mesma, enquanto esta, como tal, permanece objeto da percepção (Benjamin, 1993:114).

O resultado, sob o ponto de vista fotográfico, corresponde à revelação de uma camada como que soterrada pelo trivial das cores e formas: uma camada de tecido aurático que pode estar presente em todas as coisas; entretanto o modo de acercar-lhe é decisivo para que permaneça viva, ou melhor, visível, evidenciando a sua perceptibilidade. Por isso as fotografias em branco e preto de Ansel Adams revelam algo que o próprio lugar “ao vivo” não é capaz de revelar: “As criações do homem ou da natureza nunca têm mais magnificência do que numa foto de Ansel Adams, e sua imagem pode apoderar-se do espectador com mais força do que o objeto natural a partir do qual foi feita” (Sontag, 2008:204).

A experiência da aura como em várias formas descrita, representa a alienação de um atributo humano para o mundo exterior, ou seja, a incorporação, no mundo dos objetos, dos atributos da interioridade, tais como a possibilidade de uma relação de intersubjetividade ou das relações que se estabelecem entre os elementos de um sonho, no qual essa relação se constitui naturalmente tomando como base uma perceptibilidade⁹ bilateral da qual decorre a percepção da aura:

Análoga, mas de maior alcance, por ser orientada objetivamente, é a definição da percepção no sonho, de Valéry, como uma percepção da aura. “Quando digo: vejo isto aqui, com isto não foi estabelecida qualquer equação entre mim e a coisa... No sonho, ao contrário, existe uma equação. As coisas que vejo me veem tanto quanto eu as vejo (Benjamin, 2000:140).

Os elementos e objetos assim investidos da capacidade de revidar o olhar configuram a presa poética, o elemento dotado de aura que arrasta o artista, nesta comunhão ao mesmo tempo interior e exterior, para sua busca e captura. Como tratamos, no final do capítulo anterior, citando Bachelard (1996:13), os devaneios poéticos, como elementos do sonho lúcido, apresentam em sua natureza o desdobramento de um manancial de possibilidades do qual dependeria, para sua transformação em material artístico, que o sonhador possuísse uma



Série Auráticas, CJ012
JJ Name, 2001

⁹ Voltaremos ao tema da *perceptibilidade* no Capítulo 3, no qual estudamos o conceito complementar de *imaginabilidade*.



técnica para realização de uma obra tão grandiosa como são os sonhos. Benjamin (2000:140) expõe uma imagem similar sobre o poeta que é arrastado à cata de seu sonho:

Essa investidura é um manancial da poesia. Quando o homem, o animal ou um ser inanimado, investido assim pelo poeta ergue o olhar, lança-o na distância; o olhar da natureza, assim despertado, sonha e arrasta o poeta à cata do seu sonho. As palavras também podem ter sua aura. Karl Krauss a descreveu assim: “Quanto mais de perto se olha uma palavra, tanto maior a distância donde ela lança de volta o seu olhar”.

Com a exploração e o desenvolvimento das relações possíveis entre o homem e a câmera e a evolução técnica da fotografia, ocorreu algo como um alinhamento entre o mecanismo inconsciente da câmera e o extraconsciente humano, superando os propósitos iniciais de sua invenção, como confirma a frase do físico Arago (apud Benjamin, 1996:93) na sua defesa da descoberta do daguerreótipo: “Quando os inventores de um novo instrumento (referindo-se ao daguerreótipo) o aplicam à observação da natureza, o que eles esperavam da descoberta é sempre uma pequena fração das descobertas sucessivas, em cuja origem está o instrumento.”

Outra perspectiva da aura, estudada por Benjamin (1996), refere-se a peculiaridades da imagem fotográfica. Aquilo que, diante dos críticos da fotografia, conferia ao processo fotográfico uma desvantagem por sua independência e mecanicidade era o próprio cerne do seu poder de representar algo do real, independentemente da consciência, mas através do homem. “A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente (Benjamin, 1996:94).” O espaço percorrido inconscientemente revela particularidades do sujeito que, sob ação da consciência, seriam tragadas pelo seu poder uniformizante; ao contrário, o fotógrafo, munido de um equipamento que escapa da rede condicionada da razão, encontra em suas imagens o que lhe foi sequestrado pela consciência, como encontramos nesta menção o *flâneur*:

Sobre a psicologia do *flâneur*: “As cenas inapagáveis que todos nós podemos rever fechando os olhos não são aquelas que contemplamos com um guia nas mãos, mas sim aquelas a que não prestamos atenção, que atravessamos pensando noutra coisa, num pecado, num namorico ou num dissabor pueril. Se vemos agora o pano de fundo é porque não o víamos então. [...]” (Benjamin, 2000:213).



Série Auráticas, Paris544
JJ Name, 2001



As novas formas de interação, através da imagem fotográfica, do homem com o seu meio passaram a incluir, então, elementos únicos e desconhecidos, decorrentes de um aparelho que ultrapassava, em certos aspectos, a capacidade de registro dos olhos e da memória humanos: “Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional” (Benjamin, 1996:94). A fotografia revela o inconsciente ótico, entretanto um inconsciente ótico que possui um duplo aspecto: revela imagens, com conteúdos físicos e objetivos, que ultrapassam a intenção inicial do fotógrafo, tais como provindos de um olhar posterior e detalhado sobre a fotografia, e revela também conteúdos subjetivos e imaginários insuspeitados, como um instrumento paraconsciente de conexão com a *memória involuntária*. A imagem fotográfica é capaz de reter algo de um presente singular, alheio ao tempo, inabarcável pela consciência, na mesma medida em que sinaliza, através de sua imprevisibilidade, tal e qual os próprios eventos naturais, à memória involuntária.

A ideia de uma involuntariedade do olhar, que o desarma das redes estruturadas da razão, permite que sejamos surpreendidos, no devaneio, ao caminhar pelas cenas poéticas. A involuntariedade do sonho se completa na ideia de experiência que envolve elementos da *memória involuntária*, emergentes no indivíduo sem a participação da consciência, e que se contrapõe ao conceito de vivência a qual, estruturada tendo como base a *memória voluntária* e o intelecto, é modulada pela consciência e, portanto, como diz Benjamin (2000:110): “[...] incorporando imediatamente este evento ao acervo das lembranças conscientes, o tornaria estéril para a experiência poética”. Benjamim (1989:108) ainda explica, ao traduzir o pensamento de Freud sobre a consciência e a memória, em termos proustianos: “Só pode se tornar componente da *memoire involuntaire* aquilo que não foi expressa e conscientemente ‘vivenciado’, aquilo que não sucedeu ao sujeito como ‘vivência’”. Por outro lado, o aspecto da involuntariedade do olhar, que se apresenta inesperadamente na captura da presa poética, revela seu vínculo com a *memória involuntária* e com um desejo que, nas palavras de Benjamim (2000:129), “[...] o contrário, pertence à categoria da experiência”. Tornaram-se notáveis algumas peculiaridades da técnica fotográfica que, ao incluir entre suas possibilidades o registro do real ou de, pelo menos, traços do real, possibilitou um avanço na discussão sobre o real e o imaginário e sobre a *memória involuntária* e a consciência.

Nestes temas a temporalidade na imagem fotográfica revela seu paradoxo máximo, como vimos no primeiro capítulo, quando nela se contrapõem a presença e a ausência, a imagem mental e o suporte material, o tempo da imagem e o tempo da observação da



Série Auráticas, NY067
JJ Name, 2010



imagem. Nos parágrafos seguintes, discutiremos as relações possíveis entre essas características da imagem fotográfica e a sua aura. Na análise que Benjamin (1996:93) faz da foto da vendedora de peixes, do fotógrafo Hill, encontramos evidências sobre a visão intrigada desse autor acerca da temporalidade expressa na imagem fotográfica.

Mas na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill. Algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na “arte” (Benjamin, 1996:93).

Em seu comentário sobre essa foto, ele diz “preserva-se algo”, ou seja, algo se mantém inalterado através dos tempos; algo na fotografia é dotado de uma eternidade particular, que fala ao observador e que escapa da intencionalidade da foto, quando de sua concepção pelo fotógrafo Hill. A beleza desse apelo permanente a encontrarmos e a nos apropriarmos do aqui e agora da foto nos dá uma dimensão de sua aura. Essa visão expressa por Benjamin (1996) contrasta-se com os retratos em imagens anônimas que a pintura já conhecia há muito e que, como patrimônio de uma família, eram simplesmente esquecidos duas ou três gerações após. No mesmo sentido, Benjamin (1996:94) comenta uma imagem do fotógrafo Dauthendey com sua noiva, que, um dia, algum tempo depois, logo após o nascimento de seu sexto filho, ele encontrou morta, com os pulsos cortados em seu quarto em Moscou. Em seus comentários, ele expõe, de forma clara, as contradições que este novo instrumento é capaz de gerar no observador, o que há de indizível e de mágico na imagem fotográfica e as contradições temporais que ela suscita:

Nessa foto, ele pode ser visto ao seu lado e parece segurá-la, mas o olhar dela não o vê; está fixado em algo de distante e catastrófico. Depois de mergulharmos suficientemente fundo em imagens assim, percebemos que também aqui os extremos se tocam: a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o 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 o qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo olhando para trás (Benjamin, 1996:94).

O paradoxo apontado por ele, “o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos”, e que lhe foi provocado por aquela imagem toca



David Octavius Hill, Vendedora de peixes
New Haven, 1846



Karl Dauthendey e sua noiva
S. Petesburgo, 1857



exatamente em um foco de atração que nos instiga a olhá-la mais profundamente, na tentativa de desvendar essa contradição que só aparentemente se encontra na imagem: contradição humana entre a consciência e a *memória involuntária*, entre o real e o imaginário, encontrada na dialética da imagem de um momento fixo no tempo, na “necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com o qual a realidade chamuscou a imagem” e a pressão subjetiva descrita pela expressão “lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos” (Benjamim, 1996:94), na imobilidade da imagem fotográfica. Na verdade, é essa contradição humana que a imagem expressa que dota esta dialética de uma característica onírica.

Benjamin (1996) investiga profundamente algo de sedutor nessa fotografia de Dauthendey. Exprime, em seu comentário, o quão irresistível é, para o observador, buscar o aqui e agora da fotografia, da realidade da imagem inserida no tempo, no momento mesmo de sua tomada. Essa condição provocada pela imagem que este autor analisou gera uma atração perene, até os dias de hoje, que nos lembra sua citação de Valéry na qual expõe a experiência da aura na observação de uma obra de arte:

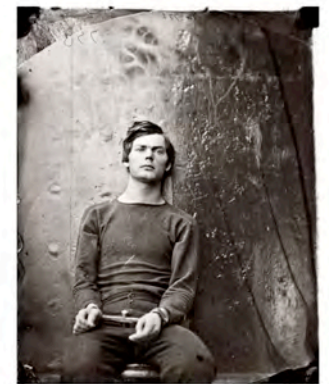
Reconhecemos uma obra de arte quando nenhuma ideia suscitada, nenhuma forma de comportamento sugerida por ela, pode esgotá-la ou liquidá-la. Pode-se cheirar uma flor agradável ao olfato pelo tempo que se queira; não se pode esgotar este perfume, que desperta em nós o desejo, e nenhuma lembrança, nenhum pensamento e nenhuma forma de comportamento desfaz seu efeito ou nos liberta do poder que ele exerce sobre nós. Quem se propõe fazer uma obra de arte, persegue o mesmo objetivo (Valéry apud Benjamin, 2000:138).

2.4.2 *Punctum temporal e o ar dos retratos em Barthes*

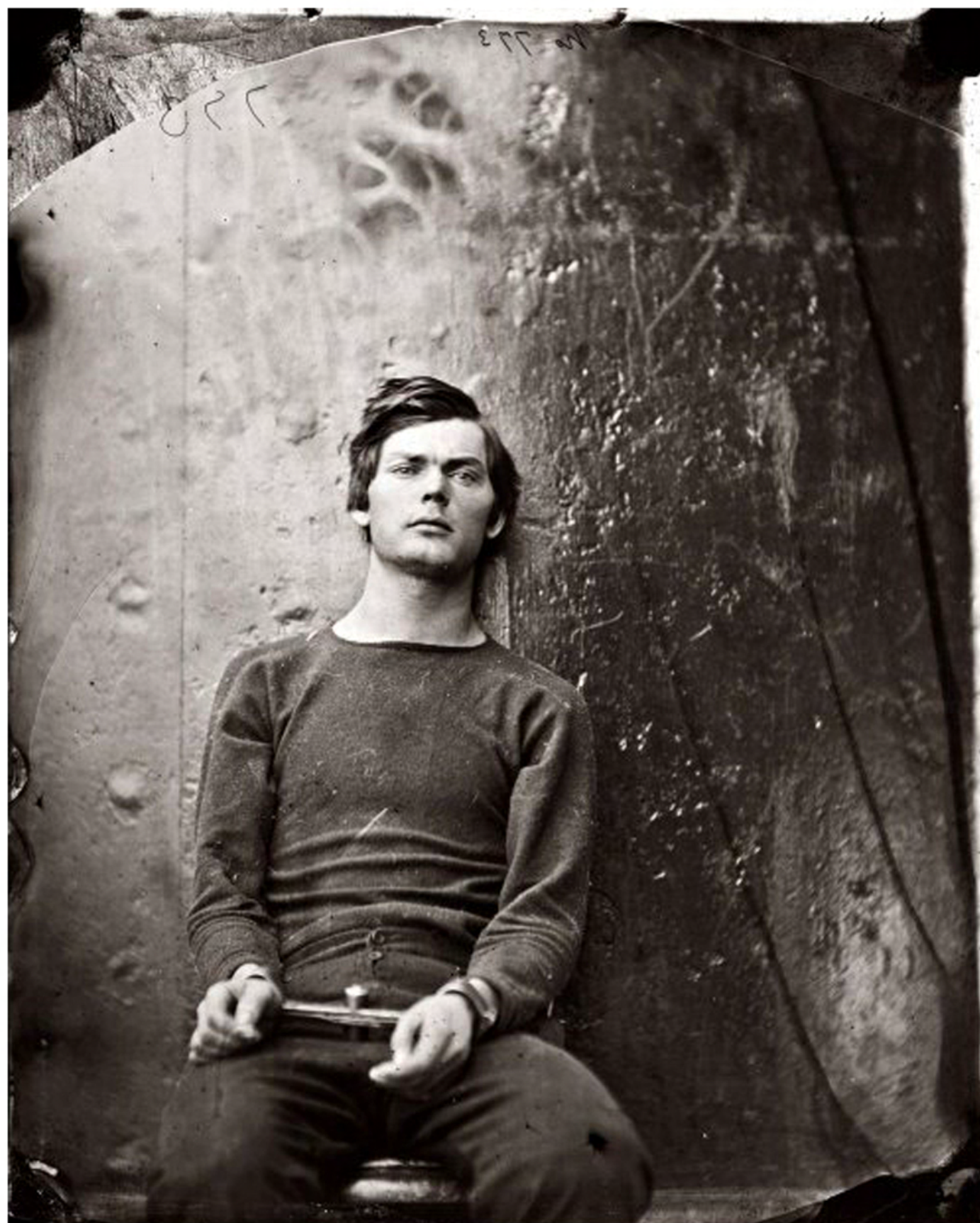
Barthes (1984), no qual se encontram confluências importantes com os textos aqui apresentados, expõe uma interessante consideração a respeito da imagem fotográfica desde o ponto de vista do seu observador, o *Spectator*. Nela, as características gerais da imagem que representam o acontecimento, o lugar onde se desenvolveu, as características do meio na qual ela foi realizada, seu posicionamento temporal e histórico, os nomes e funções do retratado, etc., são agrupadas sob a denominação de *studium*, o saber cultural sobre a imagem fotográfica. Entretanto, este autor notou que, em algumas imagens fotográficas, paralelamente ao *studium*, surge sem ser procurado algo que vem perturbar a leitura do *studium* da imagem, algo que punge, que fere o *Spectator*: o *punctum*. Ele opunha, na análise de uma foto, o *studium* ao *punctum*. *Studium* é o campo da foto e é através dos códigos culturais, estabelecidos entre o produtor (*Operator*) e o receptor (*Spectator*), que se estabelece uma interpretação clara da imagem. O *punctum*, ao contrário, é um detalhe visual da foto que atrai, que fere o *studium*, muda a leitura, redireciona o olhar. Entretanto, anos depois de estabelecer este conceito, Barthes (1984) formulou um novo conceito de *punctum* que incluía o tempo. Essa nova formulação lhe ocorreu na análise que fez de uma foto de sua mãe, já falecida, quando menina, e que nos interessa por representar uma observação algo paralela àquela considerada por Benjamin nos parágrafos anteriores.

Na época (no início deste livro: já está longe) em que me interrogava sobre minha ligação com certas fotos, eu julgava poder distinguir um campo de interesse cultural (o *studium*) e esta zebrura inesperada que às vezes vinha atravessar esse campo e que eu chamava de *punctum*. Sei agora que existe um outro *punctum* (um outro estigma) que não o “detalhe”. Esse novo *punctum*, que não é mais de forma, mas de intensidade, é o Tempo, é a ênfase dilaceradora do noema (“isso-foi”), sua representação pura (Barthes, 1984:141).

Este autor distingue um novo aspecto que ultrapassa a imagem em si. Esse novo aspecto inclui uma dimensão do tempo, no qual é possível visualizar na imagem um estranho futuro, um futuro não a partir do presente, mas a partir de um passado extinto. Como Benjamin (1996) observou na foto de Dauthendey e sua noiva: “o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos”, Barthes (1984) encontra na foto de um jovem, preso e condenado à morte, “um futuro anterior cuja aposta é a morte”:



Retrato de Lewis Payne, 1865
Alexander Gardner



Em 1865, o jovem Lewis Payne tentou assassinar o secretário de estado americano, W. H. Seward. Alexandre Gardner fotografou-o em sua cela; ele espera seu enforcamento. A foto é bela, o jovem também: trata-se do *studium*. Mas o *punctum* é: ele vai morrer. Leio ao mesmo tempo: *isso será e isso foi*; observo um futuro anterior cuja aposta é a morte (Barthes, 1984:142).

Ambos condenados à morte, a noiva de Dauthendey e o jovem Lewis Payne, ambos revelando esse futuro através da imagem fotográfica: “Que o sujeito esteja morto ou não, qualquer fotografia é essa catástrofe.” (Barthes, 1984:142) Ou seja, apesar de mortos no século XIX, seguirão sempre como condenados a morrer.

Barthes (1984) apresenta uma outra aproximação do entendimento da aura da fotografia, em uma linha de interpretação confluyente com Benjamin (1996), em uma complexa conjunção de elementos estéticos, subjetivos, intangíveis e singulares reunidos sob a denominação de *ar*: “O *ar* (chamo assim, por falta de melhor, à expressão de verdade) é como o suplemento intratável da identidade, [...]” (Barthes, 1984:160).

A denominação de *ar*, como uma das qualidades reveladas pela imagem fotográfica, trabalhada por este autor, decorre de uma mesma origem que o termo aura, utilizado por Benjamin (1996). Essa origem comum permite que alarguemos a nossa compreensão sobre essa qualidade complexa da fotografia, como comenta Palhares (2006:13): “Do ponto de vista da história da estética, o termo aura somente recebe significado pelas mãos de Walter Benjamin. Semanticamente, a palavra origina-se na tradução do grego *aúra* para o latim aura, que significa sopro, ar, brisa, vapor.” Essa perspectiva atribuída por Benjamin (1996) às primeiras fotos, e pela impossibilidade, em se tratando de algo imponderável, de a ela atribuímos uma descrição, é referida por ele em expressões como: “círculo de vapor” ou “respirar a aura dessas montanhas, desse galho”, de forma que a origem da palavra condiz com o que, experiencialmente, nos é revelado na observação de certas imagens fotográficas. Palhares nos dá um exemplo dessa referência da aura como “círculo de vapor” das primeiras fotografias, dos primeiros encontros da máquina com o homem:

Tudo se passava como se cada objeto colocado diante do aparelho (e é preciso destacar que aqui esses objetos são em sua maioria seres humanos, o que irá contribuir para a aparição da aura nessas imagens) fosse envolvido por um mistério. Sua marca visível seria então esse “círculo de vapor [*Haunchreis*] que às vezes circunscreve, de modo belo e significativo, o oval hoje antiquado da foto” e que é determinado por imperativos técnicos (Palhares, 2006:29).



Série Auráticas, SP034
JJ Name, 2002



Entretanto não são todos os retratados que reclamam a posse deste *ar*; o *ar* pode estar ausente, como um corpo sem duplo, sem sua sombra. Onde estaria a aura, a fotogenia, o *ar*, na ausência da sombra? O *ar* é, assim, a sombra luminosa que acompanha o corpo; e se a foto não chega a mostrar esse *ar*, então o corpo vai sem sombra, e uma vez cortada essa sombra, como no mito da Mulher sem Sombra, resta apenas um corpo estéril (Barthes, 1984:161).

Este autor estabelece que uma das características do *ar* reside no fato de ser indecomponível: o *ar* é. Neste sentido ele atribui ao *ar* tal singularidade ao afirmar que, na foto de sua mãe, o *ar*, a sua alma estava presente coincidindo com o retrato. “É através desse umbigo sutil que o fotógrafo dá vida; se ele não sabe, seja por falta de talento, seja por falta de oportunidade, dar à alma transparente sua sombra clara, o sujeito morre para sempre” (Barthes, 1984:161).

O *ar* está relacionado também com as qualidades sutis apresentadas pelo indivíduo retratado na foto e mesmo na realidade. Essas qualidades, que podem ser um *ar* de bondade, de beleza, de pureza, de sofrimento ou mesmo um *ar* indefinível, revelam algo de profundamente subjetivo e singular, entretanto, como características de uma imagem, essa revelação não se expande a tal ponto que possamos descrevê-la; permanecerá sempre como algo apartado da plena consciência e, portanto, ao abrigo de tornar-se inutilizável para a experiência poética.

O *ar* de um rosto é indecomponível (na medida em que posso decompor, provo ou recuso, em suma, duvido, desvio da Fotografia, que por natureza é totalmente evidência: a evidência é o que não *quer* ser decomposto) O *ar* não é um dado esquemático, intelectual, tal como o é a silhueta. O *ar* também não é uma simples analogia – por mais intensificada que seja –, tal como o é a “semelhança”. Não, o *ar* é essa coisa exorbitante que induz do corpo à alma – *animula*, pequena alma individual [...] (Barthes, 1984:159).



Série Auráticas, DU019
JJ Name, 2009



2.4.3 O duplo: o aqui e o agora da imagem fotográfica

Aqui nos convém recordar, através das análises de Benjamin (1996) e de Barthes (1984), que, na aura das imagens fotográficas antigas de Hill, Dauthendey e da foto de Kafka, ou, ainda, no *punctum* temporal, como na foto de Lewis Payne, é evidenciado aquilo que enfatizamos no primeiro capítulo desta dissertação: contrapõem-se, na realidade presente, no tempo da observação da fotografia, sua apreensão, enquanto objeto material, e, simultaneamente, a imagem mental, que nela adquire uma tal vitalidade que, retirando-nos do aqui e agora como observadores, nos faz irresistivelmente buscar o aqui e agora da imagem; e o que encontramos é o fantasma, o *spectrum*, o habitante da zona intermediária entre o imaginário e o mundo objetivo: o duplo. Podemos compreender que o duplo, expresso na foto, na figura da noiva de Dauthendey, continha, como tal, inúmeros e relevantes aspectos subjetivos que só a projeção histórica do observador sobre a imagem fotográfica poderia revelar. A mesma percepção se evidencia na observação da foto de Hill, que contém algo que não pode ser silenciado, algo que “reclama com insistência o nome daquela que viveu ali” ((Benjamin, 1996:93), que adquire na imagem da vendedora de peixes uma vida imaginária, como um duplo em busca de sua identidade, que também, como duplo, na foto, é real e está presente, embora ausente. Lewis Payne, por outro lado, obriga-nos a olhar para a sua morte, como um personagem de um purgatório num imaginário histórico, sempre prestes morrer, como um duplo congelado no tempo, acorrentado ao papel fotográfico. A reprodutibilidade técnica extingue o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra, na medida em que a reprodutibilidade técnica, multiplicando a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial e “Mesmo que essas novas circunstâncias deixem intacto o conteúdo da obra de arte, elas desvalorizam, de qualquer modo, o seu aqui e agora.” (Benjamin, 1996:167). Entretanto, pelas análises que desenvolvemos acima, tudo nos leva a crer que, desde o desenvolvimento da fotografia e estabelecida a reprodutibilidade técnica, o aqui e agora da fotografia concentrou-se, não em sua existência material como objeto, mas, sim, no duplo, na imagem reflexo-sombra sobre o suporte material, na verticalidade do instante sobre a horizontalidade do tempo contínuo. Ao tecer o comentário sobre a foto de Dauthendey, Benjamin (1996:94) busca o aqui e agora deste tecido imaginário, quando diz:

[...]o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com o qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos.

Essa foto em papel poderá ser reproduzida aos milhões e ainda assim estaremos contemplando o seu “valor mágico”, a sua aura. Várias e diferentes cópias, impressões, livros ou mesmo imagens de uma tela digital trarão de volta o núcleo aurático da fotografia, concentrado agora no duplo, no *punctum* temporal, no ar da fotografia. O deslocamento da aura nas imagens fotográficas, que impõe um revide de olhar, não do objeto histórico, mas, sim, do duplo e da imagem mental, confere-lhe uma nova propriedade: a fotogenia. E assim, retornamos a Morin (1997), que, da mesma forma, ao considerar a fotogenia, observa o revide, a devolução do olhar ao canalizarmos nossas propriedades subjetivas, como observadores, para a imagem fotográfica e que nos são devolvidas por ela:

[...] o que parece ser propriedades da fotografia são propriedades do nosso espírito, que nela se fixaram, e que ela nos devolve. Em vez de se procurar na coisa fotográfica a qualidade tão evidente e tão profundamente humana da fotogenia, dever-se-á partir do homem... A riqueza da fotografia reside, de fato, no que nela não existe, mas que em si é projetado e fixado por nós (Morin, 1997:41).

Este valor poético, que poderia ser também atribuído, como o fez Benjamin (1996), aos objetos e paisagens da natureza em relação à aura, é encontrado na imagem fotográfica pelas suas qualidades aparentadas com o duplo, o reflexo e a sombra. A aura da fotografia se encontra, portanto, na fotogenia que se estabelece a nos sonhos materializados em imagens que dialogam com o observador, numa intimidade subjetiva, como um interlocutor ou um ego alter: o duplo.

Ora, o que se coloca no centro dessa experiência aurática é antes de tudo uma forma de comunicação. Ao investir o objeto da capacidade de retribuição do olhar, ele “se transforma num interlocutor”. Com isso, o que ocorre na experiência da aura é uma verdadeira relação intersubjetiva” do eu com seu interlocutor, o alter ego” (Palhares, 2006:90).

Barthes (1984) nos empresta a sua abordagem que contém, de forma bastante esclarecedora, a vinculação do *punctum* temporal com os aspectos projetivos e identificativos que trabalhamos em parágrafos anteriores. Para ele, que vemos, neste pormenor, concordar com Morin (1997) e com Benjamin (1996), a imagem se apresenta falsa à percepção, como



Série Auráticas, Paris591
JJ Name, 2003

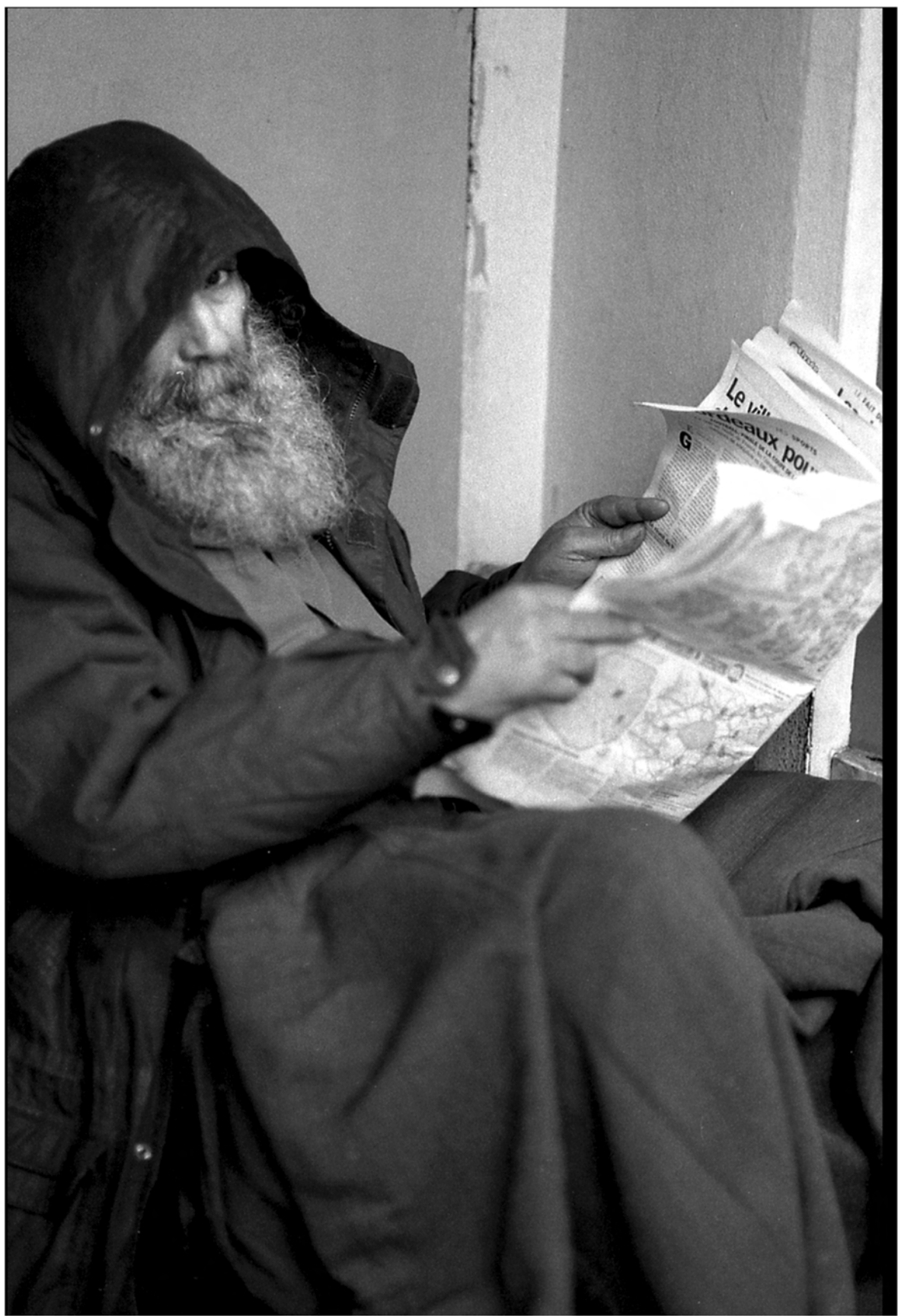


imagem mental que é, portanto imaginária e, ao mesmo tempo, irrecusável como algo, utilizando-se de expressão similar à de Benjamin (1996), “com tinturas do real”, em seu aspecto temporal.

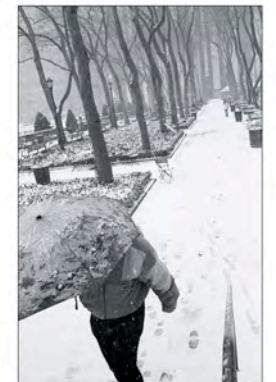
A Fotografia torna-se então, para mim, um *medium* estranho, uma nova forma de alucinação: falsa no nível da percepção, verdadeira no nível do tempo: uma alucinação temperada, de certo modo, modesta, partilhada (de um lado, “não está lá”, do outro, “mas isso realmente esteve”): imagem louca, com tinturas de real (Barthes, 1984:169).

A experiência fotográfica de registro da aura, como elementos dos sonhos transformados em imagens fotográficas, implica na visão da aura, da fotogenia, do ar na realidade objetiva, no devaneio poético do caminhar do fotógrafo. Esta experiência, que se encontra em um terreno tão imaterial quanto a própria qualidade impalpável do objeto aurático, contém em si traços de um estado anterior ao da separação entre as esferas objetivas e subjetivas, o qual poderíamos chamar de estado mecânico, consumado na passagem do século XVI para XVII, quando “a concepção de natureza deixa de ser a analogia, a simetria, as afinidades e passa a ser a mecanicidade” (Matos, Olgaria apud Palhares, 2006:133). Esse estado anterior contempla as realizações de caráter harmônico entre a o homem e a natureza:

Por outro lado, a metáfora da retribuição do olhar refere-se também à própria experiência da felicidade enquanto uma relação de harmonia entre humanidade e a natureza, momento no qual “a separação entre a esfera dos processos objetivados que manipulamos, e a esfera intersubjetiva, em que nos encontramos para nos comunicar uns com os outros, ainda não está consumada” (Palhares, 2006:90).

Nesse estado natural, a contemplação da aura das coisas, parte “não de um sujeito como observador, como num universo científico, todas as coisas girando em torno de um sujeito, mas o sujeito – nós mesmos – submetidos à mirada das coisas, nós mesmos em exibição” (Hillman, 2010:69), reflete o estado onírico da percepção aurática, no qual os elementos disponíveis transformados em imagens, também dotadas de aura, serão revelados pelo ato fotográfico e tornar-se-ão disponíveis para serem compartilhados. Uma dimensão aurática compartilhada é o que o fotógrafo espera da imagem fotográfica: sua fotogenia.

Em Le crime de Quinette (Les hommes de bonne volonté, II), de Jules Romains, acha-se algo como o negativo da solidão que, o mais das vezes, é a companheira do flâneur. Que a amizade talvez seja forte bastante para romper essa solidão é o convincente na tese de Romains. “Em minha ideia, é sempre um pouco assim que nos tornamos amigos. Estamos presentes, juntos, a um momento do mundo, talvez um segredo fugidio do mundo; a uma



Série Fotogenias, NY381
JJ Name, 2001



aparição que ninguém ainda viu e que talvez ninguém mais verá. Mesmo se for coisa pouca. Vejamos: dois homens, por exemplo passeiam como nós. E, de repente, graças a uma fenda na nuvens, uma luz atinge o alto de um muro; e o alto do muro se torna por um instante algo de extraordinário. Um dos homens toca o ombro do outro, que ergue a cabeça e vê aquilo também, compreende aquilo também. Depois lá no alto, a coisa desvanece. Mas eles saberão *in aeternum* que ela existiu.” (Benjamin, 2000: 222).

A visão da aura fugidia por uma incidência da luz do sol no alto de um muro, na citação deste autor, é partilhada num momento extraordinário para ambos. Compartilhar a imagem fotográfica que revele a aura de um lugar como esse em um momento especial é a concretização do desejo do fotógrafo. O impulso para a busca, o desejo da captura das imagens, dos fragmentos dos sonhos, revela-se como autêntico desejo que, como diz Benjamin (2000:129), “pertence à categoria da experiência”. Da mesma forma, “o desejo realizado é o coroamento da experiência”, explica ele, e daqui podemos concluir que esta realização tem o desejo como base de partida e a experiência poética como fruto de um acaso prodigioso: “Aquilo que os homens chamam de amor é bem pequeno, bem restrito, bem débil, se comparado a essa inefável orgia, a essa santa prostituição da alma, que se dá inteiramente, poesia e caridade, ao imprevisto que se mostra, ao desconhecido que passa.” (Baudelaire apud Benjamin, 2000:212). Este acontecimento não poderia se concretizar apenas através de uma sofisticada habilidade técnica, fruto do consciente, mais apropriada ao estabelecimento de uma vivência, mas através de algo que contivesse uma centelha do acaso. A estrela cadente é o símbolo do desejo realizado, pela analogia da distância no espaço com a distância no tempo. Ver a estrela cadente, portanto, significa a realização de um desejo há muito tempo manifesto. Mas o valor deste simbolismo só se conserva pela possibilidade indeterminável regida pelo acaso. O ato fotográfico na captura do instante único é da mesma natureza da experiência da estrela cadente, portanto significa, da mesma forma, a possibilidade do coroamento do desejo através da revelação para si do coração das coisas, de sua aura. O tempo da cena, que se abre ao fotógrafo como uma porta de experiência verdadeira forjada pelo acaso e que encontra, na fotografia, a sua possibilidade de permanente fruição da aura, é similar àquele descrito por Joubert, como menciona Benjamin (2000:129): “O tempo – escreve – se encontra mesmo na eternidade; mas não é o tempo terreno, secular... é um tempo que não destrói; aperfeiçoa apenas”.



Série Auráticas, Gua032
JJ Name, 1999



Capítulo 3 – A fotogenia da metrópole

3.1 Cidade objetiva/cidade subjetiva

Como se abordou no primeiro capítulo, a metrópole apresenta uma fotogenia específica revelada numa fisionomia que resulta de uma profunda interação com os elementos vivos do imaginário e das fantasmagorias do observador. Essa interação, que apresenta um caráter dinâmico de movimentos, de transformações e, principalmente, de atualizações permanentes é, portanto, o resultado da percepção da metrópole atuando sobre o imaginário do observador, e *vice-versa*, em um sistema de retroalimentação imaginário-metrópole. O fotógrafo registra cenas e recortes únicos por meio dos quais, ao expressar o seu imaginário, transfere elementos da constituição da metrópole, em seu aspecto subjetivo de duplo ou de imagem mental, ao objeto, o papel fotográfico ou a tela do computador.

Em um sentido muito similar ao da imagem fotográfica, que contém elementos do imaginário do observador dispostos em um objeto, os conceitos desenvolvidos por Park (1967) mostram uma cidade definida por uma amálgama de elementos subjetivos e objetivos. Park (1967:2) atribui à cidade o caráter de uma instituição entendida como uma ideia ou conceito que se associa a uma estrutura material, ou seja, percebida como uma parte da natureza humana associada aos artefatos e às utilidades que servem de base para que o homem realize sua existência. A cidade incorpora, geograficamente, os elementos próprios da natureza humana, que são expressos pelas relações subjetivas entre indivíduos ou grupos na forma de agrupamentos e segregações. Longe de ser uma entidade coletiva ou apenas um elemento geograficamente determinado, a cidade pode ser definida, então, como um *mecanismo psicofísico*. Nesse mecanismo, as motivações subjetivas particulares encontram expressão numa estrutura material, ao mesmo tempo em que alteram a própria composição da estrutura; a organização física da cidade e as relações mediadas pela moralidade vigente, que caracterizam essas associações e segregações, interagem continuamente para se moldarem e modificarem uma à outra.

A cidade é, potencialmente, o símbolo poderoso de uma sociedade complexa. Neste sentido, é importante precisar que a construção da imagem do meio ambiente (e, portanto, da cidade) é sempre resultado de um processo bilateral entre o observador e o meio. Há um processo de constante interação no qual a seleção, organização e dotação de

significado realizadas pelo observador conferem à imagem produzida um sentido e coerência únicos (Limena, 2001:26).

Portanto, a cidade, em seu aspecto material representado por um conjunto de componentes, tais como casas, prédios, ruas, parques, praças, organização administrativa, etc., ao associar-se às forças vitais presentes nos indivíduos e nas relações entre eles, adquire a forma institucional, ou melhor, adquire a *dinâmica psicofísica*.

As observações relativas a esse fato são sempre um esforço de revisão do padrão de percepção a que estamos treinados a executar. Habitados que estamos a considerar as realidades subjetivas e objetivas como sendo compartimentalizadas, temos, na expressão artística, através da literatura, das canções, da fotografia ou da pintura, um escape para essa visão complexa da metrópole.

...Janelas do meu quarto,
Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem é
(E se soubessem quem é, o que saberiam?),
Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente,
Para uma rua inacessível a todos os pensamentos,
Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa,...
(Pessoa, 1999:362).

Benjamin (2006), através de suas descrições e recortes literários do que é a experiência da metrópole, deixa entrever a superposição da interioridade subjetiva e da concretude objetiva das ruas, jamais completamente definidas, jamais tão simples. “A existência de afinidades entre as estruturas da cidade e do indivíduo que nela vive era uma ideia cara para Benjamin. Ele inventou um ‘sistema semiótico’, cuja principal forma de expressão, no entanto, não era cartográfica e, sim, literária.” (Bolle, 2000:332). Na seguinte citação de Bolle (2000:335), a cidade é encontrada antropomorfizando-se, como autora de texto destinado ao escritor. Segundo ele, de forma poética, Benjamin dota a cidade de uma alteridade imaginária, pois, ao final, a visão da cidade é a expansão topográfica da linguagem do escritor.

Numa ousada adaptação da ideia baudelairiana das *correspondences*, a cidade, no texto de Benjamin, torna-se parceira do escritor no trabalho de memória. Ela se antropomorfiza torna-se tecelã de um véu, autora de um texto destinado ao escritor –“muros caís, asfaltos, coleções de entulho, cercas de madeira, pequenas praças, passagens, bancas de jornal” texto escrito no idioma dela: topo-grafia (Bolle, 2000: 335).



Série Imagens da Metrópole, BA629
JJ Name, 2006



Essa relação imaginário-metrópole apresenta-se como uma extensão gigantesca do duplo moriniano (Morin, 1997), ou seja, aquilo que é tomado como imagem da metrópole revela a duplicata estruturada do conteúdo imaginário do nosso sistema de identificação e projeção, no qual a metrópole assume o caráter de sombra, reflexo e duplo. O que torna a contemplação da metrópole fascinante, na perspectiva do duplo, é a possibilidade de exploração dos conteúdos imaginários, das recordações e das fantasias exercida por todos, mas de forma atenuada, no processo de deslocamento por suas vias, na vivência de seus espaços urbanos e na relação com ambientes interiores, sejam eles públicos, como bares, cinemas, lojas, ou privados, como no interior da própria casa. Esta exploração pode ser exercida, de forma consciente e intensificada, na busca pela melhor representação, pelo melhor recorte ou destaque no imenso reservatório de experiências, plasmadas em imagens, que a metrópole propõe.

Assim, a ideia defendida por Park (1967:46), sobre o estudo da cidade como *laboratório social*, é referida como prática em uma interessante sugestão para seus alunos:

Vão e se sentem nos saguões dos hotéis de luxo e nas escadas das pensões de pernoite; sentem-se nos sofás da Gold Coast e nas camas de armar da favela; sentem-se no Orchestra Hall e no Star and Garter Burlesque. Logo vão sujar os fundilhos de suas calças na pesquisa de verdade (Park, apud Freitas, 2002:64).

Do ponto de vista da fotografia, a metrópole pode, então, ser tomada como um *laboratório do imaginário da modernidade*. É essa, portanto, a perspectiva de partida para o fotógrafo que se lança às ruas para a revelação de seu próprio mundo.

Da mesma forma, Rocha (2007) apresenta o pensamento similar de Julio Cortazar, considerando a aventura nas metrópoles:

O escritor Julio Cortazar, referindo-se certa vez à aventura urbana em um dos seus contos, propunha que desafiássemos a acomodação cotidiana e, ao abrirmos a porta de casa, nos lançássemos à rua como quem se lança numa floresta, suficientemente curiosa e devidamente atenta à ampla gama de significação que brota incessantemente do fluxo urbano e de nosso próprio percurso nesse lugar de afetos, experiências, memórias, temporalidades e esquecimentos (Rocha, 2007:164).

No contexto do duplo, a fotografia de rua na metrópole expressa uma qualidade singular; ela é documental, não no sentido jornalístico que trabalha na objetivação do fato, mas em um sentido paradoxal que a percebe como o extrato real da subjetividade da cena;



Série Devaneios, NY271
JJ Name, 2002



como duplo, é a qualidade imaterial do imaginário sobre um suporte físico. O caminhar pelas ruas, a atualização do espaço são, para o fotógrafo, como vimos no primeiro capítulo desta dissertação, a experiência da focalização do sonho que se alinha ou que se ajusta quase que imperceptivelmente ao concreto.

Na própria Roma, o sonho não percorreria as ruas pré-traçadas? E não está aquela cidade demasiadamente saturada de templos, praças cercadas e santuários nacionais, para poder entrar inteira no sonho do transeunte, com cada paralelepípedo, cada tabuleta de loja, cada degrau, cada portão? (Benjamin, 2006: 462).

A paisagem da cidade oferece ao observador, assim como ao fotógrafo, um panorama onírico, no qual o caminhar simula a passagem do tempo, os passos simulam a métrica de uma melodia que, embora não audível, evoca lembranças de um passado, além de sua própria história, o qual retrata a condição onírica do fotógrafo de rua, como do *flâneur*:

A rua conduz o *flâneur* em direção a um tempo que desapareceu. Para ele, qualquer rua é íngreme [...], pelo menos rumo a um passado que pode ser tão mais enfeitiçante por não ser o seu próprio passado, seu passado particular. Entretanto, este permanece sempre o tempo de uma infância. Mas por que o tempo de sua vida vivida? A iluminação a gás que recai sobre o calçamento lança uma luz ambígua sobre este duplo chão (Benjamin, 2006:161).

Ou então: “A existência nestes espaços decorre sem ênfase, como nos sonhos. O flunar é o ritmo desta sonolência.” (Benjamin 2006:146). Torquato Neto (Andrade, 2002: 90), em seus versos, comenta de forma similar a experiência das ruas, do caminhar sobre o tempo da memória.

Toda rua tem seu curso
tem seu leito de água clara
por onde passa a memória
lembrando histórias de um tempo
que não acaba
(Torquato Neto apud Andrade, 2002:90).

O caminhar do fotógrafo pelas ruas da metrópole põe em operação um mecanismo cósmico, uma formidável dinâmica, na qual cenas, pessoas, memórias, desejos, olhares, sensações entrecruzam-se, sobrepõe-se para expressarem-se em um ato: o ato fotográfico. Este caminhar tem, em cada passo, uma direção: a do perpetuar um tempo imemorial, o gesto eterno, o encontro único, os olhares que nunca mais se cruzarão, como descreve Benjamin



Série Flâneur, Paris799
JJ Name, 2001



(2006): “A cada passo, o andar adquire um poder crescente; as seduções das lojas, dos bistrôs e das mulheres sorridentes vão diminuindo, cada vez mais irresistível torna-se o magnetismo da próxima esquina, de uma longínqua massa de folhagem, de um nome de rua.” (Benjamin 2006:462).

O passado nas ruas não ocupa apenas o ângulo de visão; a experiência das ruas é complexa. Nela todos os sentidos se saturam de impressões. A alma, o passado, as sutilezas do tempo e da memória humana encarnam ou impregnam essas impressões, imagens e sensações do mundo ao redor e tornam-se visíveis como o brilho que se destaca quando se lustra uma peça velha de metal. Assim, a escolha do que há de se fotografar em cada cena é um resultado, uma decorrência de mecanismos postos em ação que abrangem desde um passado vivido, de lembranças irrecuperáveis como as de um sonho recém-esquecido, até um inconsciente ótico que dispara a câmera.

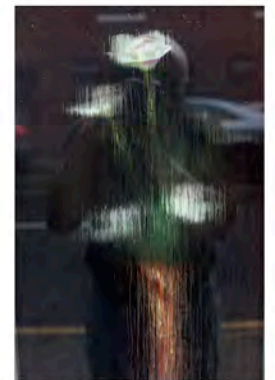
3.2 A aura da cidade

Pode ser ou não verdade, por exemplo, que “a língua dos dincas [...] compele os falantes a interagir com os atributos físicos e morais das pessoas na matriz física do corpo humano”. “Compele” é uma palavra difícil aqui. Os antropólogos discordam. Seja como for, o argumento do antropólogo pode ser defendido a partir de seu contrário: nossa língua, em oposição à dos dincas, convida os falantes a pensar nas pessoas e nos corpos separadamente (Clark, 2007:207).

Clark (2007), através dessa citação, oferece uma analogia com o tema da cidade: tem-se, entre a metrópole objetiva e o imaginário, uma indiferenciação, uma origem comum que se dá na complexa interação homem-metrópole. Entretanto, apesar de serem apresentadas frequentes evidências desse fato aos nossos sentidos, nossa linguagem não é suficientemente estruturada para descrevê-lo. Da mesma forma, alguns elementos próprios da dinâmica psíquica e da percepção são descritos de forma aproximada ou incompleta. No decurso do texto, traçaremos paralelos entre aura, alma, duplo, fotogenia, fisionomia, *anima mundi*, pois contemplam significados aparentados, e a possibilidade de entendimento conjunto nos permite fazer aproximações esclarecedoras entre conceitos que, embora tenham sido exaustivamente estudados, não possuem limites precisos. O termo *alma* será utilizado tomando-se como base sua dimensão poética e como uma extensão do duplo do homem, com o objetivo de compreendermos e ampliarmos a noção de fotogenia da metrópole; algumas considerações sobre a alma da cidade serão permeadas por outras relativas à aura, pois, no modo de descrição benjaminiano da aura, encontram-se várias similaridades com a visão da alma aplicada à cidade, como lemos em Hillman (1993). Da mesma forma comportam-se os conceitos de fotogenia, fisionomia e *anima mundi*, correlatos entre si, para os efeitos de que tratamos nesta dissertação.

Hillman (1993:38) descreve cinco ideias de alma, na observação das cidades, que representam modos de revelação de aspectos anímicos inusitados do mundo objetivo. No sentido de ampliar nossa perspectiva na abordagem das imagens urbanas e suas correlações com a fotografia, apropriar-nos-emos dessa classificação de Hillman, estendendo-a à experiência dos lugares da metrópole.

A primeira dimensão que a alma traz à cidade é a da reflexão. Reflexos físicos e reflexos da memória se entrelaçam na experiência do caminhante na metrópole e esta dimensão se desdobra na experiência aurática dos seus elementos. Encontramos, por conta, atribuições e qualidades similares, pontos de contato entre o conceito de alma da cidade e



Série Devaneios, DU284
JJ Name, 2009

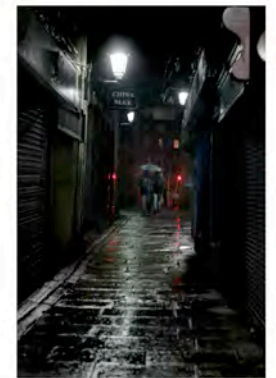


aquele referido como aura. A experiência da aura de um objeto é, como mencionamos anteriormente, investi-lo da capacidade de revide do olhar, entretanto, essa qualidade decorrente do sujeito é objetivada como extrínseca, ao situarmos sua presença “em torno de um objeto de percepção” (Benjamin, 2000:137). Esta presença refere-se às imagens da *mémoire involuntaire*, que, por conseguinte, presentes em torno do objeto, são devolvidas ao observador, num mecanismo reflexivo, como aura deste objeto:

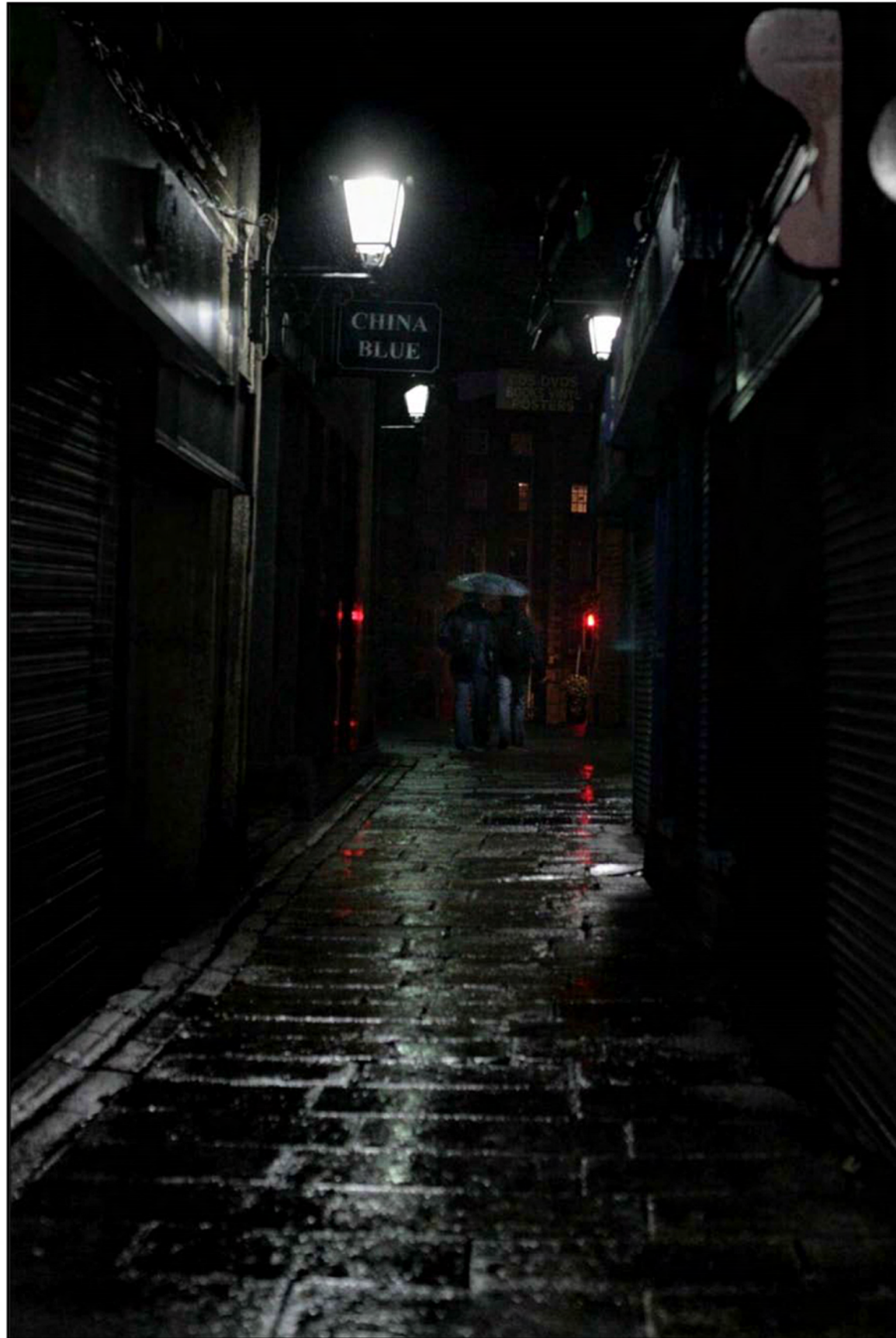
Se chamamos aura às imagens que, sediadas na *mémoire involuntaire*, tendem a se agrupar em torno de um objeto de percepção, então a aura em torno do objeto corresponde à própria experiência que se cristaliza em um objeto de uso sob a forma de exercício (Benjamin, 2000:137).

Se aplicarmos essa qualidade reflexiva aos elementos da metrópole, os reflexos físicos, como o brilho de uma rua molhada pela chuva ou o reflexo das vitrines e dos espelhos, serão um efeito análogo, em uma instância física, a um fenômeno complexo como a reflexão da memória e a projeção do duplo, da mesma forma agrupados em torno de objetos de percepção. As imagens da cidade revelam parcelas de interioridade, como sensações, sentimentos ou memórias, que são percebidas como reflexo em lugares, casas, portas, lojas, objetos à venda, pedestres, rostos. A possibilidade de encontro, no universo perceptivo, de elementos da intimidade do observador, tais como os sonhos, é mencionada por Baudelaire (apud Benjamin, 2000:143): “Prefiro olhar alguns cenários de teatro, nos quais encontro, tratados habilmente em trágica concisão, os meus mais caros sonhos”.

A segunda dimensão refere-se à profundidade. A alma dá profundidade à cidade através de sua estrutura de duplo e reproduz de forma amplificada a profundidade da alma humana, representada pelas perspectivas em direção ao distante, ao outro lugar, às ruelas e becos, ao centro, ao desconhecido, às inumeráveis cenas urbanas imaginárias que povoam a memória. Neste particular abrem-se duas possibilidades de surpresa ao caminhante, o desconhecido e o imprevisto. O desconhecido se dá na horizontalidade do espaço enquanto o imprevisto ocorre na verticalidade do tempo. O desconhecido no espaço e o imprevisto no tempo tornam-se as referências à profundidade como imagem da alma aplicada à cidade. No recorte de uma cena urbana fotografada, aquilo que é deixado além de seus limites como não-dito adquire esta dupla face: a do desconhecido e da profundidade inalcançável. Os vários níveis de profundidade de uma cidade, na dimensão da alma, encontram-se nas texturas, nos matizes de cor, nas intensidades de luz, nos *dégradés* de claro e escuro das ruas, projetados



Série Imagens da Metrópole, DU661
JJ Name, 2008



para dentro de outras vias que se sucedem incansavelmente. Na cidade, os becos, as ruelas, as saídas laterais das grandes vias, as direções da periferia, dos subúrbios, as imensas áreas comerciais no período noturno dão a dimensão de uma profundidade que reflete, como duplo, o seu lado sombrio, o seu lado melancólico. A melancolia da metrópole revela personagens próprios, como os moradores das ruas dormindo em bancos de praças, em calçadas molhadas ou sob viadutos sombrios, que lhe dão alma mesmo desde uma profundidade obscura. O sentido da imagem melancólica da cidade é descendente, sua gravidade é visão do limite da vida e sua profundidade aparenta-se mais a uma noite sem limites. Lages (2007) apresenta uma interessante visão da representação da melancolia em Benjamin, através das palavras recorrentes em alguns de seus textos, que nos remetem analogicamente às condições mencionadas acima:

A tendência descendente de toda manifestação melancólica, que é correlata de um desejo que só conhece seu objeto como de antemão perdido e cuja trajetória inevitavelmente pende para baixo, inscreve-se, na língua alemã, de maneira especial, também nas próprias palavras que a designam: *Schwermut*, *Trübsinn* e *Tiefsinn*, [...] *Tiefsinn*: *tiéf* = profundo/*Sinn* = sentido, senso, significa profundidade, absorção do pensamento e melancolia. Em sua multiplicidade, essas palavras apontam para diferentes denominações da melancolia: o peso, a gravidade, a profundidade, a obscuridade e sua relação com o sentido (*Sinn*) e o afeto (*Mut*) (Lages, 2007:156).

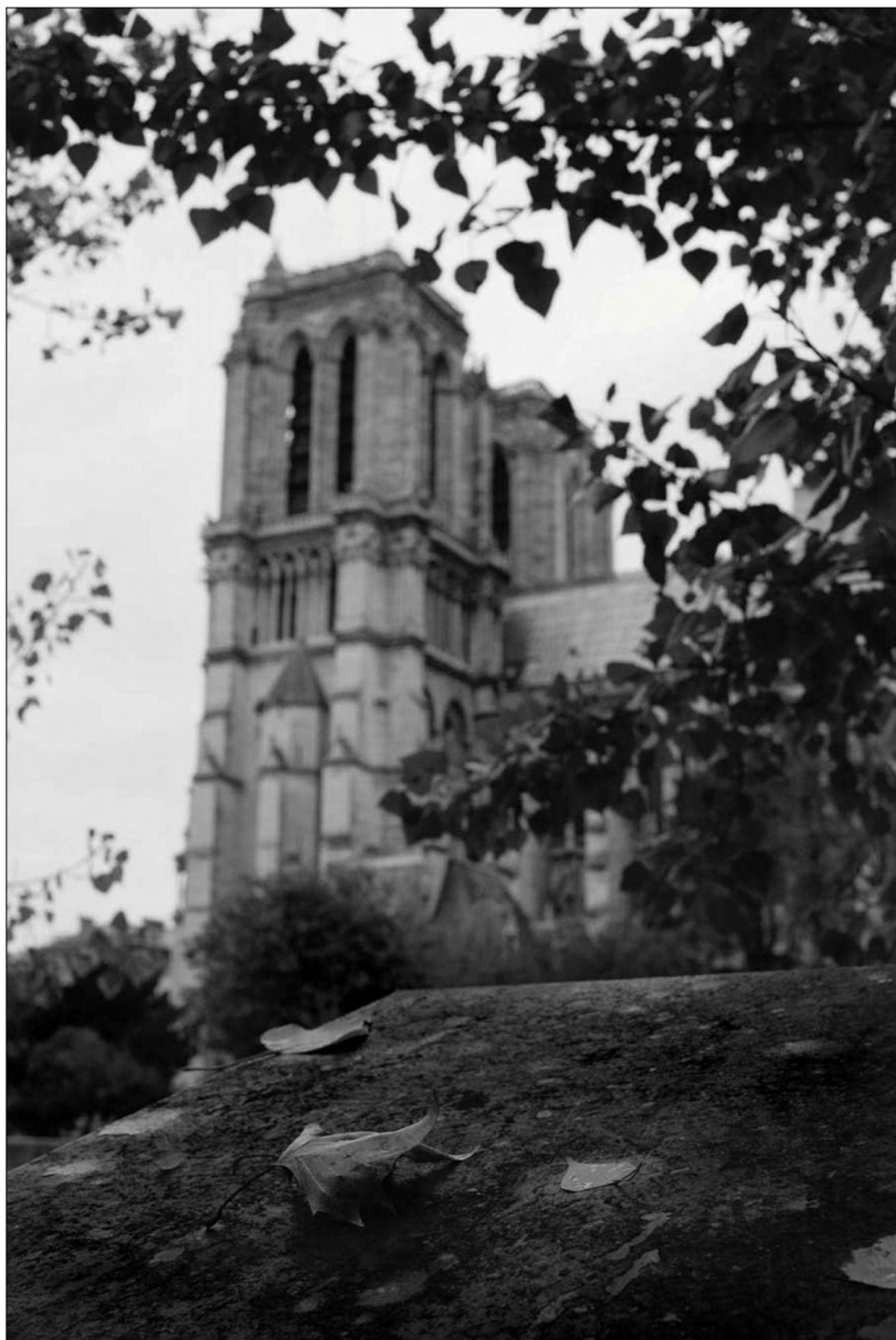
Outra dimensão aplicável à cidade refere-se às memórias emotivas, ao passado individual e do grupo que a habita. A memória individual está espalhada por todos os cantos e mesmo em cidades nunca anteriormente percorridas; a alma carrega em si a memória de todos os mais ínfimos momentos e reflete-os sobre os suportes que encontra, quaisquer que sejam eles, sempre que as condições se apresentem adequadas: nas pipas voando ao vento, nas casas antigas que lembram velhas moradas, nas luzes e nas cores das festas coletivas espalhadas pelo ano, nas decorações de Natal da cidade que contêm em si a lembrança de todos os anos passados.

Trago dentro do meu coração,
Como num cofre que não se pode fechar de cheio,
Todos os lugares onde estive... (Pessoa, 1999:341).

As representações dos lugares da metrópole retêm em si, como uma superfície de camadas sobrepostas, as lembranças e memórias dos lugares. “A modernidade em arte preserva todas as temporalidades do lugar, tais como se fixam no espaço e na palavra” (Augé,



Série Auráticas, Paris056
JJ Name, 2009



2004:73). Lugares, objetos, monumentos, museus impregnados pelos olhares e pelas lembranças que os dotam de uma alma própria, carregada pela subjetividade que se revitaliza cada dia. Benjamin (2000) faz referência a Proust, que descreve essa propriedade de impregnação da devoção, do olhar e da admiração e esclarece sobre essa qualidade da alma, permitindo-nos entender também a sua proximidade com a teoria da aura:

“Alguns amantes de mistérios sentem-se lisonjeados pela ideia de que alguma coisa dos olhares lançados sobre os objetos neles permaneça”. (Talvez exatamente a capacidade de retribuí-los.) “Eles acreditam que os monumentos e os quadros se mostrem apenas sob o tênue véu tecido à sua volta no decorrer dos séculos pelo amor e pela devoção de tantos admiradores” (Benjamin, 2000:140).

Além dessas, a alma traz à cidade outra dimensão: a produção de imagens mentais que se concretizam na enorme disponibilidade de cartazes, *out doors*, imagens publicitárias, arte urbana, etc. Essa dimensão apresenta-se também em uma assinatura em um livro de presença; em uma mensagem feita com o dedo em um carro empoeirado; em uma inscrição do nome no tronco de uma árvore, na parede de um prédio, de um monumento ou mesmo em uma inscrição obscena em um banheiro público. Nesse sentido, comenta Alves (apud Souza, 2008:76), sobre o graffiti e as manifestações da *street art*: “deixar sua marca na cidade é um jeito de dizer estou aqui, eu existo, é uma maneira de se dar voz”.

A metrópole moderna tem em si uma escrita imperativa e surreal. São todos os anúncios, cartazes, letreiros que fazem da cidade um enorme bloco de notas, escritas na linguagem das fantasmagorias da modernidade. Bolle (2000) apresenta uma imagem desse uso da cidade como um imenso mural numa citação do livro *Contramão*:

Trata-se de uma representação da metrópole moderna, assim como ela se ergue diariamente diante de seus habitantes: uma imensa aglomeração de textos: placas de trânsito, outdoors, sinais, letreiros, tabuletas, informações, anúncios, cartazes, folhetos, manchetes, luminosos – uma gigantesca constelação de escrita. [...] *Contramão* é um fac-símile do que o cidadão tem em suas andanças pela paisagem urbana, tem diante dos olhos como ‘escrita da cidade’. São textos triviais, percebidos, na maioria das vezes, de passagem, de modo distraído (Bolle, 2000:273).

A última das dimensões da alma aplicadas à cidade refere-se às relações humanas, principalmente àquelas que se dão no nível do olhar de forma multiplicada nos inumeráveis encontros casuais de olhares que ocorrem quando se sai às ruas. Nessa dimensão particular do contato humano, encontra-se a experiência do revide do olhar, experiência esta que Benjamin



Série Imagens da Metrópole, NY636
JJ Name, 2001



(2000:139) estabelece como base para a experiência da aura, quando transferida para a relação do homem com objetos ou com a própria natureza. Entretanto, o próprio olhar encontra-se como objeto, em uma fotografia, e a dimensão de sua aura é proporcional ao impacto que o ato prolongado de observá-lo impõe ao observador e a imagem do olhar se desdobra em inúmeras imagens que se sucedem.

A fotogenia da metrópole é, assim, construída da mesma substância, ao mesmo tempo interior e exterior, dos reflexos da alma na cidade o que constitui sua fisionomia. Aos olhos da consciência, a imagem sensorial corresponde à imagem mental e são indissoluvelmente ligadas. No conceito de *anima mundi*, como aponta Hillman (1993), todos os objetos seriam dotados de características de distinção, animação e de uma presença como realidade psíquica:

[...] imaginemos a *anima mundi* como aquele lampejo de alma especial, aquela imagem seminal que se apresenta por meio de cada coisa em sua forma visível. Então, a *anima mundi*, aponta as possibilidades animadas oferecidas em cada evento como ele é, sua apresentação sensorial como um rosto revelando sua imagem interior – em resumo, sua disponibilidade para a imaginação, sua presença como realidade psíquica (Hillman,1993:14).

Essa concepção, que se torna objetivamente a experiência perceptiva em uma relação com as coisas desde um “si mesmo” reposicionado, permite a elaboração das imagens dos objetos, fatos e cenas a si mesmas como ponto de partida e não mediadas por um processo reflexivo-discursivo. A elaboração da imagem das coisas refere-se propriamente à sua existência e não somente à superficialidade da percepção inócua que retira dos objetos e do mundo material a sua realidade psíquica.

Como se pode ler em Barcellos (2006:96), “somos prisioneiros das imagens de um *interior*, de uma subjetividade ou da vida de dentro como um lugar apartado do mundo, como um lugar exatamente oposto ao mundo inanimado, que é composto de matéria morta e que adquire sua existência, apenas e tão somente, a partir do *eu* altamente subjetivado”.

Nessa perspectiva a fotografia das ruas da metrópole, ao cortar radicalmente o fluxo do tempo da metrópole viva, permite ao observador dialogar com sua própria percepção, indagando o que, na foto, é tão real e ao mesmo tempo ausente: a realidade psíquica, uma película do imaginário da cidade sobre um suporte material. As imagens da cidade comportam-se, aqui, então, como mecanismos psicofísicos em miniatura, tal e qual a cidade. Esses mecanismos, constituídos pela imagem mental, pelo duplo e pela composição dos gestos e das linhas, recuperam, no tempo da sua observação, uma parcela da percepção da



Série Devaneios, FR209
JJ Name, 2009



anima mundi perdida no cotidiano da metrópole. Assim comenta Hillman (1995:15), referindo-se à atração causada pela percepção da alma nos objetos e nas coisas que nos faz dela experimentarmos a força da vida e o cativante mistério do desejo: “No entanto, esta súbita iluminação do objeto não depende de sua parte formal e estética que faz o ‘belo’, mas sim dos movimentos da *anima mundi* animando suas imagens e afetando nossa imaginação” ou “[...] à medida que esta ou aquela coisa ganha vida, chama nossa atenção, atrai-nos. [...] A alma do objeto corresponde ou une-se a nossa”. Essa qualidade expressa na íntima comunicação entre o homem e o mundo é revelada na fotografia como qualidade indefinível, como a própria aura, como formula Valéry (apud Benjamin, 2000:133): “O belo exige talvez a imitação servil do que é indefinível nas coisas”.

A analogia entre as estruturas da cidade e do indivíduo tem sua origem nos padrões biológicos de organização tanto dos tecidos como das células ou das estruturas subcelulares, como exemplo. A partir da matriz humana, um mundo é construído à nossa volta e a metrópole reflete essa matriz. Então, como as coisas, as paisagens e cenas têm um conteúdo de memória, e a organização da cidade, enquanto extensão do homem, contém arquétipos estruturais que possuem sua importância na fotografia, na medida em que essas estruturas condensam estados, memórias e imagens mentais pessoais ou extrapessoais que podem ser registrados e servir como instrumentos de percepção na forma de fotografias.

Pode-se, portanto, tomar os elementos da metrópole, como casas, ruas, becos, praças, bairros, limites da cidade, regiões, centro, núcleos, etc., como símbolos da interioridade manifestos na imaginação, nos sonhos, nas artes. Cada um desses elementos pode ser reconhecido como paisagem ou como pano de fundo do qual sobressaem objetos, pessoas, enquadramentos, etc. Essa dimensão de aprofundamento que o lugar adquire dentro de cada um estabelece o reconhecimento de camadas de memórias depositadas e acessíveis à sua aproximação.

Segundo Lynch (2006:11), elementos da cidade ou a própria cidade pode ser dotada de uma característica ao mesmo tempo subjetiva e objetiva, chamada por ele de imaginabilidade: “[...] característica, num objeto físico, que lhe pode conferir uma alta probabilidade de evocar uma imagem forte em qualquer observador dado”.

A imaginabilidade é, portanto, o conjunto manifesto pelo ambiente, por formas, cores ou enquadramentos visuais que facilita a criação de imagens mentais de conteúdo reflexivo,



Série Devaneios, NY200
JJ Name, 2006



evocativo da memória ou de expressão da psique. Essas imagens são claramente identificadas e os objetos, além de serem vistos, são claramente presentes nos sentidos.

Levando em consideração o deslocamento pelas diferentes áreas da cidade, principalmente caminhando, podem-se perceber as oscilações de imaginabilidade que o observador, o *flâneur* ou o fotógrafo têm em seu curso pela cidade. Certas regiões que têm uma forma de atividade comercial durante o dia, à noite, podem ter suas paisagens completamente transfiguradas pela presença de *nigth-clubs*, ou restaurantes e bares, configurando-se como zona boêmia da cidade.

Isso permite considerar que essa característica de imaginabilidade da cidade e de seus elementos tem um padrão flutuante, sazonal e variável nos períodos diurnos e noturnos e nas estações do ano, o que gera uma complexa profusão de imagens mentais, sem, entretanto, distorcer o nível mais profundo do padrão de imaginabilidade e de suas imagens básicas: “O observador sensível e familiarizado poderia absorver novos impactos sensoriais sem a ruptura de sua imagem básica, e cada novo impacto não romperia a ligação com muitos elementos já existentes” (Lynch, 2006:11).

As cidades consideradas com alto grau de imaginabilidade coincidem com aquelas em que a produção artística tem um grande desenvolvimento, reforçando a ideia de que os lugares propõem a tomada de posição do artista com vistas a uma representação, através de imagens, que vai ocupar a posição de reservatório da imaginabilidade de um dado lugar. “A cidade de Veneza poderia ser tomada como um bom exemplo de um ambiente assim, dotado de alta imaginabilidade. Nos Estados Unidos, somos tentados a citar partes de Manhattan, São Francisco, Boston ou, talvez, a parte lacustre de Chicago” (Lynch, 2006:11).

Para se estabelecer um paralelo entre a fotografia e as concepções relativas à metrópole de Lynch (2006), pode-se dizer que os elementos que sugerem ao fotógrafo a possibilidade de captura de uma cena são, na maior parte das vezes, inconscientes, tendo uma razão superficial como camada exterior do evento. Assim, a imaginabilidade é basicamente a tensão fundamental entre o fotógrafo e a cena, objeto ou enquadramento que, gerando imagens fortes durante o próprio deslocamento pelas ruas, tem, como solução, o registro, a fotografia ou o ato fotográfico. A imaginabilidade não é, por conseguinte, estática, mas concentra, por vezes, o passado em detalhes da arquitetura ou dos automóveis que emprestam à cena um ar de outro tempo ou fazem emergir memórias inesperadas.



Série Devaneios, SP231
JJ Name, 2010



Embora Lynch não tenha correlacionado a imaginabilidade com imagens provindas da *memória involuntária*, não seria de todo ilícito nos apropriarmos deste conceito no sentido de aprofundarmos o seu alcance. Imaginabilidade, enquanto expressão da capacidade própria de um objeto ou lugar de gerar imagens, se estendida à possibilidade de fazer emergir imagens da *memória involuntária*, coloca-nos diante de uma possível equação da experiência da aura. Essa equação configura-se, tomando-se em consideração um termo, que seria complementar à *imaginabilidade*, utilizado por Benjamin para descrever a aura; esse termo é *perceptibilidade*¹⁰. Nesta equação, imagens e percepção se encontram no objeto. Benjamin (2000:139) o utiliza baseando-se em Novalis, ao tratar do tema da experiência da aura: “‘A perceptibilidade é uma atenção’, afirma Novalis. E essa perceptibilidade a que se refere não é outra senão a da aura”. Tomemos duas das formulações básicas com que Benjamin se refere à experiência da aura: “investir o objeto da capacidade de revidar o olhar” (Benjamin, 2000:140), como *perceptibilidade*, e “as imagens da *memória involuntária* que se agrupam em torno do objeto de percepção” (Benjamin, 2000:137), como *imaginabilidade*. Imaginabilidade e perceptibilidade, então, estabelecem, em sua objetivação no objeto ou lugar, a intensidade máxima da experiência da aura, na completa alienação e objetivação da experiência para o objeto e que se resolve na terceira formulação da aura que é, por definição, “a aparição única de uma coisa distante por mais próximo que ela esteja” (Benjamin, 1996:101). A aura como *imaginabilidade* provém, então, de um objeto ou de um lugar que reúne em si imagens sediadas na *memorie involuntarie*. A aura como *perceptibilidade* provém de um objeto que revida um olhar; ele nos vê tanto quanto nós o vemos; é uma atenção, mas uma atenção cuja presença está no próprio objeto. No objeto ou no lugar, nós provamos, por um lado, a *perceptibilidade* na experiência da *distância* que se dá na alienação da atenção para o objeto, e, por outro, provamos a *imaginabilidade* na experiência da *distância* que se dá na inacessibilidade das imagens da *memória involuntária*. Na imagem fotográfica nós reencontramos essas qualidades como fotogenia. Com esses elementos podemos fazer, então, uma releitura da definição básica da aura em Benjamin (1996:101): “É uma figura singular, composta de elementos espaciais” (perceptibilidade, alienação do objeto) “e temporais” (imaginabilidade, imagens da *memória involuntária*): “a aparição única de uma coisa distante” (temporalmente e espacialmente), “por mais próxima que ela esteja”.

Então, as diferentes concepções da experiência da metrópole, como mecanismo psicofísico (Park), como um gigantesco duplo do homem (Morin), como reflexo da alma (Hillman) ou como experiência de sua aura (Benjamin), esclarecem o fascínio por ela provocado nas fotos, no cinema, nas mais variadas representações da cidade e na própria experiência vivida. Esse fascínio se dá, como explicam essas concepções, pela revelação de um retrato do homem para o próprio homem. O fotógrafo busca, no registro de instantes ínfimos no interior da enorme fantasmagoria da metrópole, reter, conservar pequenos exemplares desses reflexos, pescados no frenético rio do tempo que passa rápido e inexorável aos seus olhos.

3.3 Lugares, não-lugares e o espaço dos viajantes, *interiores*

3.3.1 Lugares

Lynch (2006) estabeleceu como classificação das imagens da cidade os seguintes elementos: *vias, limites, bairros, pontos nodais e marcos*. Esses elementos, como paisagens arquetípicas, comportam-se, não só exteriormente, mas também interiormente, como *lugares definidos*. Enquanto formamos uma imagem desses lugares que agora estudamos, somos levados a considerá-los lugares como tais. Para tanto utilizamos a ideia de lugar antropológico que nos dá Augé (2004: 52) quando diz: “Estes lugares têm pelo menos três características comuns. Eles se pretendem (pretendem-nos) identitários, relacionais e históricos.” Ele considera identitário na medida em que o indivíduo se identifica com o lugar, o lugar de nascimento, o lugar de morada, o lugar das lembranças, e relacional no compartilhamento em vários níveis e em várias intensidades com outros indivíduos de mesma formação, tornando, então, a identidade partilhada e relacional. A essas dimensões do lugar acrescenta-se a dimensão histórica, não no sentido acadêmico do termo, mas no sentido da *história para si*: o lugar que os avós construíram ou que foi habitado pelos pais, que os *mortos recentes povoam de signos*, etc. Contrapondo-se a essa dimensão histórica, está a dos *lugares da memória* (história no sentido usual do termo) na qual se encontra *aquilo que já não somos mais*. Por isso, como diz Lynch (2006:53), “o habitante do lugar antropológico não faz história, vive na história”.

Certeau, por sua vez, retrata a experiência, a prática do lugar como um espaço onde fragmentos de memória, de passado, que emergem nas práticas do espaço, ainda que possam se desdobrar, permanecem como enigmas, simbolizações encravadas no corpo:

Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar, mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo. “Gosto muito de estar aqui!” é uma prática do espaço este bem-estar tranqüilo sobre a linguagem onde se traça, um instante, como um clarão (Certeau, 1994:175).

Certeau (1994:159) comenta ainda sobre uma estranheza do cotidiano, “uma experiência antropológica, poética e mítica do espaço” e que é somente um limite que se

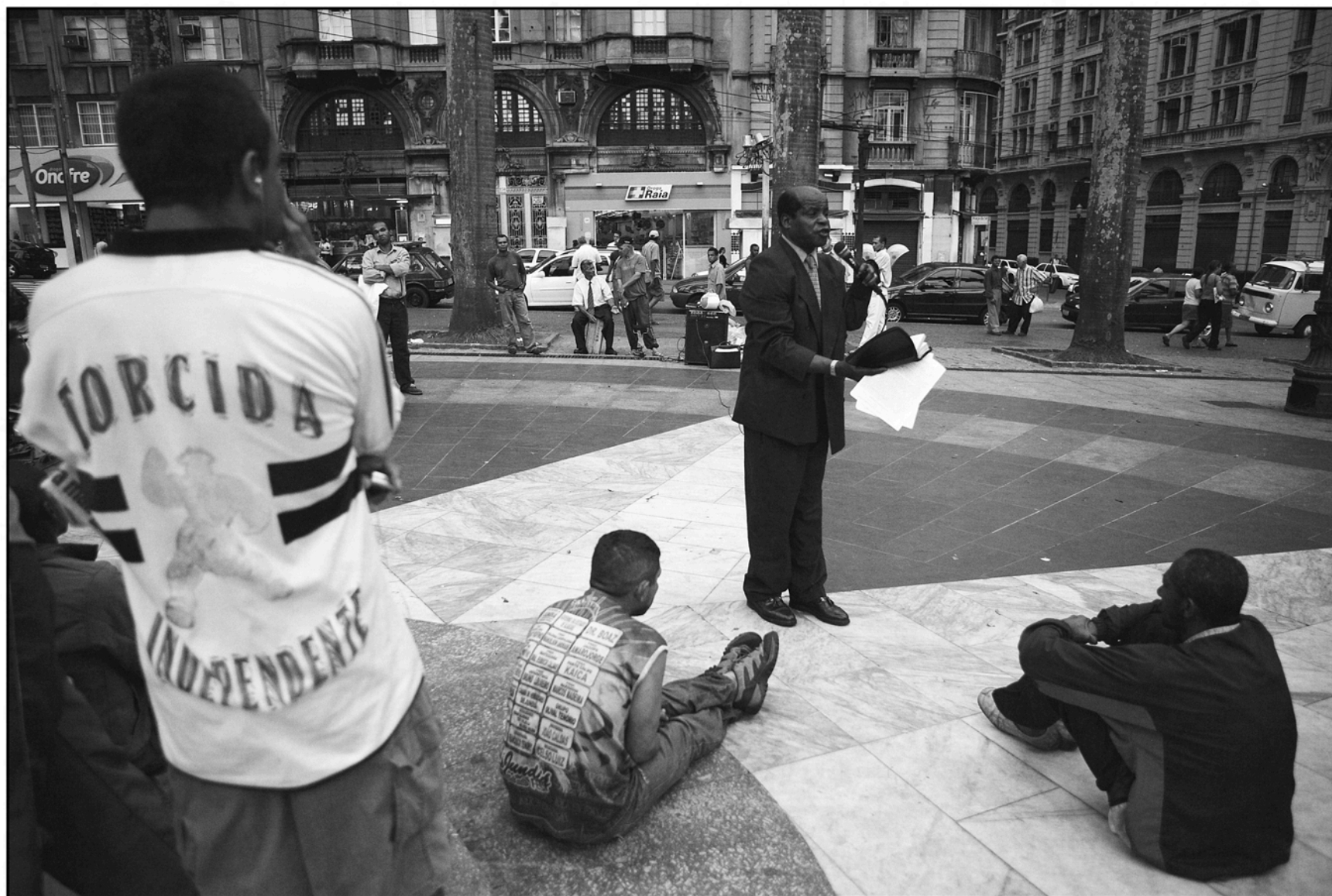
destaca sobre o visível. Como outra espacialidade, pode-se lhe atribuir a condição de visão poética do duplo, extensão da alma ou dimensão da fotogenia de um lugar.

Escapando às totalizações imaginárias do olhar, existe uma estranheza do cotidiano que não vem à superfície, ou cuja superfície é somente um limite avançado, um limite que se destaca sobre o visível. Neste conjunto, eu gostaria de detectar práticas estranhas ao espaço “geométrico” ou “geográfico” das construções visuais, panópticas ou teóricas. Essas práticas do espaço remetem a uma forma específica de “operações” (“maneiras de fazer”), a “uma outra espacialidade” (uma experiência antropológica, poética e mítica do espaço) e uma modalidade opaca e cega da cidade habitada. Uma cidade transumante, ou metafórica, insinua-se assim no texto claro da cidade planejada e visível (Certeau, 1994:159).

“O contraste da ideia de ‘lugar’ com a de ‘espaço’ afirma que ‘lugar’ tem um nome, uma face, uma particularidade, uma lembrança, um projeto, uma profundidade absorvente, tornando possível, portanto, nosso reconhecimento” (Barcellos, 2006:103).



Série Imagens da Metrópole, SP538
JJ Name, 2007



3.3.2 Não-lugares e o espaço dos viajantes: outros espaços do *flâneur* da supermodernidade

Nos pontos de baldeação dos ônibus, os passageiros eram chamados pelo número de ordem, quando deviam se apresentar, para não perder o seu direito a um lugar (1885). (Benjamin, 2000:204)

Augé (2004) descreve um novo panorama contemporâneo, no qual alguns elementos compõem um novo espaço para o caminhante. Se trabalhamos, até então, nos sonhos da modernidade, em suas fantasmagorias, poderíamos identificar novos sonhos e novas fantasmagorias naquilo que ele define como supermodernidade?

A supermodernidade procede simultaneamente das três figuras de excesso que a caracterizam: a superabundância factual, a superabundância espacial e a individualização das referências (Augé, 2004:100). Ao contrário da modernidade que se mostra, entre outras coisas na mescla entre o antigo e o novo, na supermodernidade o antigo é fragmento circunscrito:

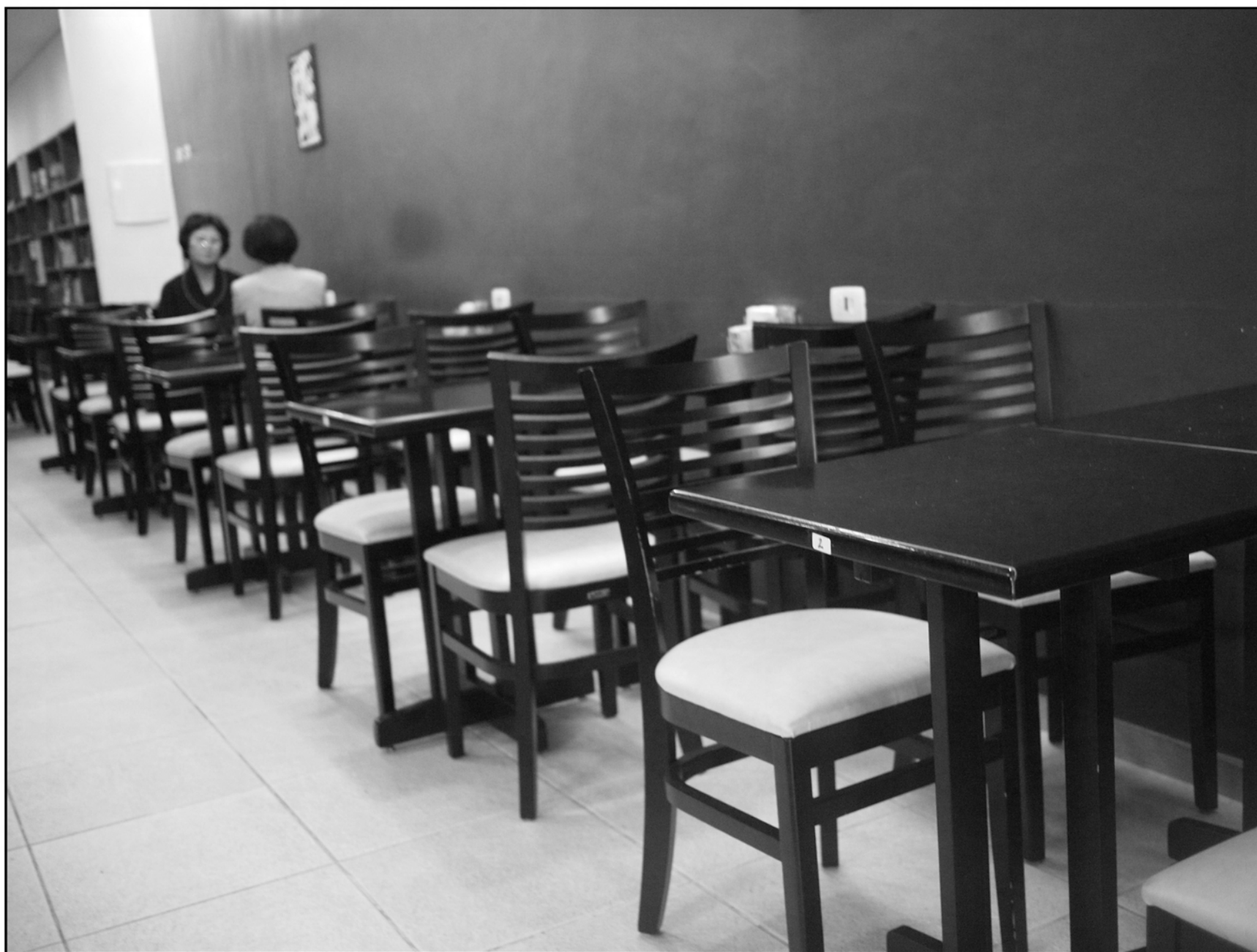
Vê-se bem, a partir de então, o que distingue a supermodernidade da modernidade tal como a define Starobinski por meio de Baudelaire. A supermodernidade não é o todo da contemporaneidade. Na modernidade da paisagem baudelairiana, ao contrário, tudo se mistura, tudo se mantém: os campanários e as chaminés são os “donos da cidade”. O que o espectador da modernidade contempla é a embricação do antigo e do novo. A supermodernidade faz do antigo (da história) um espetáculo específico [...] estatuto que se exprime às mil maravilhas nos catálogos editados pelas agências de viagens (Augé, 2004:101).

Os lugares estão em profunda relação com o homem e com as condições nas quais o homem pratica sua vida e se desdobra em memórias e sonhos. A modernidade trouxe a sobreposição do histórico ao contemporâneo e permitiu o desenvolvimento da metrópole acrescido do desenvolvimento tecnológico das mídias, de espaços coletivos e independentes de um desenvolvimento histórico e da necessária intercomunicação entre os diversos centros. Essas condições, entretanto, permitiram também o aparecimento de áreas caracterizadas pela ausência dos fatores que atribuíam uma densidade existencial aos lugares. Essas áreas, destituídas de densidade existencial e de imaginabilidade, são definidas por Augé (2004:73):

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não-lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos.



Série Duplo, SP599
JJ Name, 2010



Augé aponta alguns exemplos de não-lugares:

[...] os pontos de trânsito, e as ocupações provisórias (as cadeias de hotéis e os terrenos invadidos, os clubes de férias, os acampamento de refugiados, as favelas destinadas aos desempregados ou à perenidade que apodrece), onde se desenvolve uma rede cerrada de meios de transporte que são também espaços habitados onde o frequentador das grandes superfícies, das máquinas automáticas e dos cartões de crédito renovados com gestos do comércio “em surdina”, um mundo prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero, propõe o antropólogo, como aos outros, um objeto novo cujas dimensões inéditas convém calcular antes de se perguntar a que olhar está sujeito. (Augé, 2004:74).

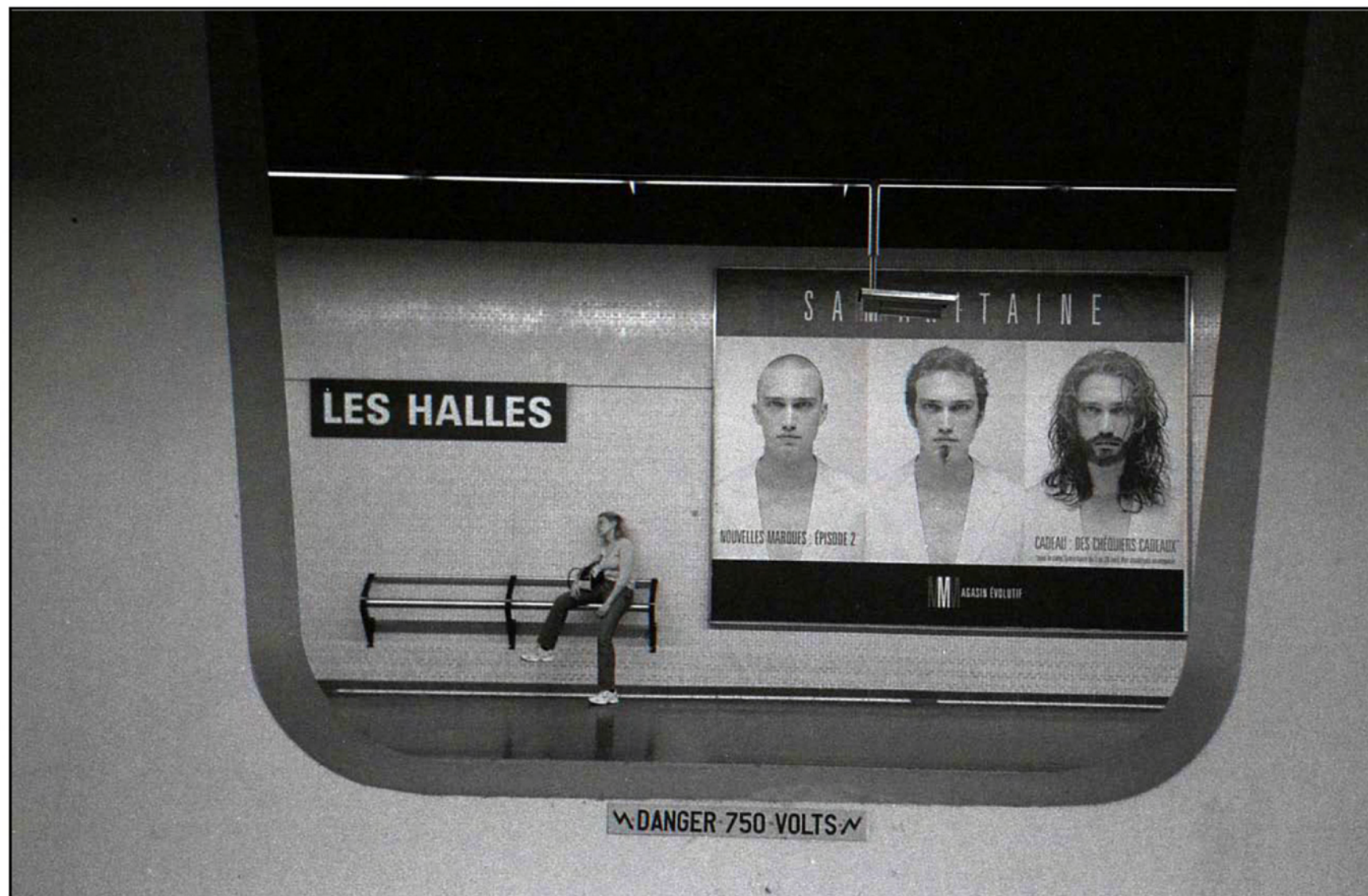
O não-lugar, presente nas metrópoles, refere-se a um lugar vazio, não, como na definição de Bauman (2003:120), um lugar destituído de sentido, mas um lugar cuja relação com o indivíduo é vazia, pois é este que se encontra vazio de sua própria identidade e, ao mesmo tempo, pleno de uma individualidade coletiva e institucionalizada. As sensações por ele provocadas, portanto, aproximam-se da desolação, da solidão, da incompletude que, como um lugar de passagem, impele-nos para o próximo passo rumo a um *lugar*, ao próximo lugar, talvez apenas imaginado.

Essa condição solitária do indivíduo no não-lugar, embora contraditória, - pois como sentir-se sozinho num supermercado ou em uma estação de metrô? - é a decorrência natural, que Augé (2004:86) descreve como “[...] novíssimas experiências e vivências de solidão, diretamente ligadas ao surgimento e à proliferação de não-lugares.” Portanto os não-lugares não são definidos apenas como espaços constituídos em relação a certos fins, mas também como a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços ou “os não-lugares medeiam todo um conjunto de relações consigo e com os outros que só dizem respeito indiretamente aos seus fins: assim como os lugares antropológicos criam um social orgânico, os não-lugares criam tensão solitária” (Augé, 2004:87).

Nesta condição, as imagens mentais, o duplo ou os duplos que são acessados pelo indivíduo como imagem de si, adquirem um caráter mais ficcional que qualquer dos duplos “espirituais” das práticas rituais, pois não é de ritos circunscritos que trata o não-lugar, mas de uma nova prática da modernidade que toma o indivíduo em seu cotidiano mais concreto e objetivo, com seus textos, setas de orientação, cartazes e sinais, seus espaços destinados à espera ou ao próprio trabalho, o que lhe dá impressão de realidade, mas uma realidade de um presente contínuo e indiferenciado:



Série Imagens da Métropole, Paris677
JJ Name, 2004



É com uma imagem de si mesmo que ele se acha confrontado em definitivo, mas uma estranhíssima imagem, na verdade. O único rosto que se esboça, a única voz que toma corpo, no diálogo silencioso que ele prossegue com a paisagem-texto que se dirige a ele como aos outros, são os seus – rosto e voz de uma solidão ainda mais desconcertante, porque evoca milhões de outras. O passageiro dos não-lugares só reencontra sua identidade no controle da alfândega, no pedágio ou na caixa registradora. Esperando obedece aos mesmos códigos que os outros, registra as mesmas mensagens, responde às mesmas solicitações. O espaço do não-lugar não cria nem identidade singular nem relação, mas sim solidão e similitude (Augé, 2004:95).

Assim, como contraponto aos lugares que são intensos em identidade, seja esta caracterizada pela beleza, elegância ou harmonia ou pelo disforme, pela sujeira ou medo, dos quais extraímos imagens que falam intensamente de nossa alma, os não-lugares propõem outra estética, na confrontação com, se assim posso me expressar, um ambiente extra-humano no qual o humano se insere. Dessa forma, “o passageiro dos não-lugares faz a experiência simultânea do presente perpétuo e do encontro de si” (Augé, 2004:96), através da homogeneidade dos lugares e das relações possíveis com esses lugares e dos convites à identificação com os personagens passageiros. Dessas relações, poderão ser extraídas imagens nas quais recairá o foco da atenção do observador, do fotógrafo, ou seja, das parcelas da alma ou da sua ausência.

Embora os conceitos de lugar e não-lugar, como definidos por Augé, tenham sido abundantemente estudados e sua utilização tenha sido, por alguns, banalizada por uma excessiva categorização dos espaços públicos e privados, tornando-os imperativamente “lugares” ou “não-lugares”, devemos salientar dois pontos importantes pertinentes a este trabalho. O primeiro se relaciona com fato de que cada uma dessas categorias não é encontrada, sempre, em sua forma pura, ou seja, absolutamente destituída de elementos da outra. Obviamente, se estabelecermos um saguão de um aeroporto internacional como um não-lugar, este não o será assim percebido por aqueles que com ele tenham estabelecido relações afetivas, de trabalho, etc. Da mesma forma, um lugar histórico, transbordante de características de um lugar solidamente constituído, pode representar, nas relações que estabelece com um indivíduo, uma ausência particular dessas mesmas características. Nos dois exemplos, lugar e não-lugar podem assumir feições mescladas, o que nos impele a não utilizarmos esses termos de forma estanque. O segundo se relaciona, agora de forma prática, com a percepção de um indivíduo ou de um grupo sobre a predominância desse conceito na prática de um determinado lugar. Mesmo tendo sido trabalhados de diferentes formas, esses



Série Imagens da Metrópole, SP508
JJ Name, 2010



conceitos explicam, na prática da fotografia de rua, sensações e percepções que, sem eles, não estariam suficientemente esclarecidas.

Outra dimensão do não-lugar encontra-se representada, e aqui se encontra o seu melhor exemplo, na própria fotografia, a fotografia turística amadora, o espaço dos viajantes. A ideia do vazio da viagem preparada de antemão, cercada pela segurança dos pacotes turísticos, nos quais tudo é destinado a minimizar ou mesmo eliminar a experiência do *choque*, reflete o espaço do turista. Neste espaço a experiência do viajante de experimentar a si mesmo como espectador supera, em importância, a própria natureza do espetáculo. O espaço do viajante seria, então, nas palavras de Augé (1994:81), o arquétipo do não-lugar. Os prospectos de viagem utilizam imagens de lugares ideais, sonhos de consumo turísticos. Nesses prospectos encontram-se fotografias de lugares que se baseiam em uma visão futura que o viajante terá: a torre *Eifel*, as praias do Rio de Janeiro, o Vaticano, etc. Nesta posição, entre o que o prospecto propõe e a presença do turista no local sonhado, instauram-se o vácuo, a distância e a solidão, pois, como no prospecto, a experiência do lugar visitado é substituído pela experiência de si mesmo enquanto observador.

Essa pluralidade de lugares, o excesso que ela impõe ao olhar e à descrição (como ver tudo? Como dizer tudo?), e o efeito de “expatriação” que daí resulta [...] comentando a fotografia que fixou o instante: “veja só, sou eu, ao pé do Partenon”, mas, no instante, acontecia de nos espantarmos: Que vim fazer aqui?) introduzem entre o viajante-espectador e o espaço da paisagem que ele percorre ou contempla uma ruptura que o impede de ver aí um lugar, de aí se encontrar plenamente, mesmo que tente preencher esse vazio com as informações múltiplas e detalhadas que lhe propõem os guias turísticos [...] ou os relatos de viagem (Augé, 1994:79).

Então, a necessidade de fotografar, a produção de milhões de fotos todos os dias nos mais variados pontos turísticos do planeta, visam à recordação posterior de um momento de ausência real em um lugar transformado em não-lugar pela condição do observador. Essa ausência angustiosa é sentida pelo observador e sintetizada na pergunta mencionada por Augé (2004:79): “Que vim fazer aqui?” A partir dessa constatação, fotografa-se abundantemente, para que, no futuro, em casa, através dos olhos dos familiares ou amigos, possa recuperar a presença, no lugar visitado, através de seu duplo, presente que está na imagem fotográfica.

[...] E se fotografam. Voltam satisfeitos como caçadores com o embornal repleto, passam os dias esperando com doce ansiedade para ver as fotos reveladas [...], e somente quando põem os olhos nas fotos parecem tomar posse tangível do dia passado, somente então aquele riacho alpino, aquele jeito do menino com baldinho, aquele reflexo de sol nas

pernas da mulher adquirem a irrevogabilidade daquilo que já ocorreu e não pode mais ser posto em dúvida. O resto pode se afogar na sombra da incerta lembrança (Calvino, 2001:51).



Série Flâneur, LON811
JJ Name, 2003



3.3.3 Interiores

Outra dimensão da metrópole é a do *interior*, o interior das casas, das lojas, bares, museus, salas de espetáculo, entre os inúmeros abrigos em que o homem estabelece e mantém a sua vida. Quando, utilizando-me da expressão de Lynch (2006: 52), “o observador *penetra* mentalmente” a metrópole, o faz percorrendo o seu exterior, sua camada externa ou fachada. Entretanto, grande parte da vida da metrópole ocorre no *interior*, nos lugares destinados à moradia, à convivência ou à apreciação pública de objetos, cultos e cerimônias. Assim, as considerações mentais sobre a metrópole compõem-se de pequenas excursões a esses *interiores*.

Da mesma forma que a cidade é a expressão concretizada e imaginária do humano, os *interiores* representam a particularização dos meios e estruturas objetivas somados ao conjunto de elementos próprios e carregados de valor subjetivo dos seus moradores ou usuários. Assim, embora diferentes em sua estrutura e tamanho, a metrópole e os *interiores* possuem as mesmas características enquanto depositárias da subjetividade, da memória e dos desejos de seus moradores ou usuários. Isso nos leva à possibilidade de atribuir aos interiores as mesmas qualidades e recursos atribuídos à metrópole, mas em uma escala individual, familiar ou circunscrita. Desta forma os elementos que mencionamos anteriormente: imagens mentais, memórias, alma, duplos, assim como a imaginabilidade, são igualmente poderosos agentes da construção das imagens dos interiores, sejam elas fotográficas, literárias ou outras. Um mundo se manifesta em uma casa e em seus cômodos, no seu mobiliário, nas gavetas e estantes, nos armários e em seus conteúdos de alimentos, papéis e fotografias.

Assim, do ponto de vista objetivo, o *interior* é composto por um conjunto de espaços e equipamentos que refletem as demandas do indivíduo ou da família. Por outro lado, como a própria cidade, o *interior* é composto pela subjetividade humana de tal forma que podemos considerá-lo o seu casulo: “A forma primeva de todo habitar é a existência não numa casa, mas num casulo. Este traz a impressão de seu morador. A moradia transforma-se, no caso mais extremo, em casulo” (Benjamin, 2006:255). Ou, “Habitar como um verbo transitivo – por exemplo, na noção da ‘vida habitável’ – dá uma ideia da atualidade frenética que está oculta neste comportamento. Consiste em confeccionar para nós um casulo” (Benjamin, 2006: 255).

A analogia do casulo com a casa apoia-se na ideia da marca ou impressão do morador na estrutura que o contém. Mas, antes, não se considera aqui, obviamente, sua marca física, pois são tantos os homens que moldariam de forma idêntica casulos uniformes. O molde do homem no casulo refere-se ao *interior*, seu imaginário, suas lembranças e seus sonhos. Assim retornamos aos critérios, com os quais analisamos a metrópole externa, agora aplicados ao *interior*, à casa: a casa como mecanismo psicofísico, a casa como duplo do homem e a casa suporte para a expressão da alma. Entretanto, aqui se encontra uma subjetividade muito mais individualizada, relacionada diretamente à pessoa, àqueles que ali vivem e a seus sonhos.

“Nestas condições, se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz” (Bachelard, 2003:26).

Um dos elementos que constituem este conjunto que instrumentaliza a intimidade do homem é o mobiliário. Mesmo a mais vazia das casas habitadas contém um mobiliário. O mobiliário encerra em si o passar do tempo que se acumula em sua imagem: as penteadeiras, os espelhos e armários acumulam seus dias de uso, como películas fotográficas expostas à luz.

Os crepúsculos que dão cores tão ricas à sala de jantar ou ao salão são filtrados por belos tecidos ou por estas janelas altas, trabalhadas, que o chumbo divide em inúmeros compartimentos. Os móveis são grandes, curiosos, bizarros, ornados de fechaduras e de segredos como almas refinadas. Os espelhos, os metais, os tecidos, a ourivesaria e a faiança aí executam para os olhos uma sinfonia muda e misteriosa (Baudelaire apud Benjamin, 2006:259).

É interessante notar que não só o uso impregna o objeto mobiliário ou o cômodo com suas impressões múltiplas, acumuladas no tempo, mas também o valor a ele atribuído. A forte carga subjetiva embutida no valor contém as memórias, os desejos, portanto parte da alma projeta-se como duplo no objeto, conjunto de objetos, coleções ou cômodos inteiros, dispondo um universo representável, carregado de imaginabilidade que resulta em sua visão estética, sua aura ou fotogenia. Os objetos pessoais, como o mobiliário, são confidentes mudos de nossa intimidade, mas que se revelam aos olhos da alma.

Que pensará de ti, durante as noites de inverno e abandono, a velha lâmpada amiga? Que pensarão de ti os objetos que te foram ternos, tão fraternalmente ternos? Seu destino obscuro não estava tão estreitamente unido ao teu? [...] As coisas imóveis e mudas jamais esquecem: melancólicas e desprezadas, elas recebem a confiança daquilo que trazemos de mais humilde, de mais ignorado no fundo de nós mesmos (Bachelard, 2003:151).

As portas, como lugar de passagem, revelam sua condição de ponte entre mundos distintos: do individual e familiar ao coletivo e impessoal. As janelas de uma casa, por outro lado, são para ver. As janelas são dedicadas à passagem, mas à passagem do olhar e aí se encontra sua dupla mão. Através dela os moradores veem o exterior e assim sentem o conforto de estarem protegidos no interior. Ao mesmo tempo, a rua observa a casa, por dentro, com suas intimidades. É bem possível que o fotógrafo caminhante, como o *flâneur*, encontre em sua trajetória, em uma rua qualquer, uma janela adequada ao olhar. Através dela vê outro universo, separado da rua por um limite impalpável, mas profundo, que lhe captura a atenção como a visão de um sonho. “Não há objeto mais profundo, mais misterioso, mais fecundo, mais tenebroso, mais deslumbrante, que uma janela iluminada por uma candeia” (Baudelaire apud Benjamin, 2000:212). Há um matiz de solidão nesta visão especular da janela da casa alheia: a solidão que se vê no velho, sentado em um sofá, imóvel diante de uma televisão, ou no jantar familiar que devolve a solidão à sua origem, o observador.

Porque o olhar lançado através de janelas desconhecidas sempre recai sobre uma família à mesa durante uma refeição, ou um homem solitário sentado à mesa, sob a lâmpada que pende do teto, ocupado com coisas misteriosamente nulas? [...] (Benjamin, 2006:253).

A fotografia das janelas revela uma outra forma de aproximação da interioridade, mas uma forma distante e que fala intensamente da condição de quem a observa.

A casa constitui, assim, um outro corpo do homem que, nela, imprime parte de sua vida na forma de memórias e valores, criando analogias entre sua arquitetura e a da alma: das portas e janelas, quartos e salas, às gavetas dos armários e suas chaves e aos segredos dos cofres.

Quem habitará a casa paterna? Quem fará preces na igreja em que foi batizado? Quem conhecerá o quarto em que ouviu um primeiro grito, em que presenciou um último suspiro? Quem poderá apoiar sua fronte no parapeito da janela em que ele, quando jovem, se entregara a esses devaneios que são a graça da aurora no longo e sombrio jugo da vida? Ó raízes de alegrias extirpadas da alma humana! (Veuillot L. apud Benjamin, 2006:434).

As paredes da casa são, frequentemente, as paredes da memória, onde se assentam retratos novos ou antigos que espelham o povoamento imaginário de duplos que cada casa, à sua maneira, incorpora com os anos.

Ao visitar uma casa, encontramos, com frequência, por toda parte, elementos da intimidade de seus moradores. Esses elementos sutis, que se comunicam conosco na forma de

impressões, cheiros e sensações, representam vestígios, marcas ou rastros de seus habitantes. Uma maçaneta gasta pelo tempo, coleções de objetos que decoram um armário, imagens de santos e retratos de antepassados nas paredes são rastros, rastros da passagem do homem por aquele lugar que vai se curtindo no caldeirão das vivências, experiências e lembranças. Esses rastros que se acumulam e que dão àquela casa a condição de lugar carregam-na com imaginabilidade que, fotograficamente, pode ser representada e que confere à fotografia uma condição excepcional ao reunir em si, no campo das imagens mentais que provoca, a aura e o rastro. A aura do distante a que somos remetidos e o rastro das impressões deixadas há minutos ou há décadas estampados na imagem fotográfica. Benjamim (2006) explica estas duas categorias de impressões:

[...] O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa, na aura ela se apodera de nós (Benjamin, 2006:490).

Na fotografia do interior reconhecemos o rastro, como a aparição de uma proximidade, de um detalhe de uma mesa, de uma cadeira manchada pelo uso, das marcas das paredes, e também a aura, como aparição de algo longínquo, como as sensações de presença, através das marcas da passagem de alguém que ali morou e hoje se encontra distante ou morreu. Esses dois elementos, rastro e aura, só as propriedades da imagem mental reveladas pela imagem fotográfica podem fazer confluir em uma única experiência, a qual pode ser resumida na palavra fotogenia.

Assim a metrópole, como um rosto ao lado de uma janela sob uma luz delicada de um dia nublado, possui uma fotogenia que é tanto mais intensa quanto mais somos incitados a nos projetar na sua imagem. O duplo da metrópole vive em nós. A metrópole é o espaço encantado no qual os mitos, os sonhos, os temores, as imagens transfiguradas de si, as festas de bairros, os domingos sonolentos e as lembranças escritas sob a poeira das ruas depositada sobre bustos de heróis, sobre calçadas imundas, em placas de rua sem saída, em lugares vazios de alma, em bares, desabrocham e exigem a fotografia e seu duplo fotogenicamente projetado no papel, para que, no tempo posterior à experiência, o *tempo do aprimoramento*, possamos incorporá-la definitivamente ao espaço da alma.

3.4 Fotogenia, fisionomia e fisiognomia da metrópole

A extensão dos conceitos de fotogenia a uma equivalente apreensão da metrópole requer que estabeleçamos analogias entre a fotogenia, a fisionomia e a fisiognomia da metrópole. A fisiognomia é a ciência que conhece o caráter humano através dos traços exteriores, entre os quais podemos incluir a sua gestualidade e movimentos do corpo. Bolle (2000) apresenta uma definição de fisiognomia de Johann Caspar Lavater, publicada em 1772 no livro *Physiognomische Methodik*, que diz:

A fisiognomia é a ciência de conhecer o caráter (não os destinos aleatórios) de um ser humano *lato sensu* a partir de seus traços exteriores; a fisionomia *lato sensu* seriam, portanto, todos os traços exteriores do corpo e dos movimentos de um ser humano, na medida em que , a partir daí, é possível conhecer algo do seu caráter (Lavater apud Bolle, 2000:41).

A fisiognomia utiliza-se da fisionomia, ou seja, do conjunto de traços exteriores e de movimentos, para conhecer um caráter. A fisionomia, portanto, refere-se aos traços, linhas, volumes, curvas, gestualidade e outros sinais objetivos que compõe um ser. A fisiognomia, por outro lado, é o aprofundamento da leitura fisionômica para um conhecimento da tipologia, índole, qualidades inerentes e distintivas, mediadas pela trama subjetiva de um observador.

Fisiognomia, do ponto de vista benjaminiano, é uma espécie de análise em profundidade das imagens que contêm em si um conteúdo histórico intenso; imagens que se repetem em seus textos como uma categoria central: alegoria, imagem arcaica, imagem do desejo, fantasmagórica, imagem onírica, imagem dialética, imagem do pensamento, fisiognomia da multidão, rosto da Modernidade.

Benjamim (2006) expõe uma concepção da fisionomia da metrópole que implica que, tomando-se como base certas evidências extraídas da cultura geral, dos dados históricos, das artes plásticas, da literatura, da psicologia, da fotografia, etc., pode-se construir um retrato da metrópole composto desses fragmentos organizados em vários planos.

A imagem possibilita o acesso a um saber arcaico e a formas primitivas de conhecimento, às quais a literatura sempre esteve ligada, em virtude de sua qualidade mítica e mágica. Por meio de imagens – no limiar entre a consciência e o inconsciente – é possível ler a mentalidade de uma época (Bolle, 2000:43).

As *Passagens* (Benjamin, 2006) dispõe inúmeros fragmentos de forma que a sua leitura nos dá, além da somatória dos recortes individuais fisionômicos, uma percepção fisiognômica do conjunto dos vetores culturais que caracterizaram as metrópoles do século XIX. Ao dizer “Escrever a história significa atribuir aos anos sua fisionomia”. (Benjamin, 2006:518) este autor nos revela dimensões analógicas que compõe o seu método historiográfico, que nos permitem fazer uma leitura dos fragmentos imagéticos e fisionômicos das metrópoles para uma composição fisiognômica que explicitará em profundidade a complexidade de seu caráter.

As correlações possíveis entre o corpo e a metrópole, assim como as correlações entre o duplo e a metrópole, embora sejam apenas artifícios de aproximação dos temas complexos da percepção, expõem, de forma analítica, a complexidade humana e de suas construções, instituídas como projeções das demandas objetivas, como aquelas destinadas à sua sobrevivência e, entrelaçadas com estas, as que se referem às suas demandas subjetivas: das relações interpessoais ao consumo dos fetiches contemporâneos, do espetáculo às catarses coletivas que podem ser encontradas no esporte. A construção de uma fisiognomia da metrópole passa, portanto, pela identificação das motivações, sonhos e desejos dos indivíduos e das analogias urbanas calcadas nos próprios corpos que se concretizam coletivamente na estrutura da cidade. Mattenklot (apud Bolle, 2000:43) nos dá uma ideia desse processo:

Verdadeiramente mítica e oposta a um saber nada melhor é a visão da cidade, para a qual o próprio corpo constitui o modelo, uma planta segundo a minha imagem. Se eu conseguisse fixá-la, flagraria com este instantâneo da cidade ao mesmo tempo a minha fisionomia: a imagem do meu corpo numa constelação repentina das energias que emanam dele; as indecisas, as poderosas e as que dominam este instante. As ruas do eu lógico seriam substituídas, então, por um emaranhado quase opaco de linhas vitais.

As expressões usadas por este fisiognomista expõem, de forma clara, as relações entre a metodologia benjaminiana para a construção da imagem da metrópole e do duplo: “uma planta segundo a minha imagem”, “flagraria com este instantâneo da cidade ao mesmo tempo a minha fisionomia”, etc. Estes fragmentos evidenciam os mecanismos envolvidos na constituição do duplo, através dos mecanismos projetivos e da metrópole representada enquanto imagem mental: “O mundo existe no interior do homem e o homem existe por toda parte, espalhado pelo mundo.” (Morin, 1997:95). Estas analogias, corpo-metrópole, fisionomia-da-metrópole-fisionomia-individual, constituem uma enorme fantasmagoria,



Série Flâneur, LON519
JJ Name, 2003



imagem mental partilhada ou duplo coletivo, da qual a fotografia, assim como a literatura, extrai fragmentos: verdadeiros núcleos imaginários, prontos para se desenrolar em uma fisiognomia particular de um tempo e de um lugar.

Como um gigantesco complexo projetivo, a metrópole é sombra e reflexo do homem; um duplo de um interior partilhado, que reúne em si todos os aspectos da vida humana, projetados no exterior de um conglomerado de imagens, fachadas, interiores, utilidades, mobilidades, símbolos e sonhos. A metrópole é, ao mesmo tempo, o homem e o espelho de suas demandas; uma enorme construção operacional que atende à estrutura humana individual numa correspondência amplificada à coletividade. A metrópole é um duplo gigantesco partilhado por seus habitantes. O passado cristalizado em construções, ruas e avenidas por onde circulam os desejos e sonhos presentes e passados acumulados como uma paisagem multidimensional de tempos, espaços, culturas, interiores e exteriores. Estabelece-se como um palco de si mesmo, espelho do homem, retrato sempre atualizado. Como a fotografia, a metrópole é a objetivação do tecido imaginário sobre uma estrutura material.

Neste ponto as tramas subjetivas do observador da metrópole, que compõem a sua fisiognomia e lhe dão a fluidez onírica que alimenta seus personagens, encontram uma reflexão particular nos fragmentos da metrópole, em seus traços fisionômicos: ruas, esquinas, praças, galerias, pedestres, aglomerações, multidões, comércio, emoções negativas e positivas de encontros, olhares e cheiros. A fisiognomia, então, como leitura em profundidade dos fragmentos de sonho da metrópole se coagula na interioridade do observador, do fotógrafo, do *flâneur*, como fotogenia da metrópole.

A fotogenia da metrópole é encontrada, portanto, na sua qualidade onírica. Como duplo e imagem mental coletiva, a metrópole expressa uma estética, a estética da imagem objetiva, fisionômica, a qual, acrescentada de matéria onírica, através da técnica fotográfica, concentra todas as qualidades inerentes à imagem mental, fisiognômica. Poderíamos dizer que a vigília nos espera na metrópole, mas como uma vigília dentro de um sonho. Bolle (2000) faz interessantes recortes em seu livro *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin*, dos quais nos apropriamos de modo a sintetizar um conjunto de conceitos sobre a perspectiva onírica da metrópole onde caminha o *flâneur*. A visão da metrópole expressa nos sonhos da coletividade revelou para Benjamin (apud Bolle, 2000:62) que “o sonho se torna modelo da mitologia moderna”. A metodologia benjaminiana baseada no sonho da coletividade expõe a sombra das expressões humanas naquilo que caracteriza, de



Série Fotogenias, NY388
JJ Name, 2001



certa forma, a falácia das mediações entre o velho e o novo, e que ele denomina fantasmagorias.

O século XIX não soube corresponder às novas possibilidades técnicas com uma nova ordem social. Assim se impuseram as mediações falaciosas entre o velho e o novo, que eram o termo das fantasmagorias. O mundo dominado por essas fantasmagorias é – com uma palavra-chave encontrada por Baudelaire – a Modernidade (Benjamin apud Bolle, 2000:24).

Os significados de fantasmagorias como o “lado fetichista alienante da imagética moderna” (Bolle, 2000:67) alternam-se com a imagem do desejo criando a imagem dialética. “A ambiguidade é a manifestação imagética da dialética, a lei da dialética na imobilidade. Essa imobilidade é utopia, e a imagem dialética, é, portanto, uma imagem onírica” (Benjamin apud Bolle, 2000:67). As imagens da metrópole trazidas à tona pela descrição de Benjamin (2006), como moradas do sonho coletivo, incluem: “passagens, jardins de inverno, panoramas, fábricas, museus de cera, cassinos, estações ferroviárias” (Benjamin, 2006:449). Poderíamos acrescentar, hoje, as estações de metrô, os estádios de futebol, os cinemas, os *shopping centers*, os parques temáticos, etc. O desdobramento do sonho na metrópole para o caminhante, o transeunte ou o *flâneur* é um fio condutor constante para esse autor que nos permite, assim, pelos seus recortes críticos da modernidade, estabelecer as relações entre a arquitetura descritiva e a arquitetura onírica da metrópole as quais se sobrepõem, se entrelaçam e se confundem no interior do sonhador. As imagens se sucedem no caminhar devaneante pela metrópole. No texto em que questiona as condições de Roma para a criação da figura do *flâneur*, temos um exemplo desta condição: “E não está aquela cidade demasiadamente saturada de templos, praças cercadas e santuários nacionais, para poder entrar inteira no sonho do transeunte, com cada paralelepípedo, cada tabuleta de loja, cada degrau e cada portão?” (Benjamin, 2006:462). O devaneio, o sonho lúcido passa a constituir, para ele, uma dinâmica do processamento da metrópole, através do metabolismo das imagens, a cada instante, interiores e exteriores indistintamente.

Já antes de Leffeuve, que descreveu Paris “rua por rua, casa por casa”, pintou-se reiteradamente este cenário paisagístico do sonhador ocioso. O estudo destes livros constitui para o *flâneur* uma segunda experiência já totalmente preparada para o devaneio, e aquilo que ele aprendeu deles ganhava a forma de uma imagem em seu passeio vespertino antes do aperitivo (Benjamin, 2006:462).



Série Devaneios, DU294
JJ Name, 2009



A metodologia que Benjamin (2006) estabeleceu para a representação de uma época parte dos sonhos individuais e coletivos para a constituição de um modelo de leitura da metrópole e de seus personagens; a reunião de inumeráveis fragmentos coletados nas mais diferentes áreas do conhecimento. Este modelo toma em consideração fantasmagorias, imagens mentais e duplos que o aproximam de uma intimidade com a metrópole, na qual cada fragmento tem um valor de imagem, de registro. “Em vários momentos, nossa leitura da metrópole perseguia a ideia mítica de que o universo inteiro poderia ser condensado através de um foco mágico.” (Bolle, 2000:365) Para a fotografia, este foco mágico concentra-se nas imagens, nos fragmentos vivos do duplo e da imagem mental individual e coletiva que encontra, na metrópole, seu macrocosmo. Falamos aqui de uma fotografia urbana livre e, neste sentido, passível de ter uma estética e fotogenia calcadas nas mesmas bases do duplo e imagem mental que a fotogenia tem, enquanto atributo das imagens fotográficas, como vimos nos parágrafos precedentes. Enquanto imagem mental urbana a fisiognomia da metrópole alinha os traços fisionômicos em uma composição de caráter estético, cujos fragmentos fotográficos compõem o grande portfólio do imaginário urbano, misto de matéria onírica, concreto, asfalto, metal, homens e mulheres: a fotogenia da metrópole se encontra no sonho das sombras, reflexos e duplos nela contidos como uma *polis* poética.

Uma outra aproximação à constituição de uma imagem da metrópole que colabora no entendimento das suas configurações fisionômicas, fisiognômicas e fotogênicas, encontra-se em Baudelaire. A obra de Baudelaire é tomada por Benjamin (2006) como parte de sua metodologia, como um instrumento de precisão, situado em um tempo exato, num limiar estratégico que lhe permitiu ler detalhes da intimidade de um processo histórico e traduzir as profundas inquietações humanas diante do confronto da perda da memória e da diminuição da experiência profunda da vida, em prol de vivências reativas trazidas pela modernidade através dos “choques” ambientados na metrópole.

A importância de Baudelaire para Benjamin lhe dá o estatuto de alter-ego, de duplo, que a ele ancorado, lhe permitiu “transmitir e preservar a sensação de modernidade como figura interna, como uma experiência gravada no íntimo do sujeito” (Bolle, 2000:26).

Em Baudelaire como em Benjamin, que desmonta e remonta seus fragmentos, a Metrópole Moderna aparece como uma alegoria de formas femininas: Prostituição e exuberância sensual de um lado, caducidade e decrepitude do outro. A “Passante”, “em grand deuil, douleur majestueuse”, portadora de “douceur que fascine” e “plaisir qui tue”, e as “Evas octagenárias”, “débris d’humanité”, “Ruines! Ma famille” –eis as figuras de



Série Auráticas, BA072
JJ Name, 2003



identificação que o poeta e o seu crítico, seu duplo, perseguem obstinadamente “dans les plis sinueux des vieilles capitales” (Bolle, 2000: 131).

Trazendo à tona imagens duplamente qualificadas, polos das vivências subjetivas: dor e fascínio, morte e prazer, a leitura dos poemas de Baudelaire (2006) expõe as raízes das fantasmagorias que a metrópole moderna estabeleceu como parte do cenário do qual o artista as recolhe e processa em sua intimidade. A sobreposição das formas, arranjos e composições de diferentes nuances de harmonia, beleza e fealdade, penetradas indissolivelmente pelo imaginário, organiza-se em uma fisiognomia da metrópole. Bolle (2000) esclarece que: “Genericamente falando, a fisiognomia benjaminiana é uma espécie de ‘especulação’ das imagens, no sentido etimológico das palavras: um exame minucioso das imagens, prenes de história.” (Bolle, 2000:42). A partir da metade do século XIX, a técnica da fotografia foi ao encontro da demanda pela conservação da memória em processo de destruição, e o desaparecimento do *flâneur* como colecionador de imagens da metrópole foi seguido pela gênese da fotografia e de fotógrafos que eternizaram a memória de lugares, pessoas, fantasmagorias de toda espécie, objetos, composições, tendências e modas. Assim, o espaço de interioridade reservado para a experiência e rememoração, substituído pela vivência e destruição da memória, encontrou na fotografia o seu desenvolvimento exo-darwiniano, como diria Michel Serres (2003:51). A fotografia seria, então, com esses argumentos, uma extensão adequada da visão humana, que, limitada pelo impacto da intensidade do desenvolvimento da metrópole e suas relações intrínsecas, desenvolveu-se, além da imobilidade biológica, por meios tecnológicos. Desta forma pode o homem não só estar em busca do tempo perdido, mas também, ao mesmo tempo e constantemente, fixar o tempo que, em seu íntimo, sabe que perderá. O tempo fixado na fotografia, o duplo imobilizado, compõe os fragmentos coletados pelo *flâneur*-fotógrafo e dá a dimensão única na qual ele flana através do caminhar devaneante: sua metrópole interior, a metrópole partilhada pela coletividade de sonhadores.

Toda a complexidade da metrópole, condensada nos sonhos e nas fantasmagorias, apreendida por uma fisiognomia que desenvolve sua potência histórica e imagética nas imagens da memória, é traduzida nas imagens fotográficas, então, como a fotogenia da metrópole. Bolle (2000) nos dá uma imagem do pensamento que une intensamente a fisiognomia da metrópole e sua fotogenia: o homem em busca de uma imagem de si encontra, nas imagens de sonho da metrópole, um retrato exterior em refluxo para sua origem interior.

A estrada da memória, pela qual caminha o homem de quarenta anos em busca de identidade – em cujo horizonte enxerga, longe, o mundo de criança como uma aurática paisagem primordial – é a mesma pela qual caminha, de longe, ao seu encontro, a criança que brinca (Bolle, 2000:346).



Série Devaneios, SP235
JJ Name, 2010



Considerações Finais

A abordagem das várias questões apresentadas na Introdução desta dissertação defronta-se com um importante objeto de consideração: a posição de fronteira ou de limiar dos elementos a serem analisados e que compõem o objeto fotografia. Por exemplo, o tratamento dado por Edgar Morin (1997) ao tema da fotogenia propõe caminhos que resvalam nos arquétipos das relações entre o homem e a imagem, próprias da magia, e implicam diretamente a dinâmica fenomenológica do observador e do observado, o que dota as questões da fotografia de um cunho epistemológico. Para dar conta dessas questões, estabelecemos, no decurso do texto, múltiplos caminhos que desembocaram no fenômeno que se estabelece na observação de uma fotografia. Para mencionar alguns deles, podemos citar as análises de textos proustianos realizados por Brassai (1996). Seu conhecimento inquestionável da fotografia permitiu uma abordagem sensível desses textos, nos quais Proust esclarece, através da leitura de uma foto da Sra. Guernantes, as relações que se estabelecem entre o observador e a fotografia, como a presença-ausência do ser amado em um retrato e a qualidade de duplo encontrada nas imagens fotográficas. As teses de Brassai (1996) sobre Proust e fotografia não só confirmam as perspectivas dadas por Morin à fotogenia, como também as ampliam. No mesmo sentido vão as considerações que estabelecemos, tomando como base as concepções de Morin (1997), sobre o parentesco entre o fenômeno que se dá na observação da fotografia e uma visão mágica ou extrapsicológica, através do qual encontramos similaridades com Morin no pensamento de vários autores, como Barthes (1984) e o próprio Brassai (1996). Desta forma, a qualidade mágica da fotografia interage com o observador numa perspectiva onírica, expressa na presença-ausência do retratado, na oscilação, no observador, entre objeto e imagem mental, entre realidade e sonho. Entretanto, a magia da foto revela duas particularidades, composta que é de imagem mental, sonho e duplo: a primeira, a fotogenia, já prevista pelas análises dos textos morinianos e a segunda, encontrada no decurso da preparação desta dissertação, a dimensão de sonho que encontramos na prática da fotografia.

As análises benjaminianas, que abordam as questões teóricas sobre a apreciação fotográfica, incluem dimensões temporais e históricas que inserem cada foto em um universo particular dotado de sentido e que, ao mesmo tempo, fundamentando parte desta discussão na imaterialidade da aura, expõem essas mesmas análises a uma fragmentação, na qual se busca

o sentido, alternando, no observador, movimento e imobilidade. Encontramos estas questões na análise do tema fotográfico que Benjamin (1996) realiza em “A Pequena História da Fotografia”. Nela, a descrição dos eventos, fases e efeitos secundários que a evolução tecnológica propiciou para alterar a produção e a recepção da fotografia mesclam-se com as considerações sobre a aura imaterial. O isolamento do tema da aura das condições artísticas, históricas e mesmo pessoais, com o intuito de decodificá-lo, seria uma simplificação destoante da proposta do trabalho. As comparações com a pintura nos efeitos *mezzo-tinto*, que davam às primeiras fotos uma qualidade diferenciada, o detalhamento das fotos pelo uso de objetivas mais luminosas, a atividade comercial a atravessar, na fase da decadência, no final do século XIX, uma produção fotográfica na qual era privilegiado o retrato bem remunerado, até o elogio ao trabalho de Atget e August Sanders são mesclados com conceituações e exemplificações do fenômeno aurático. A aura, por sua natureza impalpável, demanda um conjunto compartilhado de análises de diferentes autores para dar conta de sua magnitude. A extensão da aplicabilidade deste conceito à sua utilização como instrumento de aferição para as questões estéticas da fotografia ganha uma dimensão extraordinária, quando tratada, de forma complexa, com outras concepções relativas ao “encanto” da imagem fotográfica que lhe são aparentadas. Assim sendo, trouxemos para a discussão outros autores relevantes, como Barthes (1984) e Morin (1997), os quais compuseram, com Benjamin (1996), uma expansão do conceito de aura a um conjunto de apelos da imagem fotográfica, que, para efeito de reconhecimento, aqui é colocado sob a denominação de encanto da imagem, denominação já adotada por Morin (1997) ao tratar da fotogenia. Essa reunião de conceitos vindos de diferentes posições referentes à fotografia interage continuamente com o leitor, pois a flutuação das imagens na intimidade da experiência do observador requer a lente teórica multifacetada do conjunto dos autores para uma visão compatível com as variáveis dessa observação, sejam elas variáveis estéticas, históricas, sentimentais, mágicas, etc. Portanto o objetivo inicial desta dissertação, de compreendermos a dinâmica das relações entre observador e fotografia, realizou-se tanto na discussão teórica com os autores referidos, como na prática desta observação, na própria dissertação, enquanto metodologia na inserção das imagens. Dessa forma, a associação dos conceitos sob uma mesma denominação permitiu que não nos distanciássemos do núcleo do tema. A construção de um conjunto de respostas, aqui apresentadas, às questões relativas ao encanto da imagem fotográfica ganha, então, um corpo cujos membros são articulados de uma forma polidimensional como objeto, como imagem

mental, como sonho, como objeto material, como objeto histórico, etc. e que pode, unicamente por uma concepção complexa, movimentar-se de uma forma coerente.

A estrutura desta dissertação e a inclusão das fotos em um sentido dinâmico, que apresenta alternância entre o real e o imaginário, em cada foto, e entre o teórico e a prática do sonho, em cada conjunto texto-imagem, contêm o desdobramento prático da metodologia que nos propusemos a utilizar e que tem como base o conceito de imagem dialética. Este conceito filosófico e historiográfico que Benjamin (1997) elaborou contém, em sua equação, os elementos que, transpostos para a fotografia, formam uma correspondência analógica: observador, passado histórico e “agora da conhecibilidade” (Benjamin, 2000): o leitor, o passado histórico congelado, por exemplo, na fotografia de Carlos Moreira, apresentada na Introdução desta dissertação, e o choque do agora, no qual nos percebemos presentes, a cada refluxo de nossa atenção que, do passado no qual mergulhamos como em um sonho (caminhante, Praça Ramos, 1970, etc.), retorna ao presente como um despertar. Esta concepção de leitura de imagens implica em dotar o objeto fotográfico de uma perceptibilidade, uma capacidade de auto-observação que o caracteriza como aurático ou fotogênico. A distribuição das fotos, no conjunto da dissertação, obedeceu a esse critério e pode revelar algumas respostas às questões propostas, da fotogenia aos mistérios das relações subjetivas que se estabelecem entre o observador e a fotografia: a imagem fixada em papel e o fluxo das imagens interiores, que com ela estabelecem um alinhamento móvel, são ambos da mesma natureza do sonho. Seja o sonho belo, terrível, catastrófico, silencioso ou sereno, ele apenas ocorrerá na vigência da imobilidade corporal, assim como na imobilidade da imagem fotográfica. A ideia da inserção das fotografias que ocupam as páginas anteriores desta dissertação pôde, dessa forma, refletir as elaborações teóricas realizadas em conjunto com os autores que emprestaram a esta discussão sua visão sobre as questões propostas, principalmente pelo fato de que a metodologia de sua inserção desenvolveu-se como sucedâneo da própria elaboração teórica.

O fotógrafo e a metrópole situam-se, no texto, como um outro conjunto operacional, um conjunto não da observação das imagens, mas de sua produção. Esse conjunto realiza-se na prática poética de um espaço singular, pois é uma rua interior aquela na qual o fotógrafo dá os seus passos. Essa condição de uma prática de conteúdos imaginários, como na fotografia de rua, permitiu concluirmos, guiados por Bachelard (1996), que a fotografia de rua, o flâneur, caminha, em devaneio poético, “em um duplo chão” (Benjamin, 2000): o chão da

exterioridade, da materialidade e o chão do passado, dos sonhos e da memória. Podemos concluir, portanto, que nesse universo, simultaneamente coletivo e individual, as diferentes áreas da cidade propõem imaginabilidades e perceptibilidades que apenas um inconsciente ótico pode, como uma força independente, uma força livre do diálogo superficial que o olhar trava com as coisas, colaborar na realização da captura da presa poética, da aura da metrópole, contra sua perda na destruição da memória a que estamos submetidos.

Os autores que deram sustentação às respostas que encontramos estabeleceram, através de perspectivas variadas, antropológicas e historiográficas, uma visão poderosa das fortes impressões que se tem ao caminhar pela metrópole moderna. A condução teórica desta dissertação destacou os elementos que compõem a paisagem objetiva e subjetiva da cidade no interior do observador, do fotógrafo, em arquétipos, como os que encontramos nas reflexões sobre o *flâneur*, multidão, etc. Desta forma a apropriação da reflexão sobre estes arquétipos podem revelar alguns mecanismos que atraem o olhar para visão da beleza, decadência, reflexão, profundidade, melancolia, como inúmeros outros aspectos que se multiplicam na cidade e que retornam para o observador ou para o fotógrafo como incorporados ao universo das verdadeiras experiências que estarão sempre disponíveis para o exercício da poesia nas imagens da cidade.

Ao retomar a análise da primeira foto desta dissertação, agora, depois do longo percurso, encontramos nosso homem com o passo interrompido na harmonia aurática de uma fração de segundo. Sua imagem nos revela um fragmento de memória do sonho, do passado, e mais, que a atração que ela exerce sobre nós é da mesma natureza de nossa própria matéria onírica e, assim, somos incitados a incorporar sua imagem como um sonho compartilhado com o fotógrafo que lá estava.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Paulo. *Torquato Neto: Uma poética de estilhaços*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2002.
- ANDRADE, Rosane. *Fotografia e Antropologia: olhares fora-dentro*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, São Paulo: Papirus, 2004.
- BACHELARD, Gastón. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BARCELLOS, Gustavo. *Vôos e Raízes*. São Paulo: Agora, 2006.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Froteira, 1984.
- BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- _____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- _____. *Passagens*. Tradução de Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- _____. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1993.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 2000.
- BRASSAI, Gilbete. *Proust e a Fotografia*. São Paulo: Jorge Zahar Editor Hudson Ltd., 1996.
- BRAVO, Nicole Fernandez. “Duplo”. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2005.
- CALVINO, Ítalo. *Os Amores Difíceis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CARTIER-BRESSON, Henri. *The Mind Eyes: Writings on Photography and Photographers*. New York: Aperture, 1996.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

- CLARK, Timothy J. *Modernismos*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DANT, Tim. Pictures of the Past: Benjamin and Barthes on photography and history. *European Journal of Cultural Studies*, Vol. 5(1): 5-25 – ISSN 1367-5494, 2002.
- DI PIERO, W. S.; GASSER, M.; HANHARDT, J. *Moving Out*. National Gallery of Art. Washington: Scalo, 1994.
- FREITAS, Wagner Cinneli de Paula. *Espaço Urbano e Criminalidade: Lições da Escola de Chicago*. São Paulo: IBCCRIM, 2002.
- HILLMAN, James. *Cidade e Alma*. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- _____. *O Pensamento do Coração e a Alma do Mundo*. São Paulo: Versus Editora, 2010.
- LAGES, Suzana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo: EDUSP, 2007.
- LAMAS, Berenice Sica. *O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em psicologia e literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. Lisboa: Edições 70; São Paulo: Martins Fontes, 1981
- LIMENA, Maria Margarida Cavalcanti. *Cidades Complexas no Século XXI: Ciência, Técnica e Arte*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) PUC-SP. São Paulo, 2001.
- LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 2006.
- MONTIER, Jean-Pierre. *Henri Cartier-Bresson and the Artless Art*. Boston: Bulfinch Press, 1996.
- MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.
- _____. "Cultura de Massa no Século XX". Volume 1: *Neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- _____. *O Enigma do Homem: Para Uma Nova Antropologia*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- _____. *O Homem e a Morte*. Portugal: Publicações Europa-América, 1988.
- MORIYAMA, Daido. *São Paulo*. Tokyo: Kodansha, 2009.
- PALHARES, Taísa. *Aura: A crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Barracuda, 2006.
- PARK, Robert E. e BURGESS, Ernest W. *The city: suggestions for investigation of human behavior in the urban environment*. Chicago: University of Chicago Press, 1967.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.

ROCHA, Rose de Melo. Sobre fluxos, cenários, desejos e mediações: a cidade, das margens às especialidades comunicacionais. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 14, p. 163-166, dez. 2007.

ROSENBLUM, Naomi. *A World History of Photography*. New York: Abbeville Press Publishers, 1997.

SARDELICH, Maria Emilia. Leitura de Imagens, Cultura Visual e Prática Educativa. *Cadernos de Pesquisa*. V.36, n.128, mai/ago, 2006.

SERRES, M. *Hominescências*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

SENNETT, Richard. *The Fall of Public Man*. Cambridge: Cambridge Public Press, 1976.

SONTAG, Suzan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

SOUZA, David da Costa Aguiar. Enfoques. *Revista eletrônica dos alunos do PPGSA/IFCS/URFJ*. Edição – v.7, n. 1. março, 2008.

TARKOVSKIAEI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.