

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
JORNALISMO

**PAPEL E FOTO –  
AURA E SOMBRA NA OBRA  
DE DIANE ARBUS**

**DANIELA SZWERTSZARF**

RIO DE JANEIRO  
2007

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
JORNALISMO

**PAPEL E FOTO –  
AURA E SOMBRA NA OBRA  
DE DIANE ARBUS**

Monografia submetida à Banca de Graduação  
como requisito para obtenção do diploma de  
Comunicação Social/ Jornalismo.

**DANIELA SZWERTSZARF**

**Orientadora: Profa. Dra. Beatriz Jaguaribe**

RIO DE JANEIRO  
2007

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**TERMO DE APROVAÇÃO**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **Papel e Foto – Aura e Sombra na obra de Diane Arbus**, elaborada por Daniela Szwertszarf.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia ...../...../.....

Comissão Examinadora:

Orientadora: Profa. Dra. Beatriz Jaguaribe  
Doutora em Comunicação pela Escola de Comunicação .- UFRJ  
Departamento de Comunicação - UFRJ

Prof. Dr. Mauricio Lissovsky  
Doutor em Comunicação pela Escola de Comunicação - UFRJ  
Departamento de Comunicação -. UFRJ

Prof. Dr. Antonio P. Fatorelli  
Pós-Doutor em Comunicação pela Princeton University  
Departamento de Comunicação – UFF

RIO DE JANEIRO  
2007

## FICHA CATALOGRÁFICA

SZWERTSZARF, Daniela.

Papel e Foto – Aura e Sombra na obra de Diane Arbus. Rio de Janeiro, 2007.

Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO.

Orientadora: Beatriz Jaguaribe

## Dedicatória

Filipe Feijó.

Para ele

lágrimas

de fogo

E coração

----- nuvem vermelha

## **Agradecimentos**

À orientadora, Beatriz Jaguaribe, que me ajudou.

Ao Michel, professor de francês, que entendeu. E me incentivou, e me ajudou.

À Larissa Grandi Vaitsman Bastos, professora do último período, deu toque fundamental, transformou meu erro em acerto. Emprestou-me livros começando a fotografia em mim.

À Raquel Paiva, voz que acalentou a partida.

À pai e mãe, ainda teria muito por agradecer. Amor.

À Nanda, que dialogou, e quis dialogar, e quis que eu fizesse um super-trabalho, e quis ter me ajudado a fazer um super-trabalho. Pra não falar de todo o resto.

À Sami, que me emprestou tanto coração.

À Ila, amizade.

À uterives.

SZWERTSZARF, Daniela. **Papel e Foto – Aura e Sombra na obra de Diane Arbus.**  
Orientadora: Beatriz Jaguaribe. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

## **RESUMO**

Este trabalho demonstra como a aura e a técnica relacionam-se, na estética fotográfica. Tendo como principal referência os estudos de Walter Benjamin, desenvolvo um estudo da obra de Diane Arbus. Suas fotos ganham força quando a elas se associa o conceito de sombra, contra-face aurática. Procura-se analisar que a aura retorna como sombra. Para desenvolver isso, a pesquisa parte de um estudo sobre a modernidade do poeta Charles Baudelaire e a experiência da fragmentação. Depois, ela se debruça sobre o surgimento da fotografia, ressaltando as transformações técnicas na pintura que foram suscitadas pelo seu surgimento – são transformações na própria percepção visual. O projeto inclui, ao final, um estudo específico sobre a obra da fotógrafa Diane Arbus.

“A POESIA  
– TODA –  
É UMA VIAGEM AO DESCONHECIDO.”

Vladimir Maiakóvski



## Lista de Fotografias

- 1 – *Point de vue pris d'une fenêtre du Grâs à Saint-Loup-de-Varennes, 1826, por Nicéphore Niépce. – p.27*
- 2 – *Autoportrait dans son atelier à Paris, 1855, por Olympe Aguado. – p.30*
- 3 – *Charles Baudelaire, 1828, por Étienne Carjat. – p.31*
- 4 – *James Linton et trois jeunes garçons groupés pres de l abarque "Newhaven", 1845, por David Octavius Hill e Robert Adamson. – p.35*
- 5 – *Cabaret, rue Mouffetard, 1900, por Eugène Atget. – p.38*
- 6 – *The Junior Insterstate Ballroom Dance Champions, Yonkers, N.Y., 1963, por Diane Arbus. – p.41*
- 7 – *Rolleiflex self-portrait of Allan and Diane by Diane and Allan Arbus, 1947. – p.44*
- 8 – *folha de contato #45 39, três diferentes seções de gêmeas idênticas, por Diane Arbus. – p.51*
- 9 – *Triplets in their bedroom, N.J. 1963, por Diane Arbus. – p.53*
- 10 – *folha de contato #6882, frame #1, na qual consta a foto A Jewish Giant at home with his parents in the Bronx, NY, 1970, pr Diane Arbus. – p.55*
- 11 – *Xmas tree in a living room in Levittown, L.I., 1963. – p.57*
- 12 – *folha de contato #1341 of Child with a toy grenade in Central Park, N.Y.C., 1962, por Diane Arbus. – p.59*
- 13 – *A young girl at a nudist camp, Pa., 1965, por Diane Arbus. – p.60*

- 14 – *A widow in her bedroom, N.Y.C. 1963, por Diane Arbus. – p.61*
- 15 – *A castle in Disneyland, Cal..1962, por Diane Arbus. – p.63*
- 16 - *Untitled (I) 1970-71, por Diane Arbus. – p.65*
- 17 – *Coney Island bather, 1941, por Lisette Model. – p.67*
- 18 – *Carroll Baker on screen in “Baby Doll” (with silhouette), N.Y.C 1956. – p.69*
- 19 – *Dominatrix embracing her client, N.Y.C., 1970, por Diane Arbus. – p.72*
- 20 – *abertura da matéria “The vertical Journey”, publicada na Esquire, em julho de 1960. – p.74*
- 21 – *Miss Stormé de Larverie – The Lady who appears to be a Gentleman, 1960, por Diane Arbus. – p.74*
- 22 - *Female Impersonator in Mirrors, N.Y.C, 1958, por Diane Arbus. – p.76*
- 23 - *Two female impersonators, N.Y.C, 1961. – p.76*
- 24 – *Jeunes fermiers endimanchés, 1914, por August Sander. – p.79*
- 25 – *Der maler Franz Wilhelm Seiwert, Cologne, 1928, por August Sander. – p.79*
- 26 – *Scène de café, Paris, 1932, por Brassai. –p.80*
- 27 – *Mrs. Cavabaugh et sés amies à l’entrée du Metropolitan House, 1943, por Weegee. – p.81*
- 28 – *Moondog, 1961, por Diane Arbus. – p.84*
- 29 - *gelage 5-v, 1989, por Michal Macku. – p.91*

30 – *The Man Who Swallows Razor Blades, Hagerstown, Md, 1961, por Diane Arbus.* – p.92

## Sumário

# Resumo.....	VII
# 1 Introdução.....	1
# 2 Sobre modernidade e fragmentação..... (“Aqui e agora” – tudo está à venda! Entre! Veja com seus próprios olhos!)	4
# 3 XIX-XX: Visões..... (movimentações da visão: pintura quando fotografia)	11
# 4 O surgimento da fotografia..... (O nascimento da musa tardia, da musa venal, da musa doente).	23
4.1 Lógica da invenção.....	25
4.2 O desaparecimento da aura.....	32
4.3 Aura e sombra.....	40
# 5 Diane Arbus..... (Retrato do artista quando JOYCE, James)	44
5.1 Sob as fotografias.....	48
5.2 Interpretações, revelações, intuições.....	66
5.3 Experiência da visão.....	83
# 6 Papel e Foto..... ( <i>Pills &amp; razor blade</i> – à velocidade do duplo clique)	93
# 7 Conclusão.....	101
# Referências Bibliográficas.....	102

## # 1 Introdução

Esta monografia visa discutir a relação entre aura e técnica fotográfica, enfocando o conceito de aura tal como definido nos ensaios de Walter Benjamin. Exploro como a fotografia tanto elimina como petrifica a aura imagética. Se, por um lado, congela algo que não mais se repetirá, por outro, é a repetição indefinida de uma singularidade. Diane Arbus traz à tona a aura do singular em uma fotografia. Do ponto de vista técnico, a aura é o círculo de vapor que circunscreve as primeiras imagens fotográficas. Nelas, ecoando as palavras de Benjamin, “a luz se esforça laboriosamente para sair da escuridão”. Nas fotos de Arbus, é a sombra que esforça-se, misteriosamente, para sair da luz.

No primeiro capítulo, contextualizarei o século XIX, a partir da Paris de Charles Baudelaire. Considerada por Benjamin como representativa da modernidade, este capítulo esboçará o quadro no qual a aura foi progressivamente perdendo sua posição social. Ao mesmo tempo em que a arte, acelerando-se, caminhava cada vez mais à reprodução do aqui-e-agora. O sentido da modernidade será no conceito de fragmentação.

O segundo capítulo tratará do confronto entre a pintura e a fotografia. Revelará os meandros das transformações técnicas na pintura, suscitadas pelo aparecimento da câmera fotográfica, apontando as escolhas pictóricas feitas a partir do momento em que a fotografia ganhou o status de reprodutora fiel da realidade, antes conferido à pintura. A principal questão, neste capítulo, será a percepção, e a sua instabilidade revolucionária. Tratarei, também, da postura *artística* diante da Academia. Escolhi falar da pintura porque ela fala da visão através da visão. Falar da pintura e suas transformações é falar da visão e suas transformações. São os pintores que relacionam vida e visão, de forma que o espaço-tempo da vida se integra ao espaço-tempo do quadro.

O terceiro capítulo enfocará a fotografia. Abordarei a lógica de sua invenção e a presença da aura nas primeiras imagens fotográficas. Tendo como principal referência os estudos de Benjamin, descortinarei a técnica da aura, o que ela efetivamente significava, como ela se dava, e o seu desaparecimento – correlato ao desenvolvimento da fotografia.

O quarto capítulo será *devotado* à obra de *Diane Arbus*. Nele analisarei algumas de suas fotos mais representativas. A partir da leitura de alguns artigos escritos sobre ela, procurarei compreender a própria força de seu trabalho – tanto analisando sua técnica, como também seus temas e suas escolhas de vida.

No último capítulo, procurarei trazer reflexões de todos os capítulos anteriores, aglutinando-os. Retomo a discussão sobre a fotografia, enfocando Benjamin e sua observação

sobre o conteúdo revolucionário da percepção tátil, que é onde o nosso automatismo se manifesta mais acentuadamente.

Minha principal referência para este trabalho será Walter Benjamin. Procurarei radicalizá-la o possível. A minha pergunta é: para onde caminha a arte? Segundo a teoria da arte de Benjamin, a tarefa da arte consiste em suscitar uma demanda num tempo que não está maduro para satisfazê-la em plenitude. De acordo com as necessidades de seu tempo, ela se satura, procura alcançar efeitos que só serão alcançados pelo nível técnico porvir, pela nova forma de arte. Assim sendo, o dadaísmo teria antecipado a chegada do cinema. Pois ele procurava reproduzir, com os meios da pintura e da literatura, os efeitos que depois passaram a ser exigidos do cinema. O cubismo e o futurismo teriam sido, assim, tentativas insuficientes de dar conta da “intrusão dos aparelhos na realidade”. Quando a linguagem começa a não dar mais conta, ela torna-se outra. Como um flash de felicidade, vislumbrado ao fim de um túnel escuro.

Por que escolho Baudelaire, em sua fatal modernidade? Se, por um lado, Benjamin escreveu um livro sobre ele, por outro, Baudelaire, como o fundador da poesia moderna, apresenta os problemas que serão enfrentados dali em diante. Os problemas que se desdobram por toda a questão estética e representacional da época moderna, desde sua relação com o tempo, como sua relação com a imagem. A partir de Baudelaire, posso dimensionar o que foi o surgimento de uma nova época. O que o levou à necessidade de renovações artísticas foram as renovações técnicas? Sim, mas também políticas, culturais, sociais.

Charles Baudelaire viveu a experiência moderna. Fez dela sua paixão, seu trabalho, sua diversão. Abarcou-se do que o abarcava. Pode-se dizer que teve de si uma experiência total. Acabou por influenciar diversos artistas, teóricos, cidadãos do século que se aproximava. Charles Baudelaire foi crítico de arte e poeta visceral. O que fez dele o fundador da poesia moderna? Sua vida social inaugurou uma nova posição para o poeta. Ele não representa um exemplo público e cívico a ser seguido. Baudelaire fugia de credores, saía com prostitutas, morava em quartos de hotel baratos, lutava para vender artigos ao jornal – ele criou assim o poeta maldito, amaldiçoado e vivendo no ostracismo devido ao seu compromisso com a poesia. Mas isso não explica a importância de Baudelaire, porque havia outros poetas vivendo no ostracismo. Paul Verlaine foi um dos primeiros a declarar a grande importância de Baudelaire – dizia ele que a originalidade profunda do poeta foi a de representar fortemente e essencialmente o homem moderno – feito o que é pelo refinamento de uma excessiva civilização, o homem moderno com seus afiados e vibrantes sentidos, sua mente dolorosa e sutil, seu cérebro saturado de tabaco, e seu sangue envenenado de álcool.

T.S. Eliot diz que seus versos e sua linguagem são o que há de mais perto de uma completa renovação já experimentada. E sua renovação na atitude perante a vida é tão importante e radical quanto. Baudelaire é visto não só como tendo criado uma nova forma de poesia, como também o instigador de algo como a experiência moderna, uma experiência de vida que reconhecemos como moderna. Segundo Michel Foucault, ele era a consciência mais aguda de sua época, atento a tudo o que estava mudando.

Dentro do caldeirão que foi todo o século XX, pinço uma artista, Diane Arbus. Se ela expressou-se através da fotografia, isto será lido como uma questão contingente, diante do que foi por ela expresso. Por ser filha de seu tempo, utilizou-se da fotografia, e fez um mundo. Trouxe à face vista uma forma de representação do mundo por ela possibilitada. Outro mundo fotografia. Por que Arbus? Arbus trota com o exército do humano contra as tendências tecnológicas. Ela utilizou a câmera fotográfica, porém subverteu a sua lógica tecnicista. Subverteu o tempo do instantâneo. Não há momento decisivo. Com suas fotos na mão, sinto toda a falta.

Diálogo entre Baudelaire e Arbus não é direto. Um não foi principal referência para o outro. Existe entre eles uma diferença de tom, de intensidade. Mas ambos empreenderam uma busca muito pessoal e artística contra o ideal. Na época de Baudelaire, o ideal era coincidente com a visão religiosa, sagrada. Na época de Arbus, o ideal vinha fantasiado no cinema, revelado pelo descompasso entre a ficção e o real. O que seria representação e o que seria a manifestação verídica, verossímil, real.

Minha investigação sobre a técnica do presente e da duração. À técnica da aura, contrapõe-se a técnica do aqui-e-agora. Depois?

Também Barthes é luz. O Barthes proustiano que, antes de morrer, encontra o amor. É o amor que retira o peso de uma imagem, ele diz. (E eu choro.)

Escolhi Arbus como uma artista que ultrapassou seu tempo. Diálogo estético, pensamento fotográfico. Ela rompe o papel convocando-nos à outra vida. Mais rápido que o compreensível, mais antigo que a lembrança, mais próximo que o estranho.

A Benjamin, respondo com Arbus.

## # 2 SOBRE MODERNIDADE E FRAGMENTAÇÃO

(“Aqui e agora” – tudo está à venda! Entre! Veja com seus próprios olhos!)

A fragmentação dá o sentido – ao mesmo tempo – o retira. A concomitância de múltiplas temporalidades choca o sujeito que, andando pelas ruas, no início do século XIX, começava o desamparo: ideológico, racional, social, neurológico. As grandes cidades se erigiam à sua volta. Havia mais delírios que verdades, mais prédios que filosofia. Desenhava-se na concretude sonhos de transformação. Máquinas cuspidando fantasias, de matéria mais tangível que as razões de seus sofrimentos. As distâncias se encurtavam, entre uma pessoa e seu objeto de devoção. A imagem icônica não remetia mais ao imemorial, infinito, inalcançável. Era possível desejar. Mulheres enlouquecendo. Racionalidades desviantes. Sussurros diabólicos convidando o cidadão a divertir-se, a explorar-se nela, na cidade soberana. Estava nascendo uma era errante. Entrechoques de idéias num corpo de desejos. Explodindo, explodindo. O passado parecia soterrado. Surgia um agora sedutor. Uma promessa balançando no vento, bandeira de uma nova humanidade. “Cidade a fervilhar cheia de sonhos, onde o espectro, em pleno dia, se apossa de quem passa.” [BAUDELAIRE, *Os sete velhos*, 1985, p.331]. A Felicidade parecia uma promessa prestes a se cumprir. E quando finda, retornava, num outro rosto, outro nome. Novos meios de expressão davam ao homem a possibilidade de inventar-se uma nova voz. Então brotaram vozes, como por libertação. Rastejando pelas ruas, pelos bueiros, subindo pelas janelas, invadindo a privacidade. *Descomprimia-se o espaço – ao mesmo tempo – criava-se o lugar nenhum*, porosos os limites entre público e privado. Sabia-se de eventos sem que ali se estivesse estado presente. Os acessos se abriam a diferentes regiões, tanto internas, quanto externas. Os olhos já não conseguiam tudo ver. O desmedido espírito não sentia-se mais restrito a inferno, purgatório ou céu. Era o mundo do pós-sagrado. O espírito poderia ser uma criação livre, uma combinação de cores, ou um quadrado sobre outro quadrado. Uma busca intermitente pelo prazer, ou o afundar-se numa tristeza vã. O vão erigiu-se, mergulhando as vidas na bruma do ritmo urbano. A cidade imergia na temporalidade do cotidiano e do efêmero. No mercado se encontravam a arte com a técnica, o utilitário com a estética, o sublime com o cotidiano, o artificial com o belo, o único com a massa.

*Modernidade* é esta experiência típica da nova metrópole urbanizada. A nova cidade moderna é associada por Walter Benjamin à Paris pós-1850. Os discursos que tentam defini-la partem, por um lado, da compreensão da mudança da experiência subjetiva. Por outro, da



série de transformações sociais, econômicas, culturais. Algumas inovações técnicas – pela avalanche de transformações que imprimiram à vida – tornaram-se paradigmáticas: o telégrafo e o telefone, a estrada de ferro e o automóvel, a fotografia e o cinema. A percepção, na vida moderna, tornou-se instável, tamanha variedade de estímulos que se acumulavam à vista do passante. O corpo do indivíduo passou a ser um tema recorrente de experimentação e novos discursos. Entre as novidades da moda, estavam a fotografia, a ficção policial, a psicologia científica, a pintura impressionista, a imprensa de massa, e os entretenimentos. A cultura do lazer caracteriza bem este período moderno. O crescente poder atribuído ao consumidor também era um sintoma da nova cultura comercial. Mais imprecisos os limites entre o público e o privado, este poder consumidor acabou interferindo na reconstituição de discursos sobre identidade e gênero.

Paris passava por um maciço programa de reconstrução, levado a cabo por Napoleão III e Haussman. Novos espaços surgiam proporcionando novos modos de experiência. O poeta Charles Baudelaire viveu em Paris nesta época. No ensaio “O pintor da vida moderna”, publicado no jornal ‘Le Figaro’, em 1863, o poeta empregou pela primeira vez o termo ‘modernité’. “Modern” deriva de uma palavra em latim que significa “agora mesmo”. Além de considerado como o poeta da modernidade, Baudelaire foi também um ativo crítico de arte de sua época. Essa experiência consciente, a modernidade, desenvolveu-se a partir do momento em que Baudelaire definiu-a, ao aplicá-la à arte.

Por modernidade entendo o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte cuja outra metade é o eterno e o imutável. (...) (O pintor da vida moderna é) solitário, dotado de imaginação ativa, sempre viajando pelo grande deserto humano, tem um objetivo mais elevado que o simples *flâneur*, uma meta mais geral, outra coisa que não o prazer fugidio da circunstância. Ele procura aquela qualidade que vocês me permitirão chamar de *modernidade*. [BAUDELAIRE, 1996, p.24 ]

Assim como o passado possuía um valor histórico, o presente também possui o seu valor. Havia nele a qualidade essencial de presente. Ele observava isso nas gravuras de moda, na moral e estética da época. A idéia que cada um tinha do belo imprimia-se em suas roupas. Observado isso, Baudelaire constrói a sua própria teoria do belo, que pode ser resumida por um verso seu: “Em tudo o que repugna, uma jóia encontramos.” (qual verso? A descobrir...)

A modernidade era tão contraditória para Baudelaire que ela só poderia ser vivida na arte, através de suas representações. A sua representação da vida nas cidades, no entanto, não é bem a das invenções, do comércio e do progresso. È a do perigo incessante, a da passagem por meio de uma floresta de figuras anônimas, imbuídas de mistério, que produziam uma

sensação vívida de um mundo que não poderia ser completamente conhecido senão por um arbitrário e instável ato de imaginação.

A técnica submetia o sistema sensorial a um treinamento. Os passantes são obrigados a olhar em todas as direções, para poderem se orientar pelos sinais de trânsito. O condicionamento do operário à máquina tornava sua vivência alheia a qualquer experiência. Adaptados à automatização, eles só conseguem se comportar de forma automática. Como se liquidassem a própria memória. Por um breve período, em 1840, algumas pessoas levavam tartarugas para passear pelas ruas. Era uma forma de resistência. Deixavam a tartaruga prescrever o ritmo da caminhada. A vivência do choque vivenciada pelo passante da multidão se assemelha a experiência do operário com a máquina.

Não é em vão que Marx insiste que, no artesanato, a conexão entre as etapas do trabalho é contínua. Já nas atividades, do operário de fábrica na linha de montagem, esta conexão aparece como autônoma e coisificada. [BENJAMIN, 1989, p.125]

A pouca receptividade que a poesia lírica encontrou no século XIX é um sintoma de que a estrutura da experiência do leitor havia mudado. Eles ao se reconheciam nas poesias líricas feitas até então. O passado virou problema. O presente era uma avalanche incompreendida. Tanto que multiplicavam os estudos teóricos tentando entender o que era, afinal, a modernidade. As filosofias já estavam tentando dar conta do que seria a “verdadeira experiência” a ser vivida. Baudelaire resgata a época mítica, alveja suas poesias a um novo público, confronta-se com a nascente vida normatizada. Ele quer o público que prefira os prazeres do sentido.

Desde Kant, com certeza, parte do dilema epistemológico da modernidade tem sido sobre a capacidade humana de síntese em meio à fragmentação e à atomização de um campo cognitivo. Esse dilema tornou-se especialmente acentuado na segunda metade do século XIX, junto com o desenvolvimento de várias técnicas para o estabelecimento de tipos específicos de síntese perceptiva, desde a difusão em massa do estereoscópio no início da década de 1850 até as primeiras formas de cinema na década 1890.

Depois que as garantias filosóficas de qualquer unidade cognitiva a priori vieram abaixo, o problema da ‘manutenção da realidade’ passou a depender de uma faculdade de síntese contingente e meramente psicológica, cujo fracasso ou mau funcionamento estava ligado, no fim do século XIX, à psicose e a outras patologias mentais. Para a psicologia institucional dos anos 1880 e 1890, parte da normalidade psíquica era a capacidade de ligar as percepções de modo sintético em um todo funcional, afastando desse modo a ameaça de dissociação. Mas o que foi quase sempre rotulado como uma desintegração regressiva ou patológica da percepção era de fato indício de uma mudança fundamental na relação do sujeito com o campo visual. Em Bérghson, por exemplo, novos modelos de síntese

envolveram a ligação de percepções sensoriais imediatas com as forças criativas da memória, e para Nietzsche, a vontade de poder estava ligada a um domínio dinâmico e a uma síntese de forças. [ CRARY, 2004, p.69]

Em “Matéria e memória”, a estrutura da memória é considerada como decisiva para a estrutura filosófica da experiência. Ele define o caráter da experiência na duração. A ‘duração’ é qualitativa, não quantitativa, como o era o tempo da ciência. Com a reprodutibilidade técnica, desvelada por Benjamin, a quantidade tornava-se sinônimo de qualidade. Valéry colocava a lembrança como um fenômeno que pretendia conceder tempo para a organização da recepção dos estímulos. Ela atenuaria a recepção do choque.

O sociólogo alemão Georg Simmel, em 1903, escreveu em “A metrópole e a vida mental”, que a cidade moderna ocasionou a “rápida convergência de imagens em mudança, a descontinuidade acentuada no alcance de um simples olhar e a imprevisibilidade de impressões súbitas.” A atenção moderna não somente era visual e móvel, mas fugaz e efêmera. Era visão em movimento. As formas modernas de experiência dependem não apenas do movimento, mas dessa junção de movimento e visão, imagens em movimento. Um precursor dessas imagens foi a estrada de ferro.

A multidão é vista como o ator principal da modernidade. Este foi um tema que visitou muitos literatos do século XIX. Marx, Engels, Allan Poe, Hoffman, todos escreviam sobre a multidão. Ela causava medo, horror e repugnância a quem a encarava pela primeira vez. Não se sabia como se comportar. Eram freqüentes os esbarrões, pela rua, por exemplo. Já se via na multidão uma tendência à uniformização: da indumentária, do comportamento, dos gestos.

A modernidade de Baudelaire não se baseia única e primordialmente na sensibilidade. Nela se exprime também uma *espontaneidade suprema*. Sua poesia traz para o verso o banal, o prosaico e o nojento – e dão a eles uma função poética. Por exemplo, quando ele diz que somos atraídos pelo remorso como um mendigo aos vermes – cria combinações dissonantes, que podem ser vistas como refletindo o caráter dissociado da experiência moderna, onde a consciência é confrontada com objetos, sensações e experiências que, a princípio, não se encaixam. Imagens dissonantes podem ser vistas como modelos para combinações ou sínteses de sensações díspares, oferecendo aos modernos uma forma de apreciar e lidar com “inchoate experience”, encorajando a atitude poética diante da alienação característica da vida moderna. O próprio título ‘Flores do mal’ sublinha uma estética de combinações bizarras.

O verdadeiro tema aí é o estranho reino formado por esta interseção. A poesia cria um nível de evento em que a personificação, do Trabalho, por ex, da Prostituição, atua junto com demônios e ladrões, mendigos, e outros tipos urbanos. As figuras marginais que passeiam

pelas cenas parisienses - velhos sinistros, velhas decadentes, criminosos, etc – são figuras tão imaginadas como observadas. Como os ‘sete velhos’, que aparecendo um a um perante o narrador, ameaçam sua sanidade. O encontro do narrador com estas figuras grotescas torna-se, acima de tudo, uma luta pelo seu sentido, tentativa de entender sua miséria. Quando o foco de interesse no poema não são objetos nem eventos, mas a relação do narrador com eles e suas reações a essa relação, então temos dramas e consciência que leitores e críticos consideraram particularmente modernos. O segundo poema ‘spleen’ é um bom exemplo: descreve a perda de si em imagens que fazem irreal as experiências que eles pretendiam capturar.

O que poderia ser pensado como uma riqueza de memórias, é experimentado como excessivo ou opressivo. As operações imaginativas de uma consciência irônica e auto-reflexiva transformam esta série heterogênea de escritos e documentos em matéria para morte. “Eu sou um cemitério odiado pela lua.” [BAUDELAIRE, *Spleen*, 1985, p.293]

Assim como nas memórias acumuladas viram material para a morte, o ‘ennui’ ganha proporções imortais. ‘Ennui’ é a força do tédio e da depressão, que no poema ‘ao leitor’ é chamado de o mais feio, mais cruel, mais obscuro monstro do zoológico humano. O ‘self’ despersonalizado é identificado com um monumento de granito esquecido no deserto. O poema começa com a questão do que se faz do ‘self’ entre este excesso de discursos e experiência que não podem ser controladas ou integradas – uma condição mais frustrante, até ridícula, do que trágica. – mas isso termina com a identificação do ‘self’ com uma figura de uma esfinge esquecida no deserto, cantando para o sol poente. A hipérbole das imagens sugere que não estamos lidando com incidentes empíricos mas com o drama generalizado da consciência moderna. A negação enfática do poema às memórias e experiências dão a impressão de qualquer valor deve residir nas operações da consciência, como a memória, repulsão, ou auto-crítica. Estas operações da consciência – como mostra o poema – podem até acrescentar algum interesse ou valor para a condição mais horrenda – como a de se estar com mais corpos mortos que uma cova. O prazer perverso de que o assunto moderno dramatizado no poema tem em se representar como uma esfinge esquecida no deserto, sugere que existem meios de se sobreviver à desintegração e despersonalização do ser descrita aqui, e que qualquer das ameaças modernas ao ‘self’, uma certa consciência poética pode resguardar pela menos ela mesma do colapso da significação e valor, e que portanto o sujeito permanece a fonte de sentido e horizonte intransponível.

‘Spleen’ e ‘Ennui’ são dois termos recorrentes em sua obra, “As flores do Mal”, publicada em 1857. Eles caracterizam bem o espírito da época. Como as pessoas se sentiam. ‘Ennui’ não poderia ser traduzido por tédio, pois não soa tão assertivo quanto o pretendia

Baudelaire. Ele é o próprio definhamento da alma, expõe uma condição patológica, o piro de muitos vícios do homem, que o guia ao abismo do não-ser. O ‘ennui’ o vicia, o droga, o estimula. ‘Spleen’ e ‘ennui’ possuem um significado muito próximo em sua obra. Eles arrastam o homem para o abismo, quanto existe uma tendência contrária a elevar o homem para longe do mal, para o ‘ideal’. Para a psicologia medieval, ‘spleen’ era um dos quatro estados de ‘humor’, que se pensava controlar o comportamento humano. No século XVIII, principalmente na Inglaterra, ele passou a ser associado com uma profunda depressão suicida – o que fez com que Baudelaire associasse este conceito ao definhamento da alma, condição de espírito provocado pelo ‘ennui’. O termo ‘spleen’ estava em voga naquela época. Alguns poetas menores, românticos franceses, usavam este termo para indicar um estado de depressão, ou um jovem cansaço, marcado por um senso de opressão da vida.

Marcel Proust leu em Baudelaire a desintegração do tempo. Alguns raros dias tomam forma, tornando-se significativos. Para conseguir expressar esta desintegração, Baudelaire precisou inventar a poesia em prosa - ele deu nova forma à prosa, buscando uma narrativa que não fosse narrativa, que permitisse esse afloramento do caos, que o aproximasse do que era a experiência de sua própria vida. Baudelaire era extremamente pessoal, cotidiano. Integrava-se à vida urbana, de seu tempo, sem a ela se entregar completamente. Colocava-se ao mesmo tempo dentro e fora. Estes dias significativos são esparsos, não tem qualquer relação com os demais. Eles se destacam do tempo. Como se houvesse neles uma essência feita do puro agora, sem quaisquer ligações racionais com o tempo. O presente é o prêmio que Baudelaire nos concede, ou a própria modernidade. É uma porta de entrada, liberdade! É um destacar-se em direção ao sem sentido, experimentar-se sem castigo, ir em direção às estrelas, e retornar, impecável. Pois que já não há para onde retornar. É um exílio constante. Exílio também do tempo. A experiência da modernidade é este desarraigamento. É um desvencilhar-de si, do que se compreendia de si até então. Quando a própria matéria do presente é valorizada, ele vira torpor. Pois que isto é o presente, o agora mesmo. E existe neste “eterno presente” uma infinita possibilidade de criação.

Arthur Rimbaud, o mais ilustre descendente poético de Baudelaire, expressou a cidade em prosa poética, expressão da própria falta de linearidade:

Sou um efêmero e não muito descontente cidadão de uma metrópole que julgam moderna porque todo estilo conhecido foi excluído das mobílias e do exterior das casas bem como da planta da cidade. Aqui você não nota rastros de nenhum monumento de superstição. A moral e a língua estão reduzidas às expressões mais simples, enfim ! Estes milhões de pessoas que nem têm necessidade de se conhecer levam a educação, o trabalho e a velhice de um modo tão igual que sua

expectativa de vida é muitas vezes mais curta do que uma estatística louca encontrou para os povos do continente. Assim como, de minha janela, vejo novos espectros rolando pela espessa e eterna fumaça de carvão, - nossa sombra dos bosques, nossa noite de verão ! – as Erínias novas, na porta da cabana que é minha pátria e eu coração, já que tudo aqui parece isto, - Morte sem lágrimas, nossa filha ativa e serva, um Amor desesperado, e um Crime bonito uivando na lama da rua. [RIMBAUD, *Cidades*, 1996, p. 49]

### # 3 XIX-XX: Visões

#### ( *Movimentações da visão: pintura quando fotografia* )

Sou qual um pintor que um D's, por diversão,  
 Na treva faz mover os seus pincéis,  
 Ou cozinheiro de apetites cruéis  
 Que assa e devora o próprio coração.  
 [BAUDELAIRE, As trevas, 1985, p.193]

O desenvolvimento da fotografia, na sociedade como um todo, era apenas um pequeno aspecto do avanço sem precedentes da ciência e da tecnologia no século XIX. Até a Revolução Industrial, ocorrida no final do séc. XVIII, tudo era feito à mão e, praticamente, todos os trabalhadores manufatureiros eram artesãos. Fábricas e máquinas eram raras. Esta sociedade desapareceu quando o novo estado industrial emergiu. Cidades novas e vastas eram construídas, onde os trabalhadores moravam em casas arregimentadas debaixo de uma constante nuvem de fumaça, trabalhavam em fábricas cuja organização era pautada no princípio da divisão do trabalho, e um indivíduo fazia a mesma pequena tarefa hora após hora, seis dias por semana.

Com a difusão da fotografia, alguns serviços passaram do pintor para o fotógrafo (retratos, vistas de cidades e de campos, reportagens, ilustrações, etc). Deslocou-se a pintura para uma posição de elite, ela passou a ser considerada um produto excepcional, voltada para um público restrito. Além disso, a produção de alta qualidade na arte também deixou de ter função, caso não servisse de guia a uma produção média. O mundo do consumo começava a esticar suas garras. A pintura parecia condenada ao desaparecimento.

A Revolução Industrial, na Inglaterra, e a Grande Revolução, na França, haviam levado a rupturas na tradição. É provável que a quantidade de construções feitas no século XIX tenha sido maior do que em todos os períodos anteriores - somados. Inglaterra e América estavam expandindo-se, construindo-se sobre enormes extensões de campos. Não havia ainda um estilo próprio da época. A arte se chocava com a finalidade das construções. O papel do artista, bem definido até então, começava a ser questionado em todos os campos. A própria arte estava em crise.

O que tornava as coisas piores era que a Revolução Industrial e o declínio do artesanato, a ascensão de uma nova classe média que freqüentemente carecia de tradição, e a produção de bens vulgares e pretensiosos freqüentemente mascarados de "Arte", tinham acarretado a deterioração do gosto do público. (GOMBRICH, 1972, p 397)

O ‘Royal Academy’ (Londres) e o ‘French Salon’, junto com outras instituições da Europa, eram conservadoras, interesseiras e restritivas. Na metade do século XIX, uma hierarquia institucionalizada da arte existia e não tinha interesse na mudança. Ela colocava-se numa posição de inibir esforços para atitudes mais liberais. As academias controlavam a arte. Como professores, os artistas acadêmicos prestaram um grande serviço. Seus estúdios eram os centros nos quais mentes jovens e ansiosas se uniam.

Foi necessário quase um século de levantes sociais, políticos e artísticos, e de luta contra a rigidez da Academia Francesa para que se reconhecesse o simples fato de que era uma nova era, de novas técnicas. A tradição estava sendo abandonada como principal fonte de sustentação dos valores. *Mais tarde, Benjamin discutirá o que acarretou esta perda de tradição.* O artista moderno abandonou o seu papel tradicional, o material e o método tradicional. Desde a Revolução francesa de 1789, os artistas passaram a buscar seu próprio estilo e caminho contra o poder de monopólio investido na Academia.

Paris era a capital artística da Europa no século XIX, assim como Florença tinha sido no século XV, e Roma no século XVII. O livro “Techniques of the great masters of art”, aponta três pontos de ruptura neste começo da arte moderna: Eugene Delacroix, Courbet e Edouard Manet. A corrente conservadora era representada por Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867). Ele admirava a arte heróica da antiguidade clássica. Admirava Poussin e Rafael. Desprezava as improvisações e confusões. Os seus adversários convergiam-se em torno de Eugène Delacroix (1798-1863), pintor revelado por Baudelaire. Em seu poema “Os faróis”, Baudelaire escreve sobre os pintores que lhe serviram de referência. São eles: Peter Paul Rubens, Leonardo Da Vinci, Rembrandt Van Rijn, Miguel Ângelo, Antoine Watteau, Francisco de Goya, e Eugène Delacroix.

Delacroix, lago onde anjos maus banham-se em sangue,  
Na orla de um bosque cujas cores não se apagam  
E onde estranhas fanfarras, sob um céu exangue,  
Como um sopro de Weber entre os ramos vagam;  
[BAUDELAIRE, os faróis, 1985, p.123]

Delacroix era revolucionário: não aceitava os padrões da Academia. Para ele, a cor era mais importante que o desenho, a imaginação mais do que o saber. Admirava Rubens e os venezianos. *Ele estava cansado dos termos eruditos da Academia.* Foi para o norte da África em 1832. Pintava cenas que presenciava, considerava-as mais extraordinárias do que qualquer coisa que Rubens pudesse ter imaginado. (Isso indica um motivo que seria, em pouco tempo,



captado pela fotografia, demovendo a necessidade da pintura, pelo menos, para este objetivo.) Em seus quadros, não há clareza de contornos, nem modulação dos tons, não há pose nem comedimento das figuras, nem tema patriótico e edificante. Esta postura de Delacroix revela como corpo e visão está intimamente associados, corpo e percepção. Para deselar a própria percepção, é precisa atentar ao corpo. Delacroix era admirado por Baudelaire, que tornou-se depois referência para Rimbaud.

Vi demais. A visão se revia pelos ares.

Tive demais. Sons de cidade, à tarde, e ao sol, e sempre.

Soube demais. As paradas da vida. – Ó Sons e Visões!

Partida entre afeto e ruído novos !

[RIMBAUD, Partida, 1996, p.29]

É impossível falar em arte contemporânea, especialmente na pintura, sem falar de fotografia. O impacto da fotografia foi enorme. Ela provocou transformações na psicologia da visão e no entendimento dos artistas sobre os efeitos da luz. O problema da relação entre as técnicas artísticas e as novas técnicas industriais se concretizou, especialmente para a pintura, no problema dos diferentes significados e valores das imagens produzidas pela arte e pela fotografia. A pintura parecia ter se tornado mais clara, mais explícita, mais crua, menos imaginativa. *O surgimento da fotografia incrementou a discussão sobre a representação ilusória da realidade.* Após tantos séculos de pintura e desenho, a fotografia permitiu o desenvolvimento de uma nova relação com a representação do real. (A relação entre ficção e realidade será questionada ao longo de todo o século, inclusive no trabalho de Diane Arbus. O limite entre o real e o ilusório torna-se cada vez mais tênue. Neste questionamento entram várias questões correlatas, onde tudo se questiona. Questões sobre a identidade, por exemplo, posto que a tradição foi toda posta abaixo - nem as lembranças, nem o passado estão ancorados em porto fixo.)

Trewin Copplestone, no livro “Modern Art”, indica que a principal mudança deu-se no entendimento do arranjo tonal. Em 1839, Daguerre e Fox Talbot desenvolveram um meio de fixar a imagem fotográfica construída a partir de um *padrão de tons* fornecidos pelo objeto. A sensibilidade do processo disponibilizou, desde o princípio, a possibilidade de que o arranjo tonal fosse mais preciso do que qualquer pintor conseguiria alcançar. Nas primeiras fotografias, o tempo de exposição era longo, necessitando de motivos estáticos, mas quando o

processo se tornou mais refinado, tornou-se possível fotografar figuras e faces com absoluta clareza. Durante a Guerra da Criméia e a Guerra Civil Americana já era possível fotografar combates, e as fotografias de Roger Fenton e Matthew Brady (que, junto com colegas, produziram uma média de 7000 imagens da guerra) fizeram da fotografia uma meio permanente de comunicação.

Segundo o livro “Techniques of the great masters of art”, o impacto da fotografia sobre a pintura foi sentido no forte contraste entre áreas claras e escuras. A sensibilidade das primeiras fotografias provocou distorções na pintura, como perceberam críticos contemporâneos ao seu surgimento. *O efeito de ‘chiaroscuro’ – luzes delicadas nas sombras e graduação de meios tons – foram destruídos pela fotografia.* O ‘chiaroscuro’ é o equivalente a *continuum*. Isso resultou num exagero de escuros e claros, simplificando área de forte contraste tonal, que achatou, em um plano, formas tridimensionais, dando-lhe formas tonais largas, uniformes. Artistas como Manet e Dégas estudavam sobre fotografia, em meados de 1860. O quadro Olympia (1863), de Manet, mostra claramente este choque entre claro e escuro.

*O fato é que até o surgimento e desenvolvimento da fotografia, nenhum artista questionou a pressuposição básica da pintura. A atenção passou a ser focada nos propósitos artísticos de representar o mundo natural e a habilidade do artista de arcá-la com precisão. Cada vez estava mais evidente que a pintura não poderia alcançar o efeito natural da luz cindindo nos objetos com total precisão. Só poderia alcançar uma representação parcial. A variedade de tons dos pigmentos de cores não equacionava com a variedade de tons da luz.*

O ambiente do estúdio era construído para proporcionar luzes *chiaroscuro* constantes. Apesar dos artistas trabalharem a partir da “natureza”, era uma natureza determinada por idéias *pré-concebidas*, cuja intenção era pintar a *forma* através do *chiaroscuro*. Utilizavam a lenta transição da luz para a sombra para dar impressão de volume e solidez. A interação da luz e da sombra constituía a base do pensamento acadêmico. A representação fotográfica, no entanto, não se fazia por lineamentos e contornos, como na pintura. Isso permitiu aos artistas visualizarem sua própria tradição: a tradição de linhas. *Eles puderam ver como viam a sua visão*. Vislumbraram outra possibilidade de enxergar. A fotografia está na origem da pintura de “manchas”, que marcou toda a tradição realista subsequente. Para muitos pintores, a fotografia liberou o artista das demandas de representação do mundo visual, liberando-os para perseguir um caminho mais pessoal. Portanto, o que se perdeu quando a tradição dos estúdios começou a ser questionada? A sensação de volume e solidez, a forma associada ao seu volume. O volume é o atestado da presença. O volume é a terceira dimensão.

Eles puderam ver como viam a sua visão. Havia uma idéia *pré-concebida* que levava a visão a ver de determinado jeito. Este entendimento foi crucial. Havia uma verdade por trás da verdade. E esta verdade era a própria contingência. Cézanne, mais tarde, procurará desvelar num quadro a visão acoplada à visão da visão. É como um soco nos olhos, uma via de duplo sentido, obrigando o olhar a entrar mais dentro do sujeito. As percepções não são puras. Elas estão contextualizadas, imersas em uma variedade de elementos, que variam entre memória, educação, hábito, interesse, desejo, ponto de vista, poder, dinheiro. A objetividade entra no sujeito. Cézanne foi, posteriormente, a principal referência para Picasso, e sua visão totalmente alquebrada, descontínua, em que todos os pontos de vista encontram-se na tela plana, desde os mais profundos, até os mais distantes. Não é como o olho vê, nem como a máquina fotográfica vê. É o próprio olhar da razão, do pensamento. Sendo as máquinas um produto da razão humana, elas tornam-se atestados de como a luz incide e como o olho vê. O problema é que esta visão objetivada torna predominante, existindo, em paralelo, possibilidades infinitas da visão, como atesta a pintura. No quadro, Picasso mutila as suas mulheres. (Como se dirá mais adiante, a técnica da aura faz-se justamente nesta passagem do

claro ao escuro, efeito que a fotografia, portanto, ajudou a diluir. A técnica do *chiaroscuro*, artificial, ajudava a criar a ilusão de volume e solidez.)

As revoluções seguintes caminharam num sentido de abordar a realidade diretamente. Courbet, por exemplo, inaugurando o realismo, quer liberar-se de qualquer postura que impedisse de se experimentar a realidade na sua imediaticidade. Mais uma vez, o questionamento volta-se contra a tradição, ele não queria olhar com os olhos da tradição, queriam reencontrar a pureza dos sentidos. O que está se perdendo é o tempo longo da labuta, a técnica do fazer manual, o tempo de concessão à elaboração de uma representação, da busca racional pelo conhecimento. Esta imersão do processo no tempo é um dos elementos da aura – que se perde à medida que acelerava-se o processo, neste caso, da pintura.

A terceira onda de revolução na França, após a primeira onda de Delacroix e a segunda onda de Courbet, foi iniciada por Edouard Manet (1832-83). Seguindo o programa de Courbet, ele pensava que o modo de representar a natureza na arte tradicional baseava-se numa concepção errônea, sob condições artificiais. Os pintores faziam seus modelos posarem em estúdio, onde a luz entrava pela janela. No entanto, ao ar livre, não se percebe tais gradações do escuro para a luz.

As partes que estão iluminadas parecem mais brilhantes do que no estúdio, e até as sombras não são uniformemente cinzentas ou negras, porque os reflexos de luz dos objetos circundantes afetam a cor dessas partes não-iluminadas. Se confiarmos em nossos olhos, e não em nossas idéias preconcebidas sobre como as coisas devem parecer, de acordo com as regras acadêmicas, faremos as mais excitantes descobertas. [GOMBRICH, 1972, p 406]

A revolução de Manet na reprodução de cores pode ser comparada à revolução na representação de formas provocada pelos gregos diante das pinturas egípcias. Olhando a natureza ao ar livre, Manet e seus amigos descobriram que não se vê objetos individuais, cada um com uma cor própria, mas uma mistura de matizes que se combinam na mente, nos olhos. O foco, portanto, não está mais no mundo e suas leis – o foco volta-se para o corpo humano e suas percepções. Manet abandonou o método tradicional, de sombras suaves, para adotar um estilo de contrastes fortes e duros. A luz artificial levou, portanto, a visão a enxergar contrastes fortes e duros. Lembrando, também, que o interior era, até então, iluminado por técnicas primitivas, cuja luminosidade se espalhava com menos intensidade. As luzes artificiais se espalham pelo ambiente, iluminando-o por inteiro, por igual. Progressivamente, a cidade torna-se mais iluminada. Chegando ao ponto de termos hoje as “cidades que nunca dormem”, pois funcionam durante a noite, as luzes ficam acesas até durante a noite.

O propósito de Manet era “ser do seu próprio tempo”, “pintar o que se vê”. Manet começa a despir a arte das qualidades miméticas. *Ele negligencia o caráter anedótico ou narrativo da obra de arte*. Não se preocupa com o objeto enquanto ação ou episódio – ele elabora um material compositivo e temático. Manet quer tornar-se sensível à consciência moderna, a operação de sua pintura não diz respeito à captação do real, e sim às grandes estruturas da representação pictórica. Suas figuras são compostas por zonas de cores lisas. Não utiliza a técnica do *chiaroscuro*. Não faz passagens de cor. Já pinta a forma como a luz é absorvida, não há um raio atingindo os corpos, criando a ilusão de volume, deixando as reentrâncias na sombra. Assim Argan descreve o quadro “Le déjeuner sur l’herbe”

Observe-se a paisagem; como na pintura seiscentista holandesa e na pintura setecentista inglesa, ela tem uma estrutura perspectiva, de bastidores arbóreos, com três aberturas em óculo sobre a luz do fundo; mas a água, a grama e a ramagem formam várias cortinas transparentes e paralelas, que se sobrepõem compondo zonas mais densas ou mais ralas de penumbra verde-azulada. As ramagens verdes se espelham na água; o azul-celeste da água se evapora na atmosfera colorida pelo verde das árvores. Neste jogo móvel de véus aéreos, as notas intensas das figuras constituem a estrutura de sustentação de toda a composição. [ARGAN, 1992, p.97]

A absorção da luz é uma idéia que remete à técnica fotográfica. As figuras de Manet não estão dentro de um ambiente, ela formam um todo com o ambiente. Não há distinção entre corpos e espaços. Isso revela como a relação com a realidade, com o espaço, estava mudando – mudanças, em grande parte, provocadas pela intervenção dos aparelhos mecânicos na vida. (Novos espaços públicos, novas matérias portáteis, novos meios de locomoção, novas descobertas científicas, nova organização social, novos discursos identitários.) Na sensação visual não há uma distinção entre as coisas e o espaço. Sensação em estado puro, antes de ser elaborada e corrigida pelo intelecto. A sensação é um estado de consciência. A noção intelectual seria uma experiência não-autêntica, a experiência é a que se vive, e não que se repete.

*Não há mais distinção entre as coisas e o espaço como não há mais distinção entre luz e sombra. A sombra é também apenas uma mancha de cor. Todas as manchas se relacionam, sem estabelecer uma relação de extremos, ou de gradação. Não remetem a um sentido fora de si mesmas. São puras cores, puros timbres, puras notas. Seria mais importante a combinação e escolha de cores do que a preocupação com o verdadeiro. Manet desenvolveu uma técnica ‘wet-in-wet’, de misturar as cores diretamente na tela. Suprimiu os*

‘meio tons’ e acentuou áreas de luz e escuridão. Para isso, ele escolheu uma fonte de luz forte para eliminar os meio-tons e criar áreas aplanadas.

Como se preocupava em retrabalhar as composições dos velhos mestres e temas com motivos modernos, sua técnica de pintura combinava elementos tradicionais e inovadores. Em alguns aspectos, Manet era realmente um pintor de fragmentos. Sua pintura “Concerto nas Tulherias”, por exemplo, quebrou as convenções da composição porque na distribuição das pessoas ao longo da superfície do quadro não há um ponto central que sirva de foco, não há hierarquia para subordinar o todo para um centro principal de ação. (A questão da linearidade da narrativa, portanto, está associada à gradação de luz e sombra, volume e solidez. A narrativa também é associada à tradição e às lembranças. A quebra da narrativa faz brotar uma livre utilização das cores, como se elas não deveriam mais estar ancoradas nas formas do mundo. Elas se libertam, mesmo, como percepção pura. A cada cor, sua forma própria. Cor e forma tornam-se uma e mesma coisa. A profundidade, o volume do objeto representado é o que não mais importa para a representação. O volume deixou de ser representado na sua forma tradicional, mas não deixou de existir. O problema do volume é que ele caminha em sentidos opostos, para fora, no mundo, e para dentro, no corpo perceptivo. O volume precisava de uma nova técnica representativa. O volume é o “isso foi”, é a fundura, o acontecimento, é um determinado corpo que esteve em um determinado lugar, num determinado momento, e é a ancoragem possível da fotografia numa realidade.

A morte, por exemplo, dá volume à vida. É como se saíssemos de nossas próprias telas interiorizadas e nos tornássemos nosso corpo. Os olhos estão na tela ou no corpo? Estão no corpo vendo a tela. Dissociamo-nos de nossa imagem. Como disse Barthes “A fotografia é o advento de mim como outro.” Estar fora da tela é essa sensação de estar vivo. Sensação do sangue correndo. Do coração batendo. Dos órgãos entupidos. Da respiração falha.)

*A primeira resposta à questão da representação veio com a questão das cores.* Esta se tornou a principal preocupação dos Impressionistas. *As respostas posteriores caminharam na direção da abstração, da distorção das imagens naturais.* Aos poucos, a relação do artista com a representação mudou.

(Quando, mais tarde, Diane Arbus decidirá tirar fotografias em preto e branco, ela está dando uma resposta à esta questão das cores. O fato dela não utilizar fotografias coloridas revela que ela não queria desviar a atenção do foco principal. As cores acabam formando um espetáculo à parte, um jogo de véus descolados do volume ao qual estavam anteriormente indissociados. Arbus quer mostrar uma verdade mais profunda.] *A relação das cores com as formas é equivalente à relação da fotografia, da imagem com o papel. A imagem cobre o*

*papel, torna-se invisível.* As fotos de Arbus, seus temas, suas revelações, nos mostram que a técnica não precisa distorcer, quando a própria realidade já é distorcida, na medida que não apresenta padrões. Ela é feita de estilhaços únicos. O olhar que o fotógrafo artista lança, na hora da foto, muda a expressão do fotografado. É uma questão de saber olhar, e não de ter que mudar a técnica-tecnológica para conseguir ver de outro jeito. A tecnologia tornou-se um vício, é uma mudança só na aparência, que não muda a fundura. O que muda é o corpo, está no corpo. O que ela nos mostra são corpos.)

As mudanças técnicas estiveram, desde séculos atrás, associadas às novidades de materiais disponíveis, e acabaram levando à transformações na representação. O livro “Techniques of the great masters of art”, coloca que desde o séc. XV, a pintura a óleo era o meio favorito utilizado no Ocidente. Ela possibilitava um brilhante ilusionismo. Até então, utilizava-se fresco ou têmpera, materiais que não tinham meios à sua disposição para alcançar o efeito de *trompe d’oeil*. A demora para secar poderia ser uma desvantagem, mas possibilitava que os artistas fizessem mudanças na composição durante o processo de pintura – liberdade que não era possível com o fresco, nem as cores da têmpera possuíam a força necessária para cobrirem-se. A excessiva umidade de Veneza tornava as pinturas a fresco mais difíceis. A flexibilidade dos óleos e a substituição de painéis de madeira por *canvas* permitiram que o trabalho fosse feito no estúdio. No estúdio, podia-se controlar a entrada de luz, além de oferecer um espaço para que modelos servissem aos pintores como um catálogo de poses, dando aos deuses e heróis retratados uma *anatomia humana mais precisa*. No entanto, só nas mãos de Titian (1485-1576) – pintor renascentista italiano - que o óleo ganhou uma medida de independência em relação à tarefa de imitar o mundo visível. *A liberdade das pinceladas nas pinturas de Titian mais tardias revelavam que este meio liberou suas forças de expressão. Pela primeira vez, pinceladas individuais puderam aparecer e perturbar a ilusão.* (A liberdade perturba a ilusão.) (Mais uma vez, a questão sai do mundo e volta-se para o próprio pintor, na relação com seu corpo.) Enquanto Titian, e posteriormente Rembrandt, eram acusados por seus contemporâneos de deixar a pintura inacabada, eles persistiam na tentativa de acelerar o processo da pintura. Mais tarde, foram os Impressionistas que se impuseram a tarefa mais radical neste sentido: *encontrar a técnica com a qual pudessem capturar um mero instante no tempo.*

Novas teorias sobre as cores e o avanço científico do século XIX deram a estes pintores impressionistas uma riqueza de pigmentos. A disponibilidade de telas prontas para o uso, a produção em massa de pincéis e a expansão da paleta de cores provocaram um efeito

mais profundo no curso da arte do ocidente do que a carreira de algum pintor individualmente.

A técnica dos impressionistas Monet e Renoir envolveu o espectador de uma forma mais direta do que se podia imaginar até então. *As cores, postas separadamente, lado a lado, não se misturavam na tela, mas no olho do observador. No lugar de uma superfície sólida cuidadosamente construída, o olho percebe um mosaico de pinceladas fragmentadas, que formam apenas um todo vibrante, à distância.* O observador não poderia mais fingir que estava olhando através de uma janela aberta. A janela, por enquanto, era a fotografia. As cores, espremidas livremente de um tubo de tinta, pareciam ter se estabelecido na superfície do *canvas* de forma tão efêmera quanto flocos de neve.

Será que as coisas dão-se no mundo de forma tão efêmera e fragmentada? O desafio seguinte era questionar a *impermanência*. Herbert Read, em “História da pintura moderna”, destaca Paul Cézanne como o principiante do movimento moderno, devido à sua busca por ver o mundo *objetivamente*. Cézanne desejava ver o mundo como um objeto, sem qualquer intervenção: nem da mente ordenada, nem das emoções desordenadas. Os impressionistas viam o mundo subjetivamente, como ele se apresentava aos seus sentidos. Mas Cézanne desejou excluir essa superfície bruxuleante e ambígua das coisas, e penetrar na realidade imutável que estava presente sob o quadro brilhante mas enganador apresentado pelo caleidoscópio dos sentidos.

A natureza da percepção não apresenta aos sentidos uma imagem plana, bidimensional, com limites precisos, mas um foco central com uma periferia de objetos vagamente apreendidos e aparentemente distorcidos. O artista poderá focalizar a sua visão num único objeto, digamos, uma figura humana ou mesmo um rosto humano; mas ainda havia problemas tais como, numa pintura, o de representação da solidez do objeto, seu lugar no espaço. [READ, 1974, p.12]

Primeiro, esta forma de percepção, focada num objeto central que surge rodeado por uma vaga nuvem de objetos mal-apreendidos – esta é a própria percepção da aura, co círculo de vapor que circundava as primeira fotos.

Segundo, quando vê-se fotografias que, juntas, formam um movimento sucessivo, de um homem andando, por exemplo, o que ocorre aí? O movimento não está nas imagens, é o olho do observador que compõem o movimento, *na sua mente*. Cézanne buscava a estrutura enraizada nas coisas e não nas sensações subjetivas. Tratava a natureza pelo cilindro, a esfera, o cone – em perspectiva apropriada – de modo que cada lado se um objeto esteja dirigido para um ponto central. O ponto culminante de qualquer objeto é o que está mais próximo de



nossos olhos. Escolher um foco é uma forma de abstração. E isto é necessário a partir do momento em que se é impossível delimitar os elementos constantes da sensação visual.

Cézanne adotou o ‘constructive stroke’. Direcionadas e organizadas, essas pinceladas tornaram-se parte do seu meio de expressar sua convicção da ordem inerente na natureza e da relação essencial entre todas as coisas observadas. Se tal ordem ou estrutura pode ser encontrada em qualquer lugar, não há necessidade de variar os ‘motivos’ da sua pintura. Ele penetrava com cuidado em uma imagem: sua pintura tem equilíbrio, ordem, harmonia, estrutura. O trabalho terminado tem uma aparência de imutabilidade e a mesma organização “clássica” encontrada em Nicolas Poussin, um classicista do século XVII..

Cézanne criticava a dissolução de contornos propagada pelos impressionistas. Criticava a falta de ordem e clareza. Cézanne detestava a confusão, amava as cores fortes e os padrões lúcidos. Ele gostava dos artistas medievais, que não se sentiam obrigados a respeitar o aspecto real das coisas. A partir dos impressionistas, Cézanne compreendeu que deveria nascer um novo classicismo, não fundado na imitação dos antigos, mas dedicado a formar uma imagem nova e concreta do mundo - porém, ela não deveria mais ser buscada na realidade exterior, e sim na consciência.

Este pintor sacrificou uma coisa: a correção convencional do lineamento – para conseguir construir um arranjo ordenado sem sacrificar a sensação de profundidade. Pra conseguir construir a imagem, e não traduzir uma figura. Ele alcança uma identidade entre o fazer-se da consciência e o fazer-se da realidade. Quer romper com a separação entre o espaço da vida e do artista e o espaço do quadro.

A fotografia, portanto, despertou reações variadas que caminharam, por um lado, no sentido de negar qualquer objetividade. Por outro, no sentido de compreender o que é a objetividade, qual é estrutura presente no mundo sem leis religiosas. A objetividade, não sendo vantagem qualidade única da fotografia, mas revelação de estrutura do mundo – retira da fotografia seu ar documental. A fotografia nos revela. O advento da fotografia realiza a síntese perceptiva entre dois pontos de vista que pareceriam inconciliáveis. A fotografia realiza a síntese desenvolvida por Bergson. O realista e o idealista deparam-se com a verdade irrevogável de uma imagem fotográfica.

O realista parte, com efeito, do universo, ou seja, de um conjunto de imagens governadas em suas relações mútuas por leis imutáveis, onde os efeitos permanecem proporcionais às suas causas, e cuja característica é não haver centro, todas as imagens desenvolvendo-se em um mesmo plano que se prolonga indefinidamente. Mas ele é obrigado a constatar que, além desse sistema existem *percepções*, isto é, sistemas em que estas mesmas imagens estão relacionadas a uma única dentre elas,

escalonando-se ao redor dela em planos diferentes e transfigurando-se em seu conjunto a partir de ligeiras modificações desta imagem central. É desta percepção que parte o idealista, e no sistema de imagens que ele se oferece há uma imagem privilegiada, seu corpo, sobre a qual se regulam as outras imagens. [BERGSON, 1999, p.22]

#### # 4 O surgimento da fotografia

##### (O nascimento da musa tardia, da musa venal, da musa doente)

Quando, por uma lei das supremas potências,  
O Poeta se apresenta à platéia entediada,  
Sua mãe, estarecida e prenhe de indolências,  
Pragueja contra D's, que dela então se apiada:

‘Ah! Tivesse eu gerado um ninho de serpentes,  
Em vez de amamentar esse aleijão sem graça!  
Maldita a noite dos prazeres mais ardentes  
Em que meu ventre concebeu minha desgraça!  
(...)

Sob a tutela, porém, de um anjo vigilante,  
Inebria-se ao sol o infante deserdado,  
E em tudo o que ele come ou bebe a cada instante  
Há um gosto de ambrosia e néctar encarnado.  
(...)

Os que ele quer amar o observam com receio,  
Ou então, por desprezo à sua estranha paz,  
Buscam quem saiba acometê-lo em pleno seio,  
E empenham-se em sangrar a fera que ele traz.  
(...)

Ao Céu, de onde ele vê de um trono a incandescência,  
O Poeta ergue sereno as suas mãos piedosas,  
E o fulgurante brilho de sua vidência  
Ofusca-lhe o perfil das multidões furiosas:

‘Bendito vós, Senhor, que dais o sofrimento,  
Esse óleo puro que nos purga as imundícies  
Como o melhor, o mais divino sacramento  
E que prepara os fortes às santas delícias!  
(...)

Bem sei que a dor é nossa dádiva suprema,  
Aos pés da qual o inferno e a terra estão dispersos,  
E que, para talhar-me um místico diadema,  
Forçoso é lhes impor os tempos e universos.

Mas nem as jóias que em Palmira reluziam,  
As pérolas do mar, o mais raro diamante,  
Engastados por vós, ofuscar poderiam  
Este belo diadema etéreo e cintilante;

Pois que ela apenas será feita de luz pura,  
Arrancada à matriz dos raios primitivos,  
De que os olhos mortais, radiantes de ventura,  
Nada mais são que espelhos turvos e cativos!

[BAUDELAIRE, *Benção*, 1985, p 105]

O começo não começa na fotografia. Ela é um depois, em pleno meio, outro é eu. Festa das entrelinhas. Um tapa na cara do nosso primitivismo natural. Ela é a amante da inteligência racional, maquínica e acesa. Nas mãos, uma foto anima as suas circunstâncias. No

devagar, divagar. O soco do brusco que deságua ao seu redor. O fio da vida se enrola pelo fotógrafo, fotografado, espectador (atravessando o éter de papel e luz) – e cada um deles (nós) num tempo diferente. Onde se encontram? O múltiplo encontrou sua expressão. A foto é puro tempo? Pura técnica? Puro rosto? É matéria ou é memória ou é fantasma ou real é a sua mensagem ou o esquecimento das gavetas na indiferença abissal do nosso reino. A foto clama sua materialidade, *mélange* de luz com alquimia dos infernos, misturas de corpo e visão na vida e morte do destino urbano. “Nada de gritos, sobretudo, urbanidade, saber morrer, enquanto os outros riem, eu os ouço daqui, isso pica como espinhos, não, é impossível, sou eu que urro, longe atrás de minha dissertação.” [BECKETT, 1989, p 30]. Bem longe atrás de minha citação. A foto é tempo de espera-desilusão que tece as telas na tinta da indizível cor, invisível semente de palavra. A foto é toda limite. Encerrada no cárcere do quadrado, seu único dom é brilhar. Paredes de fantasia, numa arquitetura desmedida. Entre eu e outro. Entre eu e eu. Entre vida e morte. Entre dentro e fora. Entre corpo e imagem. Entre presente e passado. Entre passado e futuro. Entre o visto e o não visto. Entre o dizer e o não dizer. Entre fato e arte. Entre palavra e poesia. Entre o berro e o silêncio. Entre o instante e o eterno. Entre o papel e a alma. Entre a luz e a pintura. Entre o artifício e a metafísica. Entre o banal e o importante. Entre mãe e filho. Entre a estase e o movimento. Entre o êxtase e o choro. Entre a solidão e o carinho. Entre o sexo e a sedução. Entre o já dado e o construído. Entre o estranho e o pungente. Entre as ruas e as portas. Entre o sair e o entrar. Entre o trem e as paisagens. Entre a massa e a multidão. Entre o carro e a estrada. Entre a paixão e a violência. Entre a responsabilidade e a correnteza. Entre a pele e o coração.

“No mesmo rio entramos e não entramos, somos e não somos.” (HERÁCLITO, fragmento 49 a.).

Desde que surgiu, discursos sobre a fotografia já pululavam, acompanhando doravante o seu desenvolvimento. Mal teve tempo de expressar-se livremente. Independente do que disseram, a fotografia, num roldão silencioso, atravessou o século. A fotografia já nasceu perguntando-se, consciente e próxima, pequena e real. Sendo a modernidade marcada pela avalanche do efêmero, à fotografia cabe o lugar mais grave. Ela é o que se detém. Segundo Barthes, a foto é o que mantém a ligação mais sincera, tácita, imediata, brusca, primária, simples, espantosa com a realidade. Ela é o ‘isso foi’. Deixando rastros do que já não podemos esquecer.

A câmera fotográfica surgiu em meio às numerosas invenções que irromperam ao longo do século XIX. Elas transformaram a faceta do século: estética, cultural, social, econômica e política. A fotografia possivelmente representa com mais fidelidade o que havia

de moderno na sua época. Ela surgiu respondendo a uma necessidade histórica. Vários pesquisadores e cientistas empenhavam-se na busca por uma nova forma de representação do real. O desejo por *fixar* uma imagem ótica levou à sua descoberta. O século XIX, preocupado em conciliar arte e indústria, teve na fotografia o instrumento conveniente ao seu problema cultural.

Houve um casamento perfeito entre o modo de vida que se instaurava e o surgimento da fotografia. Sua captura instantânea e realista da aparência casou-se bem com os hábitos nascentes da multidão. A realidade tornou-se fotografável. Fotografar tornou-se uma experiência de contornos muito próprios. Os retratos ficam latentes por trás das superfícies aparentes, como reclamasse tornarem-se fundos, volumosos, conteudísticos. Como se a própria imagem quisesse ganhar status de existente, à revelia dos volumes. É visão reclamando sua autonomia diante dos outros sentidos e do próprio corpo. Às vezes, há tanta beleza no que se olha, que a câmera oferece um consolo à impotência humana. A fotografia quer capturar esta beleza. Não só a fotografia ganha seu lugar na sala, no apartamento, nas casas, como toda a percepção da realidade começa a voltar-se para o seu aspecto aparente e detalhista:

Mas quando o criado foi trazendo as sucessivamente as numerosas lâmpadas que, encerradas quase todas em globos chineses, ardiavam isoladas ou aos pares, todas em móveis diferentes, como em altares e que, no crepúsculo já quase noturno daquele fim de tarde hibernal, faziam reviver um outro poente mais durável, mais róseo e mais humano – talvez fazendo parar na rua algum enamorado, a sonhar com o mistério daquela presença que ao mesmo tempo delatavam e ocultavam as vidraças acesas - , ela (Odette) vigiava severamente o homem, para ver se ele as colocava no lugar consagrado. Imaginava que, se pusessem uma única lâmpada em lugar impróprio, ficaria prejudicado o efeito de conjunto do salão e que o seu retrato, colocado num cavalete oblíquo forrado de pelúcia, não receberia boa luz. [PROUST, 1979, p.131]

Este trecho mostra como a fotografia não só ganhou uma importância, um status próprio no cotidiano urbano, como ela também contribuiu para alterar toda a relação com o ambiente.

#### **4.1 Lógica da invenção**

Segundo o que Bernard Marbot escreveu em “Histoire de la photographie”, a câmara obscura era um dispositivo já utilizado pela Astronomia, entre os séculos XI e XVI. Pela

abertura circular na folha de uma peça mergulhada na escuridão, os raios luminosos desenhavam sobre o lado oposto a imagem solar invertida. Só na época moderna, porém, são editados os manuscritos de Leonardo da Vinci, que já mencionavam o instrumento. Seu aluno Cesare Cesariano fez a primeira descrição pública de uma câmara escura em uma nota de seu tratado de arquitetura de Vitruve, em 1521. No entanto, foram as explicações de Giovanni Batista della Porta, desenvolvidas em uma obra reeditada e traduzida a partir de 1558 que tornaram conhecidas a câmara escura e incitaram os pintores a utilizá-la. No século XVII, a câmara escura tornou-se portátil. Textos e ilustrações de matemáticos e eruditos alemães atestam sua utilização. O século XVIII adota definitivamente este instrumento ótico que ganhará a partir de então todas as formas e dimensões. A descoberta de propriedades físicas da luz ainda não são suficientes para constituir a aquisição técnica indispensável à futura invenção – os químicos ainda não haviam avaliado a ação dos raios luminosos sobre certas substâncias. Aos poucos, vão progredindo os conhecimentos sobre a prata. No século XVIII, vários estudos apontam a ação da luz sobre sais de prata, entre eles está Nicéphore Niépce (1785-1833).

O contato com a litografia recentemente introduzida na França despertou nele o interesse por um processo capaz de reproduzir e multiplicar com facilidade a imagem do real. Em 1817, orienta seu trabalho na direção que levará à imagem positiva diretamente sobre o metal e à heliografia, graças ao emprego do betume da Judéia, no qual ele descobre as propriedades fotossensíveis. Os primeiros sucessos datam de 1822. Eram cópias de gravuras por contato e “pontos de vista”, como ele chamava as provas de acordo com a natureza obtidas com a ajuda de uma câmara obscura. O tempo da pose para estes “pontos de vista” era medido em horas.

**Fotografia 1** – *Point de vue pris d'une fenêtre du Grâs à Saint-Loup-de-Varenes, 1826, por Nicéphore Niépce.*

Niépce começou então a procurar formas de aperfeiçoar o processo. Fez contatos, mas ninguém se interessou por seus alcances. Conseguiu, então, o apoio de Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851). Daguerre também estava obcecado com a idéia de fixar a imagem. Eles alcançam simultaneamente o objetivo de fixar imagens na câmara obscura.

Os clichês de Daguerre eram placas de prata, iodadas e expostas na câmara 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 de uma placa, em 1839, era de 25 francos-ouro. Não raro, eram guardadas em estojos, como jóias. [BENJAMIN, pequena história da fotografia, 1994, p 93]

No caminho que conduziu-o à heliografia, observou-se que Niépce havia se aproximado de uma idéia cujo mérito era atribuído a William Henry Fox Talbot (1800-1877). Talbot era bom cientista, porém pouco habilidoso manualmente. Procurava um meio de representar o real sem ter que recorrer a um talento manual. O emprego decepcionante de uma câmara clara na borda do lago de Combe o remete em memória à imagem refletida dentro da câmara escura, estimulando-o a tentar fixá-la. Ele obtém sobre um papel sensibilizado com sais de prata as impressões dos objetos ou “desenhos fotogênicos”. Depois, ele realiza com pequenas câmeras escuras, que ele chamava de “armadilha para ratos,” as vistas de sua propriedade de Lacock Abbey. O tempo de pose era de meia hora. As provas são fixadas em uma solução de sais de cozinha. Ele chegará até a calotipia, forma primitiva de obtenção de uma imagem positiva a partir de uma imagem negativa. Este processo inédito dá a Talbot o mesmo título concedido a Niépce: fundador da fotografia.

Eles desejavam copiar a imagem do real. A busca pela semelhança regia a arte ocidental até o século XX. Trabalhava-se pela reprodução servil da natureza. A obra deveria introduzir alma em um Universo reinado pela Verdade suprema e pelo Belo ideal. A descrição da realidade não era uma demarcação objetiva, mas o privilégio humano de estabelecer pela obra que realiza ou contempla uma correlação com o mundo infinito. *A imagem era, em essência, o produto de um trabalho mental.*

*Dois fatores abrem na sociedade o espaço para a emergência da fotografia, com a evolução da economia, da mentalidade, dos gostos – ascensão da burguesia e progresso das ciências.* Bem sucedida financeiramente, a burguesia inicia, em 1789, a conquista pelo poder, conjugando liberalismo econômico e político – que levam ao capitalismo e democracia. Ela tem o espírito positivo e conhece o preço das coisas negociáveis. *Para ela, o realismo tinha o valor da representação do mundo que ela queria explorar e dirigir.* Segundo Walter



Benjamin, a fotografia tornou aparente toda uma parcela da realidade, até então imperceptível ao olhar. *Ao espaço trabalhado conscientemente pelo homem, ela acrescenta à vista o espaço até então trabalhado inconscientemente.* O impulso pela objetividade assegura o sucesso da fotografia. A burguesia se reconhecerá neste processo contemporâneo de sua ascensão, próprio para refletir seu rosto e suas obras tantas vezes quanto fosse a sua vontade, por um preço razoável. Por outro lado, o desenvolvimento das ciências engendrou um processo de investigação do mundo real sem precedentes.

Duas práticas distintas coexistiam na metade do século XIX: uma era dominada pelos ‘portraits’ feitos em estúdio, consequência do domínio dos daguerreótipos. A outra, oriunda do processo de calotipia, procurava fixar imagens exteriores. Na segunda metade de 1850, o daguerreótipo já fazia sucesso nos Estados Unidos. As estatísticas oficiais para união do país indicavam 938 daguerreotipistas, sendo – na realidade – próximos a 2000, 71 apenas em Nova York. A produção anual indicava 3 milhões de daguerreótipos, segundo o *Daily Tribune*, de Nova York. Os daguerreotipistas começam a abrir cada vez mais ateliês. São espaços luxuosos, onde se pagava por um retrato de acordo com o tamanho do mesmo. Eram freqüentados basicamente pela burguesia. Na França, em 1858, começa a moda do *carte de visite*. São práticas que acabam por corroborar com o domínio de uma classe. Ela solidifica as ligações entre os seus membros. São práticas de construção de identidade do grupo, sua criação de identidade, hábitos, circunscrição de território.

Especula-se que mais de 90% das fotografias realizadas no referido período sejam retratos, em sua maioria no formato *carte de visite*. A difusão dessa tecnologia e dos procedimentos técnicos e valores estéticos a ela associados resultaram em um padrão imagético tão homogêneo que mesmo um olhar treinado teria bastante dificuldade em distinguir retratos produzidos neste ou naquele país e, sobretudo, por um ou outro fotógrafo. [JAGUARIBE E LISSOSVKY, *O visível e os invisíveis: imagem fotográfica e imaginário social*, p.3]

**Fotografia 2** – *Autoportrait dans son atelier à Paris, 1855, por Olympe Aguado.*

**Fotografia 3** –*Charles Baudelaire, 1828, por Étienne Carjat.*

## 4.2 O desaparecimento da aura

Conta-se de Charles Baudelaire a seguinte história. Certo dia, teria deixado a sua auréola de poeta cair na lama. Toda suja ela ficou. Baudelaire resolveu deixá-la lá, e pôde então seguir pelas ruas como um anônimo, em meio à multidão. Esta perda da auréola é correlata à perda da aura, descrita por Walter Benjamin. Segundo Benjamin, a passagem do século XIX ao XX teria assistido ao declínio da aura. Nestas primeiras fotografias do rosto humano, enquanto a técnica começava a engatinhar, a aura dava-nos adeus, nos espectros das imagens finalmente fixadas. Fixou-se a imagem para o morrer da aura. Morria uma forma de se lidar com a arte. A palavra permaneceu a mesma, arte, porém o seu significado mudou absolutamente. À consolidação do capitalismo pós-revoluções teria correspondido o declínio da posição social da obra de arte como valor de culto.

O lírico de auréola tornou-se antiquado para Baudelaire. Reservou-lhe o lugar de figurante em uma prosa intitulada 'Perda da auréola'. Só mais tarde ela se tornou conhecida. [BENJAMIN, 1989, p.143]

Benjamin, em “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, reserva um trecho à fotografia. Ela teria sido a primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária, tendo levado a arte a pressentir uma crise. A história da arte, segundo Benjamin, pode ser reconstituída a partir da briga entre dois pólos: *o valor de culto da obra e o seu valor de exposição*. Ora o peso recai sobre um pólo, ora sobre outro. As primeiras produções artísticas teriam se baseado no valor de culto: não havia necessidade de serem vistas. Eram imagens produzidas a serviço da magia. A reprodutibilidade técnica deslocou a obra de seu valor tradicional. “À medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas.” (BENJAMIN, 1994, p.173). A mudança de ênfase de um pólo ao outro é uma mudança qualitativa. A obra que era concebida como um instrumento mágico, passou, mais tarde, a ser concebida como arte. (O termo arte é, portanto, extremamente volúvel.)

A pré-história da arte registrava imagens a serviço da magia com funções práticas.

Os temas dessa arte eram o homem e seu meio, copiados segundo as exigências de uma sociedade cuja técnica se fundia inteiramente com o ritual. Esta sociedade é a antítese da nossa, cuja técnica é a mais emancipada que já existiu. [BENAJMIN, 1994, p. 174 ]

Bom, com a fotografia começa a recuar o valor de culto. O valor de exposição vai ganhando espaço dentro da sociedade. Antes de desaparecer completamente, o valor de culto refugia-se nos rostos humanos. O retrato era o principal tema das primeiras fotografias. Lá, a aura dá o seu adeus, segundo Benjamin. (Há algo mais aurático do que o adeus da aura?!) *Só quando o homem se retira da fotografia é que o valor de exposição sobrepõe-se finalmente ao valor de culto.*

O equivalente técnico da aura, que Benjamin viu nas primeiras fotografias, era o *continuum* absoluto da luz mais clara à sombra mais escura. Também corroborava a sensação de plenitude e segurança que escapava dos olhares retratados. Benjamin usa este verbo: escapava. Ele insinua que não era proposital, era algo que transbordava. A florescência do *mezzo-tinto* era produzido pelos próprios retratistas, que manipulavam os clichês no processo de fixar e revelar a imagem.

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 a 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, 1994, p 94]

A partir deste trecho, pode-se inferir alguns elementos essenciais da aura. A magia da fotografia é constituída pela realidade que escapa à técnica. *É o observador que participa neste encontro da centelha, é ele quem efetivamente encontra a centelha.* Esta magia sobrevém do que escapa à técnica, à perícia e ao planejamento do fotógrafo. O aqui-agora do observador (o papel que ele segura) encontra um aqui-agora de outra matéria, a da imagem. A foto brilha no encontro. Segundo Benjamin, olhar a foto é olhar o futuro aninhado no passado, em minutos únicos, extintos. (A fragmentação temporal e a fragmentação material reverberam-se). A fragmentação destitui a fotografia de aura porque a foto é feita de sentidos únicos que talvez se compartilhem em algum lugar, *mas não no aqui-agora que pregam.* A fotografia é feita de desencontros. Como se olha uma foto? O aqui-agora efêmero, feito de minutos que esvaem, cujo único sentido é dado pela própria efemeridade - está perdendo o sentido, está fazendo-nos perder o sentido, ou – melhor dizendo – outros sentidos. Depois que o aqui-agora, casado com o valor de exposição, tornou-se a própria técnica, o próprio sentido

da técnica, o que se procura na foto é o que escapará a esta técnica, onde a vida transborda, por ser ela incapturável. A fragmentação – gradualmente – destitui a aura da fotografia.

Se chamamos de aura às imagens que, sediadas na ‘*mémoire involontaire*’, tendem a se agrupar em torno de um objeto de percepção, então esta aura em torno do objeto corresponde à própria experiência que se cristaliza em um objeto de uso sob a forma de exercício. [BENJAMIN, 1989, p.137]

Leo Charney, no seu artigo “Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade”, diz que as filosofias da modernidade procuraram identificar a possibilidade de se experimentar um instante.

Essa experimentação, nesses contextos, significou sentir a sua presença, vivendo-o por completo. O instante existe na medida em que o indivíduo experimenta uma sensação imediata e tangível. Essa sensação é tão intensa, tão fortemente sentida, que esvaece assim que é sentida pela primeira vez. A experiência da sensação forte possibilita a vivência de um instante, tanto por meio de uma intensidade de sensação que indica uma presença imediata, quanto por meio da diminuição de intensidade pela qual o instante contrasta com aquele menos intenso que o sucede. (CHARNEY, 2001, p 317)

Neste mesmo artigo, Charney alinhou Martin Heidegger e Walter Benjamin, como pensadores que associaram o momentâneo à experiência da visão.

Ser objeto dos encontros da multidão: Baudelaire assinala esta experiência, entre todas as outras que fizeram de sua vida aquilo que ela foi, como o critério verdadeiro e insubstituível. Para ele havia se apagado a ilusão de uma multidão com impulsos próprios, com alma própria, por quem o flaneur havia se deslumbrado. Para imprimir em si sua vileza, ele não perde de vista o dia em que até mesmo as mulheres perdidas, as rejeitadas, chegarão ao ponto de ditar preceitos à vida regrada, de condenar a libertinagem e não deixar subsistir nada além do dinheiro. Traído por esses seus últimos aliados, Baudelaire se volta contra a multidão; e o faz com a fúria impotente de quem luta contra a chuva e o vento. Tal é a natureza da vivência que Baudelaire pretendeu elevar à categoria de verdadeira experiência. *Ele determinou o preço que é preciso pagar para adquirir a sensação do moderno: a desintegração da aura na vivência do choque.* A convivência com esta destruição lhe saiu cara. Mas é a lei de sua poesia que paira no céu do Segundo Império como “astro sem atmosfera”. [BENJAMIN, 1989, p.145]

**Fotografia 4** – *James Linton et trois jeunes garçons groupés pres de l abarque “Newhaven”, 1845, por David Octavius Hill e Robert Adamson.*

Como no *mezzo-tinto*, nas fotos de um Hill, a luz se esforça, laboriosamente, para sair da sombra. Orlik fala da ‘condução luminosa sintética’, provocada pelo longo período de exposição, que ‘dá a esses primeiros clichês toda a sua grandeza’ [BENJAMIN, pequena história da fotografia, 1994, p 99]

O fenômeno aurático seria este círculo de vapor que circunscreve as primeiras fotografias. Ela se caracteriza por ser uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais, sendo a aparência única de uma coisa distante, por mais próxima que ela estivesse. A aura emanava dos sujeitos. Como se eles representassem algo que não estava ali, mas ali se manifestava, como a evocação de um sopro que os transcendia. Havia uma convergência entre técnica e objeto que favorecia este processo. Essas imagens nasciam em um espaço em que o fotógrafo era visto pelo fotografado como um técnico da nova escola. E o fotógrafo via no seu objeto um membro da nova classe. A aura não era o produto da máquina primitiva, mas emanava deste sujeitos, envolvia até os mínimos detalhes de sua roupa. Com o avanço da ótica, os instrumentos passaram a eliminar as partes escuras da fotografia. Também tornaram-se mais rápidos. *As objetivas captavam maior intensidade luminosa. Elas passaram, portanto, a assemelhar-se a espelhos.* Depois de 1880, fotógrafos tentaram recriar a ilusão da aura, através de artifícios. Apesar da penumbra recriada, a rigidez dos fotografados traía a aura. Essa rigidez denuncia o valor de exposição. Era a reprodução pela reprodução, sem que houvesse uma atmosfera honesta. Essa rigidez denuncia a disparidade entre a realidade e a representação. A representação estava embotando a realidade. Segundo Benjamin, clara estava a impotência burguesa diante dos progressos técnicos.

A lentidão do processo corroborava com o efeito desta técnica. A expressão dos fotografados era conseqüência do longo tempo em que ficavam expostos, estáticos, para permitir que a imagem se fixasse. Eles não passavam pelo instante, eles adentravam-no. Também o trabalho do fotógrafo era demorado. Para revelação das fotos, era preciso passar por um processo quase artesanal e duradouro.

No capítulo XI, do livro sobre Baudelaire, Benjamin aponta para o daguerreótipo – aparelho primitivo de fotografia. Mais uma vez, ele está associando a crise na arte à crise na percepção. Neste livro, analisando as imagens de Proust, Walter B. distingue as imagens da memória voluntária e as da memória involuntária. Brotadas do acaso, de um encontro, de um objeto esquecido, perdido – as imagens da memória involuntária (as madeleines, por exemplo) são revestidas de aura. Nas imagens da memória voluntária de Proust, Benjamin



constata a pobreza e a falta de profundidade (são as imagens que a memória voluntária oferece a Proust de Veneza).

Se considerarmos que as imagens emergentes da *mémoire involontaire* se distinguem pela aura que possuem, então a fotografia tem um papel decisivo no fenômeno do ‘declínio da aura’.

(...)

O que devia ser sentido como elemento inumano, mesmo mortal, por assim dizer, na daguerreotipia, era o olhar para dentro do aparelho (prolongadamente, aliás) já que o aparelho realmente registra a imagem do homem sem lhe devolver o olhar. É contudo inerente ao olhar a expectativa de ser correspondido por quem o recebe. Onde esta expectativa é correspondida, aí cabe ao olhar a experiência da aura, em toda a sua plenitude.

(...) A experiência se baseia, portanto, na transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza com o homem. (...) perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar. Os achados da *mémoire involontaire* confirmam isso (E não se repetem, de resto: escapam da lembrança, que procura incorporá-los. Com isto elas corroboram um conceito de aura, que a concebe como o “fenômeno irrepitível de uma distância”. Esta definição tem a vantagem de tornar transparente o caráter cultural do fenômeno. O que é essencialmente distância é inacessível em sua essência: de fato, a inacessibilidade é uma qualidade fundamental da imagem do culto.) [BENJAMIN, 1989, p.139-140]

Segundo Benjamin, Atget teria sido o primeiro fotógrafo a desinfetar a fotografia da sua atmosfera aurática sufocante – captando a realidade desmascarada. Ele rompeu com a fotografia convencional, inclinada para os retratos. Ele libertou os objetos de sua aura. Ele libertou-se das convenções políticas, sociais, religiosas, culturais, buscando a expressão pura da imagem – na fotografia, através da fotografia.

Ele buscava coisas perdidas e transviadas e, por isso, tais imagens se voltam contra a ressonância exótica, majestosa, romântica, dos nomes das cidades; elas sugam a aura da realidade como uma bomba suga a água de um navio que afunda. (considerando que a aura é a aparição única de uma coisa distante) (...) [BENJAMIN, pequena história da fotografia, 1994, p 100-101]

**Fotografia 5** – *Cabaret, rue Mouffetard, 1900, por Eugène Atget.*

Não espaços solitários, e sim vazios. Esvaziados. A atmosfera que exalava de suas lojas, suas ruas, das pessoas, foram retirados de circulação. Atget fotografou a cidade à espera de seus moradores. Atget fotografou o que estava destituído da tradição - e, portanto, destituído de discursos. O outro elemento associado à aura, segundo Benjamin, era a autenticidade.

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até seu testemunho histórico. Como este depende da *materialidade* da obra, quando ela se esquia do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a *autoridade* da coisa, seu *peso* tradicional. [BENJAMIN, 1994, p.168]

A autenticidade e a tradição que se perdem sustentavam a narrativa, a continuidade, a linearidade. O longo tempo do processo obrigava seus manipuladores a considerarem o sentido do que estava sendo feito. A continuidade era estabelecida pelo próprio artesão da imagem, que participava de todos os seus processos. A perda da aura é acarretada justamente pela perda da continuidade, do *continuum*. A perd'aura é a perda do que perdura.

A aura é composta de elementos espaciais e temporais. O longo tempo de exposição é um dos fatores que dava à imagem um ar aurático. A questão espacial manifesta-se na dicotomia proximidade e distância. O que é a distância? Ou melhor: o que está distante? Como manifestar esta distância numa fotografia? (A imagem em si *versus* a imagem carregando outros sentidos.) Com o desenvolvimento da técnica, o espaço passou a ser habitado pela luz, e mais importante, reconhecido pela luz. *O que ocorreu foi uma mudança de percepção*. Não é que a distância sumiu, mas o espaço passou a ser percebido de outra forma. Qual forma? Como espelho. Sem ilusão de profundidade. Como manchas de cores bruxuleantes. Tons, intensidades. O homem moderno era diferente do homem do século anterior. A visão interna mudou. A fotografia retratou esta mudança. O homem habitava agora as suas percepções. A subjetividade, tendo ganhado voz, tornou-se legítima. Esta forma de percepção era a que dava-se no tempo cada vez mais recortado. Em que os instantes podiam ser captados em menor intervalo. Portanto, a percepção foi-se tornando cada vez mais primária, a “primeira impressão é que a que fica”. Nada além da própria imagem agrega sentido à imagem. As modas agregam sentido à imagem. Ou a sua reprodução. A impressão ganha sentido na medida em que torno-a um valor de reprodução. Reproduzo-a, adiando o momento em que me depararei com o fugaz tão fugaz daquela imagem – tão fugaz que escapa ao corpo humano. Assemelha-se ao vazio. Estamos semeando um mundo que nos expulsará.

Como se estivéssemos construindo uma casa com raios infra-vermelhos, e ainda não soubéssemos que o espectro visual humano não é capaz de captá-los. O poder, a imposição e uns sobre outros poderá exercer-se com mais facilidade.

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente. (...) convulsões sociais (...) se exprimiram nessas metamorfoses. [BENJAMIN, 1994, p.169]

O homem contemporâneo, através da reprodução, estava buscando superar o caráter único das coisas através de sua reprodução. A cada dia, segundo Benjamin, foi se tornando mais irresistível a vontade do homem de possuir os objetos tão de perto quanto possível, senão em sua imagem, na sua reprodução. Sendo que, a cada dia, também foi ficando mais nítida a diferença entre imagem e reprodução. A obra de arte reproduzida tornou-se cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida. Isso significa que nela se manifesta a voz do comum, e não a voz da singularidade.

### **4.3 Aura e sombra**

Essas são as duas vias da Fotografia. Cabe a mim escolher, submeter seu espetáculo ao código civilizado das ilusões perfeitas ou afrontar nela o despertar intratável da realidade. [BARTHES, 1984, p.175]

À reprodução serial, Diane Arbus responde – através da própria fotografia – com a singularidade irredutível dos seres. Mesmo quando sai em busca dos rituais da sociedade americana – se, por um lado, quer registrar os hábitos do seu tempo – por outro, capta a essência sombria, do que se oculta, o que se nega, nesses rituais que (nada sagrados) se propagam como pontos de apoio identitários, grupais, coletivos – de um sonho de vida americano que nunca realizou-se. Modelos identitários são imposições. Como no estudo de Benjamin sobre Kafka, eles estão muito longe da mensagem que os originou, como Arbus estava longe da sua. O troféu é de brinquedo.

**Fotografia 6** - *The Junior Interstate Ballroom Dance Champions, Yonkers, N.Y. 1963, por Diane Arbus.*

Arbus subverte a aura, tornando-a, assim, manifesta ao inverso: os rostos são claros; o resto, escuro. Como se a escuridão se esforçasse por envolvê-los. A sombra é a nova percepção querendo ganhar espaço, expressar-se. Arbus intuiu que a distância de seu próprio tempo (não estando na transcendência) estava no *Outro*. Como sentir a aura do outro? Posto que a aura se sustentava na experiência do coletivo, recuperar é recuperar a ligação ao outro. O que liga um ao outro? Como a continuidade e a fragmentação expressam-se nas relações entre indivíduos?

Para situar Diane Arbus dentro do quadro mais amplo da própria fotografia, é necessário voltar-se para questões suscitadas pela própria fotografia em busca de definição própria. Um enigmas mais instigantes provocados pela imagem fotográfica refere-se à forma de sua vinculação com a realidade. Como pode-se compreender esta conexão visceral entre uma foto e seu referente? Phillipe Dubois, em seu livro “O ato fotográfico”, esboçou um panorama das três posições epistemológicas que trataram da questão do realismo da imagem fotográfica. A primeira abordava a fotografia como um espelho do real; a segunda, como transformação do real; e a terceira, como traço de um real. Quando surgiu, a fotografia atraiu pela sua precisão no grau de reprodução mimética, nunca antes assim experimentada. A verossimilhança dava à foto um ar de espelho do mundo. O passo seguinte consistiu em denunciar a parcialidade dessa representação. Qualquer imagem seria uma interpretação e transformação sobre o real, no qual estavam envolvidos códigos culturais e ideológicos. (*A mise-en-scène* do ato fotográfico.) A foto passa a ser vista como um conjunto de códigos. A terceira abordagem da questão do realismo traz de volta o referente como ponto fundamental da experiência fotográfica. Ela é indissociável do ato que a funda. Existe nela uma realidade primordial, uma afirmação de sua existência.

A importância de Arbus manifesta-se neste segundo momento, e atualiza-se no terceiro. No momento, portanto, em que a realidade tornou-se um porto muito instável para a ancoragem da fotografia, esta passou a ancorar-se na própria mensagem. Pelo próprio trabalho de codificação que ela faz brotar seu sentido, proveniente de uma verdade interior. Por meio do artifício, ele alcança a força de expressar-se. O trabalho de Diane Arbus encontra-se neste viés de interpretação. Ao incentivar que seus modelos posassem, ela procurava, pela própria exacerbação do código, revelar suas verdades.

No mundo colonizado por Arbus, as pessoas estão sempre se revelando. Não existe um momento decisivo. A visão de Arbus, segundo a qual a auto-revelação é um processo contínuo e distribuído uniformemente, (...) Como Brassai, Arbus queria que seus personagens fossem tão conscientes quanto possível e ligados ao ato do qual estivessem participando. Em vez de procurar persuadir seus personagens a ase

colocarem numa posição natural ou típica, ela os encoraja a parecer desajeitados – ou seja, posar. (daí que a revelação do eu se identifica com o que é estranho, esquisito, defeituoso). Sentadas ou de pé, o ar afetado, essas personagens nos aparecem desse modo como a própria imagem do que são.” [SONTAG, 1981, p.37]

É o código que, assumindo-se plenamente como um código e seus elementos constitutivos, revela o verdadeiro desejo do próprio código. Portanto, se infla, em vez de calcar-se numa realidade alheia a si. A verdade interior – não a mimética ou representativa – é que acaba revelando-se. Portanto, Arbus não buscou a verdade do instante, a verdade visual do instante, mas o que estava por trás. *Tudo o que não podemos ver.*

Quando contemplo, sob a luz do gás que a cora,  
Tua pálida fronte em mórbido recato,  
Onde flamas da noite acendem uma aurora,  
Ou teus olhos iguais aos olhos de um retrato,  
(...)  
És o fruto do outono entre dentes vorazes?  
És urna fúnebre a implorar prantos e dores,  
Perfume que nos faz sonhar longínquos oásis,  
Almofada sensual ou corbelha de flores?

Eu sei que há olhos cheios de melancolia,  
Que nada escondem por debaixo de seus véus;  
Belos escrínios, mas sem jóias de valia,  
Mais fundos e vazios do que vós, ó Céus!

Mas basta seres esta dádiva aparente  
Para alegrar quem vive apenas da incerteza.  
Que me importa se é tola ou se és indiferente?  
Máscara, ornato, salve! Amo a tua beleza!

[BAUDELAIRE, *O amor à mentira*, 1985, p.359]

## # 5 Diane Arbus

### (Retrato do artista quando JAMES, Joyce.)

Não queria brincar. O que queria era encontrar no mundo real a imagem sem substância que a sua alma tão constantemente baralhava. Não sabia onde a descobriria, nem como; mas um pressentimento o advertia sempre de que essa imagem, sem nenhum ato aparente seu, lhe viria ao encontro. Haviam de se encontrar sem alvoroço, como se já conhecessem um ao outro e tivessem marcado uma entrevista talvez num daqueles portões ou noutra lugar mais secreto. Estariam sós, cercados pela treva e pelo silêncio; e nesse momento de suprema ternura ele seria transfigurado. Dissolver-se-ia dentro de qualquer coisa impalpável, sob os olhos dela. E depois então, num momento, se transfiguraria. (JOYCE, 2001, p.)



Diane Arbus amava a diferença, a unicidade de todas as coisas e a importância da vida. Ela via a divindade nas coisas mais ordinárias.

Utilizava máquinas reflex de médio formato com dupla objetiva. Esta lhe proporcionava mais resolução e um visor à altura da cintura.

Ela teve duas câmeras durante grande parte da carreira: *Rolleiflex* e *Mamiyaflex*, as duas manuais.

O formato médio a obrigava a aproximar-se mais de seus fotografados.

Usava flash para destacar discretamente as pessoas do ambiente onde se encontravam. Ela foi pioneira nesta técnica de usar flashes em plena luz do dia, como se o flash fosse pincelada de luz artificial. Isto podia acentuar a clareza de suas faces ou dar margem às sombras pálidas.

Apontar a câmera para alguém é um ato de intrusão. É como se exagerasse o contato dos olhos entre dois estranhos. A câmera presa à altura da cintura suaviza essa agressividade. A postura do fotógrafo é de reverência, ele encurva sua cabeça, interrompe o contato visual. Pode observar a pessoa apenas através do visor. A comunicação estabelece-se pela conversa, não pelos gestos. O fotografado torna-se mais inconsciente do processo pelo qual está passando. Arbus então esperava, espreitada atrás do arbusto, para captá-los em um momento peculiar.

Imprimia *'full frame'*, geralmente com as margens confusas para enfatizar que a fotografia não foi cortada para caber na moldura.

A composição de suas fotografias obedece a padrões tradicionais, como a centralização. O olhar frontal.

Arbus: “Detesto a idéia de composição. Eu não sei o que é uma boa composição. Quer dizer eu adivinho eu devo saber algo sobre composição de tanto fazer isso e sentir meu jeito de fazer o que gosto. Às vezes, para mim, a composição tem a ver com um certo brilho ou um certo desleixo, e outras vezes tem a ver com erros engraçados. Existe um tipo de certo e

errado e às vezes eu gosto do certo, outras vezes eu gosto do errado.” [AN APERTURE MONOGRAPH, 1972, p.10]

Diane era ávida leitora de livros. Ela própria disse trabalhar suas fotos a partir de suas leituras. No livro “*Diane Arbus: An aperture monograph*”, está registrado uma fala de Arbus em que ela conta sobre uma das primeiras fotografias que tirou. Disse ela que lia muito o conto de Kafka chamado “Investigações de um cachorro”. Num determinado verão, houve um determinado cachorro, que aparecia todos os dias ao fim da tarde. Certo dia, ficou olhando nos seus olhos de uma maneira que lhe pareceu muito mítica. Ela, então, tirou uma foto dele. (Não ficou boa, a foto, segundo ela.)

Arbus: “Eu nunca tirei a foto que intencionava. Elas são sempre melhores ou piores.” [AN APERTURE MONOGRAPH, 1972, p.15]

Diane posicionava os fotografados no centro de um quadrado para atirar a atenção do observador contra o tema fotografado. As pessoas a serem registradas sempre olham a sua câmera frontalmente, como se se apresentassem a ela.

Ela recuperou a técnica dos ‘portraits’ do século XIX, quando nascia a fotografia, e o rosto humano, segundo Benjamin, era o último refúgio da aura. Faces frontais, colaboração do fotografado com o fotógrafo – isto associado às buscas asquerosas, sórdidas dos anos 60.

“... a pior coisa é que eu realmente tenho muito medo de deprimir. E é tão químico. Estou convencida disso. Energia, algum tipo especial de energia, simplesmente vai embora e eu fico sem confiança até para atravessar a rua...”

Entremeadas às suas fotos variadas, encontram-se várias de pessoas prestes a atravessar a rua, com um pé na calçada e outro na pista de pedestre.

Disse Marvin Israel sobre o trabalho de Diane: “Ela estava fascinada pelas diferenças, as minúsculas variações. Desde o princípio nada, nem dois quartos, nem duas camas, nem dois corpos ou qualquer parte dele, nunca foram iguais.” [REVELATIONS, 2003, p.56]

Imagem grega do pensar: enigma

Ganhou duas bolsas de estudos do *Guggenheim*, em 1962 e depois em 1966. Em 1967, seu trabalho foi apresentado pela primeira vez num grande museu, no MOMA, na coletiva “New Documents”, que incluía também o trabalho de Garry Winogrand e Lee Friedlander. Pouco em comum havia entre os três. Apenas uma herança da geração anterior, dos anos 30, que começava a voltar-se para a fotografia documental. Era um momento importante na história da fotografia, quando ela reconsiderava a essência de sua natureza. Os outros dois fotógrafos estavam mais dados ao acaso. Arbus não. Seu rigor formal a diferenciava deles.

Diferentemente das outras fotografias documentais do período, as dela dependiam da participação formal do fotografado. Na maior parte das vezes, Arbus seguia um método para escolha das pessoas, ou pela pesquisa e investigação ou procurava por um tipo que já teria identificado. Isto solidifica suas fotos, em comparação com outros.

“Certa manhã, ao despertar de sonhos intraquílicos, Gregor Samsa encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso.” (Kafka, *A metamorfose*).

Arbus: “Eu cresci sentindo-me imune e isenta da circunstância. Uma das coisas que eu sofri foi que eu nunca senti a adversidade. Eu estava confinada num senso de irrealidade.” [AN APERTURE MONOGRAPH, 1972, p.5]

“A morada do homem, o extraordinário.” – frag 119, Heráclito

Diane nasceu em 14 de março de 1923. Cresceu numa família judia, num bairro chique de Nova York. Seu pai, David Nemerov, era filho de imigrantes russos. Sua mãe, Gertrude, era filha dos donos da loja Russek's Fur Store. Aos 13, 14 anos, Diane conheceu Allan Arbus, fotógrafo profissional da área de moda, com quem casou-se aos 18. Tiveram duas filhas, Doon e Amy. Separaram-se em 1959, quando Diane quis sair do ramo da moda, para mudar o rumo de sua carreira. Foi então que sua arte floresceu. Alcançou sucesso ainda em vida. Em 26 de julho de 1971, aos 48 anos, suicidou-se, utilizando pílulas e lâminas de barbear (*pills & razor blade*).

Diane Arbus arranca-nos para a viagem veloz ao outro. Além da alma. Ver o invisível. Recuas quando o auge da luz nos teus olhos. É óbvio ver. A pupila ocular fecha-se, teu corpo retrocede. Mais maduro que o tempo - rios de cansaço à flor da pele, curvas de um rio que se desvia. Nem sede sente-se. Pois que com sede há paixão. A paixão não conhece freios, ela não atrita, nem retrocede. A paixão mergulha na imagem do rio, máquinas indicam morte certa, para lá vá correndo. O coração pulsa. Tanto te vês ali, depois do muro, que não o vê. Diane o fotografou. Sua inspiração era instantânea. Tanto mais insaciável quanto mais efêmera. Este é o vício fotográfico. Seu prazer rasteiro, sua sedução vagabunda, sua aparência de esfinge dada. É a fotografia mais sutil que o espelho, no entanto, essa “invenção das musas mais tardias” (BAUDELAIRE, 1885, p. 117 ). Arbus sofreu de uma impossibilidade artística que era a de recriar sua própria imagem. Ela descolou-se de si tão completamente, na sua obra, que lançou-se ao indefinido. O ínfimo indefinido, que seja. O que dura tanto quanto o presente. A mesma estranheza e técnica que lhe confere o necessário “estilo” perpassa por todo o caminho que seguiu após abandonar a vida “em sociedade”. Largou trabalho, dinheiro certo e disse adeus ao marido. Foi buscar a sombra do seu próprio rosto. Quando o viu, morreu, renasceu. Ela teve passado, viveu em estado presente, cedeu futuro ao passado. Antes de cada foto, era Nemerov, a judia. Durante o coito, metamorfose. E após, ela tornava-se o próprio após. O registro fotográfico do que esteve ali. O “isto foi” barthe's folhar.

## 5.1 Sob as fotografias

Cidade formigante, cheia de sonhos, onde  
O espectro, em pleno dia, se apossa de quem passa!  
Flui o mistério em cada esquina, cada fronde,  
Cada estreito canal do colosso possante.

Certa manhã, ainda que na triste rua

As casas, cujas alturas se estendiam pela bruma,  
 Simulavam os dois cais de um rio ressecado,  
 E que, num quadro semelhante à alma do ator,

Uma névoa encardida inundava todo o espaço  
 Eu seguia, qual herói de nervos retesados  
 A discutir com meu espírito já cansado  
 Por vielas onde ecoavam carroções pesados.

De repente, um velho, cujos farrapos amarelos  
 Imitavam a cor deste céu nublado,  
 E cujo pobre aspecto faria chover caridades  
 Se não luzisse em seus olhos o brilho da maldade,

Me apareceu. Dir-se-ia que, em fel banhada,  
 Sua pupila o ardor dos gelos aguçava,  
 E a barba, em longos pêlos, qual aguda espada,  
 Análoga à de Judas, no ar se projetava,

Não era curvo, mas quebrado, e sua vértebra  
 Compunha com a perna um perfeito ângulo reto,  
 De forma que seu bastão, da feição o retoque final  
 Dava-lhe o passo retorcido e a estouvada expressão

De um quadrúpede inválido ou judeu de três patas.  
 Pela neve e pela lama ele ia se envolvendo,  
 Como esmagasse os mortos com a sola dos sapatos  
 Mais hostil ao universo do que ele indiferente.

Outro o seguia: barba, olhos, dorso, farrapos,  
 Vindos do mesmo inferno, sem distinção de nenhum traço  
 Este gêmeo de cem anos, estes espectros barrocos,  
 Marchavam a um só passo para um fim oculto.

Com que complô infame eu me deparava  
 Ou que perverso acaso ali me humilhava?  
 Pois que contei sete vezes, minuto após minuto,  
 Este velho sinistro que se multiplicava!

Aquele que se ri de tamanha inquietude,  
 E que nunca foi tomado por um frêmito fraterno  
 Pense bem que apesar de tanta decrepitude  
 Os sete monstros hediondos tinham o ar eterno!

Teria que, sem morrer, contemplar o oitavo,  
 Sósia inexorável, irônico e fatal  
 Fênix nojenta, filho e pai de si mesmo?  
 Mas dei as costas ao cortejo infernal.

Exasperado, como um ébrio que vê tudo em dobro,  
 Entrei, fechei a porta, apavorado,  
 Doente e entediado, o espírito febril e confuso  
 Cindido de mistérios e de todo o absurdo!

Em vão minha razão ao leme se alçava,  
 A tempestade, brincando, desviava seus esforços,  
 E minha alma, velha embarcação, dançava dançava,  
 Sem mastros, sobre os monstros do mar sem margens!  
 [BAUDELAIRE, *os sete velhos*, 1985, p 331]

a) *Identical twins, Roselle, N.J 1967* - E se houvesse efetivamente meu duplo? O olhar vê a diferença. São tão iguais que o olho gruda nos olhares – que digam cada um algo diferente. Quero que elas não sejam idênticas. Eu não quero acreditar que seja possível. Sendo, preciso confirmar, ver para crer. Elas evocam o mito das almas gêmeas. O olhar de uma parece dizer o mesmo que o da outra: “olha como somos diferentes”. Parece que vejo, já, quem vai sofrer mais. Eu, que tirei esta foto, e retive sua infantil doçura. As tenho no meu álbum pessoal, cristalizadas, guardadas, para o dia em que minha vida consolidará seu sentido.

A boca participa do olhar. Toda a expressão nos olha.

Vemos seus olhares. Os títulos das fotos dão o máximo de informações possíveis – e é o que menos importa. Não importam absolutamente. Não importa quando nem onde.

**Fotografia 8** – folha de contato #45 39, três diferentes seções de gêmeas idênticas.

b) *Triplets in their bedroom, N.J. 1963* - Da foto parece brotar o absurdo das gêmeas, trigêmeas. Desconfiamos, quase inconscientemente, que sejam as três a mesma pessoa, a mesma identidade compartilhada que se vê nos rostos. A visão engana, a aparência engana, mas engana mesmo. Ou parece que não são elas indivíduos completos na sua falta. Não são concebíveis por si só. Nas trigêmeas, de repente, vemos que a do meio sorri, e as outras duas estão sérias. Parecem nos julgar por olhá-las com tanto interesse. Nos julgam com tristeza, sem severidade. Então já são nossas. Impotente tornou-se o meu coração, que acelera. Meu é o mundo, sem que eu houvesse dado-me conta.

E se são 3, meu vício do duplo, pergunta: “o que é a terceira?” Elas não se confundem com elas mesmas? Elas sabem se estão num canto ou noutra do quarto – já adormeceu ou está a adormecer? A semelhança da imagem é um sonho? Ou é o próprio nome do real? Concebem seu destino como individual, ou sempre estarão mais ligadas do que podemos imaginar? Olham-se como espelhos mútuos? Qual forma tem suas solidões? Solidão tem grafia no plural?

“É dado a todos os homens conhecer-se a si mesmos e pensar.” – frag 146, Heráclito.



**Fotografia 9** – *Triplets in their bedroom, N.J. 1963.*

c) *A Jewish Giant at home with his parents in the Bronx, NY, 1970* - Algo no gigante faz-lhe parecer menor que seus pais. Essa humildade de quem pede desculpas antes de ouvir a primeira palavra. Olhá-lo demais dá dor nas costas. A sensação de que minha cabeça vai bater no teto.

Há que se atentar para o nome da foto. Arbus fez questão de dizer que ele era judeu. O que já gera uma série de reflexões sobre o que representa o judaísmo para Arbus, expresso nesta foto. É importante notar que ele está ao lado dos seus pais. Arbus associou o judaísmo aos pais e à deformidade do filho. Escapar ao judaísmo é deformar-se. O inferno é aqui. Como o judeu gigante vê sua mãe? São fatais veredictos cotidianos, suas palavras? Neles todos, freaks, leio a palavra que não pode ser dita. No judaísmo, há palavras que não podem ser ditas, e por isso, D's se transveste em outros 72 nomes. O silêncio devora um judeu pela pele. Seu corpo não esquece a origem do mundo, logo, pensa o judeu, a necessidade das leis. (causas e conseqüências). É assim que vive, sendo a lei. Fora dela, há o cataclisma, o que nunca se resolverá. Seu pai parece o funcionário – ausente e elegante – que adentra o seu quarto disforme, anguloso, para dizer a seu filho que ele está detido, sem que se saiba exatamente porquê. O gigante sabe, como nós sabemos, que ele está detido. Por que? Podemos perguntar. Pareceria óbvio responder: “Porque ele é um gigante.” E, no entanto, isso diz o resto. O resto do mundo é normal, ele é o diferente. O que em nós se manifesta como neurose, nele é a pura verdade. Se descobrirmos que nosso pior pesadelo de nós mesmos tornou-se real, pensamos que não o suportaríamos.

E a casa, tão simples, é pequena? Todos os tamanhos, que servem de medidas objetivas – se relativizam com sua presença única. Pela foto, perdemos os tamanhos que nossa mente associa aos tamanhos naturais.

Ela fotografou o gigante como uma figura mítica, fechado num quarto modesto do Bronx, um membro não convencional de uma família bastante convencional:

Eu conheço um judeu gigante que vive em Washington Heights ou no Bronx com seus pequenos pais. Ele é trágico, com um humor amargo, às vezes bobo. Os pais são ortodoxos, e repressores e clássicos, e desaprovam sua carreira carnavalesca... Eles são verdadeiramente uma família metafórica. Quando ele coloca seus braços em volta deles, parece que vai esmagá-los com prazer. Eles brigam muito de uma maneira que parece exagerada apenas pela tragédia... Arrogante, angustiante, até bobo. [REVELATIONS, 2003, p 67]



d) *Xmas tree in a living room in Levittown, L.I., 1963* - E a casa católica assim, vazia. Consigo imaginar as pessoas que moram ali? O que será que aconteceu? Caramba, Arbus não revela nada nesta foto. É só o segredo exposto em sua condição de segredo. É uma casa fantasmagórica. Você sente a presença dos donos, como se já conhecesse deles mais do que poderia, como se sua sala tivesse revelado já parte do segredo – mas eles, os donos, por mais que haja uma mínima curiosidade de conhecê-los, não estão ali, nunca estarão. Pelo seu rosto, corpo, gesto, poderíamos dizer que os conhecemos, como enfim acabamos por acreditar quando vemos as outras fotos com rostos?

A árvore de natal parece um monstro! Parece que tem um monstro escondido na árvore de natal, e não papai Noel.

**Fotografia 11** - *Xmas tree in a living room in Levittown, L.I., 1963.*

e) *Child with a toy grenade in Central Park, N.Y.C 1962* – O senso do parque parece distorcido, desequilibrado, como visto por uma lupa, lente, que o abolha, encurva (lembra Anish Kapoor). As sombras das árvores, espalhadas no chão, me chamam atenção por se assemelharem ao que transmite o garoto, uma mente de nuvens escuras. Sua infância são todas as infâncias problemáticas. Arbus talvez brotou do seu próprio passado, nesta foto, e quis brincar com ele, no parque, de destruir. Havia em Arbus esta idéia da foto como um ato perverso. É como se a foto fosse uma bomba de brincadeira, ela quer destruir sem causar mais mortes. Quer destruir para dar vida.

**Fotografia 12** – *folha de contato #1341 of Child with a toy grenade in Central Park.*

f) *A young girl at a nudist camp, Pa., 1965* – ela está tão confortável, e tem um sorriso tão bonito. Desmascara a nossa hipocrisia de civilizados. Nenhum objeto a acompanha. Ela está só, com as árvores, jovem e pura. Como veio ao mundo. Do cabelão jogado para o lado resvala um resquício de vaidade, uma vontade de agradar. O cabelo é a resposta à intrusão da máquina fotográfica. É o que denuncia a presença agressiva do fotógrafo. Porque mesmo nua, o comportamento corporal traz a carga cultural, identitária. Ela posa como se estivesse vestida, como se estivesse tudo “normal”. O que provoca este tipo de comportamento é a atitude de tirar uma foto, a presença da máquina. Toda a carga cultural da máquina fotográfica.



g) *A widow in her bedroom, N.Y.C. 1963* – A quantidade de objetos parece ser proporcional ao tamanho do vazio de seu olhar.

f) *A castle in Disneyland, Cal., 1962* – Esta foto remete diretamente à questão do sonho americano em toda a potência de sua falsidade. Esta foto remete às fotos da sala de cinema. Não se sabe se o castelo é falso ou não, apenas a legenda o indica. E o cisne, é falso também? Ele parece tão cândido, nesta realidade atroz. Está escuro, e o castelo está vazio. Arbus parece nesta foto fazer o que Atget fez nas ruas da cidade. O castelo é destituído de sua atmosfera sufocante da ilusão. Aqui ele, pela primeira vez, apresenta-se como é: falso, o sonho vendido.

**Fotografia 15** - *A castle in Disneyland, Cal., 1962.*

i) *Untitled (I) 1970-71* – Gesto de mão sofisticado entrelaçado à frente do corpo. Se amparam, as duas amigas Os pés de uma juntos emocionam. Sua postura diante da foto é de doação. Humildes, sim, com alegria. Elas têm que idade? São jovens ou velhas? E esses chapéus as levam aonde? Com outro par de óculos ela se sairia melhor? Perdeu os dentes? A feminilidade de ambas resguardada nas saias. Arbus encontrou a pureza.



Todos parecem nos lançar o mesmo olhar.

Arbus descreveu algumas de suas fotografias assim:

Estas são... pessoas que parecem metáforas em algum lugar mais distante do que nós parecemos, (...), inventadas pela crença, cada um autor e herói de um sonho real pelos quais nossa própria coragem e astúcia é testada e tentada; pois então podemos nos perguntar novamente o que é verdadeiro, autêntico, ou inevitável e possível e o que vai se tornar o que quer que sejamos. [REVELATIONS, 2003, p.50]

A contribuição de Arbus como artista não está tanto no tipo das pessoas que ela fotografava, mas no que ela era capaz de tirar da experiência. Sua devoção aos princípios da arte que praticava – sem deferência a qualquer social alheio ou agenda política – produziu um trabalho que choca pela sua pureza, no seu arrojado compromisso pela celebração das coisas como elas são. (PHILLIPS, 2003, p.67)

## 5.2 Interpretações, revelações, intuições

No artigo “The question of belief”, publicado no livro ‘Revelations’, Sandra S. Phillips discorre sobre o trabalho de Diane Arbus. Segundo ela, Arbus estudou sobre o seu ofício, numa tentativa de compreendê-lo, para encontrar sua própria visão artística. Teve aulas de fotografia na *New School*, acumulou livros e fotografias. Sua principal guia foi Lisette Model. Ela era fotógrafa, de origem europeia, e foi professora de Diane, entre 1956 e 1957. Model incentivou-a a aprofundar-se no seu tema. “Foi minha professora, Lisette Model, quem finalmente esclareceu para mim que quanto mais específico você é, mais universal se torna.” [AN APERTURE MONOGRAPH, 1972, p.2]



Esta foto ficava pendurada na casa de Arbus, no sótão, em Westbeth. Model deu a ela esta foto de presente, em 1968. Em resposta, Diane a enviou um bilhete: “Querida Lisette, eu tenho contemplado muito esta foto. Faz com que eu me sinta bem. Quero te dar uma foto também.” [REVELATIONS, 2003, p.192]

À medida que Diane foi tomando consciência de si mesma como fotógrafa, ela começou a tentar encontrar a própria voz, a relação entre o autor e o seu tema. Na metade dos anos 50, Arbus fotografava multidão em Coney Island e pessoas no Central Park, ou nas ruas. Ela recortava, depois, no negativo, rostos expressivos. Em paralelo, fotografava em salas de cinema, representando-os como palácios de sonho, ou registrando clarão do projetor sobre as figuras encurvadas das pessoas comuns no topo do balcão. Ela estabelece aqui uma relação entre luz e sombra. Ela fotografa a luz artificial. Como a luz artificial incide sobre as pessoas.



**Fotografia 18** - *Carroll Baker on screen in "Baby Doll" (with silhouette), N.Y.C 1956.*

Arbus está questionando a relação entre real e ficção, e também está contrapondo a fotografia ao cinema, numa tentativa de entender a fotografia.

Sempre me pareceu que a fotografia lida com fatos enquanto o filme tende a lidar com ficção. O melhor exemplo que conheço é quando você vai ao cinema e vê duas pessoas na cama, você está disposto a deixar de lado o fato de que o diretor, o *cameraman* e os iluminadores estavam todos na mesma sala e as duas pessoas na cama não estavam realmente sozinhas. Mas quando você olha uma fotografia, você nunca pode deixar isto de lado. [REVELATIONS, 2003, p.54]

Ainda que fotografasse desde o começo dos anos 40, só em 1956 começou a numerar os seus negativos, começando com “#1”. Foi neste mesmo ano que terminou sua parceria profissional com Allan, pois estava insatisfeita com o ramo no qual trabalhavam. Entre estes primeiros, estão alguns negativos quadrados feitos com Rolleiflex. Ela logo abandona este formato pela 35mm Nikon, e só volta a utilizar a Rolleiflex em 1962, quando o quadrado torna-se uma marca de seu estilo maduro. Sua insatisfação com o ramo de modas culminou numa tarde em que caminhava com o amigo Robert Brown, quando a sua justificativa para a sessão marcada com a Vogue a deixa em lágrimas. Allan sugere que ela saia do negócio, e ela concorda. Neste mesmo ano, 1956, que começou a fazer aulas com Lisette Model, cujo trabalho já havia sido publicado na Harper’s Bazaar e exibido no MOMA. Nos anos seguintes, frequenta um segundo curso de Lisette Model. Segundo Model, Diane sempre a pedia para olhar o seu trabalho, e Model sempre recusava. No ano de sua separação, 1959, Diane começou a escrever suas anotações num caderno, prática que manteve até o fim de sua carreira. De acordo com Allan, Diane sempre acreditou em si mesma como fotógrafa, apesar de constantemente atormentada pela incerteza do que fotografar, e sempre insatisfeita com as fotos que tirava.

Minha atitude favorita e ir a algum lugar onde nunca fui antes. . [REVELATIONS, 2003, p.54]

Nada nunca é igual a como disseram que seria. Aquilo que nunca vi antes é o que reconheço. [REVELATIONS, 2003, p.54]

No seu caderno número 4, escrito entre 1959 e 1960, encontra-se uma lista de pessoas que queria fotografar, os nomes de quem poderia ajudá-la a encontrá-los, trechos de livros

que estava lendo, citação de conversas com amigos e breves reflexões sobre o contrato entre o fotógrafo e o fotografado.

a) “Nada humano é estranho para mim.” – Terence. [REVELATIONS, 2003, p.54]

b) “Confessar-se para alguém é implicar, envolver este alguém.” Nancy Bellamy]. [REVELATIONS, 2003, p.54]

c) “Se somos todos monstruosos (freaks), a nossa tarefa é nos tornarmos o máximo possível o monstro (freak) que somos.” – M [arvin Israel]. [REVELATIONS, 2003, p.54]

d) “Vampiros são uma metáfora para a dependência do poder. Um assassino precisa de sua vítima... Freaks são um conto de fadas para adultos. *Uma metáfora que sangra.*” [REVELATIONS, 2003, p.54]

Há também, transcrito neste caderno, um trecho de Baudelaire:

O amor pode nascer de um sentimento generoso, o desejo pela prostituição, mas é logo corrompido pelo desejo de possessão. Um dos dois sempre será mais frio ou menos auto-abandonado do que o outro. Ele ou ela é o cirurgião ou executor, o outro é o paciente ou a vítima. [REVELATIONS, 2003, p.330]

**Fotografia 19** – *Dominatrix embracing her client, N.Y.C., 1970.*

Este trecho revela a deterioração das relações, principalmente amorosas, que já vinham ocorrendo desde o final do século XIX, refletindo de algum modo todas as transformações deste período. Baudelaire foi o primeiro a falar em seus poemas de variadas formas de amor, além de falar dos ambientes marginais tipicamente urbanos, como as casas de prostituição.

O pensamento de Diane volta-se sempre para a compreensão de si e do outro. Ela disse que fotografava a impossibilidade de se estar na pele do outro. *Ela fotografa a pele*. Há uma carta, datada de 24 de março de 1960, que escreveu a Martin Israel, na qual está escrito:

Se como você disse um não pode conhecer sem sê-lo talvez haja um outro conhecimento que tem a ver com o exterior que um não pode conhecer se não for. (Como eu te conheço, que não quer dizer que te conheço bem, mas que eu te conheço muito atordoante e súbito e visível do que você jamais se conhecerá a você mesmo.) (Todos são tão trancados dentro quanto são trancados fora.) [REVELATIONS, 2003, p.330]

No começo dos anos 60, quando ainda trabalhava com fotografia comercial, suas fotos já eram publicadas em revistas com *Esquire* e *Harper's Bazaar*. Neste período, Arbus começou a dar um tratamento diferente às suas fotos. Apesar de ainda tratar de temas tradicionais, fotografando atores, escritores e ativistas, suas fotos começaram a tornar-se obscuras. *Ela começou a adotar o método de passar horas com seus fotografados, seguindo-os para suas casas e escritórios, conversando e escutando-os, tentando amaciá-los até o ponto em que começavam a deixar ruir suas faces públicas*.

Em julho de 1960, Arbus foi publicada pela primeira vez na revista *Esquire*. Seu artigo chamava-se “A Jornada Vertical: Seis Movimentos de um Momento dentro do Coração da Cidade.” (*The Vertical Journey: Six Movements of a Moment within the Heart of the City*). O embrião do que mais tarde foi chamado de ‘*New Journalism*’ já escrevia nesta revista: Norman Mailer, Gay Talese, Tom Wolfe. Neste artigo, Diane fotografou tanto pessoas públicas como o ator Hezekiah Trambles, que participava da peça “The Jungle Creep” no Herbert’s Museum, na Times Square, e o ator anão Andrew Ratoucheff, especializado em imitações de Marilyn Monroe Maurice Chevalier. Em suas anotações particulares para o projeto, fica clara a sua inspiração literária, ela escreveu sentir-se como entrando no maravilhoso mundo de Alice: “Eu caí nisso como Alice... A jornada era vertical e vertiginosa como a da Alice.” [REVELATIONS, 2003, p.55]

A este artigo seguiu-se outro, “*The Full Circle*”, no qual Arbus já assumia seu interesse não pelo excêntrico, mas pela singularidade. Este artigo foi publicado na *Harper's*

*Bazaar* em 1961, sem a foto “Miss Stormé de Larvarie, A dama que parece ser um cavalheiro” (“Miss Stormé de Larverie, The Lady who Appears to Be a Gentleman”), que só foi publicada no ano seguinte pela revista *Infinity*.

**Fotografia 20** – abertura da matéria “The vertical Journey”, publicada na *Esquire*, em julho de 1960. À esquerda, Congo ‘the Jungle Creep’. À direita, Dagmar Patino, Grand Opera Ball.

**Fotografia 21** – *Miss Stormé de Larverie, The Lady Who Appears to Be a Gentleman, 1960.*

Ó que blsfêmia da arte! Ó que assombro fatal!  
 A divina mulher, que ao prazer nos enlaça,  
 Lá no alto se transmuda em mostro bifrontal!  
 -Não, é uma máscara, uma sórdida trapaça,  
 Essa face torcida e de esqueisito aspecto,  
 E, repara, também crispada ferozmente,  
 A cabeça concreta, o rosto circunspecto  
 Oculto por detrás do semblante que mente.  
 (BAUDELAIRE, A máscara, 1985 p.151)

O principal interesse destas fotos é a questão da natureza da identidade. Ao lado de outras fotos sobre o ambiente ilusório do cinema, trazendo à tona a discussão do que é ficção e do que é a realidade, há fotos como essa, em que pessoas se revelam como uma auto-invenção. Esta atitude é tipicamente moderna. Arbus escreveu sobre Miss Stormé:

Stormé encara a transformação como uma arte delicada e experimentada conscientemente até a perfeição do corte, do caimento, forma e estilo, para que se parecesse com um homem, sem nunca interferir na sua natureza de mulher, ou tentando ser o que não é. Como disse Stormé, se você tem respeito próprio e respeito pela raça humana você sabe que a Natureza não é uma brincadeira. (...) Ela não tenta explicar para estranhos o que ela não precisa explicar aos amigos, e muitas pessoas que sentem-se desconfortáveis vivendo num Mundo de Homens ou 'quesy' estando no das Mulheres, encontram em seu curioso privilégio uma fonte de sabedoria. [REVELATIONS, 2003, 55]

Diane tinha interesse pelos mitos e por contos e fadas. Buscou na vida real a contrapartida para essas figuras fantásticas, que têm tanta força dentro dessas narrativas. Ela fotografou travestis e hermafroditas. Nas culturas antigas, mesmo na Grega, por exemplo, o corpo hermafrodita era uma figura de grande poder, entendido como a conjunção de duas forças opostas num único ser divino. Tanto 'Hermaphrodite' e 'Eros' são figuras de duplo sexo, como também Tirésias, o profeta que prevê o futuro de Édipo. Em Platão, o personagem *Aristophanes* descreve a androginia como um terceiro sexo. O hermafrodita encarna a complexidade da sexualidade humana.

**Fotografia 22** – *Female Impersonator in Mirrors, N.Y.C, 1958.*

**Fotografia 23** – *Two Female Impersonators, N.Y.C, 1961.*



A foto “Female Impersonators in Mirrors” é interessante pelos espelhos. As vemos na sua qualidade visual. As vemos como se projetam. As vemos na crosta, no invólucro, na última camada exterior. Vemos como lançam o olhar a si próprias.

Nas anotações tardias de Arbus sobre os travestis femininos, ela descreve suas vidas prosaicas e cotidianas com referência aos mitos gregos. Como poeta, ela entendeu a potência da metáfora, de acoplar à presumida realidade fotográfica o fantástico e o existente, como quisesse comprovar a autenticidade dos dois. A surpreendente coexistência dos opostos tornou a imagem do hermafrodita simbólica e rica para ela.

Como as grandes paródias vivas eles batem e resmungam e mexem-se tão esplendidamente que qualquer mulher real parece pálida e duvidosa ao lado deles. Às vezes, eles passam por uma série de operações para tornar seus narizes menores ou seus quadris mais largos, suas calvas mais delicadas e seus seios mais convincentes. A metamorfose gradual de um sexo ao outro é tão [ILEGÍVEL] que ninguém pode deixar de ficar perturbado e confuso e encantado diante deles. Por enquanto pode não ser tão prestativo quanto Prometeu, é puramente audacioso roubar de Vênus tudo o que ela tem de mais querido. [REVELATIONS, 2003, p.56]

Normalmente, os fotografados são acompanhados por símbolos de suas identidades. Em outras fotos, a auto-imagem está implícita ao invés de manifestada num objeto. “A visão subjetiva deles sobre eles mesmos é parte do registro objetivo do que a câmera documenta.” [PHILLIPS, 2003, p. 57] Suas fotografias registram os sinais exteriores dos mistérios interiores.

Esta fascinação de Arbus pelos rituais, pelo valor mítico e mágico de determinados cultos, ecoa Benjamin. Numa cultura que valorizava o racionalismo e a tecnologia, Arbus estava interessada no aspecto antigo, folclórico, talismânico da vida contemporânea. Arbus: “Tem alguma coisa mágica na câmera. Você está carregando alguma ténue mágica que faz algo com o sujeito a ser fotografado.” [REVELATIONS, 2003, p.50]

Diane Arbus aceitou a idéia de que o negativo era o campo no qual o artista poderia procurar por sua foto verdadeira. Alexey Brodovitch, diretor de arte da *Harper's Bazaar*, incentivou-a a utilizar esta técnica, ‘cropping full frame’. Model também trabalhava assim. Desta forma, Arbus poderia transformar a foto de uma multidão, num retrato de um único rosto. Em 1958, no entanto, não há mais evidência de que Arbus ainda utilizasse esta técnica. Ela aderiu ao campo visual completo do negativo, aceitando implicitamente a idéia de que a foto era um documento imediato, registro de um acontecimento real. Ela levou a intimidade com a técnica do ‘cropping’ para a relação com o fotografado, que tornou-se mais próxima.

Em 1962, ela trocou a 35mm Nikon SLR por uma 21/2 *twin lens reflex* câmera (A Rolleiflex e, depois, a Mamiaflex.). Com as novas máquinas poderia obter imagens mais precisas. A Rolleiflex, que era um modelo de ângulo amplo – tendia a isolar o centro e envolver o ambiente ao redor numa perspectiva ligeiramente exagerada. Este efeito visual servia para enfatizar o componente psicológico do sujeito e sua qualidade imaginada.

Quando eu comecei a fotografar, eu costumava fazer as imagens muito granuladas. Eu estava fascinada com o grão, porque ele fazia uma tapeçaria de pequenos pontos e tudo seria traduzido para este meio de pontos. A pele seria o mesmo que a água seria o mesmo que o céu e você estaria lidando com a luz e a escuridão e não com carne e sangue. [REVELATIONS, 2003, p.141]

Ela pôde, então, estabelecer, através da nova máquina, uma relação mais próxima com seus fotografados. Pois que necessitaria, a partir de então, da colaboração do fotografado.

Na metade dos anos 60, um ‘scrobe’ portátil chamada “luz forte” (‘might light’) chegou no mercado. Fotógrafos que trabalham no exterior utilizavam-na para ver através das sombras. Arbus percebeu a beleza palpável da luz artificial e do detalhe adicional e clareza providenciada.

Em 1965, ela começou a revelar suas fotos com bordas pretas irregulares, que mostravam o negativo ‘uncropped’. As bordas significam. Significam o que? A revelação é uma imagem numa folha de papel bidimensional e não uma visão “objetiva”, como quando se vê o sujeito pela janela. Este procedimento associado ao uso do flash ajuda sustentar a foto como um objeto tátil, feito por alguém, expressão de um ponto de vista.

Para a exposição ‘New Documents’, Arbus imprimiu as fotos que foram expostas, com as bordas. Elas também sublinham a complexidade da relação entre sujeito, fotógrafo e observador.

Sandra pontua semelhanças entre o trabalho de Arbus e outros 3 fotógrafos.: August Sander, Weegee e Brassai. Entre 1920 e 1930, Sander procurava encontrar o específico em referência com o típico, o particular dentro de uma ideologia maior. Arbus admirava o largo espectro social das fotografias de Sander, desde camponeses até empresários. O que distinguia Arbus de Sander e de seus contemporâneos era a busca intensa por como os seus fotografados viam a si mesmos, e a mutabilidade de suas personas. Sander também buscava a posição central e o olhar frontal. Nos dois, os elementos do ambiente servem de pista para se compreender os fotografados. A auto-imagem, portanto, está implícita num objeto.

**Fotografia 24** – *Jeunes fermiers endimanchés, 1914, por August Sander.*

**Fotografia 25** – *Der maler Franz Wilhelm Seiwert, Cologne, 1928, por August Sander.*

Arbus admirava o trabalho de Brassai. Sobre ele, ela disse

Ele me ensinou algo incrível sobre a obscuridade, você sabe, que a obscuridade poderia ser tão excitante quanto a claridade, o que por muito tempo eu não percebi, porque eu estava me movendo em direção à claridade por muitos anos. [REVELATIONS, 2003, P. 62]

Como depois ela disse sobre suas próprias fotografias:

Ultimamente eu tenho percebido como eu realmente amo o que não se pode ver numa fotografia. Uma verdadeira escuridão física e é muito excitante para mim ver a escuridão outra vez. [REVELATIONS, 2003, p. 63]

Diane ficou fascinada quando descobriu o trabalho de Weegee. Todo o seu trabalho estava na casa de uma velha senhora. De 4000 fotos, Arbus escolheu 383 para si. Segundo Pihllips, Weegee foi o primeiro a descobrir a beleza do flash, a poesia do que se revela. Ele também reconheceu a beleza da escuridão metafórica, do mistério. Sendo a fotografia um meio considerado como produtor de objetividade e registro factual, as fotos de Arbus revelam justamente o invisível: o aspecto ritualístico ou mítico da vida cotidiana. Suas fotos desafiavam a objetividade da fotos documentais, a pressuposição de que o autor poderia estar separado de quem se vai fotografar.

**Fotografia 27** – *Mrs. Cavabaugh et sés amies à l'entrée du Metropolitan House, 1943, por Weegee.*

Para sobreviver como artista, Diane trabalhava para revistas. Embora suas fotos aparecem na *Harper's Bazaar* e *Esquire*, e outras, Diane começou a mandar menos fotos para elas, pois as revistas estavam tornando-se mais conservadoras e menos imaginativas. A partir de 1968, compreendeu que precisava buscar outros meios de sustentação. Além da bolsa que ganhou do Guggenheim, em 1966, ela começou a dar aulas na Parsons, na Cooper Union, e até em sua casa, em Westbeth.

Neste período, Arbus estava preocupada com os fornecedores de materiais fotográficos, a Kodak principalmente, porque eles estavam diminuindo a qualidade dos materiais para cortar custos. Diane preocupou-se em conseguir filmes e papéis com quantidade suficiente de prata, que eram produzidos basicamente na Europa. Nesta época, ela escreveu algo sobre perder o encantamento pelo flash, ou querer mudar a atmosfera de suas fotos. Sempre que mudava de câmera, ela reavaliava o modo como fazia suas fotos. Em 1970, estava começando a usar uma 6x7 Pentax. Ela escreveu para Allan numa carta o seguinte:

Eu... tenho que tentar todo tipo de coisa, principalmente aspereza em velocidades baixas. Faz uma diferença enorme para as fotos. Claro que não são muito boas. É difícil acostumar-se a uma nova forma. Parece um grau maior de realidade e eu não aprendi ainda como utilizá-lo. Um pouco parecido de quando eu mudei da Nikon para a Rollei. Eu acordo de noite excitada com ela, ou então alterno com receio e confusão e preocupação e aborrecimento... O que ela poderia fazer seria tornar as fotos mais narrativas e temporais, menos fixadas e singulares e completas e isoladas, mais dinâmicas, mais coisas acontecendo. Eu gostaria disso. A diferença me derruba... Esta forma maravilhosa (proporções: 11x14, 8x10 ) e a claridade, focar é divertido. E virá-la na horizontal ou vertical é também delicioso, assim como qualquer 35, porém mais pesada. [REVELATIONS, 2003, p.64]

Benjamin já havia dito: o principal ainda é a relação do fotógrafo com o seu instrumento.

Em 1969, Diane começou a fotografar numa casa para retardados mentais. Como sempre, sua abordagem era pelo lado da individualidade. Numa carta par Allan, ela escreveu: “Pela primeira vez encontrei um tema onde a multiplicidade é a questão. Digo, eu não estou procurando pela melhor foto que posso tirar deles. Eu quero tirar muitas.... Eu realmente os adoro.”

Enquanto isso, ela explorava uma nova qualidade nas suas fotografias:

Estou afligida pelos misteriosos problemas técnicos, como tentar deixar minhas fotografias enevoadas mas não tanto. Estou tendo muitos problemas em balançar ‘strobe’ e luz do dia quando usados juntos especialmente em dias cinzentos mas às

vezes este método louco parece simplesmente belo para mim. E muito diferente. Dá uma certa agonia, um milhão de erros, mas quando tudo de repente funciona, eu reconheço que é o que eu queria sem saber ao certo que eu queria alguma coisa. (...)” Mais tarde, ela escreveu a Allan, novamente: “Eu tirei fotos maravilhosas , as do Halloween... das mulheres retardadas... finalmente o que eu estava procurando... Eu... descobri a luz do sol, tarde alta, luz solar do começo do inverno (late afternoon early winter sunlight)... Em geral, eu pareço ter pervertido sua técnica brilhante (...). Eu acho que vai ficar maravilhoso... Eles são tão líricos e delicados e bonitos. [REVELATIONS, 2003, p.64-66]

Vens tu do céu profundo ou saís do precipício, Beleza?

(BAUDELAIRE, *Hino à Beleza*, 1985, p 153)

### 5.3 Experiência da visão

Arbus: “Quanto mais se vê, menos se vê.” [REVELATIONS, 2003, p.88] Ou mesmo quando ela diz “O que eu nunca vi, é o que reconheço”. [REVELATIONS, 2003, p. 54] Ela está o tempo todo questionando a visão e a imagem. O quanto a visão revela e o quanto obscurece. Ela leva a *experiência da visão* – como percepção de mundo objetiva – até o limite. Quando ela fotografa o não-ver. O não ver – oposto ao ver – revela como Arbus enxerga a visão. Existe uma conotação aprisionada no seu sentido da visão. Diane tinha fascínio por uma figura chamada Moondog, que ficava pelas ruas, perto do MOMA. Ele monologava em voz alta. Arbus escreveu sobre ele numa carta a Marvin Israel:

O nome de Moondog é Louis, e ele não é especialmente excêntrico mas eu nunca antes tinha visto uma pessoa cega por muito tempo, e é como você estar dentro do sonho de alguém no qual o ato mais definitivo que você pode fazer é simplesmente desaparecer. Ele vive numa atmosfera tão densa e isolada, como uma ilha com seu mar próprio, então ele é mais autônomo e vulnerável do que qualquer pessoa, e o mundo se torna feito de sombras e cheiros e sons como se ele estivesse sendo lembrado mesmo por seus atos... A fé de Moondog é diferente da nossa. Nós acreditamos no invisível e o que ele acredita é no visível. [REVELATIONS, 2003, p.58]

Estas questões ecoam a preocupação de Baudelaire quando do surgimento da fotografia. Ele preocupava-se com o realismo da burguesia narcísica, que só queria ver a própria imagem refletida.

Enquanto suas preocupações temáticas permanecem constantes, seu trabalho caminha gradualmente da simplicidade formal e luzes difusas para aumentar os detalhes e dar maior contraste. Este movimento estético introduz uma ambigüidade maior. Assim como ela

escreveu em 1971, “a fotografia é um segredo sobre um segredo. Quanto mais ela te diz, menos você sabe.” [REVELATIONS, 2003, p.58]



Suas fotos não nos desintegram, nos integram. A solidez sentida de seus rostos nos consterna. O essencial deste espanto é que isso só poderia ser dito pela fotografia, através da fotografia. Todos os fotografados remetem a problemas essencialmente visuais. Aí está a metalinguagem do trabalho de Diane. É uma metalinguagem que não se refere ao aparato técnico da fotografia, mas ao aparato da visão humana, e suas implicações.

Os fotografados parecem ter nascido fotografias. São problemas essencialmente visuais constelados na natureza. É a revelação do humano. Eles e a fotografia compartilham da mesma essência. Serão para sempre assim, o desenho de um rosto, ali, na distância. Seus traumas provêm do próprio ato de ver. Se fôssemos sons, paladar, tato, cheiro – sem a capacidade da visão – nada haveria neles que os distinguíssem. Eles concentram o problema da visão. A glória de ver, e suas transformações. O que fazer com essas imagens, que nada nos pedem, a não ser que saibamos como olhá-las? Pedem respeito, e não piedade – disse Arbus. Que adentremos a estranheza, e nela nos reconheçamos. A feiúra e sua exaltação, por exemplo, é subversivo em todos os sentidos. Ainda é revolucionário. Mesmo um século depois de Baudelaire. Ela rompe como todo o discurso que rege nossas vidas cotidianas.

Eles são o extremo oposto do padrão de beleza propagado desde a Antiguidade grega. Por um lado, eles revelam o sentido da “beleza”. Por outro, expõe seu vazio. Eles propõe um outro padrão de beleza. O *freak* põe o sentido em cheque-mate. Ao mesmo tempo, acusa uma mentira. É uma incisão no tempo. O *freak* é a tempestade, a tormenta, num rosto. A sociedade funciona – literalmente – por aparências. As fotos são flechas cravadas contra a nossa sociedade de imagens. Eles revelam todo o sentido cultural onde estamos imersos. Elas irrompem, como ondas ferozes numa tempestade, para romper com o sentido consolidado. As sujeiras sociais que são varridas para baixo do tapete.

As fotos de Arbus falam também do que se ausenta. Nem tudo está mostrado. Pouco é o que se vê. (O tal segredo do segredo, de que ela tanto falou...) A Arbus que ali esteve, aqui está como outra. Lá ela era o despertar de um sentimento que transbordava no olhar. Algo único ali se sucedia. Pelo contínuo, pela recorrência dos encontros, algo dela encontrava-se ali. Assim como seus fotografados davam ali sua face menos exposta (e possivelmente mais rara), a de quem está bem consigo mesmo, com seu corpo, com suas escolhas, com suas marcas.

A relação pela fotografia problematiza o ver e ser visto. Uma das perguntas mais freqüentes sobre o trabalho de Arbus é o que teria feito os fotografados deixarem-se fotografar. Eles sabiam-se estranhos? Eles sabiam qual era o propósito de Arbus? Eles sentiram-se realmente confortáveis diante de sua câmera? Fazem isso com freqüência? A

verdade é que não há gosto melhor para uma pessoa – insegura em relação ao olhar dos outros – do que o de poder ser quem se é, quem se quer ser. Portanto, há uma tendência positiva a aceitar a proposta de ser “tornada arte por uma artista”. O jogo é suave e flexível, efêmero e rico. Quer-se confiar. O trauma que neles vemos já estão superados. Isto nos disse Arbus em palavras.

Freaks era uma coisa que eu fotografava muito. (...) Era uma das coisas que eu mais fotografava e isso me causava uma excitação incrível. Eu simplesmente os adorava. Ainda adoro alguns deles. Eu não digo que são meus melhores amigos mas fazem com que eu sinta uma mistura de vergonha e deslumbramento. Existe algo lendário sobre os freaks. Como uma pessoa num conto de fadas que te para e exige uma resposta para uma charada. A maioria das pessoas passa pela vida temendo passar por alguma experiência traumática. Os freaks já nasceram com o seu trauma. Eles já passaram pelo teste da vida. Eles são aristocratas. [AN APERTURE MONOGRAPH, 1972, p.3]

“Eu penso que fotografar causa uma certa dor.” [REVELATIONS, 2003, p.146] O que Arbus nos diz quando diz isso? Ela tem consciência da sua crueldade. Isso revela como ela se comportava no momento de tirar a fotografia. Ela tinha consciência do cuidado que deveria tomar. Deixar que o fotografado alcançasse em seu invólucro o máximo de si – para doar-se sem dureza. Esta doação honesta assemelha-se à aura que Benjamin falava exalar da relação entre os “mestres da nova escola” e os membros do novo poder. Arbus – como artista - deveria estar investida desta força que os despe. No fundo, a sua máquina também funcionava como instrumento de autoridade, atestado de pureza artística. Não só a máquina, como também o seu olhar. Como se, desamparados pelo processo de desnudar-se fotograficamente, eles encontrassem o apoio, o amparo de seus olhos. Suas fotos fotografavam o encontro, a intrusão de uma vida na outra que desemboca no amor. “Este escrutínio tem a ver com não fugir dos fatos, não fugir do que realmente é.” [REVELATIONS, 2003, p.60]

O que suscitam as fotos de Arbus? Ao olhar a foto, é preciso que eu aceite que seria um alvo fácil de sua câmera. Há sim algo em mim a ser fotografado por ela. A fotografia é esse auge da luz. É o sim. É o sorriso. Se convivo com aquelas fotos, com a vida daquelas fotos, já começo, através delas, a desvelar um outro olhar sobre aqueles que me cercam. Também poderiam ser fotografados por ela. Ela desvela o estranho no comum, o extraordinário no ordinário.

Por um lado, é estranho dizer que gosta-se das fotografias de Arbus. Ela desperta essa gama de sentimentos variados, que põe em cheque a postura do espectador como espectador, do fotografado como objeto, do fotógrafo como culpado. É perverso o ato de olhá-los. Eles

revelam como a nossa visão seleciona. Eles nos revelam o mundo que nos habita. E como a nossa visão é cultural, impregnada de valores.

Arbus: “Para mim, o sujeito de uma fotografia é sempre mais importante que a fotografia. E mais complicado...”

Barthes, em “O óbvio e o obtuso”, divaga sobre as possibilidades de interpretação da fotografia. Ele diz ser possível que a “objetividade” seja mítica. A conotação não é apreensível ao nível da própria mensagem. A ela podem ser atribuídos certos fenômenos que se dão ao nível da produção e da recepção da mensagem.

A coexistência de duas mensagens constitui o paradoxo fotográfico. Ele comporta, portanto, uma mensagem sem código, e uma mensagem codificada. Num plano, o análogo perfeito da realidade. Noutro, sua arte, seu tratamento, sua escritura – a retórica fotográfica. O paradoxo é estrutural, ele provém do fato de que a mensagem conotada desenvolve-se a partir de uma mensagem sem código. Com ele coincide o paradoxo ético:

Quando queremos ser “neutros, objetivos”, esforçamo-nos por copiar minuciosamente o real, como se o analógico fosse um fator de resistência ao investimento dos valores (é, pelo menos, a definição do “realismo estético”): como pode, pois, a fotografia ser ao mesmo tempo “objetiva” e “investida” (de outros significados), natural e cultural? [BARTHES, 1990. p.14-15]

Como a mensagem denotada é absolutamente analógica, encontrar um discurso que a interprete é traí-la necessariamente. Já a mensagem conotada, por comportar um plano de expressão e um plano de conteúdo, recheada de significantes e significados, demanda uma decifração. A produção de uma fotografia envolve diferentes níveis: a escolha, o procedimento técnico, o enquadramento, a diagramação. O procedimento de conotação se dá nestes níveis de elaboração. Barthes define seis procedimentos de conotação: trucagem, pose, objetos, fotogenia, esteticismo, sintaxe.

Como se relaciona, nas fotos de Arbus, denotação e conotação? De uma maneira revolucionária, subversiva. Por quê? A denotação é a própria conotação. Análogas a si mesmas, conotam os outros. Elas são conotadas na própria indecifrável (no próprio indecifrável, inefável) de si mesmas. Elas já nasceram conotadas. O sentido do real se subverte sendo impossível que seja ele denotado. È como querer colocar o dedo no centro do ar. No momento em que Arbus sai da cultura estabelecida, e cai no submundo da marginalidade nova iorquina, todos os sentidos visuais se perdem diante do novo. Arbus encontra uma imagem anterior à cultura, que a acusa e a redimensiona. Imagens que escapam à nossa própria compreensão imagética do humano. Imagens em estado selvagem, que

restituem vitalidade ao que se artificializa cada vez mais, a cultura moderna. Como Arbus referiu-se várias vezes a eles como metáforas. “Eles são metáforas que sangram.”

A arte da fotografia está nas suas condições de produção. Se estiver submetida a um discurso predominante, a uma função específica, a uma instituição, não é arte. Isso implica a câmara utilizada, as normas obedecidas, normas profissionais, estéticas, ou ideológicas. Arbus não se submeteu.

Diane Arbus aberrou a própria imagem. Devassou-se no abismo de si. Jogou-se no que havia de medonho dentro dela mesma. Transformou-se na própria fome, fazendo da falta a busca. Por isso, esta sólida correlação entre sua vida e sua obra. Buscou no real da vida o que – em se descolando como espectro fotográfico num estado objetivo de atestada verdade – transforma-se em metáfora visual de anseios íntimos. Suas fotos remetem a um pesadelo, que ninguém gostaria de viver. Ainda assim, persegue-se. Se não da mesma forma que ela, se outra, uma manifestação diferente do mesmo. Somos duas fotos diferentes, filhas do mesmo Pai. Suas fotos animam (no sentido que Barthes usou em “Câmara Clara”) as sombras, os espectros, os medos. Os pesadelos da visão. Levou-se até o limite de suas concepções pessoais de mundo. O artista que se atravessa através da fotografia - depara-se com um problema único deste meio – sua instantaneidade. Sua busca, de repente, encontra seu fim num piscar de olhos. É um devir tão instantâneo, uma atividade que não sacia. Na recorrência disciplinada dos temas, Arbus busca também uma espécie de continuidade, um rodar de círculo que leva à eternidade. Quando se tira uma fotografia, não se coloca propriamente nada de si para fora. Nada além de um ver. Você acrescenta algo ao incômodo. Não há catarse na fotografia. Ela capta algo que já está ali, do outro lado, estancado em si, brilhando em pura força. A fotografia não se expressa colocando algo para fora, ela acrescenta algo a ser posto para fora. Ela não soluciona, ela problematiza. Ela não redime, ela assombra ainda mais. Na literatura, por exemplo, um escritor pode ser uma barata, pode comer uma barata. A imaginação age, é. Na fotografia, um click registra, o vazio já invade. A máquina da visão é feita dessa imediaticidade. A questão é como lidar com a imagem.

Quando se percebe a vida das imagens, anima-se a própria visão. O mundo passa a ser percebido de outra forma. Há na fotografia a pungência de um olhar para o outro. Quanto mais se olha para o outro, mais se vê a si mesmo, amplia-se a si, potencialidades infindas de si. Diane Arbus descobriu o movimentar-se de sua visão. Não o movimentar-se de quem olha as ruas através dos carros. Não o movimento de fora, mas o de dentro. O da visão que se detém. Que se concede. Que não tem medo do comprometimento. O risco do ver é a memória. É tragar para o acaso cotidiano, o estranho. No café da manhã, depois de abençoar a vida

sagrada do filho, ver na forma da xícara uma semelhança com o alguém conhecido o dia anterior. Alguém gritando na quina do armário. Golpes etéreos da memória involuntária.

A percepção é cambiante, também o olhar. Não só vejo outro, me vejo no outro, somos o encontro. Sinto-me bonita se sou olhada com amor. Sinto-me um monstro quando sou incompreendida, talvez olhada por uma diferença tão abissal que se parece com a indiferença. A questão não é: o que Arbus via naqueles a quem fotografa, ao tirar a fotografia, mas o que eles viam nela. Era esse o ponto da questão para Arbus. Sentia-se sendo vista por eles como ela própria os olhava: essa estranheza. Bonita, talvez, só então sentia-se normal. No momento da foto, não havia mundo, nem poder, apenas a noite escura de uma cidade em caos. O problema para Arbus era o olhar do outro. Isso a dilacerava.

["Lutar contra o coração é difícil, pois se paga com vida," – fragmento 85.Heráclito]

**Fotografia 28** - *gelage 5-v, 1989, por Michal Macku.*

**Fotografia 29** – *The Man Who Swallows Razor Blades, Hagerstown, Md, 1961, por Diane Arbus.*

**# 6 Papel e Foto**

**(pills & razor blade – à velocidade do duplo clique)**

Quando o céu plúmbeo e baixo pesa como tampa  
Sobre o espírito exposto aos tédios e açoites,



E, ungiendo toda a curva do horizonte, estampa  
Um dia mais escuro e triste do que as noites;

Quando a terra se torna um calabouço horrendo,  
Onde a Esperança, qual morcego espavorido,  
As asas tímidas nos muros vai batendo  
E a cabeça roçando o teto apodrecido;

Quando a chuva, a escorrer as tranças fugidias,  
Imita as grades de uma lúgubre cadeia,  
E a muda multidão das aranhas sombrias  
Esconde em nosso cérebro uma espessa teia,

Os sinos dobram, de repente, furibundos  
E lançam contra o céu um uivo horripilante,  
Como os espíritos sem pátria e vagabundos  
Que se põe a gemer com voz recalcitrante.

- Sem música ou tambor, desfila lentamente  
Em minha alma uma esguia e fúnebre carreta;  
Chora a Esperança, e a Angústia, atroz e prepotente,  
Enterra-me no crânio uma bandeira preta.  
[BAUDELAIRE, Spleen, 1985, p.297]

*Por um lado, a modernidade prega o aqui-agora. Por outro, as obras de arte perdem o seu hic e nunc. O hic e nunc é a autenticidade da obra. Aquilo que faz dela única, acontecimento único que dá-se no aqui-agora de seu usufruto. Só pode ser entendido contraposto à reprodutibilidade permitida posteriormente pelas técnicas de reprodução. Hic e nunc é aquilo que torna a presença da obra de arte única. O valor de culto associado a esta presença única. Atualmente, o valor de sua presença, portanto, está em outro lugar que não no aqui-agora. O aqui-agora é o próprio tempo da sedução consumista. O aqui-agora tornou-se a capturação imagética do aqui-agora. A aura foi sendo progressivamente substituída pela representação calcada no aqui-agora, a própria representação do aqui-agora. O aqui-agora foi, cada vez mais, deixando existir no tempo, para subsistir como valor representativo no obra. O aqui agora está se tornando rastro, arrastando-se pelo depois. Ele perde seu valor no próprio agora. Como se só na arte ele existisse. Mas não na recepção da arte, na sua fruição.*

(...) perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar. Os achados da memóire involontaire confirmam isso (E não se repetem, de resto: escapam da lembrança, que procura incorporá-los. Com isto elas corroboram um conceito de aura, que a concebe como o “fenômeno irrepitível de uma distância”. Esta definição tem a vantagem de tornar transparente o caráter cultural do fenômeno. O que é essencialmente distância é inacessível em sua essência: de fato, a inacessibilidade é uma qualidade fundamental da imagem do culto.) [BENJAMIN, 1989, p.140]

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar onde ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. (...) O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica. [BENJAMIN, 1994, p.167]

A obra de arte não evoca mais algo distante. O *hic e nunc* foi trazido para próximo. O próximo tornou-se efêmero. Como se o tempo se igualasse às imagens. Isso indica que estamos a nos afastar? A aura traz para perto algo distante. Como trazer para perto? Através da metalinguagem.

Quanto mais se propaga a crise da atual ordem social, quanto mais os momentos individuais dessa ordem contrapõem, entre si, rigidamente, numa oposição morta, tanto mais a 'criatividade' – no fundo, por sua própria essência, mera variante, cujo pai é o espírito de contradição e cuja mãe é a imitação – se afirma como fetiche, cujos traços só devem a vida à alternância das modas.

(...)

A verdadeira realidade transformou-se na realidade funcional

(...)

A câmara se torna cada vez menor, cada vez mais apta a fixar imagens efêmeras e secretas, cujo efeito de choque paralisa o mecanismo associativo do espectador. [BENJAMIN, pequena história da fotografia, 1994, p.107]

As colocações de Benjamin continuam atuais. As técnicas tecnológicas proliferam, expandindo a força do valor de exposição.

Os dispositivos, com que as câmeras e as aparelhagens análogas posteriores foram equipadas, ampliaram o alcance da *mémoire volontaire*; por meio dessa aparelhagem, eles possibilitaram fixar um acontecimento a qualquer momento, em som e imagem, e se transformam assim em uma importante conquista para a sociedade, na qual o exercício se atrofia. [BENJAMIN, 1989, p.137]

Na capa deste trabalho, coloquei as máquinas fotográficas mais modernas disponíveis atualmente no mercado brasileiro. Retirei estas imagens de uma matéria publicada no jornal 'O Globo', no dia 4 de junho de 2007. O mercado das câmeras digitais está crescendo, atesta a reportagem. Até setembro de 2006, o mercado alemão disponibilizava um total de 1516 modelos de máquinas fotográficas. Quais são os trunfos das máquinas apresentadas na capa deste trabalho? O grau de resolução, que varia de acordo com a quantidade de *megapixels*. As outras novas funções da câmera fotográfica – que a tornam mais atraente aos olhos do consumidor – são itens como: estabilizador, autofoco, alta sensibilidade e facilidade de

menu. As grandes fabricantes apontam a tendência das novas câmeras para o contínuo crescimento dos *megapixels* e maior facilidade de uso dos equipamentos. Existe algum entrave para os *megapixels*? Sim. Quanto mais puder uma câmera, mais pesada se tornará a imagem, necessitando de maior espaço no HD - que, sem backup (cuidado que, por preguiça e falta de tempo, deixamos de tomar), corre o constante risco de perder tudo o que estava arquivado.

*“Para seduzir os consumidores que não adquiriram sua câmera de estimação, os fabricantes passaram a investir em novas ‘atrações’.”*, assim diz a matéria do Globo. Ela pretende ensinar ao consumidor como escolher uma nova câmera digital. Bom, vou fazer um brevíssimo resumo dessas novas atrações mercadológicas. Primeiro, a simplificação do menu, pois de nada adiantaria a câmera ter muitos *megapixels* se o usuário não souber mexer no menu. Segundo: o intervalo entre uma foto e outra chegará a ser imperceptível. Terceiro: a bateria. As baterias têm evoluído menos que os aparelhos. A indústria não encontrou uma solução para um maior tempo de carga. Quarto: os flashes, caso disparados no momento errado, podem causar um efeito inesperado. É preciso que a câmera disponibilize pré-ajustes ao flash. Se o local for muito iluminado, por exemplo, os pontos mais escuros da foto podem ficar claros demais. O quinto elemento: a possibilidade da câmera de capturar pequenos filmes, mesmo que exijam ainda mais memória. Sexto: conectividade. Para que se possa imprimir uma foto sem ter que passá-la antes ao PC. Já há alguns modelos que enviam, via *infravermelho* ou *Bluetooth*, fotos à impressora. Sétimo: o zoom, ótico ou digital. O ótico tem mais qualidade, ele resulta do jogo de lentes da própria câmera. O digital aumenta o tamanho da imagem em número de *pixels*, através de software, o que ocasiona perda de qualidade da imagem. Oitavo e último: armazenamento. Por enquanto, a memória das câmeras ainda é considerada pequena.

*Luz, filme, memória, conectividade, qualidade, armazenamento, moderno.* Sem contar a linguagem, renovando-se diante desta nova tecnologia, vale focar a atenção para os propagadores destas mudanças. Sony, Olympus, Kodak. Está o futuro da fotografia em suas mãos? O futuro das máquinas será tornarem-se cada vez mais precisas até que o realismo supere o realismo superando o realismo, indefinidamente? Tornaremos-nos mais realistas que o imaginável hoje em dia? A representação realista está cravando sua garra sobre a realidade desmedida - tornando real o pesadelo de Baudelaire? Ficaremos sem escoamento aos delírios, tornando-os patológicos? Como os desenvolvimentos tecnológicos vão afetar nossa percepção? Nossos movimentos inconscientes tornar-se-ão ainda mais manifestos? Isso tudo leva a que?

Alguns problemas de percepção atuais estão ligados a sérias patologias, que vêm causando muitas mortes: anorexia e bulimia. A partir dos rígidos padrões de estética exigidos pelos meios de comunicação, cria-se uma disparidade entre o próprio corpo e a percepção do próprio corpo no espelho. As meninas acometidas por estas doenças vêm-se sempre mais gordas do que gostariam, embora estejam mais magras que a maioria das mulheres. Elas não se vêem em si mesmas, elas se vêem nos outros com o olhar do grande outro.

O livro “O cinema e a invenção da vida moderna” traz um artigo de Jonathan Crary, intitulado “A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX”. Neste artigo, Crary escreve que, entre 1810 e 1840, surgiam novos modelos de visão, a visão subjetiva. A percepção que não coincidia com a que se devia ter da realidade era considerada patológica. Paralelamente ao surgimento da fotografia, o corpo estava começando a ser pensado como fundamental na questão da percepção.

No espaço de poucas décadas, discursos dominantes e práticas do olhar efetivamente romperam com um regime clássico de visualidade e fundamentaram a verdade da visão na densidade e materialidade do corpo. [CRARY, 2004, p. 67]

A visão tornou-se imperfeita, discutível e arbitrária. Não se poderia mais reivindicar dela a objetividade que lhe cabia até então. A visão subjetiva propõe que a qualidade de nossas sensações depende menos da natureza do estímulo e mais da constituição e do funcionamento do nosso aparelho sensorial.

No fim do século XIX, problematizava-se, também, a questão da atenção-desatenção. Em meio à desintegração do campo cognitivo, como se daria a síntese perceptiva do sujeito? Correlato a este problema, colocava-se o problema da “manutenção de realidade.”

Depois que as garantias filosóficas de qualquer unidade cognitiva a priori vieram abaixo, o problema da ‘manutenção da realidade’ passou a depender de uma faculdade de síntese contingente e meramente psicológica, cujo fracasso ou mau funcionamento estava ligado, no fim do século XIX, à psicose e a outras patologias mentais. Para a psicologia institucional dos anos 1880 e 1890, parte da normalidade psíquica era a capacidade de ligar as percepções de modo sintético em um todo funcional, afastando desse modo a ameaça de dissociação. [CRARY, 2004, p.69]

O fato é que havia uma crise generalizada no status do sujeito perceptivo. A relação do sujeito com o campo visual estava mudando. Segundo Crary, seria a atenção que organizaria o corpo para exercer funções de estudante, trabalhador, consumidor ou paciente.

O que essas novas tecnologias, apresentadas na capa - a priori – já nos dizem? Efeito de luz cada vez mais na técnica da máquina e menos no ambiente ou fotógrafo. Os efeitos de luz estão sendo padronizados. A quantidade de ofertas é enorme, embora a qualidade seja muito parecida. A oferta é ilusória, na verdade, pois todas oferecem mesmas “atrações”. *O grau de resolução continua sendo valorizado*. O controle caberá cada vez mais ao software, menos à mão do fotógrafo. Quanto mais memória, mais fotos, menos saída da máquina para fora da máquina. Tempo de carga – cada vez mais duradouros, mais tempo de interação com o aparelho. Um ritmo será por ela ditado. No deserto da linguagem escrita, a expressão tende a dar-se cada vez mais por imagens.

“(,,) como o olho apreende mais rápido do que a mão desenha, a reprodução das imagens pode ser feita, a partir de então, num ritmo tão acelerado, que consegue acompanhar a própria cadência das palavras.(...)” [BENJAMIN, 1994, p.223]

Walter Benjamin analisou a história da arte a partir de dois pólos: o valor de culto e o valor de exposição. *Quando um prevalece na arte, o outro recua*. As primeiras produções artísticas seriam marcadas pelo valor de culto, estavam à serviço da magia. O importante é que existissem, não que fossem vistas. Quando as obras de arte começam a se emancipar do seu uso ritual, elas começam a ser mais e mais expostas. “Com a fotografia, o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição.” [BENJAMIN, 1994, p.174] O rosto humano, portanto, deixou de ser o próprio reservatório de alma de uma pessoa, e tornou-se a imagem de um retrato destinado, unicamente, a ser observado. “A Fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa de consciência de identidade.” [BARTHES, 1990, p.25-26]

Qual foi a subversão de Arbus? Aquilo que não tem valor de exposição, ela trouxe à vista. Em plena era de valor expositivo, ela trouxe para expor o que ninguém queria ver. Elas próprias não tem valor expositivo. Elas tem, justamente, valor de culto. O importante, mostramos Arbus com suas fotos, é que elas existam, não que você as esteja vendo. O olhar é impotente. Não importa o grau de precisão retratado. Importa a metáfora que sangra em seus olhares.

Muito bem. São justamente as fotografias do final do século XIX que Arbus recupera com sua técnica. É como se Arbus empreendesse o mesmo que Atget, porém restituindo o humano ao que ele captou como paisagens vazias da cidade, destituídas de aura, transviadas. É um novo olhar. É a potencialização de todos os elementos fotográficos e seu sentido a partir

do contexto. É o assumir-se. Se a fotografia assistiu ao morrer da aura, é pela fotografia que a aura volta com força: destituindo a fotografia de tudo o que é fotográfico.

A aura é duvidosa, ela é o que provoca tanto os questionamentos do observador, que se depara com suas fotos. Algo precioso, abandonado, emana, como resíduos humanos que afloram em seus portes, seus corpos, seus olhares principalmente. São pólos de resistência ao artificialismo. O fenômeno da reprodutibilidade exacerbada das fotografias não aborta a força e o lamento que atravessa a película fotográfica. O que há de real nessas fotos é o desconhecido. O real é oculto e presente. Elas redefinem a realidade.

Arbus fotografou a sombra. Do pólo da exposição afundou no outro pólo, o do culto. Onde cada um se resguarda, talvez de maneira inconsciente, ela arrancou-os de lá, para colocá-los exposto na primeira fileira da arte. Ela trouxe à face exposta, a face oculta.

A sombra é o que quer escapar de qualquer definição, a qualquer discurso, ela quer destruir passado.

O que isso significa, senão que minha percepção traça precisamente no conjunto das imagens, à maneira de uma sombra ou de um reflexo, as ações virtuais ou possíveis de meu corpo? [BERGSON, 1999, P 16]

Trecho que esclarece como a percepção é a projeção de uma sombra sobre o objeto percebido. Arbus fotografa esta sombra, projetada pela máquina - cuja ação constitui em roubar a película imagética e cristalizá-la no tempo. Só há um problema, a impedir a plena realização do paraíso artificial. O olho é o bueiro d'alma.

A imagem e a luz projetam uma sombra no papel. Não o vemos, ele está escondido atrás. São realidades paralelas.

Quando olho uma foto, o que me leva – como observador - ao aqui-agora da foto? O tato, os dedos no papel. É o que me faz ser inundado pela minha própria presença.

Na ordem tátil, não existe nada que corresponda ao que a contemplação representa no domínio visual. A fruição tátil faz-se menos por via da atenção do que a do hábito. (...) Com feito, nenhuma das tarefas que se impõem aos órgãos receptivos do homem, quando das grandes reviravoltas da história, é resolvida por via visual, isto é, pela contemplação. Para que isso ocorra, paulatinamente, é preciso recorrer à fruição tátil, ao hábito. [BENJAMIN, 2000, p. 251]

Em “A câmara clara”, Barthes diz:

A foto não se distingue do seu referente (do que representa). Ela tem algo de tautológico. A fotografia pertence a essa classe de objetos folhados cujas duas folhas não podem ser separadas sem destruí-los (como a vidraça e a paisagem, o Bem e o Mal, o desejo e o objeto. Privadas de um princípio de marcação, as fotos são signos que não prosperam bem, que coalham, como leite. Seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos. Em suma, referente adere. (BARTHES, 1984, p. 15]

A foto retira a opacidade do papel. Ela quer-se véu, quer que se veja através dela.

O papel é o peso da foto. Na foto, nada se assemelha mais a ela do que este papel, sua leveza tátil. O papel é o volume, a terceira dimensão da foto. O que isso significa?

O papel tornou-se um hábito. A materialidade tornou-se um hábito. A materialidade é estranha. A superficialidade não pode ser encarada a partir da própria superficialidade. Isso fecha a compreensão. A compreensão é esta ponte possível entre mundos fechados. Metáforas do caminho. Concatenação de símbolos para criação de novos sentidos.

O papel é o peso da foto. É o acúmulo de álbuns. É o que torna excessiva a informação. É o volume, a terceira dimensão. O papel é o espaço, ele ocupa um espaço. O papel é o aqui, é o “me veja”.

#### *# A foto véu, a foto plástica*

A foto véu é a que comporta uma metalinguagem. Para isso, é preciso ter, o fotógrafo, uma definição pessoal do que seja a fotografia, e, na foto, incluir esse questionamento da fotografia enquanto fotografia. Um olhar não mesquinho, que se amplia, que se insere no contexto – colocando, então, tanto a foto, quanto o fotografado, quanto o fotógrafo, quanto o observador, numa mesma avalanche, dissolvido o eu de todos. Então a foto é um corredor, por onde se vê o outro lado. Mexe com as estruturas, por onde se atravessa, sem sair do lugar. Muda a forma, não o conteúdo propriamente. Muda a forma de apreensão, relacionamento, percepção. A foto véu tem destruição, porque sai da cultura, para entrar em si. Ela se destrói, mesmo que imprecisa. Ergue-se nati-morta. Confia no estado vital do mundo. A foto plástica é opaca. Corroborar o estado das coisas. Afirma o estado das coisas. Ela se maqueia. Ela compartilha. Ela companhia. Ela fé. Ela não quer morrer, nem envelhecer, nem mudar. Sim, ela comporta resquícius do humano, e é abraçada pelo super-humano, pela humanidade. Ela quer controlar o espelho, o máximo de espelhos possíveis, sem dar-se conta de que o espelho já é ela. A foto plástica espelha. A questão é descobrir: espelha o quê? Quer que todos a vejam do mesmo

jeito. Então fixa seu rosto num estado imóvel de imobilidade. Ela deforma seu rosto em nome do outro. Ela quer ser o olhar do outro, e não o próprio ver. Ela tem medo da solidão, e, por medo da indiferença, indiferencia-se. Corre o risco maior, de desaparecer. É uma imagem que não é imagem. Ela se plasma no banal. O olho vê a imagem, o olho não vê o banal. A foto plástica quer prender o tempo. A foto véu é o próprio tempo.

## **# 7 Conclusão**

Assim como não distinção de positivo e negativo entre as coisas e o espaço, também não há distinção de positivo e negativo entre luz e sombra: a sombra é apenas uma mancha de cor que se justapõe às outras. [ARGAN, 1992, p.97]



Neste trecho, Giulio Carlo Argan está falando sobre a renovação representada pela pintura de Edouard Manet. A partir desta sutil mudança na forma de percepção na virada do século XIX para o XX, é possível esboçar todo um quadro de transformações transcorridas pelos anos subsequentes.

Os estudos de Walter Benjamin sobre técnica, aura, arte e fotografia dão uma base para leitura e análise destes fenômenos. Em paralelo ao surgimento da fotografia, deu-se o desaparecimento da aura. Procurei, ao longo de todo o trabalho, compreender com o máximo de precisão possível, o que é a aura, e quais os elementos que a constituem.

Pela dicotomia luz-sombra, encontrei o embrião da manifestação estética da aura. Quando Benjamin vê a aura nas fotos de David Octavius Hill, ele vê a luz esforçando-se para sair da escuridão.

A obra de Diane Arbus ganha, então, um papel fundamental. Por um lado, suas fotos são sombrias – quando a essência do aparato fotográfico é a capturação da luminosidade. Por outro, Arbus rompe com a efemeridade do instante. Ela rompe com o momento decisivo. Ela encontra a repetição das singularidades – feitos de minutos abertos a esta revelação de si. Portanto, Arbus recupera na fotografia o que Benjamin acreditava estar perdido. Ela traz a força dos mitos à tona. Ela fotografa rostos humanos, como os ‘portraits’ do final do século XIX. Ela encontra a duração que perdia-se na experiência do efêmero e fragmentário – característicos da modernidade analisada por Walter Benjamin.

As questões abordadas não foram concluídas, em absoluto.

## # Referências Bibliográficas

ADORNO et ali. **Teoria da cultura de massa**. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Luiz Costa Lima (org, tradutor). São Paulo: paz e Terra, 2000.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1990.

\_\_\_\_\_. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do Mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

\_\_\_\_\_. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

\_\_\_\_\_. **The Flowers of evil**. Oxford: Oxford University Press, 1998.

BECKETT, Samuel. **O inominável**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CHARNEY, Leo. e SCHWARTZ., Vanessa (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

COPPLESTONE, Trewin. **Modern Art**. New York: The Hamlyn Publishing Group Limited. 1985.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993.

GOMBRICH, E.H. **História da arte**. São Paulo: Círculo do livro, 1972.

JOYCE, James. **Retrato do artista quando jovem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Porto Alegre: L&PM, 2001.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica.**

LISSOVSKY, Mauricio. **A fotografia e a pequena história de Walter Benjamin.**

Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 1995).

\_\_\_\_\_. **O refúgio do tempo: Investigação sobre a origem da fotografia moderna.** Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2002.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. **Poemas.** 7 edição. São Paulo: Perspectiva, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

\_\_\_\_\_. **Ecce Homo: de como a gente se torna o que a gente é.** Porto Alegre: L&PM, 2003.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann.** São Paulo: Abril Cultural, 1979.

READ, Herbert. **História da pintura moderna.** São Paulo: Círculo do Livro, 1974.

RIMBAUD, Arthur. *Iluminuras.* São Paulo: Iluminuras, 1996.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a fotografia.** Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

DIANE ARBUS: An Aperture Monograph. New York: Aperture Foundation, 1972.

\_\_\_\_\_. *Revelations.* New York: Random house, 2003.

HISTOIRE DE LA PHOTOGRAPHIE, sur la direction de Jean-Claude Lemangny et André Rouillé. Larousse-Bordas: 1998, Paris.

LIMIARES DA IMAGEM: Tecnologia estética na cultura contemporânea. Antonio Fatorelli, Fernanda Bruno. (orgs.) Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

JAGUARIBE, Beatriz. E LISSOSVKY, Mauricio. 'O visível e os invisíveis: imagem fotográfica e imaginário social.'

TECHNIQUES OF THE GREAT MASTERS. New Jersey: Chartweel Books Inc., 1985.

OS PENSADORES ORIGINÁRIOS: Anaximandro, Parmênides, Heráclito. Intro e tradução: Emmanuel Carneiro Leão Vozes: Petrópolis, 1999..

LE MUSÉE DE LA PHOTO. Paris: Phaidon, 2002.

### **# Periódico**

MONTERIO, Elis. **Jornal O Globo**. “Muito além do megapixel”. Caderno Info Etc., segunda-feira, 4 de junho de 2007. p 1.