

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

Elane Abreu de Oliveira

CIDADES ESFACELADAS:
fotografia, decadência e vida urbana

Orientadora: Prof^ª Dra. Beatriz Jaguaribe de Mattos

Rio de Janeiro
2014

Elane Abreu de Oliveira

CIDADES ESFACELADAS:
fotografia, decadência e vida urbana

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof^ª Dra. Beatriz Jaguaribe de Mattos

2014

CIP - Catalogação na Publicação

048c Oliveira, Elane Abreu de
 Cidades esfaceladas: fotografia, decadência e
 vida urbana / Elane Abreu de Oliveira. -- Rio de
 Janeiro, 2014.
 209 f.

 Orientadora: Beatriz Jaguaribe.
 Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio
 de Janeiro, Escola da Comunicação, Programa de
 Pós-Graduação em Comunicação, 2014.

 1. Fotografia. 2. Cidade. 3. Decadência. 4.
 Estética. I. Jaguaribe, Beatriz, orient. II. Título.

Elane Abreu de Oliveira

CIDADES ESFACELADAS:
fotografia, decadência e vida urbana

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 22 de maio de 2014.

Prof^a Dra. Beatriz Jaguaribe, PPGCOM UFRJ

Prof. Dr. Mauricio Lissovsky, PPGCOM UFRJ

Prof. Dr. Leandro Pimentel, ECO UFRJ

Prof^a. Dra. Denise Trindade, UNESA-RIO

Prof. Dr. Sérgio Luiz Silva, PPGMS UNIRIO

Para as cidades que me trouxeram até aqui.

AGRADECIMENTOS

Às cidades que me povoaram:

Fortaleza

Aos meus pais, irmã, sobrinhos, pela motivação, fé, apoio e vibração em qualquer hora ou fase deste trabalho.

À Ju (Juliana Castro), pelos sorrisos, trocas, pensamentos positivos, parcerias e os encontros regados a chá e pães necessários à vida.

Rio de Janeiro

À Lu (Luciana Guimarães), pela amizade de todas as horas, pelos favores, pela força, pela confiança mútua. À família de Vivi e Edna, pelo generoso e animador porto seguro no Rio.

À Lia (Carreira), pelos encontros copacabanenses e as trocas amistosas. A Marcelo (Carvalho), pelas parcerias acadêmicas e as conversas sem pressa. A Eduardo Timbó, pelas *sessions* e papos amigáveis.

À Bia (Beatriz Jaguaribe), pela orientação criteriosa, pela generosidade, pelo exemplo acadêmico, pela confiança sincera e por tudo que compartilhou comigo no Rio e mundo afora.

Aos colegas e amigos que conheci e com quem convivi nessa trajetória de quatro anos de ECO, seja nas aulas, grupos, bares ou corredores: Jane Maciel, Bruno Barata, Keiji Kunigami, Maria Fantinato, Matheus Santos, Diego Paleólogo, Bia Morgado, Milena Travassos, Leandro Pimentel, Denise Trindade, Thaís Blank e Marcelo Barbalho.

Aos queridos professores do Laboratório de Fotografia Imagem e Pensamento, Antonio Fatorelli, Victa de Carvalho e Teresa Bastos, pela simpatia, generosidade e acolhimento tão importantes para um ambiente sincero de trocas.

A Mauricio Lissovsky, pela oportunidade de participar do Grupo Imagem/Tempo, pelas conversas e encontros.

Aos sempre atenciosos funcionários da secretaria da pós da ECO: Thiago Couto, Marlene Bonfim e Jorgina Costa.

À Capes, pela bolsa inicial do doutorado. À FAPERJ e ao Programa pela bolsa dos últimos dois anos.

Nova York

Ao professor Gabriel Giorgi, pela gentileza da carta-convite e pela recepção na NYU. Aos colegas e professores da NYU, dentre eles Dylon Robbins, pelos comentários sobre meu trabalho. À Kimberly Stack, pelo “lar” e a cidade que me apresentou. À Agnese Codebo, pela simpatia, trocas e lugares trilhados.

São Paulo

À Daniela Bousso, pelo livro *Maldicidade* tão generosamente oferecido. À Ana Paula Severo pela prontidão do envio pelo correio. À Camila, pelas trocas de palavras-imagens SP-NY.

Salvador

A Paulo Victor, pelo cotidiano, aprendizado, sentimento mútuo, parceria, apoio de vida e trabalho. À Ana Lígia Aguiar, pelos sorrisos e encontros. À Ieda Tourinho, pela confiança e amizade.

*Em toda a sua extensão,
a cidade parece continuar a multiplicar
o seu repertório de imagens*
Ítalo Calvino, *As cidades invisíveis*

RESUMO

OLIVEIRA, Elane Abreu de. **Cidades esfaceladas**: fotografia, decadência e vida urbana. Rio de Janeiro, 2014. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

As cidades são cotidianamente imaginadas e interpeladas pelas fotografias desde o advento desta enquanto técnica moderna. Na parceria entre cidades e imagens fotográficas, os fotógrafos são personagens fundamentais na elaboração de olhares para o urbano. Este trabalho propõe entender e realçar como o ato fotográfico elabora narrativas para as cidades e como as fragmenta por retóricas imagéticas particulares, sob o enfoque do que aqui se nomeia de decadência. Nesta proposta são elencadas e estudadas imagens de fotógrafos/artistas modernos e contemporâneos - Brassai, Weegee, Daido Moriyama, Miguel Rio Branco e Mario Cravo Neto - que se dirigem às ruas, trazendo vocabulários estéticos que remontam aos corpos humanos, animais, superfícies, resíduos, objetos, mercadorias, dentre outros elementos do cotidiano urbano. São sugeridos conceitos para as cidades evocadas pelos olhares fotográficos, considerando que estes não estão necessariamente filiados à visão de uma cidade única, mas à experiência de cidades díspares. Observa-se que a decadência se apresenta por olhares estéticos como um estado de desmantelamento que carrega não apenas um sentido moral, mas um sentido de deterioração, de esfacelamento material do mundo vivido nas cidades. Por meio de conceituações teóricas, busca-se enfatizar a estética da decadência como a captação do urbano na sua feição anti-cartão-postal e antiespetáculo. Trata-se de trazer à tona a cidade esfacelada, ocultada pela homogeneização e idealização de cidades modelares. Discute-se também a fotografia em diálogo com textos literários, descrições de viajantes e cronistas num estudo de caso sobre Salvador. Por fim, são tecidas considerações acerca das formas de estranhamento da cidade através do olhar decadente dos fotógrafos estudados, bem como quanto à contribuição deste olhar estranhado na quebra de uma visão urbana icônica e homogênea.

Palavras-chave: Fotografia. Cidades. Decadência. Estética.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Elane Abreu de. **Cidades esfaceladas**: fotografia, decadência e vida urbana. Rio de Janeiro, 2014. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Cities are daily imagined and challenged by photographs since their advent as modern technique. In association between cities and images, photographers are key characters in working out urban looks. From the standpoint of what is named here decadence, this work proposes to understand and enhance how the photographic act elaborates narratives for cities and how it fragments them by particular visual rhetorics. In this proposal, pictures of modern and contemporary photographers/artists (Brassaï, Weegee, Daido Moriyama, Miguel Rio Branco and Mario Cravo Neto) who roam the streets are selected and studied, bringing aesthetic vocabularies regarding human bodies, animals, surfaces, debris, objects, commodities, among other elements of the urban everyday life. Concepts are suggested for cities evoked by photographic looks, considering that these are not necessarily affiliated with the vision of a single city, but with the experience of disparate cities. It is observed that the decadence is presented by aesthetic looks as a state of dismantling that carries not only a moral sense, but a sense of decay, material shattering of the world lived in cities. With theoretical conceptualizations, the aim is to emphasize the aesthetics of decadence as the capture of urbanity in its anti-postcard and anti-spectacle feature. This is bringing up the shattered city, hidden by homogenization and idealization of model cities. Photography is also discussed in dialogue with literary texts, descriptions of travelers and chroniclers in a case study on Salvador city. Finally modes of defamiliarization in the city are commented through the studied photographers' decadent eye, as well as the contribution of this defamiliarized look on breaking an iconic and homogeneous urban vision.

Keywords: Photography. Cities. Decadence. Aesthetics.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: *The World through My Eyes* - livro aberto, Daido Moriyama, 2010
- Figura 2: *Silent Book* - livro aberto, Miguel Rio Branco, 1997
- Figura 3: *The secret Paris of the 30's*, Brassai, 1931/1976
- Figura 4: *The secret Paris of the 30's*, Brassai, 1932/1976
- Figura 5: *Naked city*, Weegee, 1945
- Figura 6: *Naked city*, Weegee, 1945
- Figura 7: *The World through My Eyes*, Daido Moriyama, 2010
- Figura 8: *Pelourinho, Dulce sudor amargo*, Miguel Rio Branco, 1985
- Figura 9: *Golden feet* - detalhe, *Maldicidade*, Miguel Rio Branco, 2010
- Figura 10: *The secret Paris of the 30's*, Brassai, 1934/1976
- Figura 11: *Naked city*, Weegee, 1945
- Figura 12: *The secret Paris of the 30's*, Brassai, 1932/1976
- Figura 13: *Pavement, Tokyo, Japan*, Daido Moriyama, 1994/2012
- Figura 14: *Man Dog, Pelourinho, Dulce sudor amargo*, Miguel Rio Branco, 1979/1985
- Figura 15: *Dog man, Pelourinho, Dulce sudor amargo*, Miguel Rio Branco, 1979/1985
- Figura 16: *The World through My Eyes*, Daido Moriyama, 2010
- Figura 17: *The World through My Eyes*, Daido Moriyama, 2010
- Figura 18: *The secret Paris of the 30's*, Brassai, 1932/1976
- Figura 19: *The World through My Eyes*, Daido Moriyama, 2010
- Figura 20: *Blue Mask. Pelourinho, Dulce sudor amargo*, Miguel Rio Branco, 1979/1985
- Figura 21: *Pelourinho*, Miguel Rio Branco, *Dulce sudor amargo*, 1979/1985
- Figura 22: *The World through My Eyes*, Daido Moriyama, 2010
- Figura 23: *Rabo de peixe, Silent Book*, Miguel Rio Branco, 1994/1997
- Figura 24: *The World through My Eyes*, Daido Moriyama, 2010
- Figura 25: *The World through My Eyes*, Daido Moriyama, 2010
- Figura 26: *Calça Jeans, Silent Book*, Miguel Rio Branco, 1992/1997
- Figura 27: *The World through My Eyes*, Daido Moriyama, 2010
- Figura 28: *Maldicidade*, Miguel Rio Branco, 1991/2010
- Figura 29: *Scar, Pelourinho, Dulce sudor amargo*, Miguel Rio Branco, 1979/1985
- Figura 30: *Tights, Tokyo, Japan, The World through My Eyes*, Daido Moriyama, 1986/2010

Figura 31: *Naked city* - detalhe, Weegee, 1945

Figura 32: Daido Moriyama, s.d.

Figura 33: *The secret Paris of the 30's*, Brassai, 1931/1976

Figura 34: *The secret Paris of the 30's*, Brassai, 1932/1976

Figura 35: *Naked city*, Weegee, 1945

Figura 36: *The World through My Eyes*, Daido Moriyama, 2010

Figura 37: *Havana, Cigarro*, Miguel Rio Branco, 2002

Figura 38: *Naked city*, Weegee, 1945

Figura 39: *Dulce sudor amargo*, Miguel Rio Branco, 1985

Figura 40: *Naked city*, Weegee, 1945

Figura 41: *Maldicidade*, Miguel Rio Branco, 1998/2010

Figura 42: *Barroco* - detalhe, Miguel Rio Branco, 1992

Figura 43: *Roadside, Aichi, Japan*, Daido Moriyama, 1981/2012

Figura 44: *Morand Perverso, França, Silent Book*, Miguel Rio Branco, 1993/1997

Figura 45: *Golden feet* - detalhe, *Maldicidade*, Miguel Rio Branco, 2010

Figura 46: *Wax, Tokyo, Japan*, Daido Moriyama, 1992/2012

Figura 47: *Azul e Verde, Havana, Cuba*, Miguel Rio Branco, 2001

Figura 48: *Azul e Cinza, Havana, Cuba*, Miguel Rio Branco, 2001

Figura 49: *Slum, Tokyo, Japan*, Daido Moriyama, 1992/2012

Figura 50: *The World through My Eyes*, Daido Moriyama, 2010

Figura 51: *Havana, Torre*, Miguel Rio Branco, 2002

Figura 52: *The World through My Eyes*, Daido Moriyama, 2010

Figura 53: *Truckdriver's Nightmare, Maldicidade*, Miguel Rio Branco, 1979/2010

Figura 54: *The World through My Eyes*, Daido Moriyama, 2010

Figura 55: *Silent Book*, Miguel Rio Branco, 1997

Figura 56: *The World through My Eyes*, Daido Moriyama, 2010

Figura 57: *Flying Shrimps* - detalhe, Miguel Rio Branco, 2010

Figura 58: *Carro doce, Maldicidade*, Miguel Rio Branco, 1991/2010

Figura 59: *The secret Paris of the 30's*, Brassai, 1932/1976

Figura 60: *Naked city*, Weegee, 1945

Figura 61: *The World through My Eyes*, Daido Moriyama, 2010

Figura 62: *Dulce sudor amargo*, Miguel Rio Branco, 1985

Figura 63: *Pelourinho - Maciel, Dulce sudor amargo*, Miguel Rio Branco, 1979/1985

Figura 64: *Pelourinho - Maciel, Dulce sudor amargo*, Miguel Rio Branco, 1979/1985

Figura 65: *Bahia*, Mario Cravo Neto, 1980

Figura 66: *Bahia*, Mario Cravo Neto, 1980

Figura 67: *Bahia*, Mario Cravo Neto, 1980

Figura 68: *Salvador, Dulce sudor amargo*, Miguel Rio Branco, 1984/1985

Figura 69: *Bahia*, Mario Cravo Neto, 1980

Figura 70: *Bahia*, Mario Cravo Neto, 1980

Figura 71: *Bahia*, Mario Cravo Neto, 1980

Figura 72: *Bahia*, Mario Cravo Neto, 1980

Figura 73: *Ladeira do mijo, Pelourinho-Maciel, Dulce sudor amargo*, Miguel Rio Branco, 1979/1985

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 ESFACELANDO A CIDADE	21
1.1 A vocação urbana da fotografia	22
1.2 Cidades narradas e fraturadas	36
1.3 O olhar decadente	48
1.3.1 A decadência suja de história	49
1.3.2 A decadência em resquícios: cidades e fotografia	55
2 PELE, CARNE, MUNDO: ERÓTICAS URBANAS	64
2.1 Corpos nus e mundanos	65
2.2 Peles animalescas	79
2.3 Superfícies esgarçadas	95
3 MUNDO-MATÉRIA: RESÍDUOS NA PAISAGEM DECADENTE	108
3.1 Ruas ásperas	109
3.2 Objetos incriminados e melancólicos	122
3.3 Mercadorias consumidas	138
4 PEQUENO GUIA SUJO E IMAGÉTICO DE SALVADOR	156
4.1 Bela paisagem e suas sujidades	157
4.2 Mulheres e crianças	166
4.2.1 Negras imagens	166
4.2.2 Meninos de rua	175
4.3 Modernidade e comércio informal	180
4.4 Casario corroído	189
CONCLUSÃO	198
REFERÊNCIAS	202

INTRODUÇÃO

Certo sentimento de desconforto insiste em ser confessado no início dessa escrita. E, como todo sentimento desse tipo deve ter suas justificativas, cabe a mim tentar esclarecê-lo. Assumo então meu desencanto por fotografias aéreas de cidade, aquelas pelas quais uma imensa massa abstrata de terra é plasmada sob o olhar que voa. O desgosto que essas imagens me causam vem acompanhado de certa pretensão de totalidade geométrica que elas alavancam, sendo o dispositivo fotográfico um operador de espacialidades sem a escala do olho humano. Afinal, o avião, o helicóptero ou mesmo as naves espaciais decolam do plano terreno para o plano celeste e apreciam, de bem longe, tudo aquilo que fica aqui embaixo, declarando, outrossim, a fantástica possibilidade de nos miniaturizar ou mesmo nos apagar entre manchas terrenas aereamente vistas. Não deixo de apreciar essas vistas que compõem as viagens de avião rumo a cidades díspares, por onde, da janela e confortavelmente, posso ter a sensação de que somos apenas um pedaço de uma infinidade espaço-mundana. A cidade fotografada de cima é que teima em incomodar por ser um bloco intangível ao olho distante. Sob esse ângulo, prefiro apenas viajar e não fazer fotografias. É como se visse nessas imagens uma experiência mais da ordem do maquínico, da compressão racional do espaço, do que do olho subjetivo.

Esta tese acaba por deixar de fora trabalhos fotográficos cujas cidades se evidenciam por paisagens panorâmicas e vistas aéreas, algumas até publicadas em postais de cidades. Seria praticamente impossível penetrar a *decadência* de que falamos nesta tese, aliada à experiência urbana fotográfica em sua plural constituição social e cultural, por meio do ângulo superior fotográfico. O argumento é de que estes ângulos superiores achatam as particularidades humanas, a diversidade e imprevisibilidades tão inerentes às cidades e à experiência das ruas. Por outro lado, a crítica Rosalind Krauss (2002) argumenta que a vista aérea propiciada pela fotografia força a tomarmos consciência de um “rasgão no tecido da realidade”. Segundo ela, a visão de cima favorece a uniformidade das formas, a geometria abstrata dos elementos terrenos, e pelo fato de abstrair, essa modalidade imagética transforma o real em códigos a serem decifrados, requer esforço interpretativo, pois seu plano de visão nos coloca numa relação de amplitude espacial deslocada do olho humano. Apesar de compreender este esforço que a abstração do espaço pode desencadear no observador e o correlato descentramento do sujeito via afastamento do ponto de vista terreno, pergunto-me se só pela visão de cima a fotografia oferece um real a decifrar. Não estaria também na dimensão

terrena uma série de possibilidades de “rasgões” a interpretar? As *idades esfaceladas* a que nos aproximamos – eu, juntamente com a orientadora deste trabalho – ocupam o ponto de vista das ruas, de fotógrafos em solo, que lançam olhares para a cidade sob uma perspectiva sempre parcial e nunca totalizadora ou uniforme. Estes mesmos olhares, por vocabulários estéticos distintos, deixam a cidade surgir por seu cotidiano comum, por vezes, fazendo saltar detalhes enigmáticos, oblíquos ou estranhados para o mundo que veem. A cidade *se esfacela* também nas opções estéticas que trazem à tona a ruína cotidiana, os detritos, o flagelo de dor, a matéria esgarçada, muitas vezes convocando um esforço interpretativo que não vem dos “rasgões” aéreos, mencionados por Krauss, mas da dinâmica também enigmática que resíduos do mundo físico terreno adquirem pelo olhar fotográfico.

A visibilidade das cidades, hoje tão à mão por recursos tecnológicos tais como a base de dados Google¹, não deixa também de abranger o mundo visto de cima, por seus mapas e imagens de satélite. Inclui-se nesse grande banco de dados imagético a própria visão da rua sob o que se chama de *street view* (visão da rua). Há, inclusive, trabalhos artísticos² sendo feitos a partir da captura de imagens das ruas disponibilizadas pelo Google, como se, num novo espaço público, a rua digitalizada desse a possibilidade de se fazer “fotografias de fotografias”. Ao longo desta tese, não adentramos as especificidades tecnológicas as quais hoje a fotografia atravessa, contudo, interessa-nos frisar a importância da experiência da rua para os fotógrafos que aqui figuram: Brassai, Weegee, Daido Moriyama, Miguel Rio Branco e Mario Cravo Neto. Especificamente sobre a relação da fotografia com as cidades, dedicamos um tópico do primeiro capítulo chamado a *vocação urbana da fotografia*, no qual são levantados alguns traços dessa relação entre imagem e cidade tendo em vista o corpo de fotógrafos estudados. Ainda no primeiro capítulo discutimos outros argumentos centrais desta tese: as *idades narradas e fraturadas* bem como o *olhar decadente*. Comparecem nestes tópicos os desdobramentos e justificativas da questão fundamental do trabalho: de que forma o ato fotográfico cria narrativas para as cidades e como também as fragmenta por via de retóricas imagéticas particulares? O elo temático entre as retóricas aqui eleitas é o ato fotográfico enquanto revelação da decadência – esteja ela nos cenários decadentes das cidades modernas de Brassai e Weegee ou na deterioração, no decrépito, no flagelo, dos vocabulários

¹ Além de seu serviço *online* de pesquisa, o *Google Maps* dispõe de imagens de satélite para visualização das localidades mundiais e o *Google Street View* dispõe de imagens panorâmicas das principais cidades do mundo, em 360 graus, captadas com um veículo no nível da rua. Informações disponíveis em: <http://www.google.com/intl/pt-BR/maps/about/> Acesso em: 25 fev. 2014.

² Sobre a apropriação de imagens em obras deste tipo, ver a dissertação de mestrado de Lia Carreira, *A apropriação como gesto na fotografia de Michael Wolf e Jon Rafman* (2013).

estéticos contemporâneos de Daido Moriyama, Miguel Rio Branco e Mario Cravo Neto.

O critério para a escolha destes artistas/fotógrafos partiu justamente do *olhar decadente* para o urbano que todos, de alguma forma, evocam. Neste recorte de fotógrafos, como se poderá ver mais detalhadamente no primeiro capítulo, não buscamos abranger ou catalogar todas as tipologias do urbano nem todas as possíveis expressões da decadência. Interessou-nos fugir de um olhar estigmatizado da miséria, do fotojornalismo melodramático, da arquitetura arruinada e bela, encontrada ou derivada de um evento catastrófico. A decadência de que falamos está entrelaçada à vida urbana cotidiana, na carne e nas cascas do mundo, indo de cenas do corpo nu da prostituta aos pequenos destroços e insignificâncias das ruas realçados nas imagens. Por ser uma ideia escorregadia e aberta a várias acepções, evocamos um breve repertório estético-literário do conceito na modernidade e propomos um deslocamento dele para pensar o repertório estético fotográfico aqui estudado.

A seleção das imagens apresentadas, apesar de adentrar percursos da rua, não são todas participantes do gênero “fotografia de rua” (*street photography*), principalmente as de Daido, Miguel e Mario Cravo. O mote do *olhar decadente* não os circunscreve pelo pertencimento a uma tradição fotográfica, mas sim pelo que aguçam esteticamente ao captar vestígios das ruas. Nesta direção, diferenciam-se de grandes nomes dedicados a fotografar a diversidade das ruas no século XX, tais como Robert Frank, Lee Friedlander, Garry Winogrand e Cartier-Bresson. Os próprios Brassai e Weegee comparecem pelo viés dos cenários decadentes em nossa seleção. Por outro lado, também ficam de fora muitos fotógrafos que trabalham artisticamente a questão do urbano atualmente, tais como os alemães Andreas Gursky e Michael Wolf, o americano Leo Rubienfein, os brasileiros Iatã Cannabrava, Bob Wolfenson, Cláudia Jaguaribe e Cássio Vasconcelos, para citar alguns que elaboram olhares para a cidade, narrados ou não, mas se distanciam esteticamente da *decadência* aqui trilhada. Não queremos dizer com isso que sejam piores ou melhores, nem que já não tenham realizado algum trabalho que se relacione com a temática. Frisamos, porém, que nosso recorte de imagens em torno de um tópico específico resultou num recorte pequeno e arriscado de fotógrafos, uma vez que não é óbvio o diálogo entre eles.

Gyulia Halász Brassai (1899-1984), apesar de sua origem húngara, tornou-se um clássico fotógrafo da Paris moderna do século XX. Envoltos no fascínio pela vida noturna da cidade, registrou-a por seus personagens, seus cenários, os submundos “secretos” da Paris da década de 1930. O livro que nos serve de base para incursão nas imagens da vida noturna é *The secret Paris of the 30's* (1945), no qual somos guiados pela apresentação de personagens – os mendigos, os trabalhadores, as prostitutas, os malandros, os namorados – bem como por

ambientes em que estes se encontravam – ruas, bordéis, cabarés, bares e antros da boemia. É no lado “sujo”, escondido da cidade, que o fotógrafo investe, contudo sem perder o encanto e a magia com que o observa. Há um forte parentesco narrativo em Brassai com os romances realistas do século XX, por meio dos quais personagens são retratos da sociedade. Entretanto, há uma trajetória do fotógrafo também pelo surrealismo no diálogo com o banal cotidiano, os *graffitis*, as formas insólitas da cidade, algo que aparece com menos especificidade na obra de referência *The secret Paris of the 30's*. Algumas de suas imagens clássicas, inclusive, podem ser cartões-postais da cidade, uma vez que captam visões já memoráveis da cidade-luz. Os submundos e seus personagens, contudo, é o que trazem sua Paris para nossa leitura da decadência.

Imigrante austríaco, Arthur Fellig (1899-1968), mais conhecido como Weegee, fotógrafo de Nova York, é outro conhecido nome da arte fotográfica no século XX. Teve a cidade como seu grande campo de atuação, em busca da fotografia que estampasse a capa dos jornais. Dedicou-se à cobertura de crimes, catástrofes e os frívolos acontecimentos da rua na década de 1940. Fortemente marcado pela temporalidade jornalística, seus percursos na cidade se realizavam dia e noite, independente da hora, e muitas de suas imagens publicadas trazem não apenas o *pathos* jornalístico, mas uma construção narrativa para as cenas encontradas nas ruas. A obra de referência que adotamos na tese é *Naked City* (1945), na qual a cidade nos é narrada por meio de várias cenas cotidianas, seus anônimos, presos, bêbados, boêmios, homens e mulheres em bares, shows, dentre outros. As pessoas, seus corpos e semblantes, são o foco de interesse, estejam elas em situações mais violentas, como nos crimes, ou mais prosaicas, quando se vê flagrantes de pessoas dormindo na rua. Weegee devora a cidade em *flashes*, tritura as pessoas e as torna corpos anônimos, é impiedoso e cru. Ao mesmo tempo reforça e desmente o noticiário catártico, fugindo do sentimentalismo e retratando uma cidade satírica no desmanche do normativo.

Nos capítulos 2 e 3, as imagens desses fotógrafos são comentadas no diálogo com os olhares contemporâneos. A opção de não dividir os capítulos entre “modernos” e “contemporâneos” nos pareceu importante enquanto recurso de aproximação dos olhares sem impor uma cisão temporal definitiva. Uni-los foi relevante também para vê-los intrincados quanto ao repertório estético da decadência, ainda que apareçam traços distintivos. Segundo Mauricio Lissovsky (2008, p.8), “são nossos olhos modernos que nos permitem notar a diferença da fotografia ‘de arte’ contemporânea”. Brassai e Weegee assumem para nós esses “olhos modernos”, possibilitadores de um diálogo sem o aprisionamento das épocas, mas com variações estéticas no modo de falar visualmente das cidades. Por eles, ademais, é-nos

permitido adentrar no repertório de quebra da narrativa, derivado de nossa pergunta: como o ato fotográfico pode narrar e fragmentar as cidades por meio de suas retóricas visuais? Apresentemos então, brevemente, os nossos “olhos contemporâneos” fragmentadores, que, por trajetórias estéticas tão diversas, penetram a decadência.

Daido Moriyama (1938-), japonês nascido em Ikeda, Osaka, é nome consagrado na “fotografia de arte” internacional, tendo exibido suas imagens em museus reconhecidos e em inúmeros livros publicados. Juntamente com outros fotógrafos japoneses da *Provoke*³, entre eles Takuma Nakahira e Yutaka Takanashi, sustentou uma atitude fotográfica de protesto, iconoclasmo, e de forte expressão subjetiva, com a qual a livre expressão pelas imagens as afastava da subserviência ao texto escrito. Como o próprio nome propõe, provocar imgeticamente por meio de uma prática fotográfica aberta às experimentações era uma das marcas do grupo, ligado também a movimentos como o teatro e cinema *underground* (BADGER, 2010). E a cidade, nesta atitude “provocativa”, aparece ali como um dos principais interesses fotografados. Como um campo de infinitos espaços a explorar, ela surge excitante e escorregadia no movimento das imagens em preto e branco de Moriyama. Há um ambiente urbano que mescla nítidos signos do consumismo com a intensidade errática e efêmera do fotógrafo-andarilho. O livro principal a que nos referimos na tese é *The World through My Eyes* (2010), contendo imagens desde 1960 a nossos dias. Acompanham, ademais, fontes complementares de imagens, tais como o livro *Daido Moriyama* (2012), editado por Kazuo Nishii, bem como a própria página do fotógrafo na internet⁴.

Junta-se aos olhares, Miguel Rio Branco (1946-), nascido em Las Palmas de Gran Canária, Espanha, mas com vida artística fincada no Brasil desde a década de 1970, sendo considerado artista brasileiro e reconhecido mundo afora. Inicialmente ligado à pintura, realiza trabalhos com fotografia e cinema experimental logo a partir da década de 1970, mantendo até hoje um fazer artístico no trânsito entre diferentes expressões – fotografias, vídeos, instalações, para citar algumas. Uma das marcas evidentes de suas imagens é a utilização expressiva das cores, existindo “com muita força a presença do vermelho, do negro, da cor saturada da pele” (PERSICHETTI, 2008, p.8). Seus trabalhos transitam entre dor, morte, o corpo com suas marcas e cicatrizes, o tempo que se entranha nos objetos e superfícies, os fragmentos de mundos urbanos. Grande parte das imagens presentes na tese

³ *Provoke* foi um coletivo artístico responsável pela publicação da revista de mesmo nome entre os anos de 1968 e 1969. Mais do que uma revista fotográfica, ela carregava uma inclinação filosófica e política do grupo frente ao contexto sociocultural do Japão. A revista teve apenas 3 edições e Moriyama integrou o grupo a partir da segunda edição (BADGER, 2010).

⁴ <http://www.moriyamadaido.com/english/> Acesso em: 20 set 2013.

figuram no livro *Dulce sudor amargo* (1985), sendo complementadas com imagens do livro *Silent Book* (1997), da publicação *Miguel Rio Branco* (2008), de Simonetta Persichetti, do livro *Maldicidade: marco zero* (2010), organizado em parceria com Daniela Bousso e resultante da exposição de mesmo nome, além das consultas às imagens da página do artista e da agência Magnum na internet⁵. As imagens, conforme a obra ou a exibição do artista, adquirem diferentes formatações, entretanto, são selecionados na tese fragmentos fotográficos que convergiam para nossa temática.

Por último, Mario Cravo Neto (1947-2009) figura em nosso grupo de fotógrafos no capítulo final da tese, dedicado a Salvador. Baiano de nascimento, Mario também morou no exterior, onde aperfeiçoou seu fazer artístico, voltando à capital baiana na década de 1970 para dar cabo às suas atividades de escultor e fotógrafo. O livro a que nos reportamos é o *Bahia* (1980), que traz imagens da vida de rua de Salvador, no trânsito entre o olhar narrativo da cidade e a expressão pessoal. Comumente lembrado por suas imagens em preto e branco de pessoas em estúdio, nossa seleção se dirige a outro lado de seu trabalho no qual são ressaltadas as cores em cenas e recortes de rua. Suas imagens, juntamente com as de Miguel Rio Branco, fazem parte do capítulo 4, estabelecendo-se como contraponto aos textos que evocamos sobre a cidade. A seleção delas ressona o que delineamos como *decadência* e, logo, desafiam a imagem icônica da cidade, lembrada nos cartões-postais midiáticos.

Estes cinco olhares traçam percursos imagéticos distintos que, ao longo da tese, serão detalhados e ponderados via teóricos e pensadores. Então, para recapitular didaticamente: o capítulo 1, *Esfacelando a cidade*, apresenta as linhas argumentativas do trabalho e as justificativas; o capítulo 2, *Pele, carne, mundo: eróticas urbanas*, traz os vocabulários estéticos de Brassai, Weegee, Daido e Miguel, partindo da premissa de que o ato fotográfico põe em relevo corpos e peles urbanos, ora corroborando uma narrativa, ora rompendo-a; o capítulo 3, *Mundo-matéria: resíduos na paisagem decadente*, trata dos vocabulários dos quatro fotógrafos cuja premissa é de que os resíduos das ruas – vestígios materiais, objetos, mercadorias – são realçados nas proposições fotográficas, o que também traz uma sensação melancólica; e finalmente o capítulo 4, *Pequeno guia sujo e imagético de Salvador*, em que o ato fotográfico entra em interlocução com textos literários, relatos de viajantes, cronistas, bem como de pensadores do urbanismo, para uma incursão nas sujidades da cidade, buscando pensar como a imagem mítica de Salvador se cruza com o *pathos* da imagem de declínio.

⁵ <http://www.miguelriobranco.com.br/> e <http://www.magnumphotos.com/MiguelRioBranco> Acesso em: 20 set 2013.

É nosso desejo que o leitor atravesse os capítulos desta tese acompanhado de visões que escorregam entre uma lente e outra, buscando perceber as fraturas da narrativa, os corpos que se esgarçam, os bichos que exalam dor, as mercadorias que ora se filiam à paisagem, ora se deterioram lentamente no chão. Permanece, entretanto, uma montagem que insiste em dizer algo sobre o urbano e as cidades em geral. No frívolo, nos cacos, no malcheiroso, no objeto consumido, na pele marcada, são cidades que *se esfacelam*.

1 ESFACELANDO A CIDADE

*Estamos na cidade.
Não podemos sair dela sem cair em outra,
idêntica, mesmo quando diferente.
Octávio Paz, Falo da Cidade*

Um primeiro passo para adentrar nosso estudo fotográfico da decadência e sua relação com a vida urbana é esclarecer algumas bases argumentativas em que se desenvolve esta tese. Embora alavancadas primariamente na introdução do trabalho, acreditamos que um aprofundamento inicial em algumas ideias-chave iluminará ainda mais o desenvolvimento das questões nos capítulos seguintes. Com esse objetivo, vamos destacar a seguir as relações que norteiam a presente tese: a inclinação vocacional urbana da fotografia, a questão da narratividade e o tópico da decadência. Estes três pilares são mais do que pontos de partida, são alguns argumentos em que a tese se concentra teórico-conceitualmente.

Num vasto campo de questões sobre em que consiste a decadência, como fotógrafos a elaboram e qual a ressonância do ato fotográfico na caracterização das cidades, entendemos estes três tópicos como as principais direções argumentativas que cabem ser esclarecidas de início, antes de nossa leitura dedicada às imagens. Contudo, este mesmo capítulo só poderia ter sido escrito após a densa observação das imagens e a atenção às indagações suscitadas por elas. Cidades-conceitos evocadas ou não por narrativas imagéticas são uma das preocupações que aqui abordaremos, da mesma forma que nos cabe também definir quais posicionamentos fotográficos desafiam a visão urbana do cartão-postal. Sabemos que a aliança entre fotografia, decadência e cidade abrange uma vasta gama de estudos (sociológicos, etnográficos, históricos, urbanísticos, artísticos, dentre outros), e resta aqui explicitar de que maneira esta aliança nos interessa enquanto estudo de comunicação e cultura. Estilos, formatos, temporalidades, serão cotejados por suas formas de comunicar a cidade em diferentes inclinações estéticas da decadência.

É sabido que nossa abordagem da decadência não poderia dar conta da amplitude interpretativa que o termo sugere na literatura, arte e filosofia modernas, mas buscaremos pontuar algumas leituras sobre o tema que nos auxiliam no pensamento teórico da expressão, ao passo que elaboraremos um próprio entendimento do que a presente tese destaca como decadência. É da sugestão dos fotógrafos que chegaremos a uma proposição mais particular

do termo. A tarefa delicada de delimitar uma noção tão escorregadia é fundamental para que sigamos mais apropriados do que consistirá nosso estudo imagético.

1.1 A vocação urbana da fotografia

Entender a imbricação da fotografia com a cidade envolve questões histórias, culturais e estéticas das quais cabe aqui destacar alguns aspectos importantes. Do seu uso profissional ao vernacular, a visualidade fotográfica participa ativamente do constructo urbano, seja capturando cenas do crescimento das cidades, seus eventos simbólicos e cotidianos, ou flagrando episódios históricos mais trágicos como atos de guerra e catástrofes naturais. Modelando como vemos o mundo, o fotográfico, contudo, desafia nossa compreensão do que seriam os espaços urbanos uma vez que seu enquadramento redimensiona um fenômeno social, político, econômico e cultural mais amplo do que o que está visível em imagem. Vamos considerar esse e outros aspectos importantes que atuam na leitura visual das cidades, sendo aqui perseguido o esclarecimento de qual seria a vocação urbana da fotografia - argumento da presente tese.

Dentre os adventos técnicos modernos do século XIX, a fotografia surge, em solo francês, como artefato ótico oriundo dos avanços urbano-tecnológicos. Sua íntima relação com a cidade não poderia ser melhor celebrada ao vermos, na primeira imagem fotográfica de que se tem notícia, uma paisagem urbana, registrada por Joseph Nicéphore Niépce em 1826. Apesar de rudimentar, nessa imagem é possível ver formas arquitetônicas que tomam o primeiro plano e o plano de fundo, compondo um conjunto de construções sob o ponto de vista de quem as observa de uma janela. A forte iluminação solar da cena, além de um condicionante técnico para a sensibilização da fotografia àquela época, contribui para a emanção escura e sombreada do casario. São essas primeiras formas urbanas aparentes, banhadas à luz do sol, que marcam o reconhecimento da paisagem da cidade por meio da imagem fotográfica. Deriva, então, do *traço da paisagem* anunciada por Niépce o que destacaríamos como *primeiro gesto da vocação urbana* da fotografia. Louis Daguerre acrescentaria mais tarde, além de nitidez, o elemento humano numa paisagem registrada em daguerreótipo.

O século XIX aportou não só novas possibilidades de apreensão da paisagem, mas também mutações no sentimento de pertencimento do habitante a uma cidade. Viagens de trem, aparelhos ópticos, imagens fixas e em movimento, proporcionaram experiências significativas quanto aos deslocamentos cotidianos e à percepção do espaço-tempo. As

marcas paisagísticas, todavia, foram e ainda são de grande valia para que aspectos representativos de uma dada cidade não se confundam com os de outra. O cartão-postal, inclusive, utilizado inicialmente como meio para envio de mensagens escritas padronizadas, incorporou imagens como forma comunicativa no final do referido século e teve seu uso intensificado no transpor para o século XX. “Antes da fotografia e dos postais ilustrados, era simplesmente impossível conhecer um lugar sem antes ter estado lá” (GOVEIA, 2011, p.39). Ainda hoje o formato fotográfico do postal persiste mundialmente conhecido por seu enfoque visual paisagístico e por sua prática no turismo. Cartões-postais lançam no mundo belas imagens que cristalizaram elementos icônicos de cidades díspares. “São os cartões-postais, que logo se apropriaram do formato de produção de imagens paisagísticas e passaram a difundir vistas de cidades, entre outros temas, para qualquer região do mundo” (GOVEIA, 2011, p.34).

É notável num postal a valorização de elementos visuais como construções, monumentos, formas topográficas, paisagens naturais, dentre outros, captados geralmente por um plano aberto, de conjunto, de forma que condense a peculiaridade mnemônica de dado lugar. É um traço identitário da cidade que se carrega nesse formato ou, nas palavras de Fábio Goveia (2011), o cartão-postal é a “essência imagética das cidades” de certa maneira⁶. Entretanto, esse modelo visual, ao ser utilizado também como forma de divulgação de imagens urbanas, não deixa de se render aos ditames plásticos de um clichê publicitário idealizado. Por resumirem esteticamente os ícones urbanos, são *souvenirs* imagéticos empacotados para viagem. É papel desta tese, aliás, mostrar um pouco do lado “anti-cartão-postal” da cidade, condensado no que chamamos de “decadência”. Desenvolveremos essa ideia no momento oportuno, ainda neste capítulo. Importa percebermos por ora que, na apresentação icônica das cidades, é uma memória visual de traços urbanos generalizados e tipificados que vai sendo consolidada.

A visão de conjunto, panorâmica, beira talvez uma imagem urbana típica, daquelas que privilegiam o *outline* dos prédios, compondo a arquitetônica linha do horizonte de uma metrópole. A ilha de Manhattan em Nova York é emblemática nessa perspectiva, por onde são afamados seus principais *skyscrapers*. Sabemos, contudo, que a tensão dessa paisagem com as múltiplas atividades humanas e outros possíveis pontos de vista que se desenvolvem

⁶ Goveia (2011), em seu estudo sobre os cartões-postais de Vitória, destaca que não só o aspecto paisagístico ou monumental entra em jogo na imagética da cidade. É o prato de moqueca capixaba, inclusive, a atual referência visual no cartão-postal da cidade.

na esfera urbana não poderiam uniformizar as fotografias de cidade. Transformações sociais e econômicas afetaram os cenários e as experiências de visualidade. “Se Paris iniciou a transformação da cidade moderna em um local de exibição de visualidade e distração, a congestionada Nova York da virada do século deu o tom para o frenesi e para a superestimulação” (CHARNEY e SCHWARTZ, 2004, p.21). Entranhado nessa dinâmica, o meio fotográfico adquiriu funções que ultrapassaram seu aspecto de evidência e “realismo”, e a vida urbana pôde ser imaginada por fotografias em diferentes eixos culturais: arte, etnografia, moda, publicidade, para citar alguns. À despeito da racionalização documental pretendida por seu uso institucional e disciplinar (fábrica, prisão, hospital, asilo) (TAGG, 2005; GUNNING, 2004), o poder comunicativo da fotografia se reconstitui ao passo que são vislumbrados por meio dela outros espaços legíveis e desejos de cidade.

O caráter icônico de certos marcos urbanos, a exemplo de Manhattan, seus arranha-céus e sua divisão em blocos - grade (*grid*) -, não deixa de ser uma atuação imagética sedenta ou faminta por visibilidade. Em seu estudo sobre a ilha novaiorquina, o autor Rem Koolhaas (1994) destila sugestivos termos sobre o que ocorreu no urbanismo do lugar no início do século XX, dentre os quais destacaria as expressões “o teatro do progresso” e “um seco arquipélago de blocos”. Foram certos desejos e fantasias de cidade que tomaram formas visíveis na frenética Manhattan. E não poderíamos deixar de lado o tom fotográfico da elaboração dessa visibilidade. As torres consagradas não só por cartões-postais, mas também por desenhos e fotografias, aparecem intensamente no estudo de Koolhaas e sedimentam a materialidade de um projeto urbano progressista, antes mesmo de eventos catastróficos como a queda das torres gêmeas provocarem mutações no *skyline* icônico da ilha. É o horizonte de prédios paradigmático⁷, tornado ícone de uma cidade, que semeia a forte e mnemônica imagem de uma paisagem urbana ao modelo modernista e verticalizado, recorrentemente adotado em diversas cidades do globo. Mas a legibilidade urbana na fotografia se resumiria à reprodução visual desses elementos icônicos? Propomos destacar quatro inclinações da vocação urbana da fotografia. Além do *traço da paisagem*, a *mobilidade de sentido*, a *dimensão do caminhante das ruas* e a *possibilidade de desvinculação de um local específico* são aspectos que sugerimos para a compreensão das cidades pelas imagens.

⁷ A compreensão de paradigma lembra a leitura de Agamben (2008, p.30): “[...] el paradigma implica un movimiento que va de la singularidad a la singularidad y que, sin salir de esta, transforma cada caso singular en ejemplar de una regla general que nunca puede formularse a priori”. Em outras palavras, o paradigma é o exemplo de uma regra que só pode ser conhecida a partir do próprio exemplo. Ele constitui o conjunto paradigmático do qual ele é o exemplo.

Contribuindo para o conhecimento do espaço urbano, fotografias não apenas descrevem a materialidade objetiva, mas narram, imaginam, elaboram cidades que transbordam os ideais geográficos e arquitetônicos. Essa capacidade estaria associada, para a pensadora Jane Tormey (2013), à experiência de um espaço que vá além da crença em imagens icônicas e espetaculares. Baseada no estudo de Edward Soja, a autora diz que fotografias não devem ser reduzidas à promoção de ideais utópicos, à objetificação do espaço, favorecendo um “acesso transparente” pelas imagens. A imagem de progresso moderno, por exemplo, aglutinada em *skyscrapers*, oferece-nos o modelo utópico da cidade vertical, espetacularmente apresentada em uma vista panorâmica da cidade. Modelos urbanísticos como este podem ser questionados na reinvenção da cidade pela fotografia, desde que esta nos provoque a ver além do quadro que lhe dá limites. Tormey (2013, p.81) chama atenção, dentre outros fatores, para a visão metafórico-conceitual da cidade em imagens fotográficas.

Útil para uma compreensão da cidade e da vida urbana é a forma como uma fotografia nos *mostra* a nossa relação com outras pessoas, objetos, edifícios e espaço. Às vezes, isso ocorre por acaso e, às vezes, resulta de uma operação deliberada do fotógrafo. Os mecanismos de funcionamento da metáfora e da alegoria dentro da fotografia se refere a ideias mais extensas, de modo que elementos isolados podem substituir, ou vir a simbolizar, um conceito muito maior⁸.

Romper com a evidência fotográfica, numa compreensão metafórica da cidade, é alargar a interpretação da imagem a significados culturais mais amplos. O que buscaremos trabalhar nos capítulos seguintes, de alguma maneira, dirige-se a metonímias de cidade, que, de forma distinta das metáforas, extraem dos traços das imagens afinidades com o urbano. Enquanto nas metáforas temos comparações ou equivalências por sentidos figurados, nas metonímias são as partes ou os fragmentos visuais que suscitam as semelhanças com as cidades. É-nos de suma importância compreender a fotografia como campo de cruzamentos entre “pessoas” - sujeitos sociais -, “objetos, edifícios” - cultura material - e “espaço” urbano, favorável à nossa interpretação conceitual e metonímica das cidades. Poderíamos destacar a partir disso, inclusive, *uma outra inclinação vocacional* da fotografia para o urbano: seu *significado é móvel* tal como a dinâmica urbana o é. Aí reside também seu caráter ambíguo, pois, ao passo que seu sentido muda com o tempo e permanece em aberto, ela pode ser deliberadamente rotulada ou endereçada a um uso ou questão particular. Observando-as,

⁸ Tradução nossa de: Useful to an understanding of the city and urban life is the way a photograph *shows* us our relationship to other people, objects, buildings and space. Sometimes this occurs incidentally and sometimes it results from a deliberate operation by the photographer. The mechanisms of metaphor and allegory functioning within the photograph refer to more extended ideas, so that isolated elements can stand in for, or come to symbolize, a much greater concept.

inclusive, somos também inqueridos a trazer nossas próprias questões. “Por não oferecer proposadamente um fechamento de sentido, nem fornecer uma resposta autoritária, as fotografias podem engajar um observador na co-construção do conhecimento através de questões suscitadas”⁹ (TORMEY, 2013, p.76) .

Fotojornalistas, fotógrafos de rua, artistas, publicitários, trabalham a imagem por diferentes usos. A ela agregam camadas de sentido, rótulos ou arranjos visuais díspares. No trabalho diário dos jornais, fotojornalistas se envolvem com a cidade na caça de imagens representativas, de cenas testemunhais, trágicas ou comédicas. Fotógrafos de rua, para usar aqui uma distinção de Clive Scott (2007), incorporam o olhar ingênuo, divertido e casual em suas perambulações pela cidade, indo além de um uso estritamente documental¹⁰. É sabido, por outro lado, que há uma heterogeneidade de processos de criação que se direcionam a uma compreensão e prática ampliadas do índice fotográfico, o que vem a ser o “documentário imaginário”, termo utilizado por Kátia Lombardi (2007) para se referir às apropriações subjetivas do documental em trabalhos de alguns fotógrafos contemporâneos – tais como Eustáquio Neves, João Catilho e Miguel Rio Branco. Em busca de uma linguagem pessoal, cada um mescla os mundos do real e da imaginação, prevalecendo a função estética sobre a testemunhal (LOMBARDI, 2007). No propósito estético, as relações com o documental, com o referente, não deixam de existir, mas são potencializadas através dos repertórios e experimentações de cada artista.

Artistas constroem suas visões de mundo por olhares ensaísticos, subjetivos e críticos da esfera urbana. Publicitários empacotam sonhos urbanos em imagens-fetiche a serem consumidas. Estas diferentes apropriações da imagem e seus usos podem também ser mescladas entre si, sendo considerado artista, por exemplo, um fotojornalista - prêmios, exposições em museus e galerias legitimam essas diferentes posturas¹¹. O importante papel do curador de exposições, inclusive, destaca-se nessa atribuição de sentido às fotografias

⁹ Tradução nossa de: “By purposefully not offering a closure of meaning, nor providing an authoritative answer, photographs can engage a viewer in the co-construction of knowledge through raising questions”.

¹⁰ Há uma discussão em torno do que se estabeleceu como *street photography* - linguagem que, sob o ponto de vista de Clive Scott (2007), é distinta da documental. O autor acredita que a fotografia documental, um gênero mais amplo, diverge da fotografia de rua pois esta última engendra uma temporalidade complexa, mais perversa e subversiva que a iconicidade unificada do documental. Seu berço é Paris e a perambulação se constitui como visão do mundo. Scott destaca como “fotógrafos de rua” os nomes de Eugène Atget, André Kertész, László Moholy-Nagy, Brassai e Robert Doisneau. O fomento da visibilidade urbana moderna contou com as incursões destes fotógrafos que, por meio do olhar do caminhante, adentraram as ruas e também aportaram nos comércios, espaços de entretenimento, flagraram personagens e objetos.

¹¹ Inclusive, o “novo fotojornalismo”, para Andy Grundberg (2009), abrange uma redefinição do fotojornalismo no qual o documental é redefinido no domínio da arte. Nesta perspectiva, observada a partir da década de 1980, valoriza-se uma expressão pessoal do fotógrafo para além da objetividade de “expor os fatos apenas”.

conforme o modo que elege para que sejam organizadas e vistas. Essa significação aberta da imagem fotográfica, segundo seu uso, inclui a deliberação do fotógrafo como também a de instituições que pautam suas agendas. Reside nessa mobilidade do sentido fotográfico uma liberdade, mas também certos riscos quando entram em jogo reduções das concepções de cidade.

Tormey (2013, p.79) comenta que a ubiquidade fotográfica no cotidiano da cidade abre espaço para diversos estudos no campo da cultura visual. Sentidos culturais, segundo ela, podem ser confirmados ou revelados por meio de fotografias. “A fotografia oferece o equivalente visual do fundo musical suave do shopping. Fotografias nos rodeiam na cidade - grande, pequena, painéis publicitários, vitrines, folhetos, livros, e cada um exerce influência”¹². Inseridos em sua lógica visual de nos apropriarmos do mundo, “o espectador pode ser enganado devido ao seu realismo, que pode ser ilusório e tem a capacidade de exercer poder sobre nosso entendimento desse mundo”¹³ (TORMEY, 2013, p.79). Embebida do cotidiano, a ubiquidade fotográfica parece exigir certo discernimento crítico por parte de quem está envolto por ela, ou seja, nós mesmos em nossas experiências urbanas. Nas ruas, nos lugares de entretenimento, nos *shoppings*, o “equivalente visual” que as fotografias nos proporcionam, em ilusões de mundo, necessita ser questionado enquanto imagens de conceitos culturais mais amplos. Trata-se de um desafio seja para quem vive ou para quem busca compreender a cidade. Que mundos as imagens criam para nós e como tornam isso legível? É uma indagação importante para que não reduzamos os mundos urbanos em representações fotográficas ilusórias.

A ancoragem fotográfica conforme seus usos e apropriações discursivas levanta também a questão da resistência da imagem em ir além do que querem dizer dela. Isso, dentre outros fatores, deve-se à sua condição temporal fracionada e incompleta, nunca suficientemente decifrável em determinada imagem. Por ser da ordem do instante, uma fotografia não carrega o entendimento completo de um evento ou situação delimitada pelo retângulo do visor. Enquanto o cinema ou o vídeo são tecnologias que trazem contidas a sequência temporal, a duração¹⁴, “uma imagem fotográfica é incapaz de relatar aquilo que ela

¹² Tradução nossa de: “Photography provides the visual equivalent of the bland musical background of the shopping mall. Photographs surround us in the city - large, small, advertising hoardings, shop windows, leaflets, books, and each exert influence”.

¹³ Tradução nossa de: “...the spectator can be deceived because of its realism, which can be illusory and has capacity to exert power over our understanding of that world”.

¹⁴ Vale destacar que há pensadores, como Lissovsky (2008), que compreendem o fotográfico em relação à duração. O autor faz um estudo sobre os instantâneos modernos, quando as imagens jogam o tempo para fora delas, admitindo que há distintas apresentações temporais entre a espera e o instante do clique.

representa. Isso vale para as imagens feitas nos campos de batalha da guerra civil americana bem como para as fotos publicadas hoje na imprensa” (SOLOMON-GODEAU, 2011, p.87). Tanto no testemunho histórico como no registro midiático, é a dinâmica do molde e do recorte que abre espaço para tantos relatos que se proponham a significar a imagem. Cada significação, assim, não exaure a dinâmica interpretativa do recorte fotográfico, uma vez que certo quadro remonta à amplitude de um tempo que o excede. Para além de uma promiscuidade de sentido a que a imagem possa estar sujeita, entendemos essa dinâmica como seu potente atributo, inclusive para leitura da urbanidade. Abigail Solomon-Godeau (2011, p.87) é uma pensadora que observa esse aspecto ao afirmar que “uma das características da imagem fotográfica é sua capacidade de resistir ou exceder às significações propostas por sua ancoragem textual e discursiva”.

O discurso do turismo, do cartão-postal, da publicidade de governo, das imagens belas da cidade, buscam definir para nós o que seja a cidade. No entanto, apenas nos ofertam formas comunicáveis de perceber e consumir um espaço já previamente conceituado e domesticado. Este encanto da imagem fotográfica, trabalhado para atingir um público e conseguir o êxito funcional, alia-se ao realismo constatativo da fotografia, uma vez que esta é julgada pela função da coisa representada, ou seja, o valor dado a ela é pela capacidade informativa do seu conteúdo, pela correspondência do seu significante ao seu significado (BOURDIEU, 2007). Governos podem incutir imagens urbanas fazendo uso do capital ideológico fotográfico, proliferando uma cadeia exploratória de ideais purificados e consensuais de povos e paisagens. Tal como se pensa a imponência da arquitetura de uma cidade com fins de teatralidade e visibilidade, assim são pensadas as agendas fotográficas. Sobre isso, o historiador Lewis Mumford (1937, p.94) já nos alertava ao citar alguns dos vetores que podem definir a cidade: “A cidade em seu sentido completo, então, é um plexo geográfico, uma organização econômica, um processo institucional, um teatro da ação social e um símbolo estético da unidade coletiva”¹⁵.

A leitura das imagens que percorrem esta tese não se define por um estudo semiótico ou etnográfico. Partimos das próprias fotografias - como fragmentos do urbano que oferecem pistas para uma conceituação metonímica da cidade - para entender o que trazem de um contexto sociocultural mais abrangente. É-nos salutar considerar as imagens na relação que

¹⁵ Tradução nossa de: “The city in its complete sense, then is a geographic plexus, an economic organization, an institutional process, a theater of social action, and an aesthetic symbol of collective unity”. É também do autor a clássica frase: “a cidade é um teatro, um palco”. Suas contribuições se dirigiram a pensar a cidade como lugar onde os cidadãos se mostram e são vistos pelos outros.

elas estabelecem com o humano, a cultura material e o espaço urbano. Nesta direção, concordamos com Tormey ao comentar sobre o leque de múltiplas disciplinas no estudo sobre fotografia e vida urbana, que abrange, dentre outras, os estudos urbanos, a cultura visual e as ciências sociais. Variadas perspectivas analíticas podem ser adotadas conforme o campo de interesse e determinar a leitura da imagem. Porém, uma abordagem da fotografia e seu poder comunicativo em relação a desejos, fantasias e construção de mundos, pode guiar significativas leituras. O vocabulário estético fotográfico será fundamental em nosso estudo sobre as cidades - seja como ponto de partida ou como observação analítica. Em certa medida, exercitamos o olhar crítico para as cidades criadas pelos fotógrafos (suas metonímias) e, conseqüentemente, elaboramos nossos próprios conceitos para elas – de forma parecida com a proposição de “cidades metafóricas”, termo de Michel de Certeau (1998) trazido por Tormey (2013), aquelas que se insinuam no texto da cidade visível.

Estamos interessados no que as imagens podem falar sobre cidades, ideias, atitudes, desejos. Na adoção dos diferentes fotógrafos para o nosso estudo, um gesto crucial da fotografia de rua foi decisivo: o *caminhar pelas cidades*. Estaria aí uma *terceira marca da vocação urbana* da fotografia. Como caminhante, o fotógrafo se depara sempre com um olhar parcial da cidade, fatiando o que vê em imagens. É Certeau (1998) que põe em evidência esse ponto de vista do pedestre quanto à visibilidade do espaço urbano - a mesma perspectiva do *flâneur*, aquele que caminha. Para Certeau, aquele que caminha lida de certa forma com uma cegueira em relação à totalidade da cidade, tendo dela apenas apreensões incompletas e recortadas em suas trajetórias. Esta visão fragmentada do espaço percorrido é, a nosso ver, intimamente fotográfica, uma vez que fotografias implicam sempre em apreensões parciais do que está diante da câmera. Cada fotógrafo é um fatiador de cidades, lançando sobre elas um olhar seletivo e criando, a partir de suas vistas, caminhos por onde podemos fotograficamente observá-las. Nesse corte-e-recorte do mundo que vê, são os plurais pontos de vista destacados por Certeau que são praticados tanto no ato de fotografar nas ruas quanto no de sugerir, fotograficamente, trajetórias de imagens urbanas. Esse traço vocacional urbano da fotografia, certamente, não abrange todos os fotógrafos que se dedicam à temática das cidades. É por via dele, porém, que as imagens que compõem esta tese figuram à altura do olho humano, como percursos de andantes intimamente urbanos.

É na rua que se evidencia a complexidade social e visual da cidade, sendo as presenças dos edifícios, dos espaços de consumo, dos transportes e dos objetos, componentes físicos da nossa experiência cotidiana. Portar uma câmera fotográfica junto a si em andanças pela cidade - desde tamanhos mais portáteis como os do início do século XX aos tamanhos mínimos de

hoje como as câmeras embutidas em celulares - permite um contato corporal muito mais próximo do fotógrafo com a vivência das ruas. Reúnem-se na rua personagens, grupos sociais, atividades comerciais, situações imprevistas, sensações de êxtase, medo, paixão, alegria, dor. É na rua onde a dureza dos equipamentos urbanos se encontra com nossa subjetividade; é por onde nosso olhar pode confrontar imagens idealizadas com a alteridade de outros pontos de vista. Dentre os embates possíveis de serem vistos na rua, estão as propostas urbanistas utópicas confrontadas com as condições de moradia miseráveis, o empenho monumentalizante acossado pelos detritos desprezíveis, o controle moral desafiado pela sedução profana. Encontramo-nos e nos confrontamos na grande pluralidade cotidiana das ruas. Engana-se quem pensa que esse espaço é o do consenso; a rua é a arena do conflito.

João do Rio (1995) fala da “alma” da rua, personificando-a, dando a ela atributos plurais. Ora fanfarrona, ora trágica, ora gananciosa, ora desgraçada, ora amorosa, ora infame, “ora, a rua é mais do que isso, a rua é um fator da vida das cidades, a rua tem alma! Em Benares ou em Amsterdão, em Londres ou Buenos Aires, sob os céus mais diversos, nos mais variados climas, a rua é a agasalhadora da miséria” (RIO, 1995, p.1-2). Captando essa “alma”, quem está no olho da rua são os despossuídos, miseráveis, desempregados, vidas sem saída. Sendo a rua “generosa”, para Rio, ela é o espaço público que traz à tona aqueles que não querem ou podem ser pautados pelo ditames da moralidade burguesa. “A rua resume para o animal civilizado todo o conforto humano”. Fotógrafos, ao buscar captar a expressão humana dinâmica da rua, são desafiados a perceber estas vidas não tão monumentais. Ao mesmo tempo são impelidos não só a enquadrar a diferença humana e reforçar estigmas sociais, mas a desvelar particularidades expressivas da rua que não reduzam sua riqueza plural.

Admite-se, na dimensão plural do caminhante da rua, o modo fotográfico de observar o mundo. Fotógrafos de rua, ou os que nem se intitulam assim mas que adotam a rua como lugar prenhe de imagens, veem-se diante do desafio tanto do conforto quanto do confronto humano. De acordo com a postura que adote, pode-se, além de observar a rua, ser dela participante. São suas “personas” que também entram em jogo na construção de cidades visíveis e legíveis. Tormey (2013, p.92-93) assinala que

Caminhar na cidade encontra seu equivalente fotográfico na ‘fotografia de rua’, onde o encontro existencial é central na compreensão da experiência e caracteriza a atitude do fotógrafo em relação ao que vê. O fotógrafo-*flâneur* adota diferentes personas (estilos fotográficos): por exemplo, o observador

distante ou divertido, o 'trabalhador da fotografia', o comentador social, o participante¹⁶.

No ato do “flanar”, é o cotidiano urbano que é delineado pelo olhar fotográfico, no estilo que seja mais compatível com seus recortes de mundo. O gênero fotográfico da “fotografia de rua”, conforme Tormey, apropria-se desse cotidiano e tem sua história associada a fotógrafos europeus como Eugène Atget, Brassai e Cartier-Bresson e aos americanos Walker Evans, Gary Winogrand, Helen Levitt e Robert Frank, dentre outros. Enquanto Brassai se caracteriza por um olhar cenográfico e construído, por exemplo, Winogrand se destaca pela espontaneidade de suas imagens. Adotando indivíduos, cenas, objetos, recantos da cidade, humores distintos, eles buscam revelar momentos cotidianos singulares, os quais determinarão uma inclinação maior ou menor ao comentário, à expressão ou à subjetividade. Pode haver, nesse sentido, um cruzamento entre documental e artístico quando o recorte da realidade é tocado pela expressão, segundo Tormey. Estaria nessas diferentes posturas de revelar a cidade uma das potencialidades da “fotografia de rua”. Inclusive, sobre a definição conceitual desse “gênero” ou modo de ver, Scott (2007) reivindica sua distinção do documental, já que a “*street photography*” instaura uma temporalidade mais perversa, complexa e subversiva do que a iconicidade unificada propiciada no documental. Para nós, resta frisar como fundamental desse modo de ver a rua o seu leque de perspectivas no enquadramento das cidades, aliando a imprevisível esfera cotidiana daquele que caminha nas ruas à lente seletiva e particular de cada ato fotográfico. Salientamos que não é o “gênero” que define a seleção de fotógrafos desta tese, mas seus repertórios estéticos particulares trilhados nas ruas.

A marca vocacional urbana da fotografia no caminhar das cidades resulta desse gesto complexo e igualmente humano de precisar selecionar a cidade que vê. Com mais rapidez ou mais lentidão, com mais nitidez ou falta de foco, com cuidado às cenas ou atento à espontaneidade, com um olhar mais participativo ou mais voyeurístico, são elaborações conceituais e estéticas da cidade que tomam forma de imagens. Nos trabalhos fotográficos que elegemos para esta tese (explorados devidamente nos capítulos seguintes), nossa atenção se volta aos atributos imagéticos que concernem não apenas à próspera vida urbana, mas também à sua decadência inerente que inspira fotógrafos em expressões distintas. Além do

¹⁶ Tradução nossa de: Walking in the city finds its photographic equivalent in ‘street photography’, where the existential encounter is central to understanding experience and characterizes the photographer’s attitude to what he sees. The photographer-*flâneur* adopts different personas (photographic styles): for example, the distant or amused observer, the ‘photography-worker’, the social commentator, the participator.

clássico Brassai, citado como um dos nomes da fotografia de rua, o americano Weegee comparece em nosso recorte por sua voraz atenção à presença humana nas ruas. Dedicamos também aos olhares contemporâneos de Daido Moriyama e Miguel Rio Branco por suas imagens serem aglutinadoras dos fragmentos humanos e materiais que congregam a decadência ao pertencimento urbano. Caberá explicar o investimento desses fotógrafos às atmosferas urbanas caducas. Aqui é importante enfatizar, de uma forma geral, que eles, de maneiras peculiares, puderam dar vazão à dinâmica “alma” da rua.

Flashes e cliques rápidos, por exemplo, são atitudes visíveis nas fotografias de Weegee e Daido. Interessa a eles certa dinâmica veloz do tempo urbano, sua volatilidade. Diferentes dessa postura, Brassai e Rio Branco demonstram sua preferência por captar um tempo mais lento na cidade, avesso a um cotidiano ligeiro e vertiginoso. Através dessas posturas, preliminarmente, é possível entrever como a temporalidade é retrabalhada, oferecendo-nos conceitos distintos para a experiência moderna e “desorientadora” do mundo urbano. Conforme assinala Ben Singer (2004, p.96), “a modernidade implicou um mundo fenomenal - especificamente urbano - que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana”. E se a atmosfera de caos e rapidez provocou mutações descomuns na experiência urbana, logo estas abalaram o aparato sensorio-mental do habitante das cidades, cada vez mais afetado pela imensa quantidade de estímulos (SIMMEL, 1987; BENJAMIN, 1994a). Sob este imperativo estimulante, a prática fotográfica não só absorve esta velocidade do mundo urbano como também cria temporalidades próprias, admitindo, inclusive, a recusa de um ritmo veloz. É nas diferentes camadas do tempo que os fotógrafos citados atuam, sem esquecer que o que nos interessa mais especificamente neles é a atmosfera decadente da cidade.

Na experiência urbana, fotógrafos pinçam retalhos significativos que comuniquem na cor, na luz, no ângulo, na seleção espacial e humana, suas posturas frente ao visível. Uma presunção fotográfica, todavia, pode decorrer do contato com o mundo das ruas, com as cidades. Por recortarem um momento, uma situação cotidiana, um espaço, as imagens podem, muitas vezes, eliminar o contexto de sua captura. Selecionando o que vê, o visor da câmera recorta e prioriza elementos que não necessariamente se vinculam a um contexto ou local legível. A isso atribuímos uma *quarta inclinação vocacional da fotografia* para o fenômeno urbano: sua possibilidade de *desvinculação de um contexto local específico*. Esta dimensão advém, principalmente, de uma característica técnica e outra cultural, que merecem ser explicitadas.

A primeira - a técnica - refere-se aos próprios limites do quadro fotográfico cujo campo visual e sua profundidade captam um recorte circunscrito pela lente. Além disso, há sua possibilidade técnica de reprodução, ou seja, sua multiplicação de uma matriz original, permitindo às cópias atravessarem fronteiras, nacionalidades, imaginários. Inclusive, com o largo alcance do universo digital, a ubiquidade fotográfica é relevante e participante desse atravessamento de fronteiras e limites espaço-temporais. A familiaridade com fotografias, permitindo que as visitemos e revisitemos, como assinala o pensador e geógrafo Yi-Fu Tuan, cria o hábito de “morar imaginativamente” em certas imagens, o que favorece a criação de um “lugar” afetivo, não localizado fisicamente (MOORES, 2012, p.30-31). Por outra perspectiva, há quem afirme que alguns espaços públicos da “supermodernidade” (estações de metrô, aeroportos, hotéis, cadeias de restaurante etc.) também abalam a sensação definida de lugar, tornando-se “não-lugares” já que os encontramos em distintos pontos do globo, como professou Marc Augé (1994). Isso também influencia a prática urbana da fotografia, decorrendo na segunda característica - a cultural. Esta diz respeito aos próprios símbolos e modelos globais urbanos disseminados fotograficamente, permitindo que fotógrafos associem suas imagens a elementos visuais genéricos que remontem à urbanidade.

Rem Koolhaas (2010), em seu texto crítico sobre a metrópole contemporânea, escrito originalmente em 1995, destaca a “cidade genérica” como ligada à homogeneização de centros urbanos e à inerente perda de identidade e história. O que queremos dizer sobre certa generalidade que a cidade pode assumir na fotografia tem alguma relação com essas características, mas não compartilhamos do mesmo radicalismo das assunções de Koolhaas. Pelo modo fotográfico de olhar a cidade, sublinhamos que se pode dar a ver um contexto genérico, de pertencimento frouxo a qualquer cidade, mas ainda assim trazer traços perturbadores quanto a esse urbano desconexo. Não se quer dizer que a fotografia busca necessariamente afirmar o mundo em imagens homogêneas. Em Daido e Miguel, por exemplo, a localização específica de uma dada cidade é dispensável nas imagens, sendo sua abrangência urbana proporcionada pelo reconhecimento de elementos não ancorados na leitura de um lugar, podendo ser, estes, matérias, corpos passageiros ou mesmo vestígios do consumo globalizado.

Esclarecemos, entretanto, que a alusão ao local pode ser um fator visível a critério do trabalho fotográfico. O apagamento de uma certeza quanto à origem, em determinadas imagens, não exclui, por outro lado, a permanência de indícios locais em outras. A exemplo da Paris de Brassai, por uma placa de rua ou nomes de estabelecimentos que aparecem nos recortes, não se elimina a evidente alusão a um local parisiense. E até nos trabalhos

fotográficos mais contemporâneos essa presença pode ser elemento importante. Importa frisar, outrora, que a fotografia pode se desvincular desse lugar de origem, quando este não for um fator determinante da proposição visual de dado fotógrafo. Detalharemos um pouco mais sobre isso no tópico a seguir, quando mencionaremos certas rupturas da narrativa. Entendemos por ora que, em alguns trabalhos, é o poder evocativo dos fragmentos urbanos que se faz importante, não importando em qual cidade tenha sido feita a imagem. Olhando para objetos, construções, recantos, indivíduos, que, de forma genérica, existem em cidades díspares, é a urbanidade que vem à tona e se desprende de um contexto local único e definido. Ora, poderíamos pensar nisso em termos de iconicidade, que exploramos anteriormente, por meio de traços arquitetônicos. É, sobretudo, relevante entendermos essa disseminação da identidade urbana - a urbanidade - em termos de elementos da cultura material.

Por cultura material entende-se, de uma maneira geral, a conexão de sentido de formas materiais ligadas às relações sociais. Vertentes teóricas desenvolveram suas acepções para o termo - Marxismo, estruturalismo, semiótica, fenomenologia (TILLEY, 2006), tendo como base a interpretação da “mediação” entre nós e as coisas - os artefatos da cultura. Adotamos aqui a compreensão de Christopher Tilley (2006, p.60) cujo interesse está na noção de materialidade ligada à “objetificação”, relação entre sujeitos e objetos: “a maneira em que objetos ou formas materiais são incorporados no mundo vivido dos indivíduos, grupos, instituições, ou mais amplamente, na cultura e na sociedade”¹⁷. Esta acepção material do mundo se aproxima da relação que estabelecemos com a cidade e o que dela vemos. Objetos e pessoas, principalmente nos espaços públicos, constituem-se enquanto identidade urbana. Podemos extrair considerações desse processo identitário a partir da fotografia e de sua vocação para a urbanidade dos objetos. Propondo recortes da materialidade disseminada no seio urbano - ruas, casas, veículos, roupas, comidas, lojas, mercadorias, anúncios publicitários -, a fotografia se revela enquanto molde dos elementos materiais ao passo que cria também sua própria materialidade.

Um foco na *materialidade* envolve necessariamente a consideração de processos de objetificação e incorporação. Ao refinar nossa compreensão empírica da maneira pela qual esses processos funcionam em relação às qualidades sensoriais múltiplas das coisas, e da nossa experiência humana delas, podemos chegar a uma apreciação crítica mais ampla da maneira em que as coisas são ontologicamente constitutivas do nosso ser social¹⁸ (TILLEY, 2006, p.71).

¹⁷ Tradução nossa de: “the manner in which objects or material forms are embedded in the life worlds of individuals, groups, institutions or, more broadly, culture and society”.

¹⁸ Tradução nossa de: A focus on *materiality* necessarily involves consideration of objectification processes and embodiment. By refining our empirical understanding of the manner in which these processes work in relation to

Tilley (2006) e Tormey (2013) abordam a “objetificação” em propostas distintas. Tilley a define pela materialidade em relação ao social. Tormey, citada anteriormente, lança um alerta à postura redutora da fotografia na objetificação do espaço e na promoção de ideais utópicos. Ou seja, objetificar seria um risco à pluralidade de sentidos fotográficos. O que permanece importante aqui e vale a distinção é que não é a clareza objetificada e redutora o que está em jogo na materialidade, mas como a associamos à nossa constituição de sujeitos urbanos, moldados e identificados com objetos. Nesse sentido, a fotografia não seria desmerecida pela materialidade e, sim, enriqueceria a compreensão empírica de nossas incorporações urbanas ao pôr a materialidade em xeque. Como fotógrafos mediam visões, lugares, objetos, sensações, por meio de sua inserção humana na cidade? Nessa abordagem é que a “objetificação” nos é mais instigante, não deixando de trazer o atrito entre uma materialidade urbana reconhecível coletivamente e a roupagem visual dada por cada fotógrafo individualmente.

O olhar fotográfico que perseguimos investe nesse foco amplo na materialidade e, quando dirigido ao mundo urbano, incorpora a multiplicidade sensorial experimentada na relação com as coisas. Na rua, inclusive, a urbanidade apresenta sua intimidade com objetos e seus funcionamentos. Objetos têm ciclos de vida, como seres humanos - uns mais curtos, outros mais longos. Seus usos e apropriações influenciam na dinâmica da cidade. Eles adquirem uma grande importância nas relações de consumo, por exemplo, quando entram em jogo o corpo e as mercadorias, fazendo-nos ceder aos apelos materiais. Com o consumo e a substituição de mercadorias em processos contínuos, a paisagem urbana não deixa de absorver esses traços e isso redefine modos de pertencimento à cidade. Pensemos novamente nos “não-lugares” citados por Augé (1994) e o exemplo dos *shopping centers*. Muitas vezes são esses “não-lugares” os símbolos do consumo rerepresentados em paisagens urbanas, onde concreto, vidro e mármore o constituem e fazem parte de uma imagem já esperada deles. Por consequência, incutimos mentalmente esses materiais e imagens e os filiamos à nossa percepção da cidade. A fotografia observa e dá expressão a esse repertório e, mais uma vez, isso vem a contribuir para que o contexto de um lugar específico não necessariamente importe a ela, sendo mais urbano ainda aproveitar esses materiais para falar da experiência coletiva de um mundo cidadão disseminado - mental e fisicamente. Ao longo do trabalho, será

the manifold sensuous qualities of things, and of our human experience of them, we may reach a fuller critical appreciation of the manner in which those things are ontologically constitutive of our social being.

importante a apreciação de imagens sob esse prisma da materialidade, exercendo esse olhar em conexão com a decadência dos artefatos encontrados na cidade.

Com as quatro marcas ou inclinações da vocação urbana da fotografia apontadas até aqui - o *traço da paisagem*, a *mobilidade de sentido*, a *dimensão do caminhante das ruas* e a *possibilidade de desvinculação de um local específico* -, nosso interesse foi delinear em que situações ou perspectivas o embate entre cidades e olho fotográfico nos parece inquietante. O desafio dos fotógrafos ante a *paisagem* e a *rua*, ante o *sentido móvel da fotografia* e seu *possível desligamento local*, abre caminhos sugestivos para o pensamento do espaço urbano. Considerar esses quatro pontos como únicos possíveis seria redutor. Entretanto, eles estabelecem íntima ligação com a nossa abordagem das imagens quanto à decadência.

De tão plurais, inúmeros conjuntos de imagens poderiam figurar nesta tese. Elegemos Brassai, Weegee, Miguel Rio Branco e Daido Moriyama (Capítulos 2 e 3) como guias de nosso caminho decadente pelas cidades - algumas mais reconhecíveis, outras nem tanto, mas todos se aproximam corajosamente das ruas. O mesmo acontece com Cravo Neto ao olhar para sua Salvador (Capítulo 4), ora em cenas legíveis e outras em fragmentos soltos, rompendo com a visão icônica do lugar. É de uma cidade menos específica de que falamos, talvez de uma cidade que paire em todas as outras. Poderíamos dizer que se trata de uma “alma”, para lembrar João do Rio, mas de variadas intensidades. Ler as imagens desses fotógrafos sob essa pátina decadente foi o que também nos permitiu chegar a esta proposta (quádrupla) da vocação urbana da fotografia.

1.2 Cidades narradas e fraturadas

Sob determinadas eleições de enquadramento, ângulos, cores, elementos visíveis ou ilegíveis, cidades podem ser sugeridas em visões imagéticas mais uniformes ou mais dispersas. Diante disso, uma dimensão importante na elaboração conceitual das cidades fotográficas é quanto à narratividade. Por que afirmamos isso? Porque percebemos diferenças entre cidades narradas e outras fraturadas conforme as proposições fotográficas. A característica narrativa, nesse entendimento, estaria ligada a um sentido trazido à tona pelas imagens, a uma possibilidade narrativa da cena, seja em relação à presença de personagens e situações legíveis em imagens individuais ou à união destas a um conjunto imagético urbano proposto pelo fotógrafo. É preciso esclarecer, portanto, como essa dimensão narrativa se faz ou não presente nas fotografias e de que forma ela ecoa nos trabalhos fotográficos presentes nesta tese.

Sobre narrativa e sua importância para o ato de transmitir “uma história”, Walter Benjamin (1994b) ressaltara, no seu clássico ensaio *O narrador*, a necessidade de possuir experiências transmissíveis. Remetendo-se ao atrofamento da capacidade de narrar no mundo moderno capitalista, num período subsequente à guerra e também coincidente à prática da leitura do romance, certa dimensão coletiva da narrativa se viu aniquilada, segundo o autor. Narrar, nesse sentido, implicava num ato coletivo entre o narrador e seus ouvintes e, não, individual. Os indivíduos isolados, identificados com os leitores de romance, não eram movidos pelo interesse de tornar comunicáveis suas experiências e, conseqüentemente, a prática aberta à sabedoria proveniente da narrativa perdeu sua força. Esse conhecido pensamento benjaminiano, apesar de já bastante citado, ressalta um traço importante para a diferença que logo explicitaremos acerca das cidades narradas e fraturadas na fotografia: a experiência legível/comunicável e não legível que também adentra os trabalhos fotográficos.

O momento histórico de Benjamin, início do século XX, e seu pensamento sobre a narrativa acenaram para a importância da tradição oral, da comunicabilidade, da sabedoria, da troca com o ouvinte, vinculadas à arte de narrar. O sentido de narratividade que identificamos nas fotografias não se dirige a essa dimensão ligada à tradição do contar, embora não deixe de tocar na questão da experiência, principalmente a urbana. A narratividade fotográfica que destacamos está vinculada, mais especificamente, à própria construção de sentido legível nas imagens, assim como o encadeamento destas sob dado olhar de uma cidade. Não eliminamos, com isso, a imersão do fotógrafo na experiência coletiva cidadina, podendo ele trazer para suas imagens repertórios visuais reconhecidamente urbanos e públicos. Os recursos narrativos que sublinhamos, a priori, podem não coincidir com a dimensão recortada e individual que toda imagem fotográfica nutre. Eles advêm de uma leitura ligada ao que observamos nas imagens, a nossos repertórios mentais, mas que se dá por recortes temáticos dedicados a personagens e ambientes reconhecíveis, estabelecendo um vínculo monográfico com o olhar urbano do fotógrafo. A narrativa fotográfica pode dar forma a um conjunto, a uma série ou a um ensaio, mas pode não ser caracterizada por uma sequência propriamente dita, cronológica - tal como se encontra em fotosequências e fotonovelas. Temos a possibilidade de narrar pela visibilidade de cenas construídas, personagens e ambientes. Em outras palavras, é um sentido ou uma ideia legível que entra em jogo no que chamamos de narratividade e, certamente, as opções estéticas do fotógrafo influenciam no acesso a esse sentido.

Clive Scott (1999) se dedica a apontar os recursos narrativos de uma imagem isolada, por exemplo, quando trata das fotomontagens. Para ele, a fotomontagem seria a maneira de

trabalhar a narrativa de uma única fotografia, sendo esta a junção de vários recortes igualmente fotográficos. Ao citar algumas fotomontagens do inglês David Hockney, ele destaca, dentre outros aspectos, a capacidade que temos para adentrar a experiência temporal do objeto segmentado em vários pedaços e, conseqüentemente, ficcionalizá-lo e narrá-lo. Por trabalhar principalmente com o formato de *polaroids* (no caso, Hockney), a união de várias fotografias numa fotomontagem engajaria o olho do observador nos intervalos espaciais entre as imagens, suscitando a narrativa. Esse raciocínio, no entanto, não parece ecoar no que consideramos acerca dos fotógrafos desta tese, uma vez que não há fotomontagem nem mesmo uma narrativa propriamente sequencial. O que há são imagens que suscitam a narrativa por sua amplitude visual e legível, em enquadramentos de cenas e personagens identificáveis com o contexto urbano elaborado pelo fotógrafo. Daí não concordarmos completamente com a proposição de Scott ao destacar os recursos narrativos da fotografia em relação às fotomontagens e fotocollagens. Concordamos, por outro lado, com o caráter de “refúgio” que a narrativa pode oferecer à nossa leitura fotográfica, uma vez que a imagem, por si só, seria incapaz de narrar.

A fotografia provou ser um meio frutífero de inquérito sobre a narrativa, variavelmente por (a) ser ela mesma ilusionista, talvez seja o melhor instrumento para desconstruir o ilusionismo; (b) ser incapaz de narrar, ela muda a atenção da narrativa para o narratológico; (c) a dificuldade de 'entrar' em fotografias dramatiza a nossa necessidade de usar narrativas como refúgios, como formas de ler/justificar nossas vidas; a fotografia nos exclui, tanto como espectador quanto narrador da narrativa que estamos constantemente tentando habitar; (d) dada a sua disponibilidade visual e seu foco 'em todas as direções', e dado (c), a fotografia muitas vezes nos leva em viagens que não esperávamos embarcar¹⁹ (SCOTT, 1999, p.317).

A possível ancoragem de sentido que se busca na narrativa (lembrando também o que expomos no tópico anterior em relação a um dos traços vocacionais urbano-fotográficos - a *mobilidade de sentido*) entra, inevitavelmente, em conflito com o recorte visual que a fotografia sugere. Esse mesmo recorte é o que pode proporcionar uma conexão com o mundo fora dela, seja por traços culturais ou estéticos. Scott também chama atenção para o fato de a fotografia nos excluir enquanto “narradores”, o que nos faz pensar num certo imperativo de

¹⁹ Tradução nossa de: Photography has proved to be a fruitful means of enquiry into narrative, variously because (a) being itself illusionistic, it is perhaps the best instrument for deconstructing illusionism; (b) unable itself to narrate, it shifts attention from the narrative to the narratological; (c) the difficulty of 'entering' photographs dramatizes our need to use narratives as refuges, as ways of reading/justifying our lives; the photography excludes us, both as spectator and narrator from the narrative we are constantly trying to inhabit; (d) given its visual availability and its 'all-over' focus, and given (c), the photograph often takes us on journeys we did not expect to go on.

leitura que ela promove e que tentamos desafiar. Interessa-nos, mais especificamente, não assumir o papel de um narrador, mas, por outro lado, entender como o fotográfico se utiliza da narratividade ou não para sugerir conceitos de cidade. Para isso é preciso falar como nos são apresentados os olhares fotográficos que selecionamos nesta tese, majoritariamente, em formato de fotolivros.

O fotolivro, como o nome indica, é um livro de fotografias. Nele é proposta uma sequência de imagens, trabalhada segundo uma edição específica, que busca envolver-nos numa lógica similar à do cinema ou da fotonovela - formatos sequenciais. A página, equivalente à unidade de um livro escrito, é pensada como uma parte, um instantâneo de uma composição maior, ou seja, pressupõe um encadeamento de sentido. O livro de Brassai que utilizamos, por seu título “A Paris secreta dos anos 30” (do inglês *The Secret Paris of 30's*), dá indicação temática e cronológica do que encontraremos em seu conteúdo e, claramente, faz referência temática à cidade que ali é abordada. Além das imagens de Paris às quais iremos nos referir nos capítulos seguintes, o livro é composto de textos escritos pelo próprio fotógrafo (acrescentados à edição tempos depois da feitura das fotografias), sendo também divididos em seções conforme personagens/lugares fotografados. A narrativa, assim, impõe-se no formato sequencial sugerido pelo passar das páginas, apesar de termos “abertura” nessa leitura e até mesmo saltar páginas/imagens quando desejarmos. Desde o princípio do século XX, a apresentação de fotografias em conjunto, no formato de livro, tem sido um importante meio de observá-las.

Os fotolivros são desde muito tempo (pelo menos desde os anos vinte, ainda que sua história comece antes) um eficaz meio de representação, comunicação e leitura de conjuntos fotográficos. [...] é imprescindível que sejam livros em que o autor tenha ordenado um conjunto de fotografias como uma continuidade de imagens, com o objetivo de produzir um trabalho visual legível. Devem ser textos em imagens capazes de conter leituras abertas que caracterizam os livros em palavras²⁰ (FERNÁNDEZ, 2011, p.22).

Priorizando a continuidade de um conjunto imagético, ainda é dado ao leitor, num livro de fotografias, a liberdade de traçar uma leitura não-sequencial. A seleção do artista e do editor não exclui o diálogo com o espectador/leitor envolvido na trama das imagens. De

²⁰ Tradução nossa de: Los fotolibros son desde hace mucho tiempo (por lo menos desde los años veinte, aunque su historia comience antes) un eficaz medio de presentación, comunicación y lectura de conjuntos fotográficos. [...] es imprescindible que sean libros en los que un autor haya ordenado un conjunto de fotografías como una continuidad de imágenes, con el objetivo de producir un trabajo visual legible. Deben ser textos en imágenes capaces de contener las lecturas abiertas que caracterizan a los textos en palabras.

alguma forma, é essa liberdade que iremos ter na escritura dos capítulos seguintes, ao extrair imagens de livros fotográficos. A sequência dos livros juntamente com o acesso de algumas imagens na internet, interroga-nos, entretanto, sobre como a narratividade pode apresentar-se na fotografia individual, independentemente de sua continuidade sugerida em livro ou na fotomontagem, conforme menciona Scott (1999). Foi vendo livros de fotógrafos contemporâneos, tais como Moriyama, Rio Branco e Cravo Neto, que percebemos que a compilação de imagens não implica propriamente numa narrativa linear e legível por completo. Neles não priorizadas imagens em série ou divididas por temáticas, ambientes e personagens. Não há uma legibilidade unificada ou a contação de uma história, como vem a ser a “Paris secreta” de Brassai ou “Cidade Nua” de Weegee (*Naked City*). O livro *Bahia*, de Cravo Neto, por outro lado, tem seu vínculo direto com a cidade de Salvador. Entretanto, há desde imagens mais icônicas e cênicas àquelas mais fragmentadas e menos legíveis. Fratura-se, no caso de alguns, a construção legível, cênica e narrativa que encontramos em outros, estando suas imagens em livros ou não.

A importância da cenografia nas imagens de Brassai, nos anos 1930, e de Weegee, nos anos 1940, foi decisiva na identificação da narratividade fotográfica em suas proposições sobre a cidade. Para além do fato da edição de suas imagens em fotolivros, sob títulos claramente alusivos às cidades, interessa-nos destacar a visibilidade cênica de suas imagens. Brassai, fotógrafo de rua e precursor da fotografia noturna, põe em exercício o olhar romântico-moderno e seletivo ao compor suas imagens. Tipos humanos e detalhados ambientes foram marcas de sua postura de realismo frente a cidade. É notável, diante de uma fotografia humana sua, a riqueza de detalhes que adornam o fotografado - desde a pose, o semblante, o vestuário, até a forma corporal. Mendigos e mulheres nos cabarés são alguns exemplos desse trabalho cênico apurado, contribuindo para narratividade do quadro fotográfico. A rua, inclusive, também é palco desse cuidado cênico ao surgir em ambientações de luz, enquadramento e perspectiva esmeradas. E justamente por nos dar elementos, seja quanto aos tipos humanos eleitos, suas características intrínsecas, ou quanto ao cuidado aos detalhes dos recantos fotografados, observamos um investimento em recortes singulares e narrativos em relação aos indícios que a imagem traz. Brassai dá narratividade ao que põe em frente à câmera pois é uma cena fotográfica - com ator e cenário - que ele dá a ver.

Em *Naked City* (“Cidade Nua”), livro cujas imagens são de Nova York nos anos 1940, a perspectiva da rua também carrega alguns traços de narratividade. Weegee, fotojornalista, de olho atento aos fatos noticiosos que se dão na rua e aos seus eventos cotidianos, busca

captar e flagrar cenas humanas cômicas a dramáticas. Com pequenas inserções textuais, seu livro também nos oferece um pouco desta captura cênica e ao mesmo tempo testemunhal que o fotógrafo tanto perseguiu e endossou em declarações como: “Para as fotografias deste livro, eu estava na cena”²¹. Do riso, passando pelo sono, pelo choro, pelo choque, suas imagens são *flashes* no percurso dessa exploração vigilante e implacável dos habitantes de Nova York. Suas cenas de crime, cânones de seu trabalho fotográfico, podem não se caracterizar por uma cenografia voluntariamente construída, mas trazem à tona a seleção factual de um drama urbano sob o olhar do choque. Conseguimos ler estas fotografias pela carga de real que trazem, como também pelo empacotamento deste mesmo real sob os códigos dos tablóides. Contudo, Weegee amontoa anônimos em suas fotografias, como se desmentisse esse *pathos* sensacionalista. Ao lado de suas cenas violentas, a vida humana comum persistiu como nítido interesse em seu trabalho - passantes, curiosos, bêbados, presos, boêmios, dentre outros personagens cotidianos, marcam a narratividade de sua cidade nua. Neste frenético olhar moderno, é interessante observar a presença dos traços de verossimilhança como composição de uma legibilidade da cidade. Há uma inclinação narrativa nessa preferência.

Um outro entendimento acerca de “cenas urbanas” tem ligação com as cidades de Brassai e Weegee. Cenas, quando entendidas como redutos celebratórios de experiências coletivas e compartilhadas na cidade por seus atores, operam também com a noção de exibição, de atração de olhares, do ver e ser visto. Isto vem a caracterizar locais de consumo musical, espaços de entretenimento, da boemia, por exemplo, como cenas. “Através de suas cenas a cidade representa o seu desejo de habitação que é tanto comunal quanto pluralista de um lado e, por outro, exclusivo, especial e íntimo”²² (BLUM, 2003, p.183). Para Alan Blum, cenas se expressam sob esse desejo coletivo de compartilhamento de intimidade, e podem ser tão vulneráveis quanto a heterogeneidade inerente à cidade. O autor destaca uma composição mesclada de “comércio” e “criatividade” na cena, uma vez que seu valor coletivo é também explorado pelo mercado. Por esta perspectiva, as cenas de Weegee e Brassai, dirigidas também a redutos celebratórios como bares, bordéis e casas de espetáculo, lançam-se aos estímulos fotográficos desses redutos, ora sob um olhar mais voyeurístico, ora sob uma proximidade mais intimista. As fotografias resguardam o contato com a dimensão cenográfica e narrativa das cenas/redutos urbanos, ao passo que buscam também recriá-las visualmente

²¹ Tradução nossa de: “For the pictures in this book I was on the scene” (WEEGEE, 1945, p.11).

²² Tradução nossa de: “Through its scenes the city represents its desire for inhabitation that is both communal and pluralistic on the one hand and, on the other, exclusive, special, and intimate”.

para apreciação do observador.

Ambos os fotolivros, de Brassai e Weegee, e, de certa maneira, as fotografias que deles venhamos a desprender, favorecem a comunicabilidade de um sentido - principalmente associada a uma característica cênica, construída ou flagrada na cidade. A importância da cena enquanto narratividade já declina nas fotografias contemporâneas de Rio Branco e Moriyama. Não vemos os mesmos indícios narrativos ou a mesma postura ante personagens urbanos. Os recortes desses fotógrafos não investem na legibilidade convencional de recantos urbanos ou personagens, nem têm o apuro de flagrantes cênicos instantâneos. Há menos densidade simbólica (e também histórica) em suas imagens. É para uma fratura da narrativa que as imagens apontam, seja no sentido estético fotográfico ou urbano. As imagens também surgem em fotolivros, mas estes não levam a assinatura de uma cidade, e, sim, de um olhar particular, próprio do fotógrafo. Daí dizer que o foco não são cidades narradas, mas fragmentos dispersos e, muitas vezes irreconhecíveis, capturados por um olhar individual.

As imagens do japonês Daido Moriyama, publicadas no livro *The World Through My Eyes* (2010), fonte principal das imagens aqui estudadas, não são apresentadas em séries ou capítulos temáticos. São reunidas sem um foco claro na cidade ou numa temática urbana unificada. O que se vê é um conjunto de imagens desconectadas umas das outras quanto ao objeto, ao lugar, à visibilidade de personagens, sendo cada página um fragmento único, sem uma visível ligação com a página seguinte. À exceção de uma pequena entrevista, um breve texto introdutório do editor e, ao final no livro, uma curta biografia, o peso do livro é claramente imagético (cada página é uma fotografia ou duas páginas dividem uma mesma imagem horizontal), ficando o leitor encarregado de tecer ligações visuais e semânticas próprias. “O mundo por meus olhos”, na tradução do título para o português, admite a postura seletiva do olho fotográfico, particular e subjetivo, ante a plural abrangência mundana. O compromisso de Daido, nesse sentido, não é o de narrar as cidades, mas apresentá-las, sobretudo, como constituintes do seu mundo fotográfico - crespo, preto e branco, de fortes contrastes de luz e enquadramentos oblíquos. A rua, palco de suas andanças, está ali retratada sob o olhar múltiplo e fraturado, sem uma hierarquia visível entre pessoas, lugares e materiais. É uma atmosfera densa de fragmentos que conseguimos observar em suas imagens, o que nos leva também a enxergá-las pelo *olhar decadente* (tema melhor explanado no tópico seguinte).

Poderíamos também indagar se, sendo japonês, Daido não estaria ligado necessariamente à “fotografia japonesa”, à sua nacionalidade, e, conseqüentemente, a uma

leitura contextual só possível de ser realizada por vínculos com sua terra de origem. Essa problemática, inclusive, foi pensada por Karen Fraser (2011) em seu estudo sobre a fotografia no Japão. Para ela, seria impossível definir o vasto mundo da “fotografia japonesa” num limitado conjunto de características visuais ou nacionalistas, pois a variação e o ecletismo dos fotógrafos não se resumiria num “estilo japonês típico”. Cada um liga-se intimamente a uma dinâmica histórico-cultural do Japão, sendo a energia dos livros fotográficos de Daido relacionada com as transformações culturais de meados da década 60 e 70. O “mundo” do fotógrafo, de forma peculiar, leva-nos à urbanidade de um olhar que desafia os limites de um contexto local, estando o Japão impregnado de uma forte modernização urbana americanizada. Ainda que as imagens, por vezes, venham a trazer resquícios visíveis de uma identidade nipônica - semblantes característicos, inscrições na língua local, vestimentas peculiares etc., surge do seu mundo uma cidade cujas fronteiras geográficas se espargem e onde informações locais perdem lugar para traços estéticos e afetos urbanos não-narrativos. Há mais investimento no recorte, na seleção da materialidade, na edição da imagem, do que no momento cênico captado. Por isso dizermos que a narratividade, em seu olhar fotográfico contemporâneo, não tem relevo e, sobretudo, cede lugar para um mundo visualmente fragmentário, desconexo. O “eu fotógrafo” junto ao “mundo”, tão evidente no título do seu livro, resulta num conjunto de imagens esparsas, tal como cacos urbanos existencialmente órfãos. São imagens fraturadas cuja cena moderna se esgarça, transforma-se em vestígios soltos e sem possibilidade de narrar. Apesar disso, de uma forma estética menos convencional, propositalmente menos legível, documental, tipificante ou verossímil, elas falam sobre a urbanidade.



Figura 1: *The World through My Eyes* - livro aberto, Daido Moriyama, 2010

Temos nas imagens de Daido um repertório estético para falar das cidades e códigos culturais fraturados, ora relacionado a uma sensação de vazio existencial urbano, ora a uma visibilidade fotográfica que encontra na materialidade uma forte expressão. Pessoas, animais, mercadorias, objetos, rompem com uma sequência narrativa coesa e com a legibilidade mais esmerada. Vale lembrar que há livros do fotógrafo publicados por interesses específicos em lugares, como o distrito de Shinjuku, em Tóquio, e até cidades latinoamericanas, como *Buenos Aires* (2009a) e *São Paulo* (2009b). O olhar que Daido lança para essas cidades persiste marcado por composições assistemáticas, despreocupadas com regras convencionais, sob ângulos muito próximos - na maioria em *close* - do que vê na rua. Seu modo de expressão particular - borrado, rugoso, contrastado - busca sugerir um olho sujo, mundano, fraturado, seja para qual for a cidade. E é nessa perspectiva que compreendemos suas fotografias alheias a um sentido narrativo, pois é justamente a narrativa, legível e cênica, o que ele busca subverter. As distintas cidades não surgem nas imagens por seus necessários traços identitários locais, humanos ou paisagísticos, mas se apresentam na dispersão de recortes não-serializados e mundanos, sob o filtro instável e sujo do olhar de Daido.

Outra expressão urbana fraturada, também contemporânea, vem do mundo de Miguel Rio Branco. O artista nos propõe uma entrada no terreno das cidades por meio de um olhar em fragmentos, despreocupado com uma legibilidade lógica narrativa. Para as imagens selecionadas nesta tese, além das publicadas em seu site e em livros de exposições e entrevistas, adentramos o universo do *Silent Book* (1997), fotolivro que reúne imagens centradas em vestígios do mundo, trazendo-nos uma forte sensação de melancolia incrustada em materiais díspares: vestimentas rasgadas, camisinha ao chão, peles animais, cascas vegetais, dentre outros. O tom terroso, vermelho escuro, alaranjado, que acompanha grande parte das fotografias, conduz a apreensão estética desses vestígios, que nos indagam e perseguem quanto ao silêncio ali existente. A edição de Rio Branco não é proposta por uma temática ligada às cidades, mas nela encontramos recortes que fazem eco à compreensão fraturada da cena urbana. Matérias e corpos ali dispersos, afastando-se de enquadramentos convencionais e sequências previsíveis, incorporam a quebra de sentido tanto na maneira como são visualmente apresentados - vestígios, resíduos, fragmentos encontrados e postos em *close* numa fotografia em tons escuros - quanto nos próprios referentes fotográficos eleitos, ou seja, frangalhos mundanos para os quais nos propõe olhar mais demoradamente, muitos deles

resquícios da ação humana e do tempo incrustado nos objetos. Vemos nessa postura de Miguel um olhar fraturado para a urbanidade²³.

No livro, apesar da distinção visível entre os pedaços imagéticos de cada página, a combinação se dá por um ritmo de cores, texturas e sensações de esvaziamento - ora uma parede carcomida numa escura iluminação, ora sacos de boxe suspensos numa sala de paredes rugosas, ora um pedaço do corpo humano sem aparição do rosto. A ligação entre as imagens se dá por aspectos sensoriais, mas não compõem uma lógica linear. À exceção de imagens da série *Santa Rosa*, em que temos o local da luta de boxe como reconhecível em mais de uma imagem, todas as outras são fragmentos soltos que vêm a se unir pela textura, cor, forma ou certa sensação melancólica. Não por acaso, as imagens nos trabalhos de Miguel podem migrar para diferentes obras ou formatos - séries, dípticos, trípticos, polípticos, pinturas, instalações, vídeos - pelos quais a unidade imagética é constantemente repensada. Essa capacidade de extrair a fotografia de um dado formato para levar a outro é um aspecto importante da elasticidade semântica do meio, sendo praticado pela quebra e pela montagem em situações não previstas. Numa declaração, o artista afirma seu interesse na “construção poética com imagens, sejam projetadas ou impressas”²⁴ (RIO BRANCO, 2010, p.22). A dinâmica dos fragmentos de Rio Branco, em outras palavras, leva a cabo a fratura da narrativa fotográfica, permitindo ao fragmento operar visualmente em distintos contextos. Nessa compreensão, a imagem, o recorte do mundo, traz um autoquestionamento quanto à sua completude de sentido.

²³ Na compreensão de Livia Aquino (2005, p.70), “a temática de Miguel Rio Branco não aparece literalmente descrita na apresentação de sua obra, surge como um emaranhado que evoca um sentido a cada nó que se desfaz”. Para saber mais sobre a poética do trabalho do artista, ver a dissertação de mestrado da autora, *Imagem-poema: a poética de Miguel Rio Branco* (2005).

²⁴ Miguel também ressalta a importância não apenas do livro impresso para apresentar o seu trabalho, afirmando que “até hoje meus livros, por exemplo, são de difusão bastante limitada, mas na época da Internet eles começam a alcançar lugares aonde nunca pensei chegar” (RIO BRANCO, 2010, p.22).

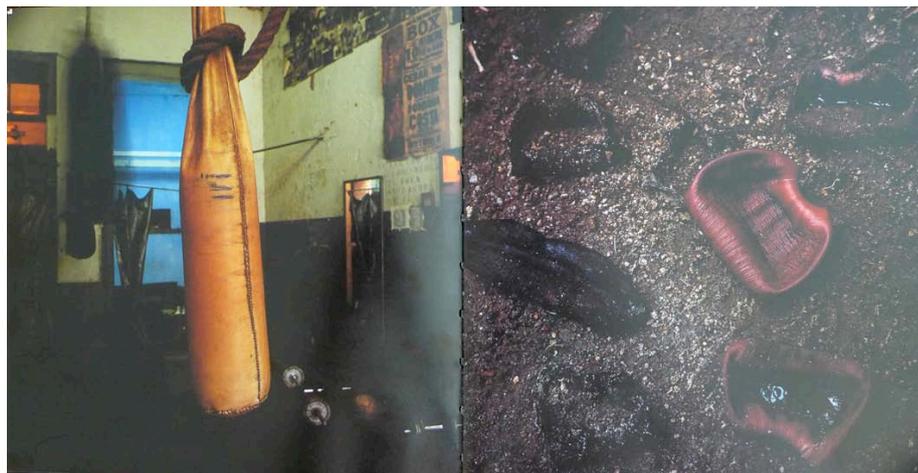


Figura 2: *Silent Book* - livro aberto, Miguel Rio Branco, 1997

Recorremos às imagens de Miguel por essa sensibilidade sempre fraturada e incompleta na apresentação do mundo. As fotografias não são pautadas por sua identificação e elo obrigatório a um só contexto urbano específico - quarto traço vocacional urbano da fotografia, pontuado no tópico anterior. Elas assumem uma postura alusiva à prática fragmentária de quem anda pela rua, entrando e saindo de ângulos visíveis nunca totalizantes. Não são rostos visíveis, nítidos, ou ambientes amplos, panorâmicos ou cenográficos o que entra em jogo na sua atuação fotográfica. Trata-se muito mais de uma expansão do olhar dedicada ao detalhe, ao vestígio, ao retalho muitas vezes banal do mundo. A cidade que extraímos de suas fotografias - não apenas as contidas no *Silent Book* - acolhe as marcas do tempo impregnadas nas coisas, nos resquícios, na exterioridade mundana. Esta exterioridade, cotidianamente silente, ganha voz nas imagens, como poderemos observar melhor nos capítulos seguintes. Destacamos sua incursão em mundos urbanos não necessariamente localizáveis, mas apreendidos na sua alusão material a resquícios mundanos, não tão aspirados em modelos urbanos de progresso. Rio Branco não nos situa num local definido, mas fala de um pertencimento urbano aliado à decadência e às fraturas do cartão-postal.

A cidade que depreendemos dos olhares contemporâneos de Miguel e Daido, por visões menos serializadas e menos guiadas por uma narrativa única, redimensionam a construção fotográfica de Weegee e Brassai. Além de uma despreocupação com detalhes de composição próprios às cenas, é possível observar diferenças quanto à apropriação dos personagens e lugares urbanos. Nos olhares contemporâneos, a postura frente ao mundo fecha o quadro em detalhes precisos, porém com uma conexão frouxa com o entorno, sendo possível abdicar de uma leitura espaço-temporal restrita a um lugar ou cidade. Essa expansão ou maleabilidade da fotografia em relação à pluralidade de leituras demonstra resistência em

estabelecer um único sentido, uma única narrativa para as cidades. Estariam no gesto de Daido e Miguel fraturas de cidade, avessas à predominância de um sentido único ou um discurso que as sustentem sob uma imagem urbana domesticada. Suas cidades, que aqui nomeamos de fraturadas, problematizam a ideia de narratividade ao serem anárquicas em suas formas de apresentação dos mundos urbanos. Não há uma classificação temática óbvia no que observamos de Rio Branco e Moriyama, levando-nos a perceber seus recortes como multiplicadores de importâncias urbanas não-catalogadas - lembrando aqui outra marca vocacional urbana da fotografia, citada no tópico anterior, que é a mobilidade de seu significado.

As narrativas de cidade encontrariam nas cidades fotográficas fraturadas um risco discursivo dispersivo, uma vez que aquelas têm intenção de sintetizar e estas últimas, de multiplicar. A pesquisadora Irllys Barreira (2012, p. 29) pensa as “narrativas da cidade” como “síntese discursiva de múltiplas articulações entre passado e presente capaz de gerar princípios de identificação e sentidos de pertencimento”. Não se excluem das narrativas urbanas, segundo a autora, as dimensões mitológicas ou ideológicas na proeminência de fatos e monumentos estereotipados e exclusivos. Nesse entendimento, sob a ótica barthesiana, “narrativas da cidade não se separam de imagens estereotipadas que muitas vezes constituem referências a partir das quais várias representações emergem” (BARREIRA, 2012, p.29). Daí, talvez, não encontrarmos uma Tóquio legível e identificável nas imagens de Daido, já que muito dos estereótipos não são relevantes em suas imagens. De forma análoga, ícones urbanos locais ou monumentais de uma cidade como Salvador não são o traço unificador das imagens de Rio Branco. Cravo Neto também alude a certa ruptura de unidade em sua *Bahia*. Estes olhares atritam com esta lógica da narrativa como “um conjunto de informações, descrições de monumentos e evocações a acontecimentos que caracterizam uma determinada localidade dando o sentido de uma ‘história’” (BARREIRA, 2012, p. 31).

As visões mais monumentais ou factuais ligadas a Weegee e Brassai, respectivamente em Nova York e Paris, levam-nos a aproximá-las também das narrativas urbanas como sínteses. De alguma maneira, suas fotografias participam de um imaginário cultural e histórico das referidas cidades modernas, por mais que elas nos tragam visões cotidianas plurais da vida de rua de um tempo passado. As fotografias, inclusive, podem ser, elas próprias, vistas como monumentos das cidades de outrora – algumas de Brassai, inclusive, podem ser vistas como cartões-postais de Paris, principalmente as que carregam ícones. Não fossem as cidades narradas, aliás, seria impraticável nossa compreensão fraturada dos olhares

urbanos. Aquela experiência comunicável, que nos apontou Benjamin, deixa suas reminiscências nestes fotógrafos, que encontraram na construção imagética um caminho para a expressão de seu tempo. E ainda nos é contemporâneo o risco que assume a fotografia ao narrar ou fraturar, interferindo na forma como percebemos e acolhemos os discursos sobre as cidades.

Lado a lado às fotografias, estão mapas, guias turísticos, publicidades de governo, relatos de viajantes, depoimentos de moradores, dentre outros exemplos de construções discursivas e estéticas para as cidades. Nosso enfoque na fotografia não deixa de levar em consideração a existência dessa variedade de apropriações na disputa simbólica e constitutiva do espaço urbano. A busca por ver e entender a cidade sob o olho decadente fotográfico põe em jogo imagens urbanas que passam ao largo, certamente, dos discursos hegemônicos do turismo ou da publicidade. O que vêm à tona nas cidades fraturadas não está, muitas vezes, em consonância com a imagem segura e politicamente correta que interessa a esses discursos. São as rachaduras, as imperfeições, as amassaduras dos cartões-postais que perseguimos no rastro das imagens.

1.3 O olhar decadente

Ao ser pronunciada, a palavra decadência traz, de imediato, a ideia de corrupção, falência, arruinamento. Esses termos podem ser facilmente encontrados como sinônimos da palavra num dicionário. Nosso inquérito acerca do termo surge, contudo, de uma provocação suscitada pelas imagens fotográficas que permeiam este trabalho. Nelas, a cidade comparece esfacelada por via de corpos e materiais mundanos que exalam algum sinal de decadência – uma decadência expressa pelo corpo humano, como a nudez da meretriz ou o corpo caído do bêbado; uma decadência também trilhada pelos resíduos de fragmentos físicos dispersos nas ruas. Tendo em vista os sentidos elípticos que a palavra carrega na experiência das imagens, faz-se necessário delinear nossa concepção conceitual desta palavra dentro do seu variado repertório.

Decidimos dividir aqui nosso pensamento sobre a decadência em dois momentos. No primeiro, dedicamo-nos a conotações que o termo recebeu em alguns estudos artístico-literários da modernidade. Um breve comentário acerca de como a decadência surge na literatura nos é importante enquanto abalizador histórico do termo e de como nossa proposição imagética da decadência, por outro lado, opera na elasticidade conceitual desse termo. No segundo momento, buscamos pensar mais especificamente como a fotografia

trabalha a questão da decadência no espaço urbano, que, embora distanciando-se da abordagem literária moderna e finissecular, recoloca a ideia em termos de elaborações estéticas da imagem. O termo decadência não nasce hoje e já é sujo de história - o qualitativo “sujo” aqui não se trata de demérito e quer dizer “carregado”, “preche”, “rico”. Convém, então, sinalizar para a existência desse percurso histórico sem desmerecer as possibilidades de sua reescrita em outras apropriações, como a das artes fotográficas.

1.3.1 A decadência suja de história

Adentrar a trilha histórica do termo decadência é um desafio visto que são inúmeros os escritos que tocam no tema. Ora por uma perspectiva literária, ora por um momento cultural ou estilo que caracteriza um conjunto de obras, ora pela incursão nas artes visuais da boemia oitocentista, a decadência ou “Decadência” em maiúsculas surge como termo cuja historicidade remonta, na maioria das vezes, ao século XIX ou ao fins de século (afamado no francês pela expressão *fin de siècle*). Atitudes intelectuais ligadas ao surgimento de novas linhas filosóficas, dentre elas a nietzscheana, buscavam romper, radicalmente, com a objetividade e as “certezas” da época anterior. Componentes que se destacam no intelectual do final do século XIX, no seu “eu-fnissecular”, segundo Mauro Porru (2002, p.58), são: “a falta de confiança na razão, a fuga da realidade cotidiana, o aflorar de um sentimento profundo de solidão e de angústia”.

Diferentemente de outras correntes de pensamento, como o Positivismo por exemplo, não é característica do Decadentismo a uniformidade ou a predominância de uma única linha filosófica, poética ou estética. Por diferentes práticas, às vezes até opostas, o pano de fundo comum era a expressão da “crise da burguesia oitocentista de tendência democrática”, permeada pelos sentimentos de vazio e angústia (PORRU, 2002). Sob o nome genérico de “Decadentismo”, Porru (2002, p.59) destaca que são acolhidas as tendências artístico-literárias do período que vai “dos últimos vinte anos do século XIX às primeiras décadas do século XX”. Os limites temporais, contudo, seriam insuficientes para demarcar unicamente a gama de manifestações até hoje citadas como “decadentes” ou “decadentistas”. A apropriação do termo em outros tempos e contextos culturais, apesar de seu berço europeu, complexificou as fronteiras de sua prática e suas releituras na arte e na cultura²⁵.

²⁵ Existiu um movimento literário de atmosfera decadentista no Brasil, por exemplo, tendo como destaque João do Rio. Essa sensibilidade literária, por outro lado, entrava em choque com o moralismo burguês antidecadência.

Tendo a intenção de sermos breves, cabe, aqui, trilhar algumas considerações quanto à historicidade da ideia de decadência. O parágrafo anterior nos introduz no panorama do imaginário decadentista e, agora, buscamos destacar a contribuição de dois teóricos que se detiveram no tema. Um deles é Matei Calinescu (1987) e a outra é Mary Gluck (2005). Ambos realizaram estudos cuidadosos sobre a conexão da decadência com a modernidade, sendo Calinescu mais dedicado a um repertório histórico-conceitual da ideia no pensamento ocidental, e Gluck dedicada às manifestações do fenômeno na boemia popular e cultura urbana. Por esses dois caminhos, destaca-se a forte contribuição francesa na sensibilidade artística decadente, sendo originárias da França as produções artístico-literárias que se referenciaram como pertencentes à Decadência (*Decadence*)²⁶. O repertório estético da noção de decadência e, de forma mais ampla, do movimento ou fenômeno da decadência permitiu que esses autores se defrontassem não apenas com as peculiaridades do contexto francês, mas com os paradoxos e controvérsias ligados à dinâmica de um fenômeno moderno. Cabe pontuar que o termo moderno e modernidade assumem diferentes acepções conforme os autores e correntes teóricas: a modernidade como período histórico, a modernidade como projeto e a modernidade como experiência cultural, por exemplo, são algumas perspectivas (JAGUARIBE, 2007, p.18). É principalmente nesta última acepção que aqui pensamos a modernidade e a decadência.

Num retrospecto histórico, Calinescu relativiza a ligação da decadência com o progresso e parte de algumas distinções. A visão platônica da decadência resume a crença dos gregos de que o tempo não é nada além de um contínuo declínio. Já para o Cristianismo, a ideia se configura como um prelúdio do fim do mundo, uma visão apocalíptica. Nos dois exemplos, é possível apreender níveis diferentes de entendimento da ideia, sem privilegiá-la apenas sob o ponto de vista de malogro histórico. E o sentido que a modernidade traz para a noção de decadência enfatiza sua complexidade dialética. Modernidade/progresso de um lado e decadência/declínio de outro se excluem mutuamente apenas se as encararmos sob um ponto de vista restrito. A ligação entre os termos é tão íntima que, nas palavras de Calinescu (1987, p.155), “[...] se fôssemos generalizar, nós chegaríamos à conclusão paradoxal de que progresso é decadência e, de modo inverso, decadência é progresso”²⁷. Tal formulação lança

²⁶ Especificamente na literatura, destacam-se as obras de Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, conhecidos como poetas simbolistas e que desenvolvem ideias já sugeridas por Baudelaire (PORRU, 2002).

²⁷ Tradução nossa de “[...] if we were to generalize, we would reach the paradoxical conclusion that progress is decadence and, conversely, decadence is progress”.

para nós a perspectiva de que a modernidade está de tal maneira incrustada na decadência que a assunção de uma não seria possível sem a outra.

Um dos argumentos de Canilesco é a crítica ao “mito do progresso” iniciada pelo movimento romântico, marcada pela reação anticientificista e antirracionalista no final do século XIX e que se prolonga até o século XX. A compatibilidade entre alto desenvolvimento tecnológico e decadência parte de que, na experiência dos resultados do progresso, um número crescente de pessoas passa por um senso de perda e alienação²⁸. Desenvolvimento e progresso seriam também formas de experiência da decadência. O contexto cultural do século XIX é atravessado por esta ideia ambígua, que se traduz tanto na filosofia quanto na literatura. A repercussão de escritores que propagaram o “estilo da decadência” na França é objeto da teoria de Nisard, considerado o primeiro crítico desse campo de interesse e estudioso da obra de Victor Hugo. De Hugo, Nisard extrai os principais signos da decadência: “[...] o profuso uso da descrição, a proeminência do detalhe e, sobre um plano geral, a elevação do poder da imaginação, em detrimento da razão”²⁹ (CANILESCU, 1987, p.161). É curioso destacar que, nesta caracterização literária, há um posicionamento estético que trava um embate com o controle racional, progressista, ao mesmo tempo em que põe como ideia ou valor substitutivo a “imaginação”, sendo esta uma força anárquica³⁰.

Os artistas decadentistas franceses tiveram o papel de afirmar uma modernidade estética distinta da modernidade burguesa, alienante, promissora de melhorias civilizatórias e democráticas. Ao mesmo tempo, de acordo com Calinescu (1987, p.162), eram conscientes de “sua própria alienação, tanto estética quanto moral”. Isto se devia à forte crítica que eles mesmos, como “decadentes”, impunham a si, já que um forte criticismo era marca do cenário de decadência. O livre intercâmbio entre as artes, como forma de quebrar estatutos convencionais, também é constituinte do legado dos artistas decadentes na modernidade, conforme destaca Baudelaire, por exemplo, ao enfatizar a qualidade “visual” da música de Wagner³¹. Romper as fronteiras das manifestações estéticas consistiria em se opor à tradição

²⁸ O magnetismo exercido pela decadência acompanhou a vida intelectual moderna tanto psicologicamente quanto culturalmente. O desenvolvimento dos estudos psicanalíticos se deu paralelamente à literatura decadentista, o que culmina na forte expressão dos decadentes acerca da consciência, da alienação, dentre outros estados psíquicos.

²⁹ Tradução nossa de “[...] the profuse use of description, the prominence of detail and, on a general plane, the elevation of the imaginative power, to the detriment of reason”.

³⁰ Otto Urban (2006), em seu estudo sobre a decadência boêmia nas artes visuais, afirma que os Decadentes introduziram temas antes tidos como tabus, tais como a sexualidade, o Satanismo e o Anarquismo.

³¹ Em *O nascimento da tragédia* (1992), Nietzsche sublinha o caminho dionisíaco da música alemã de Wagner, onde reencontra o espírito “trágico” grego. Ela seria uma maneira de superar valores morais da modernidade ao confundir a compreensão humana.

autoritária da unidade e da objetividade. Nisso, mais uma vez, afirma-se o espírito decadente moderno nestes artistas por meio de um posicionamento estético contrário ao imperativo da racionalidade, valorizando um individualismo “anárquico”. A imaginação livre seria um modo de expressar a própria crítica ao *status quo*. E indo além, em fins de século, um sentido mais amplo passa a abranger a decadência como fenômeno cultural que imprime ao espírito da modernidade a veia crítica, iconoclasta e provocativa dos ideais burgueses desumanizadores e alienantes (CALINESCU, 1987).

Por outro lado, Mary Gluck (2005), ao comentar a noção de boemia na modernidade, ressalta que, além da quebra da unidade, da racionalidade e da crença burguesa no progresso, há relações paródicas e dialógicas da burguesia boêmia com a cultura popular massiva. O argumento da autora é de que existe uma “boemia popular”, caracterizada pela ironia, que recusa a cultura do cotidiano da modernidade e a transforma em formas estéticas definidoras da cultura modernista³². As manifestações artísticas abordadas nesta direção propunham uma recontextualização paródica da vida boêmia, dinamizando os potenciais criativos da vida moderna e indo além dos discursos dominantes acerca da burguesia. Gluck, em outras palavras, enfatiza a profanação das convenções burguesas na cultura urbana do século XIX ao sublinhar o espaço da cultura comercial popular aliado a ela. É no jogo híbrido de classes que se une o burguês ao popular.

É citado como obra paradigmática da literatura decadente o controverso romance *À Rebous*, do francês Joris-Karl Huysmans, datado de 1884. Dele, Gluck extrai a imagem do decadente como figura alienada, apartada da sua sociedade e do seu século, além de posicionar-se contra a vulgaridade da vida moderna e o mundo da cultura popular, do entretenimento urbano e de políticas democráticas. Por outro lado, e contraditoriamente, o eu-decadente estava situado dentro dos desenvolvimentos culturais do *fin de siècle*, tendo o artista decadente “origens ocultas” nos traços modernos da cultura do entretenimento urbano e na histeria popular. O mundo dos intelectuais e artistas nos cafés literários e cabarés artísticos (a exemplo do *Chat Noir* em Paris) conceberia a “persona do decadente moderno” como uma nova encarnação da cultura da modernidade, sendo a ela associada a transgressão, a boemia, a afiliação ao espetáculo urbano e à performance. Tal como menciona Gluck (2005, p.110), a

³² Gluck destaca o trabalho do litógrafo francês Honoré Daumier como expressão visual do espaço social heterogêneo da boemia. Suas litografias mesclam distintas profissões e classes em cenas humoradas da boemia no âmbito social e artístico.

figura decadente viria no lastro do *flâneur* dos anos 1840 e do boêmio romântico dos anos 1830, e como tais, teria formulado sua “visão da modernidade popular e performativa”. Estas origens do decadente, todavia, não se fazem tão explícitas. “Esta boemia decadente associada à baixa cultura de entretenimento urbano é notoriamente difícil de evidenciar, e é mais ou menos ausente das narrativas familiares da arte e da literatura do final do século dezenove”³³ (GLUCK, 2005, p.110-111).

A provocação de Gluck é justamente fruto da contraditória caracterização do fenômeno decadência e do “eu-decadente”. Como poderia aquele que se vê apartado da sua sociedade, do vulgar, da burguesia democrática, estar ligado ao entretenimento da boemia popular? A autora busca responder a essa questão citando argumentos de alguns literários e historiadores da arte, mas deixa claro que o sucesso dos cabarés boêmios, dos cafés literários e das exposições de arte paródicas com o público em geral não é suficientemente explicado por implicações do consumismo, escapismo ou mesmo de inovação artística. Trata-se de uma questão de reconhecimento da boemia como expressão do moderno na cultura urbana.

O significado das performances boêmias para os contemporâneos reside na sua estranha capacidade de encarnar a essência da experiência moderna. A boemia tornou legíveis e visíveis os segredos e características ocultas do que significava ser moderno. Ela resolveu, ainda que por apenas um momento, a diferença entre significado e representação que era uma fonte constante de ansiedade em um mundo urbano rapidamente mutável e cada vez mais complexo ³⁴(GLUCK, 2005, p.119).

Por este raciocínio, uma nova arte que quisesse sustentar-se como moderna precisava estar atenta às forças da vida cotidiana e da cultura popular. Partindo não somente de uma premissa de afastamento social, de recusa do vulgar e da antiburguesia, os Decadentes seriam ativadores dos sentidos coletivos e urbanos da modernidade. Gluck, então, expande a questão da decadência, trazida da literatura, para o pensamento de sua expressão social na cultura urbana moderna. Este pensamento nos interessa particularmente por tocar no diálogo entre decadência e cidade, ainda que proponhamos outros caminhos imagéticos e analíticos. O reconhecimento do popular, da vida cotidiana e da performance boêmia na efevescência do mundo urbano do século XIX são elementos que nos dirigem às imagens de Brassai, que

³³ Tradução nossa de: “This decadent bohemia associated with the low culture of urban entertainment is notoriously difficult to bring into focus, and is more or less absent from familiar narratives of late nineteenth-century art and literature”.

³⁴ Tradução nossa de: The significance of bohemian performances for contemporaries lay in their uncanny ability to embody the essence of the modern experience. Bohemia made legible and visible the secrets and hidden characteristics of what it meant to be modern. It bridged, if only for a moment, the gap between meaning and representation that was a constant source of anxiety in a rapidly changing and increasingly complex urban world.

apesar de estar inserido no século XX, num momento posterior da boemia parisiense, captam bem esse espaço social dos boêmios, do lúmpen³⁵ e dos trabalhadores nos lugares de entretenimento da vida noturna, tais como os cabarés. Enquanto podemos observar um olhar do romance moderno realista no modo como retratou Paris, a Nova York de Weegee já expressa o modo sórdido e, por vezes, irônico do encontro do burguês com o popular. Algumas de suas fotografias aglutinam diferentes classes sociais e, a depender do semblante dos retratados em bares ou situações de rua, transmitem um tom irônico. Se pudermos assim imaginar a elasticidade da herança decadente do *fin de siècle*, ambos os fotógrafos reelaboram de alguma forma o teor boêmio da vida nas cidades.

Como movimentação intelectual e estética no cenário urbano moderno, a decadência oitocentista persiste como assunto de relevância entre investigadores e estudiosos. Nossa preocupação, ao nos aproximarmos do tema, é a de não confundir ou mesmo sobrepor ingenuamente essa experiência do decadente finissecular com o que levantamos das fotografias. Para o que pensamos a partir das imagens, valores como anticientificidade, antirracionalidade, crítica à burguesia alienante, quebra de estatutos artísticos convencionais, dentre outros, não são o que as explicam ou sustentam como decadentes. Inclusive, não é por um conjunto de crenças ou de um manifesto, que as imagens aqui se reúnem sob a alcunha da decadência. Em nosso caso, é a partir de diferentes posturas imagéticas - modernas e contemporâneas - que captamos um estado de decadência visível atrelado à vida nas cidades - o qual destacaremos no próximo subtópico. Por esse caminho, não buscamos propriamente afirmar que os fotógrafos são as novas encarnações do espírito decadente moderno, mas sim, propor uma conotação para a decadência que é imagética e que se relaciona com o esfacelamento próprio ao urbano. Reconhecemos os sentidos estéticos atrelados ao vocábulo, mas propomos uma guinada deste conceito em relação ao ato fotográfico e à imagem fotográfica. Há, certamente, a importância do moderno enquanto marca de legibilidade do mundo físico das cidades - incluso no que destacamos por via dos ambientes, do vestuário, das mercadorias -, mas este nos interessa enquanto experiência fotográfica que perpassa distintos olhares e pertencimentos históricos.

A contribuição dos teóricos que aqui trouxemos busca, todavia, uma compreensão do que já atribuiu peso histórico à decadência. A escolha desse termo para figurar nesta tese não poderia eximir-se dessa breve retrospectiva, uma vez que sabíamos de que se tratava de um

³⁵ Do alemão, farrapo, trapo. Aqui podendo ser entendido, em termos marxistas, como o “homem trapo”, o subproletário miserável, o marginal.

vocábulo forte e merecia ser entendido também pelo peso que já possui. É relevante saber, por exemplo, que o cenário urbano já sujou a decadência de história e que, mesmo nos cafés literários dos “Decadentes”, havia uma mistura entre a burguesia e o público em geral. Por mais que buscassem um individualismo distanciados do popular, havia mistura com o cotidiano e a cultura urbana em marcha. Os fotógrafos que aqui elegemos penetram o cotidiano urbano. Em outros momentos históricos e sem a defesa de uma distinção de classe, eles amparam em suas imagens o que a cidade despoja, jorra. É nesta atenção que lançam olhares para os cacos do mundo, para a decadência. Há choque, há angústia, há melancolia na experiência das imagens, entretanto, não são sentimentos traduzidos no pessimismo com uma época nem na radical ruptura com uma época anterior. São inquietações não necessariamente negativas ante o mundo vivido.

A correspondência entre progresso e decadência, mencionada por Calinescu, encontra eco na relação imagética entre fotografia e cidade, apesar de ser muitas vezes ignorada por discursos que sustentam uma imagem progressista. É da companhia da decadência que as cidades vivem, mas nem sempre isso é legível em nossas experiências urbanas ou mesmo por fotografias. Diante do exposto, a partir da matriz histórica finissecular e suas derivações, parece-nos válido perceber a decadência num domínio atravessado por experiências que concernem tanto à natureza humana quanto às realizações cotidianas, históricas, artísticas e culturais. Nesse caminho cheio de pedregulhos, chegamos às cidades e à fotografia.

1.3.2 A decadência em resquícios: cidades e fotografias

Muito do já escrito e estudado academicamente sobre decadência pouco abrange sua aparição em trabalhos fotográficos. Conforme mencionado no subtópico anterior, há uma fortuna de escritos na direção literária, histórica e ligada às artes, mas o elo com a fotografia permanece carente de uma atenção especial. Pelo mérito da força cultural dos tradicionais temas decadentistas, a estética da decadência do século XIX ainda ecoa em leituras nos campos da literatura contemporânea, sendo reavaliada enquanto ideia em estudos mais críticos. Nosso problema aqui é o de propor um deslocamento do termo para pensar as fotografias em sua relação com as cidades, ou seja, a ideia interessa relacionada à visualidade e à vida urbana. Nisso, corremos o risco de não seguir fielmente aquilo que já foi tratado nos estudos mais específicos e históricos sobre a decadência e focar a ideia nas sugestões imagéticas das cidades.

No seio da cultura urbana da modernidade, é-nos sugestivo pensar os significados que giram em torno da decadência ao imprimir marcas nas cidades. Dylan Trigg (2006) se propôs

a delinear o que seria uma “estética da decadência”³⁶, conectando a ideia à ruína. Propondo-se a uma fenomenologia, fala-nos de uma decadência que se constitui como provocação à ideia de progresso racional e, de acordo com ele, entra então como pano de fundo o colapso de ideias iluministas, tais como a razão científica, a emancipação do homem e a crença no progresso histórico. Estaria calcado na decadência um percurso que vem desde o processo de racionalização do mundo, passando pelas formulações de Kant, até o declínio do ideal racional que tem implicações estéticas na concepção de um mundo nostálgico, fragmentado, e, na visão do autor, favorecedor de uma crítica da memória. Nessa direção, lembramos a ênfase da cultura da memória nas cidades por via de seus monumentos, seus sítios históricos, assim como por reconstituições midiáticas fragmentárias do tempo passado (HUYSSSEN, 2000; SARLO, 2007). As ruínas de cidades, inclusive, entram nessa fabricação de memórias. Podemos perceber esta inclinação na sedução turística até hoje exercida pelo Coliseu corroído em Roma, pelos castelos medievais arruinados de Portugal ou mesmo pelas pedras ancestrais das ruínas incas no Peru. O apelo do velho ecoa no que Huyssen (2010) vai chamar de “ruínas autênticas”, embaladas pela nostalgia das origens e contempladas nos séculos XVIII e XIX.

Trigg conecta as ruínas modernas ao pós-industrial sublime, no qual a dinâmica da “ruinação” atinge a representação imaginada das cidades. O percurso que faz pelas ruínas modernas e pela “decadência urbana”, marcada por abandono (fábricas abandonadas, por exemplo³⁷), persegue o declínio como revelador da desordem universal, do silêncio da razão. Aos moldes do progresso, a identidade fixada dos espaços é como um mecanismo de poder e supressão. Na decadência, contudo, a ideia de progresso é alterada ao passo que os próprios lugares decadentes e abandonados se tornam um fator da paisagem urbana, ou seja, a alteração e vulnerabilidade dos espaços reposicionam a própria ruína urbana. O pensamento de Trigg, assim, pretende construir uma crítica filosófica sem se abster de um mergulho na materialidade dos espaços arquitetônicos. Como leitores, isso nos ajuda a visualizar conceitos, no entanto, a gama de autores que o autor traz ao longo do livro para iluminar sua noção de “estética da decadência” acaba por ofuscar o direcionamento particular de sua proposta. Já que o que pretendemos é salientar a conexão da decadência com a vida urbana, não somente no que concerne aos espaços arquitetônicos, mas, sobretudo, às experiências partilhadas por

³⁶ Tradução nossa de “The aesthetics of decay”.

³⁷ O autor menciona que a “exploração urbana”, derivada da América do Norte, teve prosperidade nas últimas décadas do século XX, que coincide com a intensificação das ruínas modernas. Consistia na exploração de lugares abandonados, subterrâneos ou ocultos.

fotógrafos de cidades, cabe sublinhar que Trigg nos ajuda mais como pano de fundo histórico-conceitual sobre as trilhas das ruínas modernas em detrimento do progresso. Algo também de que nos adverte Beatriz Jaguaribe (1998) ao observar que as ruínas modernistas expressam a “decadência do novo”.

A diferenciação que se faz a partir da conjuntura da cultura capitalista é que, na lógica das mercadorias, o tempo não se deixa acolher nas coisas. “Mercadorias em geral não envelhecem bem. Elas se tornam obsoletas e são jogadas fora ou recicladas”³⁸ (HUYSSSEN, 2010, p.19). As ruínas burguesas já deixavam esses indícios na percepção benjaminiana, ao preconizar que elas “[...] serão um ignóbil detrito de cartonagem, de gessos, de coloridos” (BENJAMIN, 2007, p.126). De toda expansão monumental aliada à dureza da pedra, chegamos à obsolescência da frágil mercadoria. A pátina do tempo não poderia aderir e marcar o invólucro sempre renovado dos produtos efêmeros. Contudo, é nesse tempo volúvel, passageiro e praticamente imperceptível, que toma conta da experiência urbana, no qual fotógrafos também encontram uma abertura para a expressão da decadência. Tornada fotografia, a temporalidade dos corpos e detritos urbanos é recolocada no mundo visível e trabalhada em distintas posturas estéticas.

Nossa tese acerca da decadência (na cidade e na fotografia) é de que ela está lado a lado aos anseios de progresso e projetos de modernidade para as cidades, mas não se resume à visibilidade de ruínas urbanas literais. Ela se apresenta como um estado de dismantelamento que carrega não apenas um sentido moral dos cenários decadentes, mas também um sentido de deterioração urbana, de esfacelamento físico/material do mundo habitado das cidades. Esse estado decadente não implica no fim de um período de progresso ou nas consequências de uma catástrofe, mas está entranhado em nossa vida urbana cotidiana, na qual penetram os mais diversos resíduos carnis e de matéria mundana. A textura da decadência no fotográfico surge da descamação das coisas, dos corpos, das superfícies. E é nesse sentido que se direciona à imperfeição, à corrupção do olhar de beleza arquitetônica e paisagística que provém do cartão-postal. Numa compreensão debordiana, é a feição oculta do espetáculo (DEBORD, 1997). A decadência encontra na fotografia a possibilidade de fazer visível a vulnerabilidade das cidades, esteja ela sob marcas na pele humana, dos objetos, nas vestes dos corpos ou dos vestígios concretos encontrados nas ruas. Além de estar presente na carga

³⁸ Tradução nossa de: “Commodities in general do not age well. They become obsolete and are thrown out or recycled”.

sígnica das imagens, o decadente opera com os códigos culturais e materiais de uma modernidade caduca, decomposta nos mundos urbanos reinventados pelo olhar dos fotógrafos.

Importa elucidar que muito do que surge enquanto imagens fotográficas artísticas atuais vinculadas ao urbano e à decadência (também notoriamente ligada à expressão em inglês *urban decay photography*) faz referência a espaços arquitetônicos em ruínas, abandonados ou destroçados por catástrofes. O diálogo da arquitetura com o sublime, conforme ressalta Trigg sobre as ruínas modernas, é visível. Os espaços aparecem, em geral, sem a presença humana e são tomados pela corrosão do tempo nos objetos e construções - móveis cobertos de pó, revirados, carcomidos ou quebrados, assim como paredes cheias de manchas e corroídas -, compondo cenários, apesar de degradados, belos. Exemplos dessa inclinação fotográfica são as arquiteturas destroçadas do fotógrafo canadense Robert Polidori e os teatros arruinados dos franceses Yves Marchand e Romain Meffre³⁹. As ruínas nessas belas fotografias, de alguma forma, ostentam o caráter petrificado da decadência urbana, mais do que a aproxima da dinâmica da vida nas cidades. As dilapidadas moradias da Cracolândia em São Paulo figuram no trabalho fotográfico de Tuca Vieira incorporando também o abandono e esvaziamento das construções destroçadas. O foco destes exemplos está nos lugares mortos, desativados, esquecidos ou destruídos, e não sugerem o mesmo vocabulário da decadência ao qual nos dirigimos. O estado decadente de que tratamos se vincula à urbanidade em seu estado de trânsito incessante, vivo, vulnerável, jorrando para a fotografia os traços dessa dinâmica. Nesse sentido, as imagens que compõem nosso presente estudo se afastam destes trabalhos citados, uma vez que não erguem ou esculpem os recantos urbanos retratados em belas imagens, mas mantêm o estado de esfacelamento e efemeridade como pertencente e entranhado no cotidiano das cidades.

No olhar para a decadência, as estéticas escolhidas diferem do fotojornalismo melodramático e factual ao propiciar suas retóricas específicas⁴⁰. Ademais, afastam-se de uma estetização do ruinoso enquanto natureza morta oriunda do catastrófico, tal como nas imagens de Polidori. É o mundo precívil da vida comum nas cidades que se expressa esteticamente nas imagens eleitas. O abandono que muito sugere conexão com a decadência, em cidades como Detroit, fotografada por Marchand e Meffre, favorece um campo de sítios a serem

³⁹ Imagens disponíveis nos sites dos fotógrafos: <http://www.robertpolidori.com> e <http://www.marchandmeffre.com/> Acesso em 13 mar 2014.

⁴⁰ Weegee, ainda que inserido na temporalidade jornalística, em sua “cidade nua” traz uma Nova York crua, sórdida e sem sentimentalismos, recriada em personagens mundanos, anônimos de uma cidade grande.

explorados fotograficamente. Estes tendem a ser enquadrados com belas entradas de luz, um primoroso trabalho de cor e composições agradáveis ao olhar. Quando o abandono comparece em imagens de Rio Branco, por exemplo, não deixa de ser desconfortante, rugoso, melancólico, e não se sustenta na qualidade do belo apenas. O esfacelamento material não é monumentalizado e está envolto de um olhar de estranhamento para os espaços. Mesmo Daido Moriyama, quando enquadra seus detritos cobertos de pó, olha para o abandono com um visível desapego à beleza do recanto encontrado. O arruinamento que essas imagens põem em foco, logo, não se dirige à petrificação de sítios em ruínas ou à valorização idealizadora dos lugares perdidos e transviados. É no abandono corrente, imanente às experiências urbanas, que esses fotógrafos lançam luz - calçadas ásperas, um corpo caído no chão, um rato morto, vidro quebrado. Dada a imanência de seus vestígios mundanos, a ruína como achado de um passado distante, desconectado com o nosso tempo, não é o que dá o tom da decadência que observamos.

Outra perspectiva fotográfica associada à decadência e ao urbano é pelo olhar de temáticas sociais das margens, dos menos favorecidos, da pobreza. Um olhar que, muitas vezes, enseja o sentimentalismo ao engajar o espectador na dureza e sujidão da alteridade humana. No lastro das imagens de pessoas em condições miseráveis nas metrópoles industriais, temos o trabalho de fotografia direta (*straight photography*) de Paul Strand ou mesmo o de Lewis Hine com a temática das fábricas, do trabalho infantil e dos trabalhadores da construção civil. Há um apelo fotogênico da miséria e dos dramas urbanos em outros diversos exemplos mais recentes, dos quais se podem extrair os moradores de rua nas metrópoles da América Latina que estampam fotografias de Paolo Gasparini, numa visível denúncia das desigualdades sociais. As crianças e as condições informais de moradia comparecem também em alguns registros em preto e branco do fotógrafo brasileiro Ed Viggiani. Por diferença notória, podemos dizer que os trabalhos estéticos dedicados a enquadrar a miséria urbana não se afinam à noção de decadência que se sustenta nesta tese, uma vez que esta se apresenta em expressões visuais mais distanciadas de um olhar socializante ou panfletário das mazelas sociais urbanas. Ademais, se adotássemos essa perspectiva, correríamos o risco de apenas rotular discursos já largamente difundidos em torno da temática. Importa-nos sugerir um olhar mais complexo e menos redutor de como a decadência se entrelaça ao humano e à vida nas cidades.

Mesmo nas imagens mais voltadas ao humano de Brassai⁴¹ e Weegee - nossos paradigmas das cidades modernas -, poucos são os ecos da decadência ligados exclusivamente à arquitetura vazia e arruinada (bela) ou à pobreza (sentimental). O decadente ali tem muito mais relação com as experiências mundanas do lúmpen, da devassidão, da vida noturna, da boemia, ou seja, dos cenários decadentes. As cidades são apresentadas na tônica decadente dos prostíbulos, do meretício, da vagabundagem, do frívolo cotidiano dos episódios de rua - desde cenas como a das prostitutas e mendigos, às mais chocantes, como o corpo morto nas cenas de crime em de Weegee. A decadência não deixa de estar impregnada com a pátina de degeneração das cidades, entretanto é calcada em facetas e ações humanas ligadas ao profano, ao torpe, ao choque, ao corpo vulnerável. Além de resguardar o embate com a deterioração física das grandes cidades, nestes exemplos há uma inclinação desafiante da moral na decadência que culmina nos submundos ou mesmo no desmanche do normativo nas ruas. Comumente encarados como recantos profanos, de baixo calão, avessos ao controle, os submundos são lugares sociais onde se torna enfática a dinâmica de grupos de classes distintas, divergentes à normatividade e não menos dignos de fotografias⁴².

Apesar da escassez de reflexões mais específicas sobre fotografia e mundos decadentes, certo texto de Emily Apter (1999) chamou nossa atenção por contemplar dois fotógrafos - um moderno, Brassai, e outra contemporânea, Nan Goldin - num estudo sobre decadência ligada aos submundos urbanos. Nele, a autora traça um diálogo entre as imagens nostálgicas dos personagens da Paris de Brassai com os tipos humanos dos submundos de Nova York e Boston de Nan Goldin. Sua proposição é de que é reatualizada em Nan Goldin a visibilidade teatral de subculturas da cidade. Aliando a decadência aos submundos, Apter admite a fluidez das periodizações decadentes e sua erupção na catalização de estilos, formação social e historicidade. Sendo reciclável, “o crepúsculo da sensibilidade decadente do fim-de-século, implantada na virada modernista, é ao mesmo tempo historicista e abstraída de história; vinculada a um *Zeitgeist* específico, contudo transferível a novas codificações da

⁴¹ Sabemos que Brassai, além das vidas na Paris noturna, dedicou-se também a séries fotográficas de *graffitis* e marcas nas paredes depois de 1932, num empenho fortemente surrealista. Essa atração detalhada para as formas inscritas nos muros não comparece no livro de referência que dele elegemos, sendo este de cunho humanista. Sobre signos de deterioração na tradição pitoresca da fotografia, ver texto *Images of decay: photography in the picturesque tradition*, escrito por Wolfgang Camp (1990). Especificamente sobre Brassai, ver o texto *Cidade, modernidade e fotografia: Brassai e a flânerie surreal* da pesquisadora Nina Velasco e Cruz (2008), que aborda a ligação das imagens dos *graffitis* com a cidade surrealista.

⁴² Por cerca de 1870-1940, segundo Emily Apter (1999), o submundo é notoriamente associado com os clichês da boemia de alto e baixo nível.

vida cosmopolita”⁴³ (APTER, 1999, p.143). O estilo do submundo seria sintomático da expressão da consciência da decadência finissecular e tanto Brassai quanto Nan Goldin trabalham visualmente esta sensibilidade em distintas épocas. Cada um trouxe à tona o *pathos* do decadente em imagens humanas dos submundos.

Como Brassai, ela encontrou uma fórmula visual que tipifica, para sua época, uma sensibilidade de “fim da história” teatralizada, decadente. Onde Brassai aperfeiçoou a versão em preto-e-branco da “la vie en rose” em seu retrato nostálgico de “Paris como se parecia à noite; as janelas que iluminavam ou escondiam a miséria, os antros cheios de bêbados e prostitutas, a partir dos quais eixos de luz, melodias familiares, e correntes de epítetos obscenos esparramavam na rua”, Goldin domina a igualmente nostálgica “vie en rouge” como ela apareceu em Boston e Nova York no final dos anos setenta e início dos anos oitenta: um habitus severo de corpos anaclíticos⁴⁴ (APTER, 1999, p.154-155).

Percebamos que a decadência entrevista nos submundos desses fotógrafos não se dirige simplesmente à arquitetura em abandono ou espaços arruinados, mas, sim, à vitalidade humana que compõe os recantos urbanos por eles fotografados. Nan Goldin, num momento cultural distinto do período moderno parisiense, dedica-se, segundo a autora, aos tipos humanos com proximidade íntima e teatral como fizera Brassai, porém com seu estilo específico de encenação, conectado às suas relações pessoais em subculturas de cidades americanas - amigos homossexuais, *drag queens*, aidéticos, viciados em drogas etc. Este exemplo comparativo nos é importante uma vez que nos interessa perceber como a modernidade de Brassai e Weegee dinamiza os percursos decadentes, associados de alguma forma à vida noturna, à boemia e ao desvio do normativo. Trata-se, nesse sentido, de entrever o mundo noturno não como denúncia da sarjeta, mas da dinâmica urbana de que participam bêbados, meretrizes e marginais. Nosso diálogo com as fotografias contemporâneas é, talvez, mais radical do que o proposto por Apter já que os mundos urbanos de Rio Branco e Moriyama não se firmam no mesmo vocabulário de Goldin. A perspectiva de comparação com o moderno se dá por posturas visuais ante o estado de aniquilamento presente na própria vida cosmopolita - vista nos corpos, materiais, resquícios da vivência urbana que tomam

⁴³ Tradução nossa de: “the twilight sensibility of decadent fin-de-sièclism, implanted in the modernist turn, is both historicist and abtractable from history; soldered to a specific Zeitgeist, yet transferable to new codifications of cosmopolitan life”.

⁴⁴ Tradução nossa de: Like Brassai, she has hit on a visual formula that typifies, for its era, a theatricalized, decadent, “end of history” sensibility. Where Brassai perfected the black-and-white version of “la vie en rose” in his nostalgic depiction of “Paris as it looked at night; the windows that lit up or hid misery, the dives packed with drunks and whores, from which shafts of light, familiar melodies, and streams of obscene epithets spilled out into the street”, Goldin masters the equally nostalgic “vie en rouge” as it appeared in Boston and New York in the late seventies and early eighties: a harsh-lit habitus of anaclitic bodies.

posição nas imagens. Disso não se excetuam os submundos, ainda que nossa observação não se concentre apenas neles.

Atentamos, nas cidades fotografadas, para a sensibilidade decadente transferida para novas codificações e visões de mundo, sendo estas sugeridas nos olhares impuros e oblíquos de Rio Branco, Moriyama e, de alguma forma, Cravo Neto. Como a cidade fraturada, vista em fragmentos desconexos e entranhados de deterioração, propõe o olhar decadente de mundos urbanos? No amálgama de pessoas, objetos, espaços, e aderindo ora à “vida em cinza”, ora à “vida em ocre”, dentre outras tonalidades perceptíveis nas imagens, a decadência surge por olhares estéticos dedicados ao antimonumental da cidade ou ao antiespetáculo, como pensaria Debord (1997) ao ver esfacelada a unidade de sentido de uma aparência espetacular. São frívolos vestígios do mundo terreno, profano, imanente e corruptível, tão desimportantes à opulência dos cartões-postais, que entram em jogo nessas visões. Dos decadentes cenários humanos que comparecem nas cidades de Brassai e Weegee, vamos às sujas, oblíquas e esfaceladas atmosferas de Rio Branco e Moriyama. O salto pode ser pretensioso, mas não deixa de atuar na relação nada redutora entre decadência, cidade e fotografia.

A cultura urbana vivenciada por volta dos anos 1970 nas distintas cidades percorridas por Rio Branco, Moriyama e Cravo Neto, já adensada de resíduos da modernidade e suas mercadorias, deixa marcas na decadência entrevista por esses fotógrafos. Há o vazio, a morte, o abandono, a vulnerabilidade, que não são literalmente propostos por ruínas arquitetônicas, mas por resquícios corpóreos e materiais dispersamente encontrados. Sem terra ou origem determinada, comparecem nessas imagens cacos expatriados ligados à urbanidade - uma embalagem ressequida pelo tempo, um animal perdido, um fragmento de automóvel, uma superfície desgastada pelo uso. Não tendo hierarquia legível entre a existência humana e a constituição física das coisas, as fotografias desestabilizam um sentido de unidade para a experiência urbana. É de uma sensação de desmantelamento que elas nos falam, contudo, sem a imposição de um pessimismo moralizante. O moderno aqui se coloca como decadente por sua apresentação degenerada e corruptível no mundo visível.

O cotidiano surrado e decrepito da cidade - aqui em referência às cidades de forma genérica - convoca o decadente como força não menos partícipe da vida urbana, apesar de toda recusa social que a fragilize. Mais do que reinterpretações do discurso do lixo e do estrago, as imagens permitem repensarmos a vida urbana sob lentes menos transparentes ligadas à modernidade, ao progresso e à relação com o corpo, o frívolo, o inconstante, à caducidade. Aquilo que se incrusta, fotograficamente, numa dinâmica carnal e material penetra a decadência, contudo esta não é embalada pelos mesmos princípios da decadência

realista, antirracional e antiburguesa do *fin de siècle*. A decadência de que falamos advém do que as imagens sugerem e trata-se de um estado de dismantelamento que carrega um sentido moral, quando ligado aos cenários decadentes das cidades modernas, e também de deterioração física, quando se expressa esteticamente nos resquícios materiais do cotidiano urbano. Carregada do olhar das ruas, esta decadência faz das fotografias um habitat de corpos e resíduos sem lugar nos discursos promissores do espetáculo urbano (DEBORD, 1997; JACQUES, 2010; KOOLHAAS, 2010). Dedicaremos a ela uma atenção especial por via da observação analítica e comentada das fotografias nos capítulos seguintes.

2 PELE, CARNE, MUNDO: ERÓTICAS URBANAS

Nós, os homens nervosos, temos de quando em vez alucinações parciais da pele, dores fulgurantes, a sensação de um contacto que não existe, a certeza de que chamam por nós. As ruas têm os rolos, as casas mal assombradas, e há até ruas possessas, com o diabo no corpo.
João do Rio, *A alma encantadora das ruas*

Um fragmento corporal, um animal solto, uma parede devorada pelo tempo, são alguns componentes postos em destaque nas fotografias de Daido Moriyama e Miguel Rio Branco. Por eles, atentamos para uma urbanidade seduzida pelos cacos do mundo, peles e superfícies das ruas, pelos resquícios incrustados nos corpos humanos e materiais. Dessa atenção aos detalhes entranhados nos espaços urbanos, apreendemos olhares que enfatizam a dimensão áspera dos corpos, visivelmente distinta das cenas da cidade nua de Weegee ou das envolventes noites urbanas da Paris secreta de Brassai. Ao reunirmos esses olhares aqui, buscamos enfatizar diferentes posturas acerca da *pele do mundo urbano*, demonstrada ora no corpo nu, ora na pele animal, ora na textura decrépita das superfícies. Estas variações nos trazem o corpo e as diferentes camadas que envolvem as existências urbanas. Vamos da *nudez* corpórea à rude e árida *pele* imagética. E, no decorrer desse percurso, as fotografias aguçam o esgarçamento do mundo, não sustentado pela ideia de totalidade, unidade ou idealização de progresso modelar.

A premissa aqui é de que o ato fotográfico coloca em relevo corpos urbanos, que, por sua vez, estão envoltos numa retórica da imagem. Quais são os vocabulários visuais destas retóricas? Brassai traz sua tipologia humanista e narrativa, ligando-se ao imaginário moderno por via de corpos com personalidade. Já em Weegee, temos a crueza do choque jornalístico, mas sem o sentimentalismo melodramático que sustenta tantas vezes este olhar. Weegee é cru, satírico, mas também acima de moralismos. Se em Brassai temos tantas vezes o retrato pleno, em Weegee temos o corpo despejado no asfalto à espera de uma narrativa. Contudo há legibilidade nessa cidade nua e crua. Por outro lado, em Daido e Miguel, a narrativa se pulveriza, não temos personagens, temos fragmentos de mundos de detritos. Estes corpos fragmentados, os animais agônicos, não trazem um sentido para sua própria condição e é a lente do fotógrafo que sugere esta ausência de legibilidade.

Diz Richard Sennett (2008, p.23) que está na cidade a complexidade social de diferentes agrupamentos, as idiossincrasias físicas de cada um e seus desejos diversos. Procuramos, por via do que as imagens suscitam, pensar os corpos urbanos em sua

multiplicidade, com suas marcas e fissuras, advinda das peles humana, animal e material. O cruzamento de quatro fotógrafos, sendo dois mais dedicados à fotografia moderna - Brassai e Weegee - e os outros dois à fotografia contemporânea - Moriyama e Rio Branco -, dirige-nos à pergunta fundamental: como a fotografia constrói retóricas imagéticas para os corpos da cidade e quais são seus vocabulários? O principal argumento é de que os olhares contemporâneos esgarçam a nudez cênica do olhar legível, criando mundos oblíquos e enigmáticos sob uma ótica fragmentária e decadente da cidade. “A cidade em si é sexual”⁴⁵, conforme declarou Moriyama, e, no diálogo com esse pensamento, entrevemos, no erótico da cidade, na visibilidade áspera dos fragmentos, um campo de atuação fotográfico para os corpos urbanos. A partir daqui, propomos ser guiados pelas imagens dos fotógrafos.

2.1 Corpos nus e mundanos

Colada ao corpo do transeunte, a cidade acolhe suas marcas, expressões, desejos e experiências. Essa mesma cidade apresenta suas diversas inscrições e texturas, sugerindo um infindável conjunto imagético no qual a fotografia vem atuar. Dirigimo-nos, nesse primeiro momento, a algumas imagens do corpo humano que comparecem nas propostas visuais dos fotógrafos estudados, com o fim de entrever de que forma a carnalidade da cidade é elaborada, ou melhor, reinventada nos recortes fotográficos. Compreendemos essa ideia de carnalidade relacionada não apenas com o corpo humano vivo, mas também com o mundo que o reconfigura, atingido pela ação do tempo e suas corrosões, assim como pelas tensões com a calamidade e a morte. Nesse entendimento, sob quatro pontos de vista fotográficos, a nudez corpórea se transmuta em olhares estéticos heterogêneos.

As imagens sobre as quais discorreremos aqui fazem referência ao corpo em distintas relações com o urbano - seja nos submundos, nas ruas percorridas, nos recantos da diversão noturna e da boêmia. Interessa-nos pensar os diálogos que essas imagens travam entre a pele do homem e a das ruas e quais os conceitos que surgem desse encontro. Hans Belting (2005, p.66) situa a relação entre imagem e mundo numa leitura antropológica, dando ênfase à dinâmica entre o físico e o mental na existência das imagens “porque vivemos em corpos físicos, com os quais geramos nossas próprias imagens e, por conseguinte, podemos contrapô-las a imagens do mundo visível”⁴⁶. Para ele, nossos corpos são “meios vivos” no trânsito de

⁴⁵ Tradução nossa de: “The city itself is sexual”. Frase que dá título e é pronunciada pelo artista em um vídeo sobre ele, da JGS Inc.

⁴⁶ Em *Matéria e memória*, obra contemporânea ao surgimento da fotografia e do cinema, Henri Bergson (2006) extrai, das experiências modernas com as imagens, analogias que deram forma ao seu pensamento. Para ele, a

imagens, necessários para que as percebamos e as pensemos. Sem querer enaltecer o corpo humano em detrimento das outras formas de vida, destacamos, contudo, a importância da constituição perceptiva das imagens, dependente de um corpo pensante - podendo ser, no ato fotográfico, o do próprio fotógrafo e o do observador. Além disso, o corpo humano fotografado, sua inscrição reconhecível na imagem e no seu mundo, é o que buscamos aqui pensar sem esquecer sua dimensão física e carnal nas ruas.

O corpo comparece nas fotografias como parte de uma gramática de personagens urbanos que, da modernidade à contemporaneidade, vai deixando suas marcas na percepção da cidade. Sua aparição, por exemplo, é notória nos submundos noturnos fotografados por Brassai na década de 1930, onde a prostituta, os casais, o trapeiro, o malandro e o policial são protagonistas de uma narrativa urbana. Entra em jogo uma construção cênica desses personagens nas ruas, onde situações de luz são encontradas e trabalhadas conforme o recanto fotografado. Nessa arte cenográfica, a contribuição do meio fotográfico para a percepção visual do “outro” na cidade é decisiva.

A fotografia - seja devido aos restos de uma tradição humanista de atribuição de um nome e de um papel a cada indivíduo na sociedade, ou à empatia da fotografia como um meio que sempre incorpora o outro - trouxe um conjunto imaginário de personagens, sem o qual seria impossível visualizar o espetáculo urbano. A este respeito, a fotografia contribuiu, tanto em quantidade como em qualidade, para o legado da pintura e seus tipos de personagens do retrato. Como um meio pictórico, a fotografia também fornece um elo com as artes performativas - na rua como no estúdio (EBNER, 2008, p.192-193).⁴⁷

Do burguês ao maltrapilho, a câmera opera no trabalho de extrair retratos e delinear seus papéis sociais⁴⁸. Na rua, essa diversidade de indivíduos põe o fotógrafo dentro da metódica tarefa de salientar corpos protagonistas. A figura da prostituta (Figura 3), para aqui destacarmos um dos personagens narrados por Brassai, aparece num sugestivo jogo de luz e

matéria e nosso corpo são imagens e a nossa percepção da matéria são essas imagens “relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada, meu corpo” (BERGSON, 2006, p.17). O pensamento de Bergson, apesar de alguma proximidade, carrega certa diferença dessa compreensão bergsoniana uma vez que não menciona a própria dimensão do corpo como “imagem determinada”. Para ambos, porém, o corpo opera como crivo perceptivo no movimento das imagens.

⁴⁷ Tradução nossa de: Photography - whether due to the remnants of a humanist tradition of allocating a name and role to every individual in society, or to photography’s empathy as a medium that always incorporates the other - has brought together an imaginary ensemble of characters without which it would be impossible to visualise the urban spectacle. In this respect, photography has contributed, both in quantity and in quality, to the legacy of painting and its portrayal of character types. As a pictorial medium, photography also provides a link to the performative arts - in the street as in the studio.

⁴⁸ Um exemplo representativo quanto aos tipos humanos na fotografia é o trabalho do alemão August Sander, que registrou distintos tipos sociais em séries de retratos no século XX. Seu clássico livro *Face of our time* demonstra o empenho de um colecionador de rostos.

sombra. Com cabelo arrumado, cigarro na boca, bolsa debaixo do braço, vestido comportado, a mulher recebe uma luz clara e intensa, contrastando com a escuridão do logradouro carcomido e silente que lhe faz pano de fundo. Sua imponência, no modo como é registrada pelo fotógrafo, também enfatiza o apelo à sensualidade feminina. Como numa vitrine à céu aberto, essas mulheres povoaram o imaginário das ruas de alguns recantos soturnos de Paris, onde esperavam aqueles que pudessem deleitar-se com sua “carne”.

Não apenas na construção de uma sensualidade exibida nas esquinas, Brassai também atuou na presença dinâmica das mulheres nos cabarés⁴⁹. E, nessas casas dedicadas ao entretenimento noturno dos homens, o corpo nu feminino é enfático em aparições diante da câmera. É o caso da fotografia (Figura 4) em que o corpo despido da prostituta insinua posar sem pudor ante a lente do fotógrafo. Frontalmente, de braços levantados e apoiados em ambos os lados de uma porta, o corpo nu da meretriz está por completo no enquadramento da imagem. Apenas com um lenço à altura da cintura, que nada esconde do seu sexo, e no porte de saltos altos, toda sua forma e extensão corpórea está ali ofertada ao exame minucioso do olho. Esta exibição, que poderíamos também relacionar ao corpo exposto numa vitrine, é exclusivamente concedida. No interior das *maisons*, o olho indiscreto da câmera fez parte também de um olhar de intimidade conquistado pelo fotógrafo. Sua proximidade com a nudez, assim como com a dinâmica dos frequentadores do local, fizeram parte do mundo vivenciado por Brassai na sua Paris, corporal e noturna.



Figura 3: *The secret Paris of the 30's*, Brassai, 1931/1976

⁴⁹ Muitos nomes existiram para estes bordéis - *maison close*, *maison de tolérance*, *maison publique*, *maison d'illusions*, ou somente *maison* - e muitas de suas fachadas não eram identificadas por nomes e, sim, por números em estilos *art nouveau*, *art deco*, dentre outros (BRASSAI, 1976).

Figura 4: *The secret Paris of the 30's*, Brassai, 1932/1976

Neste contexto de uma cidade misteriosa, *underground*, paralela e, ao mesmo tempo anônima, resistente a uma visibilidade diurna e a uma atitude blasé (SIMMEL, 1987) – automática e indiferente aos estímulos –, estão os hábitos soturnos e ambientes boêmios, e o papel do fotógrafo de penetrar o olhar nestes mundos. Pelo fascínio e, ao mesmo tempo, intimidade terna com os personagens que elege em sua visibilidade noturna e misteriosa, Brassai aciona uma *nudez humanista* na sua cidade-luz. Essa nudez inclui o corpo submundano em imagens de encanto cênico, nas quais personagens parecem ainda exalar algum prazer de suas condições de vida. O humanismo surge não apenas no corpo nu da prostituta, como vimos, mas no foco de outros personagens da noite que compartilham de um olhar fotográfico íntimo, como poderemos ver ao longo do capítulo. A luz e a sensualidade desse universo *underground* da cidade contrastam, por exemplo, com a *nudez sórdida* de Weegee.

Sob o que intitulou “cidade nua”, Weegee retrata a cruza dos crimes de uma grande cidade às cenas de boêmios e moribundos nas ruas de Nova York. Destacamos aqui os corpos que vão desde mortos e bêbados a pessoas dormindo em condições adversas. É claro o ímpeto de fotografar os deslizamentos e atos desviantes da vida cotidiana, dando-lhes a tenebrosa claridade do disparo do *flash* da câmera. Percebemos esse destaque mais enfático nas imagens noturnas, quando um clarão alveja os corpos e cenas. A luminosidade indiscreta noite adentro acompanha a inquietude dos chamados investigativos que o fotógrafo recebia para cobrir os eventos, independentemente da hora do ocorrido. Suas imagens mexem com os sórdidos apelos de uma cultura do tablóide, pela qual imagens chocantes rendem notícias espetaculosas. Porém, o que dele extraímos é a presença de personagens narrativos encontrados nas tramas da cidade, para além de um olhar estrito do repórter fotográfico. Sublinhamos o contador de histórias Weegee nos flagrantes urbanos que realiza.

A nudez relacionada aos corpos caídos nas ruas não traz a pele nua, em sentido literal. Ela traça o diálogo do fotógrafo com a sordidez da grande cidade, sendo esta elaborada pelos fortes clarões que dirige a seus fotografados. Nesta *nudez sórdida* de Weegee, está o corpo morto como atrativo fotográfico (Figura 5). Vítima de crime ou tragédia de outra procedência, a evidência da morte está estampada na imagem do corpo coberto de sangue. Registrando com prontidão o estado da vítima, a morte ainda recente e já lavrada faz da imagem um instantâneo veloz e póstumo. A nudez do acontecimento é assim ofertada ao observador no impacto corpóreo com o morto, de onde surge a violenta faceta da cidade. Em momentos

conscientemente escolhidos, a vida urbana surge no seu cotidiano vil e faminto, sem, contudo, deixar de expressar a destreza do fotógrafo na elaboração dessa selvageria.

Ainda que possuísse um vínculo profissional com a cobertura midiática do crime, a cidade de Weegee não deixa de fora o seu empenho na captura de momentos singulares da rua, sem o necessário apelo sensacionalista dos tablóides. Dentre suas figuras frequentemente fotografadas, estão os bêbados ou moribundos das ruas, que aparecem esparramados nas calçadas. De chapéu caído, em estado inconsciente ou dormindo, um homem comparece justamente na calçada do departamento de polícia, tal como demonstra a precisa imagem do fotógrafo (Figura 6). Nela, não é a morte sanguinária que está friamente deflagrada como na imagem anterior, mas o sono profundo de um possível bêbado que, com vestimenta em desalinho, caiu sobre a calçada e lá permaneceu. A atenção se dirige aqui aos hábitos mundanos que também compõem a vida libertina na cidade, apesar das regras de conduta e punições que possam existir. Dormir na rua, Weegee adverte, não significa apenas dizer que não se tem casa, porém, mais que isso, que o espaço público pertence a quem o deseje, inclusive para quebrar o controle e a norma.



Figura 5: *Naked city*, Weegee, 1945

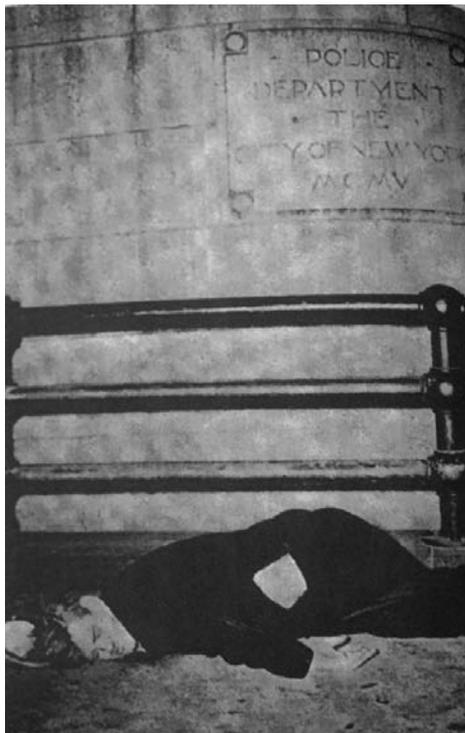


Figura 6: *Naked city*, Weegee, 1945

Enquanto a luz da Paris de Brassã envolve as imagens de uma atmosfera suave, por vezes nebulosa, mas nunca agressiva, os flagrantes urbanos de Weegee são marcados com luz intensa, indiscreta, destacando um clarão no primeiro plano e obscurecendo o plano de fundo. É nessa compreensão que a nudez comparece em ambos em inclinações distintas. A *sordidez* de uma cidade repleta de eventos, de instantâneos, de choques, é o que seduz a câmera inquieta de Weegee. Nas ruas, é perceptível a atração pelo imprevisto e as surpresas dos encontros com o “outro” em momentos de distração, sendo estes registrados com uma forte e impiedosa luz. Este forte disparo luminoso, inclusive, é um dos fatores que colaboram para a constante intranquilidade dos fotografados - ainda que estejam dormindo. Sua nudez é *sórdida*. Em Brassã, por outro lado, não há sobressalto. Os corpos são ali visitados e olhados sem a necessária velocidade dos acontecimentos enérgicos de uma grande cidade. Há uma atmosfera intimista, clássica, tons de luz mais suaves de acordo com a ambientação. A temporalidade da cidade não é a do caos nem da selvageria de um cotidiano automático. O feminino é observado por uma lente que não o desestabiliza, mas, pelo contrário, o conforta em imagens íntimas. Por esses traços, a nudez que se desprende da Paris noturna é *humanista*.

Não buscamos limitar a leitura dos corpos fotografados nesses adjetivos. As eróticas urbanas sugeridas pelas retóricas visuais podem dar espaço a inúmeras outras conceituações. Extraímos esses qualitativos, contudo, de ideias suscitadas pelas imagens, tendo em mente

suas construções narrativas acerca das cidades e seus corpos aparentes. A instabilidade do corpo nos espaços urbanos que, para nós, não deixa de dialogar com a decadência (por via da morte, dos riscos, da sucumbência), traça elos de diferentes intensidades narrativas. O corpo também se faz superfície de inscrição de significados culturais, é textura do mundo, e o embate entre a multiplicidade mundana e sua singularidade complexifica as “fronteiras indefinidas da *pele de um corpo singular* e da *pele do mundo*”⁵⁰ (VILELA, 2009, p. 17). A inventividade do corpo em narrativas fotográficas traz para nós essa sobreposição de peles que ora acolhe, ora irrompe a rudeza urbana.

Numa leitura barthesiana, Eugénia Vilela (2009, p.20) comenta que “por atos como escrever, fotografar ou testemunhar, quem os faz dialoga com as ideias de seu corpo, para submergir-se na *significância*”⁵¹. Uma compreensão sempre particular do sujeito que atua (e seu corpo), de como se imagina como indivíduo, é o que direciona a significância do seu texto. Esta leitura que a autora toma de Barthes, em *O prazer do texto*, destaca o gesto de liberdade do texto “em uma arte de conduzir o próprio corpo”⁵² (2009, p.21). Isso se conecta ao que destacamos anteriormente, por meio de Belting, sobre a atividade do próprio corpo na geração de imagens. Criar sentidos, nessa direção, pelo ato de fotografar admite essa tensão de um sujeito corpóreo com o mundo. “E é porque o corpo forma parte do mundo que a totalidade do mundo não pode inscrever-se no corpo”⁵³ (2009, p.23). Assim como somos corpos-fragmentos de uma totalidade, cada fotógrafo é um corpo que singulariza seu percurso pela cidade, sendo impossível apreendê-la em totalidade. Por fotografias, a cidade se constitui por muitos olhares, nunca totalizantes. É nessa compreensão que observamos os cliques narrativos de Brassai e Weegee, ambos, respectivamente, singularizando a nudez visível de Paris e Nova York.

O corpo que se expressa no olhar fotográfico admite radicalmente sua forma-fragmento nas imagens dos fotógrafos contemporâneos que elegemos. Daido Moriyama, em seus recortes dispersos, fareja a cidade como um cão em suas andanças urbanas. A especificidade de um lugar fotografado ou de uma narrativa se dilui ao passo que uma visibilidade descontínua, prenhe de pedaços de lugares, corpos e materiais soltos, é alçada em suas imagens. Miguel Rio Branco, artista que também dá visibilidade desconexa a corpos e

⁵⁰ Tradução nossa de: “fronteras indefinidas de la *piel de un cuerpo singular* y de la *piel del mundo*”.

⁵¹ Tradução nossa de: “por actos como escribir, fotografiar o testimoniar, quien los hace dialoga con las ideas de su cuerpo, para sumergirse en la *significancia*”.

⁵² Tradução nossa de: “en un arte de conducir el propio cuerpo”.

⁵³ Tradução nossa de: “Y es porque el cuerpo forma parte del mundo que la totalidad del mundo no puede inscribirse en el cuerpo”.

materiais, traz à tona uma composição urbana que não se define na especificidade narrativa de uma cidade ou de um lugar retratado. É de um certo estado de dismantelamento que suas imagens nos falam, prescindindo de um contexto citadino identificável. Dos olhares desses fotógrafos, de tal modo, insurgem cidades de corpos fragmentados, que não se sustentam no elo necessário com tipos ou personagens. Buscaremos pontuar o porquê ao discorrer sobre algumas de suas imagens.

Uma menina de vestido branco e descalça corre sobre entulhos de uma passagem estreita (Figura 7). Não se sabe para onde vai, do que foge ou se afasta, ou do que busca se aproximar. A visão inclinada do quadro fotográfico, o corpo que corre de costas e não mostra o rosto, o ambiente decrépito em que ele aparece, são elementos que compõem uma atmosfera enigmática, densa e inapreensível. Essa imagem evoca uma dimensão furtiva dos espaços urbanos, marcada pelo movimento e pela passagem de corpos, de construções e situações vividas. A menina que se afasta do olhar do fotógrafo e, conseqüentemente, do nosso olhar de observador, tem sua passagem inscrita na imagem sem pose ou entrega à consciência de um olho que a vê. Os destroços espalhados no chão não deixam de suscitar um estado perturbador quando confrontados com a carnalidade do corpo. Há uma estreiteza de horizonte neste corredor opressivo, de construção mambembe e cheio de entulhos, sobre o qual a menina avança, mas não há futuro nessa corrida. É sobre destroços que ela segue.



Figura 7: *The World through My Eyes*, Daido Moriyama, 2010



Figura 8: *Pelourinho, Dulce sudor amargo*, Miguel Rio Branco, 1985

Numa outra apreensão fugidia da presença humana, encontra-se o corpo nu de uma mulher no espaço impregnado de colagens de páginas de revistas sobre paredes de tinta gasta (Figura 8). A imagem dessa vez é de Miguel Rio Branco, que situa seu olhar diante desse corpo feminino que se move junto a um lenço vermelho. O rosto é deixado de fora do quadro fotográfico ao passo que pescoço, seios e genitália, com leves desfoques advindos do movimento corporal, restam aparentes no primeiro plano. Permanecem estáticas e nítidas as paredes que acolhem esse corpo, compondo o plano de fundo. Trata-se de um tempo que pausa e se fixa nas colagens midiáticas junto ao azul da tinta que se descama das paredes. A imagem, mais do que indicar um corpo que se insinua para a câmera, faz questão de deixar visível as marcas de múltiplas camadas do ambiente físico. São as superfícies que entram em jogo, sendo a pele humana uma delas. A tensão do sujeito com o mundo surge, tal como na leitura de Vilela, no amálgama da singularidade de um corpo com a pele mundana.

“É no corpo onde ressonam os acontecimentos do mundo”⁵⁴ (VILELA, 2009, p.23). Tentemos pensar agora em como este mundo, aqui buscado nas marcas da urbanidade, ressona nesses corpos-fragmentos fotográficos. Vimos que as imagens de Brassai e Weegee acolhem corpos humanos em diálogo com o contexto narrativo dos lugares e este dá carga significativa às imagens - Paris e suas prostitutas, Nova York e seus moribundos, entoam visibilidades urbanas onde o contexto local e a criação de personagens agregam sentido. Os enquadramentos incompletos de Moriyama e Rio Branco, por outro lado, dão carga sensória a

⁵⁴ Tradução nossa de: “Es en el cuerpo donde resuenan los acontecimientos del mundo”.

recortes corporais e materiais onde a localidade do registro é prescindível. A comunicação do mundo ou mundos urbanos é traçada por fragmentos furtivos, não encadeados, nos quais ressoam superfícies de mundos quaisquer. É o olho particular, subjetivo⁵⁵, que constrói as sensorialidades urbanas, sendo o quadro fotográfico um acúmulo singular de múltiplas peles - a menina que corre sobre entulhos rumo ao escuro, vista por Moriyama; a mulher/prostituta que se move com seu lenço vermelho num quarto de paredes deterioradas e cheio de colagens, de Rio Branco.

Essas imagens cuja presença humana é latente, em suas aproximações e diferenças, são apenas alguns exemplos pinçados da obra fotográfica de cada artista. E até aqui, na busca de uma assinatura do corpo humano na cidade, e em sua decadência inerente, vale ressaltar um aspecto: pelo olho da câmera, Brassai e Weegee trazem corpos-personagens em cenas articuladas, enquanto Moriyama e Rio Branco decompõem corpos-fragmentos do grande mosaico anônimo urbano. Nestes últimos, as prostitutas ou moribundos, dentre outros personagens da rua, ressurgem em recortes oblíquos, furtivos e obscuros. Certa inteireza de significado parece não importar a eles, radicalizando assim o gesto fragmentário de olhar a cidade. Mutila-se não apenas a aparição corpórea, mas também sua significância temporal para a cidade, constituída de passagens, desaparecimentos, finitudes, decadência. A imagem e o humano transcorrem no tempo. “É o correr da imagem que cria o tempo, e o humano transcorre nesse deslizar da imagem sobre o ‘real’, fazendo dele veículo da vida” (MIRANDA, 2008, p.12). Somos acometidos, pois, de aparições de corpos passageiros na deslizando vida urbana. E é como se vissemos dilacerar a clareza humana das tipologias, não nos desvencilhando totalmente delas, mas problematizando-as, borrando suas fronteiras.

O fascínio que tipos urbanos exerce na percepção visual da cidade, conforme destaca Florian Ebner (2008), ainda ressoa em fotografos contemporâneos. “Os arquétipos da rua”, como intitula o autor, são retrabalhados em imagens com condições técnicas ainda mais precisas e controladas (como estúdios, por exemplo). Contudo, essa reaparição arquetípica, nas imagens de Rio Branco e de Moriyama, acontece sem pose ou composição cênica do ambiente, levando a crer em apreensões visuais desinteressadas, em contraste com a elaboração de *portraits* fotográficos, por exemplo. Não se trata de cristalizar arquétipos, mas de inseri-los e dissolvê-los na dinâmica sem ordenação dos outros corpos, matérias e superfícies mundanas.

⁵⁵ Trazendo aqui o subjetivo conforme o pensamento de Agamben (2007, p.27): “Uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irredutibilidade a ela”.



Figura 9: *Golden feet* - detalhe, *Maldicidade*, Miguel Rio Branco, 2010

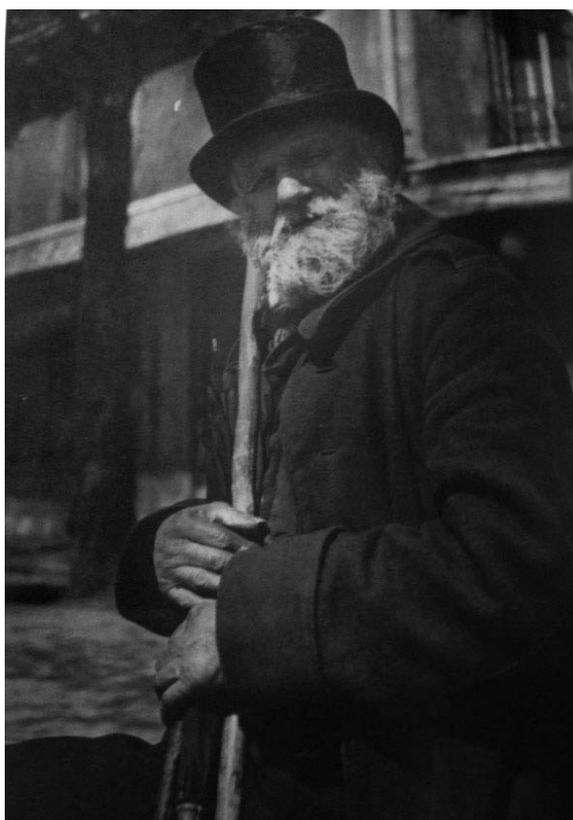


Figura 10: *The secret Paris of the 30's*, Brassai, 1934/1976

Olhando uma imagem do mendigo dormindo (Figura 9), de Rio Branco, revisitamos o tema também trabalhado por Brassai (Figura 10). Semelhanças ressurgem: a roupa escura, as mãos sujas, a pele enrugada, são alguns traços em comum. Reparemos, portanto, que o recorte

de Rio Branco não mostra imponência do retratado. O tom escuro que é trabalhado como dimensão sôfrega da sujeira que envolve o vivente da rua - parede, roupa e cabelos, de tão escuros, contrastam apenas com a cor da pele - mantém o mendigo na sua condição ignóbil, sendo um fragmento dentre outras carcaças urbanas. O mesmo não ocorre com o velho mendigo pelo olhar de Brassã. Seu retrato, cuja expressão de austeridade o assemelha a uma figura da alta burguesia, distingue-o e o enaltece. De cartola, sobretudo e segurando seu cajado, traduz-se de forma imponente para câmara. Não fossem detalhes que atentamos ao nos aproximarmos da imagem, tais como a cartola amassada, as unhas sujas e o vil cajado, o retrato poderia ser facilmente confundido com o de um homem de privilegiada escala social. Ângulo, luz e enquadramento, acompanhados do vestuário, elevam a importância deste personagem encontrado na rua. Ademais, lembrando os que dormem na rua, a fotografia de Weegee (Figura 11) dialoga também, à diferença do mendigo de Brassã e de Rio Branco, com os personagens encontrados ao acaso. Em desalinho, corpos jovens e bem vestidos dormem na calçada e no banco de praça, indicando a *nudez sórdida* das poses encontradas. Como se misturasse a condição do burguês com a do mendigo, a imagem acena para a rua como esse palco de papéis sociais díspares e sobrepostos.



Figura 11: *Naked city*, Weegee, 1945

Revolvem-se personagens, condições sociais, atributos da linguagem fotográfica, e a textura urbana que evidenciamos traz essa sobreposição de presenças humanas. O acúmulo dessa carne humana nas imagens, desde corpos nus e sedutores a corpos desprezíveis, questiona a visão decadente das ruas. Se, por um lado, o prazer, o erótico habita na nudez feminina ou na faminta atração das cenas de crime, por outro, uma atmosfera furtiva e decrépita de corpos e vestígios atrai o olhar fotográfico. Sem negar a história que certos personagens já adquiriram na percepção cidadina, ressaltamos que a sedução fotográfica por um dismantelamento da representação corporal ganha intensidade nos fotógrafos contemporâneos estudados. Desenvolveremos esse e outros argumentos ao longo deste trabalho. Iremos perseguir a acidez de um mundo imprevisto encontrado na trama urbana, que desestabiliza a linearidade das aparições do corpo tal como situado nas narrativas modernas. Vemos expressões da decadência também nos retornos de temas modernos, como aqui convém falar da nudez.

Na cena fotografada (Figura 12), atentemos para os detalhes dos personagens e cenário. No quarto de bordel, a meretriz está cabisbaixa, com nádegas à mostra, sentada num bidê. Um homem aparenta vestir as calças, sinalizando sua possível saída após o ato sexual. Cortinas floridas adornam o quarto, assim como um espelho emoldurado sobre a pia. Uma toalha, sobre a mesma pia, foi ali deixada, logo ao lado da meretriz, que se higieniza sobre o bidê. A composição visual logo nos insere numa cena dos interiores profanos. Seguem erguidos as paredes, os espelhos, as cortinas, o bidê, ao passo que caem moralmente os corpos. Essas porções íntimas da cidade, observadas pelo olhar moderno de Brassai, comunicam sua decadência na lástima humana aliada aos submundos do prazer. Certo *glamour* do ambiente se evade no corpo sentado e penoso da meretriz.

Noutra imagem (Figura 13), dessa vez na rua, num plano aberto, carros passam sobre o asfalto onde está uma figura humana, aparentemente no ato da urina. Não sabemos de onde ela surgiu, nem por que se despiu ali. Há, na liberdade corpórea e humana da rua, a abertura para atos não normativos, tal como este de usar o espaço para fins excrementícios, não previstos. Nessa linha tênue entre um corpo biológico e um social, a nudez entra como aspecto de nossa faceta animal, borrando as fronteiras do moralmente correto. Numa rua que está movimentada próximo a uma faixa de pedestres, Moriyama não nos define o contexto exato, nem de que personagem se trata, abrindo espaço, nessa apreensão fortuita, para imaginarmos o que esse corpo seminu lança à observação. Diz Bragança de Miranda (2008, p.12), sobre a dilatação/contração do tempo imagético, que toda imagem, “obra de arte” ou de pensamento, “é sinal da contracção ou expansão desse espaço, da presença do humano ou da

sua ausência, mantendo-se tudo indecrido, mas procurando uma solução”. É na junção de asfalto, veículos, trânsito, corpo, que, na imagem citada, o humano se refugia, diminuto em relação ao ambiente.



Figura 12: *The secret Paris of the 30's*, Brassai, 1932/1976



Figura 13: *Pavement, Tokyo, Japan*, Daido Moriyama, 1994/2012

A tensão dos corpos humanos nos instantâneos nos convida a pensar nas facetas urbanas sob o prisma da degeneração. Dos submundos, bordéis, calçadas e asfaltos, surgem contatos com a vulnerabilidade corpórea, indo de estéticas modernistas dos personagens de rua a fragmentos desconexos da carne do mundo. O olho comum a essas imagens é o de uma urbanidade preñhe de desejos e fissuras, sugando e capturando corpos humanos. No solo das cidades, a heterogeneidade dos corpos - vivos, mortos, jovens, velhos, acordados, dormindo, famintos, devassos - passa, no cruzamento de olhares que aqui propomos, pela construção ficcional fotográfica, recortada, fragmentada. A própria fotografia nos conduz, assim, a pensá-

la como lugar de expressão das rugas corpóreas imagéticas, esgarçando-as, sem a necessária promessa de um ideal homogêneo. Daí pensarmos também no devir animalesco incrustado no fotográfico.

2.2 Peles animalescas

O corpo humano nas cidades, no seu embate cotidiano com o espaço socialmente construído, parece não apenas adquirir dele suas marcas, como também incorporar sensibilidades que minam a fronteira do humano, ou, dito de outra forma, que passam a trazer à tona qualidades animalescas nas formas de sobrevivência. Esse animalesco, que aqui sublinhamos, sugere uma aproximação entre homem e animal, um estado de existência nas cidades em que o humano se vê atado à sua existência carnal no mundo, tal como um animal que vaga no chão das ruas⁵⁶. Para esta abordagem, apoiamo-nos, principalmente, no que as imagens de Daido e Miguel sugerem ao dar importância visível ao corpo a corpo entre humano e animal em suas itinerâncias urbanas. Não excluimos, contudo, as conexões com a nudez de Brassai e Weegee nessa proposição.

O fotógrafo, em sua experiência corpórea com o urbano, ressalta fragmentos que não só parecem animalizar a condição humana, mas também humanizar a vida animal. Sobre esses papéis cambiantes, Agamben (2004) já advertiu para certa sobreposição do humano quando da sua total integração com o animal, fazendo referência ao domínio da humanidade pós-histórica por processos de controle da vida biológica (tais como o Genoma e a economia global). Estes processos teriam eclipsado possibilidades humanas de atuar politicamente na constituição histórica. “A total humanização do animal coincide com uma total animalização do homem”⁵⁷ (AGAMBEN, 2004, p.77). Essa via de mão-dupla, acenada por Agamben por via de uma crítica histórica, apresenta-se para nós de outro modo na composição visual das fotografias, sem destituí-las de leituras críticas possíveis sobre a vida nas cidades. A “animalização do homem” - se assim podemos nomear - que desponta das imagens revolve as fronteiras de uma vida urbana que ora se expressa sob a pele do homem, ora sob a pele de outros animais mundanos.

⁵⁶ Os bichos não se organizam em preferências taxonômicas nas produções fotográficas de Miguel Rio Branco e Daido Moriyama. Não são serializados e aparecem em fragmentos fotográficos não narrativos, dispersos dentre outros temas. Ora mortos, ora soltos, errantes ou abandonados, são elementos que participam das construções estéticas de cada um. Nosso objetivo não é mapear todas as aparições animais nos referidos fotógrafos (há diversas espécies animais que surgem em suas fotografias), mas extrair algumas delas para dialogar com a urbanidade decadente.

⁵⁷ Tradução nossa de: “The total humanization of the animal coincides with a total animalization of man”.

Para deixar mais clara essa proposição, vamos às imagens (Figuras 14 e 15). Um homem em sujas vestimentas dorme sobre o pavimento (Figura 14). Num enquadramento parcial, descalço, pés imundos, sua carne surge em estado pútrido, indigente, um corpo que ainda sobrevive no chão de concreto. Junto a ele, um amassado papel rosa é a única cor mais contrastante. Diante da composição, tudo parece equiparar-se: corpo escuro e mísero, concreto duro e sujo e papel amassado e descartado. A confluência desses elementos em nada eleva o ser ignóbil de sua posição e condição, sendo, além disso, enquadrado de cima pelo olhar de Rio Branco. O caráter impuro e séptico da fotografia vem nos mostrar a pátina deprimente da carne animal do homem, habitante, dentre outros lugares, das calçadas e recantos por onde podemos passar sem atenta-lo.

Noutra imagem, um cão em certa cor moribunda toma conta do enquadramento (Figura 15). Esta cor, que envolve um cão morto, é de um sangue desfalecido, sem o frescor de uma fatalidade que acabou de se suceder (como seria visto por Weegee). A sensação, para quem observa, é de um corpo já em processo de apodrecimento, encontrado numa calçada suja. Além de impregnar o olho com a forma e a matéria de um mundo carcomido, chama atenção para a pele agonizante e deplorável de um bicho rechaçado num recanto mundano. O cachorro, animal que também pode ser encontrado deambulando no território das cidades, deflagra nessa imagem o seu estrago, sua ruína. Certamente, o apelo da fotografia não seria o mesmo não fosse o efeito do tempo que nela se instaura. Uma morte defasada, transcorrida, envelhecida. O seu tempo só pode ser visto e captado pelos sentidos uma vez que resvala a presença intensa da rugosidade da pele sobre o concreto.



Figura 14: *Man Dog, Pelourinho, Dulce sudor amargo*, Miguel Rio Branco, 1979/1985



Figura 15: *Dog man, Pelourinho, Dulce sudor amargo*, Miguel Rio Branco, 1979/1985

Entre a vida e a morte, a tênue cor das imagens de Miguel se apresenta também como postura crítica. Os desígnios do homem poderiam ser pensados como o do cão? Um corpo humano indigente encontrado na rua não manifesta também abjeção compatível a um animal desprezado? O morto, o invisível das ruas, aparece numa intensidade sofrível, melancólica, quando luz e cor estão entre morrer e nascer. São como um lamento agonizante da vida que resta na carcaça, na pele. Sobre o papel da cor, o crítico David Levi Strauss (2005, p.110-111) sublinha: “Suas cores vibram entre lamentação e exaltação. [...] são carnisais, de uma maneira que faz tudo parecer vivo, ou uma vez vivo”⁵⁸. Na cor melancólica da pele, sobrevive uma aspereza urbana que nos interessa destacar. Essa sobrevivência busca perturbar a lisura de um espaço pacífico, persistindo a tensão com corporalidades urbanas não espetacularizadas. Entra em jogo, na impureza das imagens, traços de uma urbanidade decrépita, sedimentada por cacos do mundo – um corpo indigente, um animal morto, um solo gasto e fissurado, um recanto desprezível. A sensorialidade erosiva da construção fotográfica abrange sensações de mundo decadente, deteriorado, que não se situa apenas no lugar e tempo em que o registro foi feito - no caso, o Pelourinho do fim da década de 70. Há, na particularidade desses corpos abjetos, a expressão não desejada em projetos monumentais urbanos espalhados pelo globo, nos quais higienização e progresso são vinculados à imagem de uma cidade ideal e espetacularizada (RYKWERT, 2004; JACQUES, 2012).

⁵⁸ Tradução nossa de: “His colors vibrate between mourning and exaltation [...] are carnal, in a way that makes everything seem alive, or once alive”.. Esta luz carnal reminescente na imagem nos faz ter em mente sua sobrevivência como manifestação expressiva.

O caráter animalesco dos corpos fotografados, mais do que apontar para crueza realista da morte, persistem como sobrevida fotográfica, modelada visualmente para trazer à tona o caráter reminescente dos mundos urbanos. Como crimes sem resolução, são traços que não restabelecem um único sentido narrativo, porém sugerem marcas da deterioração, do colapso dos espaços cotidianos, da animalização mundana que se traveste na pele das imagens. Essas imagens não sobrevivem apenas no choque ou na complacência, mas na sua apresentação de vida incompleta e carnalmente dilacerada, incluindo a problematização de sua significação e sua dimensão plástica. Bragança de Miranda (2008, p. 15-16) fala sobre essa relação da carne com a imagem e destaca a técnica imagética como crucial à plasticidade contemporânea. “Dir-se-ia que as imagens surgem hoje como uma forma de parasitismo da carne, que fica outra vez desnudada, à mostra, à disposição”. E tornada visível, a técnica tende a impor uma forma estável à imagem do corpo, sendo este, contudo, o *locus* da transmutação. A necessidade de “encarnação” da imagem, para o autor, “alimenta a plasticidade e as próprias artes plásticas nos nossos dias”.

São as transmutações corpóreas não idealizadas, as peles animalescas e corrosivas da urbanidade, que, para nós, acena para a plasticidade crítica da fotografia. Se há alguma “encarnação”, esta se dá na experiência estética dos cacos carnis e materiais do mundo, tornados intensos na pele das imagens. É como se os fotógrafos tivessem que se imiscuir na carne do mundo depois da avalanche de imagens propagadas. A arte fotográfica, ainda que se caracterize por sua dimensão de fixar, congelar recortes do mundo, mantém um estado de corrosão de aspectos idealizados da imagem urbana. Para isso, apresenta o corpo em sua carnalidade áspera e animalesca, recusando a legibilidade de uma “imagem documental” da cidade e distanciando-nos de um olhar homogêneo e asséptico do turismo propagado. É para certa dimensão urbana do corpo em flagelos que buscamos atentar nas imagens, sem deixar de considerar também sua evocação plástica nessa construção. Os artistas, como pontua Miranda (2008), buscam, em suas visões particulares, “refazer” as imagens, preparando-as para quem as possa receber e, quem sabe, iluminar uma ação no comum. Não podemos afirmar se, nesta escrita sobre as imagens, esta iluminação se realiza, porém cabe evocar aqui o olhar menos domesticado para o animal pertencente à vida nas cidades.

Nas visões urbanas de Moriyama, reincide a figura do animal, seja ele o cachorro, o gato, o rato, que, encontrados em ambientes díspares, trazem um vocabulário estético que rompe a hierarquia das aparições corpóreas ao pôr em pé de igualdade objetos, mercadorias e corpos humanos. Convém ao fotógrafo a apreensão de retalhos do mundo, sendo o orgânico e o inorgânico igualmente importantes na textura visual urbana. Seja no cão errante que nos

lança um olhar tristonho e perdido, sem deixar de perturbar-nos com seu contraste ácido em preto e branco (Figura 16); ou no gato negro que surge ao lado de um par de tênis branco num quadro sem ângulo centralizado (Figura 17), o fotógrafo dá relevo a um cotidiano urbano *ácido*, caótico, que exala nas ruas e aflora nas peles animais. As imagens deflagram um cotidiano em que a banalidade animal se equipara a outras existências nos solos das cidades, como achados soltos, mas não menos afetados pela voraz sobrevivência nas cidades. Os animais tornados imagens são vulgarmente encontrados nos espaços públicos, dividindo conosco o intenso fluxo da rotina urbana.



Figura 16: *The World through My Eyes*, Daido Moriyama, 2010

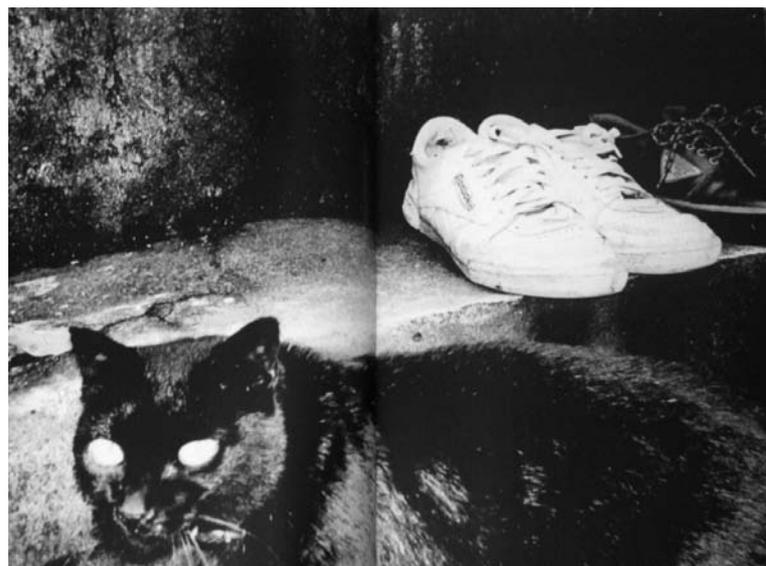


Figura 17: *The World through My Eyes*, Daido Moriyama, 2010

Os bichos podem delinear percursos não muito agradáveis nas cidades, podendo surgir de recantos insalubres e neles sobreviver. O homem, quando nessas condições de insalubridade, são moralmente diminuídos, marginalizados, atestando, em outras palavras, suas semelhanças ao bicho de rua. Brassai registrou essa condição num clássico retrato (Figura 18), em que um velho mendigo posa segurando um gato com suas grossas mãos sujas. A figura vulgar do bicho, agarrada ao mendigo, é, poderíamos dizer, um retrato das vidas alijadas às margens do rio Sena. Homem e bicho confluem na imagem, dividem a identidade. A composição do retrato, ressaltando a importância desse personagem humano, traz junto o animal como elo corpóreo e traço individual, sem o incômodo necessário que a imagem pudesse provocar. O felino não está ocasionalmente retratado, em seu perambular nas ruas, mas no seu pertencimento fisionômico e íntimo a esse homem da rua. Distingue-se visivelmente da composição fotográfica apresentada anteriormente, onde o animal comparece como mais um elemento de um enquadramento descentralizado, próximo ao par de tênis.

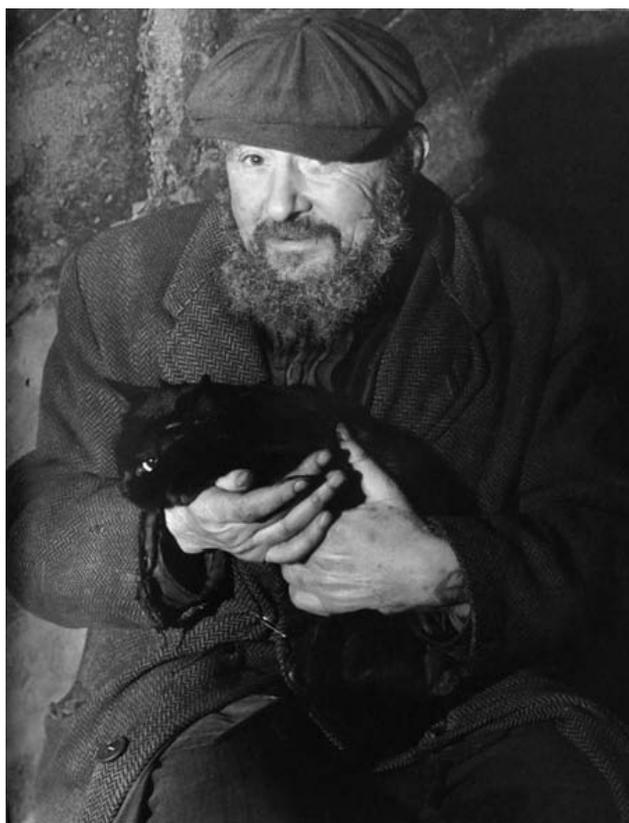


Figura 18: *The secret Paris of the 30's*, Brassai, 1932/1976

Vale então recapitular destacar as proposições conceituais que elaboramos para falar dos diferentes olhares fotográficos. Aliamos, anteriormente, a *nudez humanista* a Brassai e a *nudez sórdida* a Weegee. Já em relação a Miguel Rio Branco e Daido Moriyama nos parece

mais proveitoso falar em apropriações da “pele”. No primeiro, vem à tona a *pele decrepita* do mundo urbano, onde nada escapa às cicatrizes e corrosões, estejam elas na pele humana, animal ou do ambiente. No segundo, é uma *pele ácida* que resalta da corporeidade urbana, em seus contrastes, formas e recortes visuais caóticos em preto e branco. Daido retrata as cidades em visões oblíquas, rompendo com o olho comportado e provocando surtos na visualidade cotidiana. Miguel traz a decrepitude para o urbano caduco, afetado pelo abandono, pela perversidade do tempo, pela atmosfera crespa da realidade. Os dois artistas não se limitam a essas manifestações estéticas em seus trabalhos, mas nossa proposta aqui é sugerir conceitos para leitura do modo como cada um desvenda a carne do mundo. Na *pele decrepita* e na *pele ácida*, intensidades do urbano são incorporadas à nudez da imagem. E essa necessidade plástica da “encarnação”, para usar o termo de Miranda (2008), adquire as impurezas de um corpo instável.

Pedra, pele, carne e concreto compõem a múltipla textura de uma urbanidade cujos detritos penetram o fotográfico. Animais, multiplicados nas ruas e espaços díspares, ao serem enquadrados pelos fotógrafos, dirigem o olhar para uma corporeidade existente, ainda que frequentemente desimportante para os transeuntes em seus movimentos rotineiros. Sobretudo nos espaços urbanos, onde convivem com a presença humana massiva, bichos nem sempre são desejados, sendo passíveis de repulsa e enxotamento. A fotografia não os salva. Reposiciona-os em outras camadas de visibilidade, as quais aqui destacamos como *peles*. A remodelagem imagética das cidades propostas por esses artistas, ao trazerem o animalesco, acenam para recortes incômodos e dificilmente desejados como símbolos visuais de identidade urbana. São traços débeis, signos decadentes e não legitimados pela imagem publicitária polida, higiênica e idealizada. Contudo, não são menos legítimos para aqui pensarmos o lugar do urbano na fotografia. Como somos feridos por esses animais-imagens?

Praticamente onipresentes nas cidades, entre a visibilidade e a invisibilidade, os bichos transitam por espaços impuros, não sendo necessariamente bem quistos em todos os recantos por onde circulam. Farejam, comem restos, podem ser vetores de doenças, de contaminação, de riscos à vida humana. Os roedores, que aparecem aqui e ali, saindo de bueiros, de canais de esgoto, de lugares subterrâneos, entre lixos acumulados nos vãos dos trilhos, são vistos apenas sorrateiramente em suas lépidas aparições. Na imagem (Figura 19), sua captura já depois de sua morte, petrifica-o e o qualifica tal qual as pedras que o circundam. É um recorte do solo urbano cujo corpo é vil, é vestígio pútrido. O brilho e o alto contraste acentuam as semelhanças tonais entre o bicho e o chão. E, como faz o fotógrafo em muitas de suas outras imagens, o preto e branco contrastados junto com a forte granulação aumentam a aspereza da

matéria fotografada. Trata-se de um pedaço de carne solta no contato fortuito com o solo. Não há ritualismo⁵⁹ na morte banal desse roedor, mas ele é sacro ao mesmo tempo por expor a agonia do ser vivo e sua dor na irrelevância. É mais uma carcaça que adere a sensorialidade *ácida* do mundo.



Figura 19: *The World through My Eyes*, Daido Moriyama, 2010

Um discurso nada higienizante gira em torno dessa espécie urbana. O bicho sinaliza para o risco destrutivo e perturbador (e não menos vital) que uma paisagem urbana dinâmica e frenética carrega. Um exemplo literário dessa vida não menos ativa dos roedores comparece no conto *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro*, de Rubem Fonseca (1998). O andarilho Augusto vive no decadente centro da cidade, onde ratos, mendigos, prostitutas, vestígios do

⁵⁹ Não podemos falar, por outro lado, de uma ausência ritualística da morte nas fotografias de pessoas. No século XIX, fotografar pessoas no leito de morte se constituiu numa atividade bastante difundida na Europa e América do Norte e conhecida como *post-mortem portraiture* (LINKMAN, 2011). As fotografias de animais mortos não se direcionam ao mesmo ato ritualístico do registro de pessoas neste gênero. Não entra em jogo a mesma dimensão fúnebre e performática dos retratos póstumos de humanos mortos. Ainda assim, a partir da década de 1970, a atenção para o corpo morto e sua midiaticização – imagens de guerra, genocídio, crimes e doenças se tornam assuntos públicos – conflui também para a experimentação da temática nas artes. O declínio físico foi mote de muitos trabalhos fotográficos e continua a ser de interesse ao passo que se tem a possibilidade digital da imagem e cresce a consciência pública delas (Idem, Ibidem).

mundo do consumo se retroalimentam. O personagem mora com seus ratos em um velho sobrado e os defende incondicionalmente, afirmando, inclusive, que eles são seletivos quanto ao que comem e nunca vomitam. A cidade que vêm à tona no conto é, visivelmente, a dos maus odores, a das sobras das mercadorias, a da ausência de utopia. No fundo, o que Fonseca evoca dialoga com a experiência fotográfica que aqui destacamos, na qual a carnalidade do mundo não é idealizadora tampouco é redentora. Sobrevive aí, contudo, rastros da decadente vida urbana.

Não é a expressão do belo que se sustenta nessas imagens animais e decadentes, tampouco se trata do puro caráter realista denunciativo pelo qual se pretende educar socialmente o olhar. Há, por outro lado, a impressão forte do vestígio da vida animal no mundo, por vezes ignorado, mas ainda terreno, visível. A fotografia, como mais uma pele sobre este mundo, relança o olhar para esses seres à margem, ao passo que também constitui a existência deles, sua realidade. Um ignóbil bicho, no caminho do fotógrafo, torna-se memorável uma vez que é identificado como forte imagem mental do ambiente. Esta consideração poderia ser pensada também em termos de “imageabilidade”, proposta por Kevin Lynch (1960), ainda que a situe dentro de estruturas urbanas específicas. Está, dentre os qualitativos da “imageabilidade”, sua capacidade de tornar os objetos não só capazes de serem vistos, mas apresentados intensamente e aguçadamente aos sentidos. E neste investimento em tornar vívidos aspectos sensoriais da imagem e do ambiente, transformando a banalidade do cotidiano em expressão provocativa, destacamos também o papel da fotografia.

A carniça animal trazida à tona por Daido e Miguel nos abre os olhos para a tensão urbana com o séptico, o indesejado, os desvios escondidos pela homogeneização de uma imagem urbana bela. Desse modo, a “imageabilidade” operada pelo fotográfico parece carecer de um alcance público e, com isso, provocar, afetar o comum. Por outro lado, as experiências imagéticas divergentes do urbano belo e consensual são faíscas que perturbam a paz do imaginário de “cartões-postais”. Paola Jacques (2010, p.109) resume bem, em termos de crítica urbana, o que as imagens decadentes insinuam para nós.

Seria importante compreendermos também que existe sempre uma “outra cidade” escondida, ocultada, apagada ou tornada opaca - por todas essas estratégias de marketing que criam imagens urbanas pacificadas e consensuais - que resiste (e, assim, coexiste) por trás dos cartões postais globalizados das cidades espetaculares contemporâneas. As imagens consensuais não conseguem apagar essa “outra cidade” opaca, intensa e viva que se insinua nas brechas, margens e desvios da cidade espetacularizada.

O lado animal das ruas, das cidades, acena para esse desvio do olhar, para essas brechas das imagens homogêneas e espetacularizadas, apesar de ser também o lado

complementar e paralelo deste espetáculo. Na pele dos bichos, o fotográfico propõe uma tensão, um exercício de olhar os resíduos, os detritos ocultados no embelezamento asséptico das cidades. E por meio disso é que observamos em cada imagem um pequeno sopro da decadência, que coexiste em “outras cidades”. O mundo cão que penetra o estético urbano teima aqui em aparecer. Ao lado do muro azul manchado, dilapidado e escurecido, é ele, o cachorro preto (ou cadela), que sinaliza para uma sobrevivência carnal (Figura 20). Na fotografia, faz-se intensa a *pele decrépita* com a qual ele convive num recanto transviado da cidade. Se existe algum protagonismo ou destaque que ele possa sinalizar no quadro, este não o eleva a uma condição mais digna ou moralmente superior (tal como seria retratado o mendigo de Brassai). A calçada suja onde está deitado e a imundície da parede azul o envolvem no ambiente à sua semelhança ou naquilo que restou como sua única alternativa de vida.



Figura 20: *Blue Mask. Pelourinho, Dulce sudor amargo*, Miguel Rio Branco, 1979/1985



Figura 21: *Pelourinho*, Miguel Rio Branco, *Dulce sudor amargo*, 1979/1985

Acasalando-se ou em demonstrações arruaceiras, os cachorros buscam viver, resistir ao aniquilamento. Ao mesmo tempo, as fortes ranhuras no muro os acompanham, reforçam a brutalidade da imagem em que eles estão (Figura 21). Nessa composição de carne e pedra, a cidade não se fecha asséptica, mas abre suas feridas para também infectar nosso olhar polido. O corpo a corpo no sugerido sexo dos cães ratifica a necessidade fisiológica por qual passam também os bichos da rua - nosso lado humano-animal - mas que nos afronta enquanto imoralidade, afinal a rua não seria um lugar humano para tal despudor. Perfaz-se aí também a decadência moral dos bichos, aos nossos olhos humanos e civilizados. A cidade animal, nesse sentido, incomoda-nos ao depravarem-se a céu aberto. Algo que insinuam as prostitutas, mas sem a total exposição do ato sexual. Na imagem, a corporeidade urbana, sua provocação, reside na contração do choque de violentas forças do mundo - sejam elas a selvageria, o abandono, o sexo, a decrepitude, a morte. “A ‘imagem’ existe para se poder conviver com a violência de tais forças”, é um suporte para nossa vida persistir humana, conforme a reflexão de Miranda (2008, p.24).

No lastro dessa compreensão, a imagem fotográfica, a sua pele que aqui reivindicamos como necessária às fissuras da cidade pacífica e idealizada, intensifica a rudeza da carne animal, pondo o humano em xeque. Miranda (2008, p.32) acrescenta que “o humano está na encruzilhada da sua invenção pela ‘imagem’ e prolifera uma infinidade de imagens, com que ‘abre a história’”. A fotografia não soluciona esse embate da construção do humano na urbanidade, mas abre experiências da diferença, do encontro com o ignorado das ruas, e

redefine olhares com os quais podemos atuar no embate com as forças do mundo, não saindo ilesos, metamorfoseando o modo de ver. Rio Branco não apenas sugere imagens que incorporam o cão como expressão do decadente, como também faz com que reposicionemos a perversidade de outras formas de vida na cidade, incluso a nossa em coexistência com as demais. Somos tão superiores assim? Retorna a proposição já citada inicialmente por Agamben (2004), na qual endossa a “animalização do homem” em congruência com a “humanização do animal”. No entanto, a impotência histórica humana destacada pelo autor não se afirmaria aqui em termos de sugestões visuais. *A pele decrépita* do mundo não deixa, todavia, de ser um questionamento das virtudes de projetos globais de estetização das cidades atuais, impostos à nossa história. Ou, como anteviu Walter Benjamin (1984), um modo de ver na ruína a história sensorialmente fundir-se ao cenário de “inevitável declínio”.

Por mais que se utilize de índices realistas, a imaginação do mundo por trás das aparências, proposta pelos detalhes fotográficos, cria sensações que não se limitam à penúria ou ao lamento de atrocidades históricas. Por outro lado, elas movem indagações, abrem fissuras em nossa experiência visual consensual das cidades. As fotografias criam realidades - um desencadeamento do que Boris Kossoy (1999) chamaria de “realidade interior” - que podem desestabilizar nossas certezas do real concreto. Nesse sentido, nossa insistência aqui no repertório animal dos fotógrafos estudados se deve à aposta na imaginação sensorial das cidades, aquela que traz o urbano para o nível do solo vil e decadente. Os animais que nesse solo penetram são farejados por homens com o poder consciente da lente e, de tão perto que ficam dos recantos decadentes, esta lente aglutina o olho do bicho-homem.

No *close* de uma imagem, a figura do gato reaparece e ressalta sua condição sofrível (Figura 22): um olho aberto e outro fechado, sujo, encara a câmera. Tomando quase todo o quadro fotográfico, ele cede proximidade ao fotógrafo. Sua pelagem de tons misturados é ressaltada na textura da imagem. É um flagelo de vida que quase fareja a lente do fotógrafo ou vice-versa. E por mais que a perspectiva frontal, como num retrato, dote-o de importância visual no quadro, não eleva sua condição de gato ordinário e imperfeito. A carne mundana e errante que o fotógrafo persegue, muitas vezes condenada à sarjeta, reflete-se nesse olhar do bicho. Não há escapatória feliz para a sôfrega pátina animal da cidade, a *pele ácida* imaginada por Daido.



Figura 22: *The World through My Eyes*, Daido Moriyama, 2010

Resistindo a uma significação única, o animal das ruas é ora sofrível, ora devasso, ora errante, ora cadáver. Na *pele ácida* de Moriyama ou na *pele decrépita* de Rio Branco, a cidade animalesca surge nômade, intermitente. Nessa dimensão incerta, as fotografias teimam em evidenciar o animal, mas apenas o tomam em situações furtivas. É escapando aos nossos olhos – humanos - que, muitas vezes, buscam a sobrevivência. Numa metáfora sobre os vagalumes, o pensador Georges Didi-Huberman (2011) nos faz pensar na sobrevivência como lampejo intermitente, de luz e trevas, que aparece para logo desaparecer, sendo a imagem seu “operador temporal”. Se imaginamos a partir das imagens aqui expostas, se delas extraímos experiências que as descolam do valor puramente realista e eterno, estaríamos atuando nos traços de vivacidade, nos lampejos que persistem e se reinventam. Na carnalidade, na pele mundana, fotografias são pequenos fochos de luz do complexo tempo urbano, aquele no qual a animalidade aparece para tão logo escapar. Só da decomposição mortífera, contudo, nossa carne não escaparia (Figuras 15 e 19).

De maneira poética e aguçadamente imagética, a degeneração humano-animal foi abordada num prodigioso poema de Charles Baudelaire (1984, p.132-136), intitulado *Uma*

carniça. O poeta versa sobre seu encontro passageiro com uma carcaça em estado de decomposição e sua contemplação é tomada por atributos belos e vivazes ao se reportar à sua amada no poema. Além de usar qualitativos humanos para falar do animal, ele aponta para o incontornável destino que é o de sua amada também virar carcaça. O poema, embora seja ainda simbolista e um tanto grandiloquente, tem estrofes válidas de lembrar:

Recorda-te do objeto que vimos, Ó graça
 Por belo estio matinal,
 Na curva do caminho uma infame carcaça
 Num leito que era um carrascal.
 [...]
 E o céu olhava do alto a carniça que assombra
 Como uma flor desabrochar.
 A fedentina era tão forte e sobre a alfombra
 Creste que fosses desmaiar.
 [...]
 Uma cadela atrás do rochedo tão preto
 Nos olhava de olhar irado
 Para logo depois apanhar do esqueleto
 O naco que havia deixado
 [...]
 Isso mesmo serás, rainha das graciosas,
 Aos derradeiros sacramentos
 Quando fores sob a erva e as florações carnosas
 Mofar só entre os ossamentos⁶⁰.

A morte que aparece no caminho, a “carniça que assombra”, o forte mau cheiro, a cadela voraz prestes a abocanhar os restos pútridos, a fatídica morte que tornará todos nós em carcaças decompostas, são elementos que acionam um ciclo de degeneração inevitável. Ao mesmo tempo, o poeta ressalta a beleza com que vê sua amada, enaltecendo a “rainha das graciosas”. Faz-se intenso o embate entre amor e carniça. O belo e o podre, o passageiro e o memorável, a sobrevivência e a finitude, o humano e o animal, são aspectos que irrompem do poema. A sensorialidade construída em versos baudelaireanos é pomposa e apaixonada em relação às imagens fotográficas aqui evocadas, uma vez que estas não se referem nem enaltecem a beleza de uma mulher amada. Entretanto, há dor nas imagens e ela se relaciona ao urbano em suas maldições e imperfeições. Revirando a carne, a pele e a carcaça do mundo, sobrevive o assombro imagético. E a criação fotográfica só parece insistir enquanto manter certo assombro diante do mundo vivido.

Os restos mortais que perturbam Baudelaire, matéria que inspira sua poética, ressurgem ávidos em seus versos. Já a *decrepitude* e *acidez* da dilapidação da carne do mundo

⁶⁰ Traduzido do original por Jamil Almansur Haddad (1984).

são propostas aqui nos recortes visuais fotográficos (Figuras 23 e 24). O rabo de peixe solto misturado a outros vestígios do chão, por exemplo, são restos que perturbam nosso olhar numa fotografia dilacerante (Figura 23). As sensações de perda, de finitude, de aniquilamento, tomam a imagem. O desfazimento dos vestígios, mostrados no solo como pontos esbranquiçados, é um olhar reticente para os restos, os despojos, sendo o rabo do peixe rompido um índice de perda, de ausência. Esse vestígio desimportante, encontrado num chão sujo de uma cidade qualquer, ganha um olhar imagético no ato também poético do fotógrafo. No trabalho da cor, da textura, do ângulo, das sensações, as carcaças tornam a importar e expressar a dimensão do *decrépito* em lampejos melancólicos. Colada ao cotidiano existente, é essa pele rugosa da imagem que insiste visível.



Figura 23: *Rabo de peixe*, *Silent Book*, Miguel Rio Branco, 1994/1997



Figura 24: *The World through My Eyes*, Daido Moriyama, 2010

A visão das peles de polvo vêm também nos assombrar (Figura 24), causar sensações de estranhamento. Penduradas em um fio, recebendo a luz do sol, elas são invólucros quase transparentes, sem conteúdo interno, fantasmáticos. Peles ainda no formato do animal com tentáculos ocupam todo o quadro, uma ao lado da outra, secando ao sol. Surgem como foscas membranas, sem brilho de excrementos, mas ainda repugnantes mesmo estando em preto e branco. Esse conjunto de envoltórios animais são resquícios de seus corpos, preparados e ressequidos para fins que não podemos definir - talvez o consumo ou uma utilidade produtiva e comercial. Eles nos levam ao ciclo inseparável da vida e da morte, sujeito àquele olhar faminto da cadela do poema baudelairiano. Porém, a apresentação dessas peles, carcaças ou vísceras, não deixa de acenar para a vivacidade dos sentidos, na caótica experiência urbana. Daido queima a pele do mundo, convocando-nos à *acidez* dos cacos de sobrevida da urbanidade.

Assim, não menos possível de se tornar visível, a cidade imaginada nas peles animais deixa sinais de sua existência. Ela surge, por nosso repertório de imagens, através de distintas espécies animais, em variados tons e estados de carnalidade e decadência. Ao passo que essa cidade sugere força visual e intensidade sensorial, não nos proporciona beleza nem alegria como recompensas. As imagens são tristes, carregam dor, desintegram-se. E por trazerem marcas do transitório, da decadência, elas nos ferem e urgem em tornar rugosa e oblíqua a nudez do olho fotográfico – seja na *acidez* de Daido ou na *decrepitude* de Rio Branco. É observando o urbano-animal das imagens que, talvez, encontremos algumas

rupturas escondidas pelas estratégias publicitárias das cidades espetaculares (DEBORD, 1997; JACQUES, 2010). Mais uma vez, sentimo-nos convocados a pensar em como o urbano se traveste, agora no invólucro das superfícies.

2.3 Superfícies esgarçadas

Em fragmentos corporais e materiais, o olho fotográfico opera tão próximo às superfícies que parece fundir-se com elas. São fotografias em que detalhes corpóreos sob a forma de roupas, peles ou invólucros materiais incitam texturas fortes e imbricadas entre o corpo humano e as superfícies que os acolhem. Além de explorarem a sedução dos traços e formas humanos, insinuem o amálgama entre corpo orgânico e superfícies inorgânicas, carne e peles criadas. Essas camadas dão vestes, cascas à nudez. Por essa via, vale frisar que damos cabo às observações dos corpos levando em consideração o que já levantamos sobre *nudez* e *pele* em correspondência com os olhares particulares dos fotógrafos. As superfícies esgarçadas que aqui tomam corpo vêm questionar a carnalidade do humano em fragmentos visuais, aqueles em que a urbanidade é sinalizada nos invólucros corporais: vestimentas e superfícies.

Nossa perspectiva de leitura, então, considera o amálgama entre corpo e superfície. Um dos pontos a ressaltar é de que, no lastro do advento das técnicas de visualização - fotografia, vídeo, cinema - e as possibilidades de visibilidade do corpo - na arte, na ciência, na medicina -, a imagem corporal participa de uma dinâmica de realidades em que identidades e representações humanas são questionadas, dificultando uma apreensão absoluta. “As imagens nos colocam, brutalmente, diante de uma realidade nua e crua, da qual não somos mais capazes de nos apropriar, pois se volatilizou a dimensão simbólica e metafórica que permitia a representação” (MICHAUD, 2005, p.564). O filósofo Yves Michaud chama atenção para a onipresença das imagens, por via de uma “reflexividade generalizada”, não deixando nada “fora da vista” - por isso “nua”. E o corpo, nas artes visuais contemporâneas, como sujeito e objeto do ato artístico (principalmente na performance), coincidiria consigo mesmo, não sendo possível um distanciamento para haver a representação. Na crítica de Michaud (2005, p.564-565), só restaria o caráter gélido e material do corpo: “onde havia consciências, almas, fantasia e desejo, só resta um corpo com suas marcas”. Destacamos, com isso, um primeiro aspecto importante para as fotografias aqui discutidas: é a apresentação imagética dos corpos humanos em correspondência com o material e a superfície que são questionados. Nesse sentido, é-nos mais válido falar em apresentação do que em representação, já que as fotografias são, elas mesmas, superfícies corpóreas, com inclinações mais sensoriais,

estéticas, do que representacionais/documentais. Esta compreensão pertence às possibilidades ampliadas do “documentário imaginário”, tal como nos lembra Kátia Lombardi (2007).

Disso segue um segundo ponto a sublinhar, que é quanto à experiência que as imagens engendram quanto aos afetos, ou seja, a capacidade de “sermos tocados”, seduzidos por elas. E esta experiência está a serviço tanto de obras artísticas quanto do consumo de mercadorias, através dos quais o corpo é convocado a se manifestar. Na afecção, “não há distância, mediação, ou relação, mas sim impressão, contato, ligação” (CRUZ, 2002, p.32). A fotografia atuaria aqui como promotora dessa “relação” ou “impressão” sensível, indo além de uma função de cópia e representação do real e imprimindo-se naquele que olha. Mais do que pela proximidade por onipresença, por “nudez” da realidade, como coloca Michaud, o corpo é reinventado na experiência do toque da imagem (que logo adiante exemplificaremos pela apresentação das fotografias). Maria Teresa Cruz (2002, p.40-43), pensando as técnicas e as afecções, busca destacar que, pela imagem e a afetividade, há movimentos de atração ou repulsão, potências humanas do desejo (como a *eros*). “A importância da ligação entre a imagem e o corpo está certamente em correspondência com um outro encontro fundamental, que a cultura moderna tem procurado interpretar e gerir: o encontro entre a imagem e o desejo”.

Por que pontuamos esses aspectos? Parece-nos crucial esclarecer que a ligação sedutora que as imagens instauram - as artísticas, as midiáticas -, em maiores ou menores intensidades, também está no contato com as superfícies - orgânicas e materiais - que as próprias imagens trazem. A construção fotográfica para qual chamamos atenção agora se centra em fragmentos ou pedaços do corpo em que, praticamente, o convite ao contato com a superfície nos é inevitável, uma vez que nada mais nos restaria além disso. Vejamos uma primeira imagem (Figura 25) em que parte de uma calça jeans, à altura das nádegas e em *close*, ocupa o quadro. Supostamente de uma mulher, de costas e deitada sobre um material áspero, o pedaço do corpo vestido nos impele a percorrer toda a superfície do jeans, com suas linhas e formas. O alto contraste ressalta as rugosidades e a forma do corpo no jeans. Percorrendo as linhas e texturas, o olhar fareja a superfície mas sem nada encontrar além dela própria. É apenas a textura, com seus tons e volumes, que querem tocar o olho. E é nesse sentido que a imagem insinua fundir-se não com a representação do corpo, mas com a pele própria do jeans.



Figura 25: *The World through My Eyes*, Daido Moriyama, 2010



Figura 26: *Calça Jeans*, *Silent Book*, Miguel Rio Branco, 1992/1997

Mergulhados num olhar que se lança às marcas de uma peça de roupa comum, na aderência desta à carne, outra imagem nos parece inquietante (Figura 26). Nesta o jeans já não é uma roupagem sem invasão de outros elementos. O enquadramento no plano terreno, onde a calça jeans surrada e esfolada está ambientada, traz uma atmosfera arenosa que une a cor de

barro ao crespo tom sofrível da imagem. Nada parece ligar-nos ao burburinho de uma cidade, mas a um hostil ambiente em que o corpo humano, em roupa visivelmente deteriorada, está amalgamado. Nos pés, vemos também calçados sujos, em estado crítico. E apesar de termos essa confluência entre a presença humana e o ambiente, nada mais sabemos desse corpo além de sua roupagem esgarçada e deprimente. Não há rosto. Os tons e volumes da imagem parecem reter-nos, então, em fortes superfícies, com todas suas manchas, rasgões, sujidades e rastros, ao passo que nos apresenta um frágil corpo que resiste em pé. A calça jeans, pois, demarca a exterioridade desse corpo com seu mundo ambiente, sendo esta superfície, gasta, esfolada e cheia de remendos.

Destacamos estas imagens do universo de superfícies possíveis do olhar de cada fotógrafo. Por elas, observamos como se dá esta reação de afecção imagética nos dois recortes da calça jeans, que aqui se confunde muito mais com pele, casca, invólucro, do que com o corpo propriamente dito. Um elemento praticamente neutro do vestuário, como um jeans, transforma-se no olhar farejante e *ácido* de Daido, assim como na visada desoladora e *decrépita* de Miguel. Vestindo a imagem, os dois materiais nos são apresentados também pelo tato, que estimula o olhar mais próximo das nuances imagéticas. E perguntamo-nos, outrossim, como esses recortes falam de um urbano decadente. Pedacos corpóreos de um cotidiano íntimo ou assolados pelo mundo do trabalho vêm sinalizar para pequenas e quase invisíveis pelas anônimas embutidas no produto de vestuário comum e reconhecidamente globalizado. Contudo, certa atenção ou lamúria aqui parece tomar conta do artefato que tantos de nós vemos nas ruas ou usamos para vestir-nos. Os fotógrafos reposicionam a peça do jeans para que ela também nos afete enquanto vestígio de mundo esgarçado e consumido, entretanto ainda humano.

Desse modo, percebemos que descamações materiais do mundo urbano restam nas imagens e nos atingem. E certa falta de sentido é povoada pela erótica em jogo, advinda dos direcionamentos estéticos propostos nos olhares fotográficos. O que Cruz (2002) destaca, como decorrente da experiência de “aparelhamento da sensibilidade”, nós poderíamos articular à experiência da fotografia também o caminho inverso, de sensibilização do aparelho ou do olho mecânico - que não apenas retalha a realidade mas cria sensações de mundo. O urbano que enxergamos por via da decadência reivindica o humano, o corpóreo por trás do aparelho que se manifesta nos gestos⁶¹ e nas afecções do mundo que se degenera. Na

⁶¹ “Gesto” aqui entendido como o que sobra ou excede ao ato expressivo de um autor, “o que continua inexpresso em cada ato de expressão”, segundo Agamben (2007).

elaboração do que se vê no quadro, o olho fotográfico convoca a percebermos as superfícies como acolhimentos de forças e formas, tanto do corpo quanto das intempéries mundanas. É nessas superfícies, muitas vezes banais e invisíveis no cotidiano, que vemos sobrar aquelas camadas que não aderem ao espetáculo das cidades, mas que também estão no lastro de fabricações midiáticas. Vemos nesses invólucros uma expressão do excesso e do esgarçamento da matéria, pedindo corpo visível.

O que resta do excesso e como toma corpo nas imagens? É significativo falar da imagem de um cartaz publicitário arreventado, em que o corpo feminino é uma camada de papel que se esvai (Figura 27). O cartaz poderia ser mais um entre tantos encontrados em muros, colados caoticamente, buscando alguma visibilidade pública. Contudo, a fotografia aqui assume a superfície efêmera e arreventada de uma imagem feminina que, de olhos fechados e rosto inclinado, parece receber a dor do extravio material. Inscrições confusas e rasuradas a margeiam, contribuindo para o visível estado de descamação dos papéis. Certa dor emana dessa figura atingida pelas fissuras da colagem. É daí que o amálgama entre carne e materialidade surge para nos ferir, atingindo-nos pela semelhança entre pele humana e a frágil pele de papel. Moriyama reveste o olhar com as dobras e rasgões de um material carcomido, tocando-nos com a força de um volátil cartaz encontrado. Vemos nisso uma aposta no sentido tátil do fotográfico por meio de um tecido urbano fadado ao dilaceramento.



Figura 27: *The World through My Eyes*, Daido Moriyama, 2010

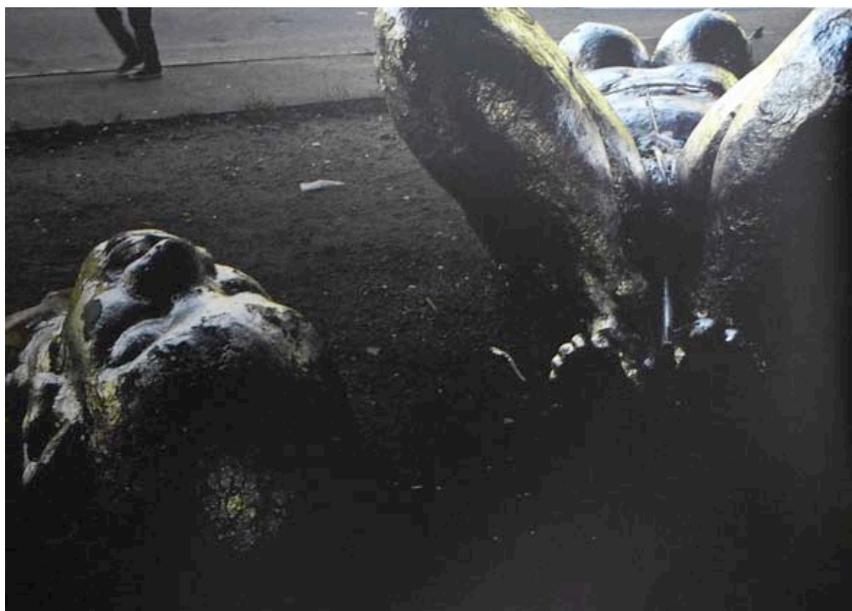


Figura 28: *Maldicidade*, Miguel Rio Branco, 1991/2010

Realidades concentradas nos encontros com a materialidade da cidade vêm inquirir-nos acerca de uma decadência rotineira, volátil, incrustada na concretude dos materiais que ora aderem, ora descolam dos espaços cotidianos. A sedução exercida pelo corpo feminino, por exemplo, surge atrelada a matérias físicas, outras peles que não são feitas de carne. Noutra imagem (Figura 28), temos esse convite à forma do corpo nu numa estátua de pele rugosa e prateada sobre o chão. Tornada matéria inerte, a feminilidade das formas é mantida pela semelhança com o corpo humano, contudo, sua aparência é desprezível uma vez que se materializa num objeto transviado, matéria deteriorada encontrada na rua. É para essa textura urbana que o olho fotográfico lança seu olhar decadente. As partes do objeto-corpo aguçam a *pele decrépita* e esfacelada das formas físicas, intensificando suas marcas ásperas no sensível do mundo. Rio Branco insinua um olhar em que mundo humano e material guardam marcas e rugas do tempo vivido, independentemente da duração inerente a cada um. A fotografia é mais uma casca que cola à pele mundana, não prometendo nada de seu porvir.

O contato com o mundo exterior, com sua superfície externa e visível, torna-se duplamente superfície com as imagens aqui observadas. A própria superfície visível da fotografia imprime, em sua bidimensionalidade, o tato rugoso desse encontro. Vale, pois, recolocar o embate entre representação e afecção que pontuamos anteriormente através de Michaud e Cruz, uma vez que entram em jogo tanto o caráter de realismo fotográfico em relação ao corpo exterior quanto a torção afetiva (na *pele ácida* e na *pele decrépita*) de sua

apresentação ao observador. Ao passo que o fotográfico propõe uma imagem em contato com o urbano exterior, sujo, rugoso e imperfeito, traz para nós a experiência sensível das *peles* captadas, arrebatando as fronteiras de mera realidade da cópia do real. A realidade que nos propõe o fotográfico requer não apenas a nudez documental, mas aquilo que veste os corpos e materiais urbanos. É essa pele *ácida e decrépita*, que vai de encontro a uma lisa e homogênea imagem urbana, com a qual percebemos e somos atingidos pela decadência.

Adensando o nosso diálogo com o mundo físico e com o realismo, é válido destacar algumas ponderações do filósofo contemporâneo Mario Perniola (2004). Ao abordar o “*sex appeal* do inorgânico” por via do que chama “realismo psicótico”, ele complexifica a relação das coisas materiais com os seres humanos, destacando a possibilidade de indistinção entre eles: seres humanos podem ser percebidos como coisas ou, pelo contrário, coisas sendo percebidas como seres vivos. Daí surgiria a psicose: “Eu me torno o que eu vejo, sinto, toco. Na verdade, é como se a superfície do meu corpo se identificasse com a superfície do mundo exterior”⁶² (PERNIOLA, 2004, p.22). O aspecto preocupante nesta dinâmica do “tornar-se coisa” ou “superfície exterior” estaria na arte - inclusive as artes figurativas⁶³ através da consistência ao mesmo tempo visual, tátil e conceitual -, ao colapsar a “mediação” já que, numa radical externalidade, não haveria distância entre arte e realidade. E não havendo distância, suprime-se a experiência estética baseada na diferença. Para Perniola (2004), constituímos-nos na diferença, daí não perder de vista a possibilidade estética do “inorgânico”. Esse pensamento, ainda que rapidamente reduzido nessas linhas, incita-nos a pensar o que já tínhamos considerado acerca do corpo tátil e da materialidade no fotográfico.

Não percebemos no cerne das imagens aqui vistas essa transmutação própria ao “realismo psicótico”, ainda que, como já pontuamos anteriormente, a materialidade do objeto fotografado (podendo ser inorgânica) se insinue na forma da imagem⁶⁴. O recorte fotográfico nos apresenta o mundo à sua maneira, com sua realidade distinta, mas, por ser próxima em códigos visuais de semelhança, afeta-nos. Através da fotografia, o exterior que nos interessa, e que não está especificamente no que se destaca do pensamento de Perniola, é a superfície dos corpos e espaços urbanos que adere a imagem fotográfica. Superfícies que não deixam de

⁶² Tradução nossa de: “I become what I see, feel, touch. In fact, it is as if the surface of my body identifies with the surface of the external world”.

⁶³ O autor cita exposições artísticas da década de 1990 (como a *Post Human*), como também artistas do “corpo extremo” (entre eles, Marcel. Lí Antunez Roca e Orlan) que levaram a cabo a tendência de “realismo psicótico”.

⁶⁴ Embora alguns discursos de mercado e da publicidade adotem a fotografia como uma forma de propagar modelos corporais ideais, não é este o mote das imagens aqui vistas. É o resíduo material e imperfeito desses discursos que aqui entra em jogo.

transitar nas vestimentas cotidianas, no fetiche dos anúncios publicitários, nos corpos materiais fabricados, nas texturas da pele humana ou de invólucros consumidos. A observação benjaminiana é precisa: “toda moda está em conflito com o orgânico. Cada uma delas tenta acasalar o corpo vivido com o mundo inorgânico. A moda defende os direitos do cadáver sobre o ser vivo. O fetichismo que subjaz ao *sex appeal* do inorgânico é seu nervo vital” (BENJAMIN, 2007, p.117).

Em sua impossibilidade própria de eliminar a mediação, a distância entre arte e realidade do objeto fotografado - já que a própria imagem implica numa cisão, num distanciamento, quando se apresenta -, a fotografia carrega a fratura entre mundo concreto e visível, revirando as lascas do real existente e criando com elas intensidades outras, do seu próprio mundo. Siegfried Kracauer (2009, p.69) já observara que “a semelhança se relaciona à aparência exterior do objeto que não se revela imediatamente como se mostra ao conhecimento: é apenas a transparência do objeto que é mediada pela obra de arte”. O desejo de realidade está aí implicado, detido na visibilidade de superfícies aparentes do exterior operada pelas imagens e endossado por elementos que saltam da lisura da pele humana.



Figura 29: *Scar, Pelourinho, Dulce sudor amargo*, Miguel Rio Branco, 1979/1985

A imagem de Rio Branco provoca essa sensação do corpo marcado, atingido por cicatrizes na pele (Figura 29). A atenção do recorte está direcionada à pele de quem não vemos o rosto. Somos convocados a perceber aspereza da imagem, tamanha a intensidade da pele e das cicatrizes em jogo. Essa convocação, por outro lado, incitada pela textura, atinge-nos por sua apresentação visceral humana, aquela que só o olho humano é capaz de

experimentar com os sentidos. Sinto, vejo, toco, para parafrasear Perniola (2004). Contudo, o que vem à tona não é o corpo-coisa ou o corpo tornado coisa, mas o corpo atingido e marcado por cicatrizes na pele humana da imagem. Esse diálogo entre a exterioridade imagética e a interioridade do olhar humano, trabalhado dentro de códigos realistas, torna-se importante aqui. Por mais que a pele seja de um corpo outro, diferente do nosso, é reconhecidamente de um corpo humano como o nosso. A fotografia, nessa direção, abaliza a distância do outro em imagem sem deixarmos de ser dele próximos. Ela é duplamente pele - a do outro da imagem e a nossa. Essa relação simbiótica entre corpo e imagem, por variadas superfícies, é o que vem se complexificar nas expressões corpóreas dos olhares fotográficos.

A fotografia, pensada aqui em sua dimensão artística, traz a pele como espaço de interferências do mundo exterior. Seu contato com o mundo urbano, sem a preocupação de identificar personagens e lugares ao modo de Brassai ou Weegee, é acompanhado da carne e da matéria física da urbanidade, restando imagens em que podemos até não decifrar que experiência de cidade está em jogo. Os fragmentos propostos, em distintas maneiras, poderiam ser lidos sem qualquer relação com o urbano, apesar de ser esse nosso interesse. Nosso elenco de fotografias busca, de algum modo, relembrar os olhares de Daido e Miguel via corpo áspero, que traz consigo certa sensibilidade inerente à decadência. Os retalhos mundanos desses fotógrafos esgarçam a totalidade narrativa, trazem o olhar da superfície destituído de monumentalizações. Sejam elas orgânicas ou inorgânicas, as superfícies esgarçadas que destacamos reivindicam sua força de “ruga” no mundo.



Figura 30: *Tights, Tokyo, Japan, The World through My Eyes*, Daido Moriyama, 1986/2010

Uma simples textura vem evocar a rugosidade nesse fragmento de linhas curvas femininas (Figura 30). A meia do tipo “arrastão” e seu padrão de estampa peculiar encobrem a pele de uma mulher. O *close* é em suas partes íntimas vestidas, que, sob a textura da meia-calça, cria ritmos curvos. Pouco podemos saber da identidade desse corpo, apenas de que se trata de formas femininas. É um corpo-forma, lembrando também algumas fotografias clássicas de Man Ray em que o feminino é visto por seus ângulos curvilíneos. Cabe observar, contudo, ainda que trazendo formas redundantes e já clichês para o fotográfico, a importância dada à meia-calça enquanto superfície corporal, ora sugerindo a sensualidade do sexo, ora instaurando um jogo entre carne e textura da vestimenta. O fetiche que se descola do quadro nos atinge por ambos os aspectos, mas não menos importante é o elemento de carne e de mercadoria tão grudados um ao outro, como uma dupla pele humano-artificial. A expressão desse atrito na pele, entre corpo e invólucro, é o que extraímos para pensar a dinâmica corpórea e material sempre inquieta da cidade.

Noutra imagem, dessa vez de Weegee, a meia feminina vem justamente servir de acolhimento, literal, para guardar dinheiro (Figura 31). O volume que se sobressai da perna de uma senhora é o motivo de atração visual e alvo do estouro do *flash* do fotógrafo. Colados ao corpo, a meia e o dinheiro trazem à tona elementos ligados ao consumo, partícipes da dinâmica monetária e social. Permitindo-nos aqui fazer uma leitura metafórica, a imagem condensaria três astutas superfícies do acúmulo da carne e do material incorporado na cidade: o corpo, a mercadoria e o capital. Ora, se pensarmos o urbano como esse acúmulo de camadas que nos moldam, reside aí uma importante contribuição fotográfica à percepção delas. Percepção não apenas reprodutora da quietude dos monumentos, mas do seu esfacelamento nas vestes humanas que se esgarçam para logo serem repostas por outras.



Figura 31: *Naked city* - detalhe, Weegee, 1945

Na lógica das roupas que se esfacelam, das superfícies que se esgarçam, da própria pele com cicatrizes, a fotografia é expressão do tempo descontínuo, rachado, que adere ao mundo transitório do corpo nas cidades – corpo que vive, veste-se, descarta, consome. O que buscamos dar relevo é que há dor, há desejos subjacentes a elas. Dor e desejos que advêm não só do corpo ou do objeto, mas também das suas superfícies arreganhadas, gastas ou enrugadas. O que essas superfícies esgarçadas implicam na corporeidade da cidade atual? Diríamos que elas dizem respeito à experiência da efemeridade, do consumo, da decadência que é, muitas vezes, apagada do cenário urbano pacífico. À semelhança do corpo que teima em não envelhecer, a cidade sofre um engano plástico.

Nossa sociedade tem dificuldade em aceitar o envelhecimento de nosso corpo físico, cada dia surge uma nova técnica anti-envelhecimento, creme, *lifting*⁶⁵ ou cirurgia plástica... Também a restauração patrimonial das cidades se parece com um *lifting*. [...] Os cenários reconstituídos que formam o enquadramento do espaço urbano terminam abolindo essa dinâmica do tempo, fixando a memória e a percepção dos cidadãos, e dando aos turistas a impressão de que se encontram na eternidade de um cartão postal (JEUDY e JACQUES, 2006, p.8).

É por mexer na “dinâmica do tempo”, tempo que descama a superfície carnal e física, que as fotografias aqui não cristalizam cenários nem mantêm o brilho da pele sem rugas. No grande mosaico de imagens aqui sugeridas, a corporeidade urbana é um acúmulo de ruidosas texturas. São dobras, rasgões nos cartões-postais. Por outro lado, não levantam bandeiras

⁶⁵ Técnica de rejuvenescimento utilizada no combate à flacidez de pele.

político-sociais pelas quais a urbanização ou o capitalismo são males a serem expurgados. Elas buscam exercitar o olhar oblíquo, transviado, seduzido por resquícios da vida urbana carnal e decadente. Tecem percursos de uma urbanidade subjetiva, não prescritos numa geografia ou geometria da cidade, contudo, sem deixar de trazer consigo os conflitos com a cultura material moderna frequentemente alterada - dos modos de consumo aos modos de descarte. Portanto, essas imagens não dão conta de totalizações do espaço nem do olhar, lembrando aqui Michel de Certeau (1998, p.172), mas trazem à tona a existência estranha de um cotidiano “que não vem à superfície, ou cuja superfície é somente um limite avançado, um limite que se destaca sobre o visível”.

As peles *ácida* e *decrépita* marcam os gestos dos fotógrafos no jogo de pequenos recortes do cotidiano comum. Da nudez dos corpos - *humanista* e *sórdida* por via de Brassai e Weegee -, chegamos às rugosidades do urbano desconexo e intermitente. Na observação das superfícies, a eternidade parece não encontrar lugar, marcando o olhar com um estado de erosão, de encarnação da decadência. E este estado de “tornar-se decadente”, na sua potência de afecção, adere ao corpo e à vida material e social dos objetos urbanos. O repertório visual inexaurível da cidade permanece, pelas imagens, a indicar a impossibilidade de sua total representação. Daí dizer que quando esses recortes tomam aqui uma posição, discursiva e escrita, eles continuam a escapar da armadilha da linguagem, podendo vir a sugerir bem mais do que o que nos limitamos a expor. É nosso intento, pois, fazer ressonar o caráter imaginativo e vívido que insurge da carne e na casca do mundo. Vivacidade esta que transborda a fixidez de uma fotografia. Esta imaginação para além do referente fotográfico nos projeta para uma reflexão sobre os sentidos de *pele* e *nudez* urbanas, sendo esta associação semântica obtida por metonímias.

Em tempos de imagens digitais, de mídias móveis e conexões que ultrapassam limites físicos, as fotografias aqui exploram um vocabulário estético que insinua arrancar do físico, humano e da cidade, uma casca fotográfica que aponta para sua própria fisicalidade ou concretude. Cicatrizes, texturas, rasgões, descamações, insinuem o desejo de irrupção da superfície na experiência mundana, no corpo a corpo de nossos trânsitos diários. No estranhamento sedutor das imagens, elas parecem acenar para sua constituição carnal em tempos de fluxo de dígitos e *pixels*; elas pedem corpo. Que erosões ou rachaduras do tempo se inscrevem nas cidades e nas imagens? O que excede à cultura do *lifting*? Os repertórios estéticos trazem a *acidez* e a *decrepitude* para falar do corpo e da imagem desfigurados. Não investem na lisura das superfícies, captam as asperezas destas. Ao tornar estranhada a pele, a animalidade e a superfície das coisas, é um urbano sem pretensão de eternidade ou

rejuvenescimento que vem à tona. Corpos-superfícies ou corpos-mercadorias mundanas não deixam de falar dos resíduos que logo a seguir observamos na paisagem decadente. Nela, *nudez* e *pele* se traduzirão em distintos nomes para as cidades.

3 MUNDO-MATÉRIA: RESÍDUOS NA PAISAGEM DECADENTE

*[...] de tudo fica um pouco.
Da ponte bombardeada,
de duas folhas de grama,
do maço*

*- vazio - de cigarros, ficou um pouco.
Carlos Drummond de Andrade, Resíduo*

Algumas referências visuais urbanas, que vêm no bojo dos discursos idealizadores de cidade, são construídas por via de símbolos arquitetônicos como aglutinadores do tempo, da história, do passado citado no presente, ou mesmo do futuro – monumentos, obeliscos, torres, arranha-céus, museus futuristas são, para citar alguns, exemplos dessa intenção de erguer na paisagem urbana o desejo de eternidade. Contudo, essa petrificação de símbolos, no anseio de fazer o tempo durar e permanecer visível, é desafiada ao passo que esta mesma paisagem sucumbe à pátina corrosiva do metabolismo urbano, cujo processo é marcado pela efemeridade, trânsito, instabilidade, consumo, existências temporárias como as mercadorias e a dispersão do capital. Este, então, é um embate que gostaríamos de destacar aqui: ruas, construções, espaços de consumo, objetos, mercadorias são matérias visuais afetadas pela temporalidade metabólica da paisagem das cidades.

Neste capítulo, a premissa é de que o ato fotográfico, por retóricas imagéticas peculiares, ressalta resíduos da paisagem urbana. E, seguindo o raciocínio do capítulo anterior, os vocabulários visuais destas retóricas são variantes conforme propõem os fotógrafos. Enquanto Brassai traz uma legibilidade cênica e narrativa para os desejos e segredos das ruas de Paris, Weegee choca com a crueza, o crime, o *flash* dos anônimos da cidade. Por se centrarem mais na narrativa por meio dos corpos e personagens, tanto Brassai quanto Weegee aqui comparecerão com imagens pontuais uma vez que enfocamos os resíduos urbanos materiais que tendem a pulverizar a narrativa. E quais são os vocabulários estéticos de Miguel e Daido para estes resíduos? Miguel põe em relevo os cacos, os fragmentos dolentes, o arruinado do cotidiano, os resíduos que se degeneram lentamente nas ruas. Já Daido traz à tona os detritos, os grãos estourados da vertigem da paisagem, os estilhaços de matéria dispersos. Em ambos, não há possibilidade de totalização narrativa desses resíduos.

Susan Sontag (2004) comenta que, se há arte mais parecida com a fotografia, esta é a arquitetura. Este seu comentário não se dirige à comparação formal, mas à experiência temporal a que as duas artes se sujeitam. O arruinamento advindo da “inexorável ascensão por

efeito da passagem do tempo” atinge tanto as obras fotográficas quanto as arquitetônicas, segundo a autora. Nossa abordagem do mundo-matéria a partir do fotográfico não se dirige a comparar a caducidade arquitetônica com a fotográfica. Pretendemos atentar para o urbano decadente transposto na estética das imagens sob o enfoque dos resíduos e matérias visuais cotidianos. Em decorrência disso, privilegiamos fotógrafos cujo foco não é apenas a pura e clara arquitetura, lembrando aqui Richard Sennett (1992) quando fala da “identidade purificada” que o planejamento do espaço urbano anseia resguardar. Esta identidade, por sua vez, é posta em questão quando experiências da diferença, do embate de indivíduos, entram em jogo. É justamente a junção entre presença humana, espaços físicos transitórios e seus resíduos que nos interessa pensar a partir dos olhares fotográficos citados.

3.1 Ruas ásperas

Ruas difusas, violentas, misteriosas, envelhecidas, sujas, decadentes. Pelas ruas em diferentes expressões do urbano decadente, os fotógrafos colhem detalhes de um cotidiano particular, no qual construções e matérias físicas são resíduos da dinâmica do tempo. Nas ruas estão vestígios de mundos sonhados, mitificados, como também do mundo dos riscos, dos conflitos, das rugas na lisura do espaço. Sobre isso, a etimologia nos ajuda ao ligar a origem do termo “rua” ao latim de “ruga”, “sulco”, conforme bem lembrado por João do Rio (1995). E ao observar as imagens dos fotógrafos aqui trazidos, são as marcas desses ambientes enrugados, acossados pela desordem do tempo no espaço, que reivindicam atenção.

Espaço acolhedor dos mais variados desejos, remodelador de experiências, a rua é palco de disputas discursivas e simbólicas. E sobre isso nos ocorre questionar: como as imagens organizam nosso sensorio e como libertam imaginativamente a visão das ruas? De que maneira as poéticas urbanas decadentes delas surgem? A energia coletiva dissipada no espaço urbano cotidiano nos leva a perceber a fotografia, detida no anonimato da cidade, como via potencializadora da indeterminância do mundo, da provocação das certezas. E seria a rua o lugar onde pulsa a indistinção mundana, segundo Blanchot (2007, p.243) quando diz: “a rua não é ostentatória, os passantes nela passam desconhecidos, visíveis-invisíveis, representando apenas a ‘beleza’ anônima dos rostos e a ‘verdade’ anônima dos homens essencialmente destinados a passar, sem verdade própria e sem traços distintivos [...]”. Fotógrafos, passantes, em jogos de visibilidade, elegem recortes dessa indistinção urbana. E vamos nos aproximar justamente de algumas dos traços que se aglutinam no terreno das ruas.

Destacamos, num primeiro momento, uma imagem de Moryiama (Figura 32). O fotógrafo apresenta visões urbanas em enquadramentos tortos, granulados e de alto contraste -

características que também dizem respeito à *pele ácida* da qual oportunamente já falamos no capítulo anterior. Esses elementos aparecem na imagem onde rastros da passagem de uma mulher sobre uma bicicleta se juntam ao clarão de uma máquina luminosa do canto esquerdo da rua. Estando de costas, sua fisionomia é oculta, como a de qualquer ciclista que passasse diante da câmera no momento do clique. A luz clara, bastante brilhosa, em partes da imagem, ajudam na manutenção do anonimato. Contudo, objetos e alguns veículos à direita do quadro aparecem em traços mais definidos - caixa e sacos amontoados; caminhão, táxi na via -, ligados à urbanidade, mas sem dar-lhe uma feição específica em relação ao local. O aspecto é indistinto e possível de pertencer a uma rua qualquer de uma grande cidade. Esse olho subjetivo para rua, numa apreensão do efêmero e do esporádico, ressona a quebra de sentido e a legibilidade sempre incompleta dos percursos na cidade (recordando a vocação urbana da fotografia, do Capítulo 1).



Figura 32: Daido Moriyama, s.d.

Os luminosos, códigos que compõem a paisagem urbana noturna, são destacados por Beatriz Sarlo (2013) como marcas identitárias de urbanidade, antes dedicada aos monumentos - “signos mais poderosos do texto urbano”. Os anúncios em grandes dimensões são inscritos em superfícies dos mais diversos gêneros - chapas reluzentes, marquises, apliques, painéis, portas, vidraças, letreiros - e se integram ao tecido das cidades. “Esses traços, produzidos às vezes por acaso, às vezes por *design*, são (ou eram) a marca de uma identidade urbana” (SARLO, 2013, p. 25). Estabelecimentos, fachadas comerciais, luzes de máquinas, postes e

automóveis são justamente aquilo que incide na superfície da rua que vemos na imagem. São traços, contudo, transitórios, sem o peso histórico de monumentos.

Sobre o embate entre o monumento e a transitoriedade, de forma complementar ao argumento de Sarlo sobre os signos urbanos, Andreas Huyssen (2000) afirma que a garantia do monumento é a contrapartida estável a um mundo insistentemente instável. Daí a recorrência das citações à “pré-história” e à antiguidade clássica na arquitetura oitocentista. Ocorria uma espécie de apego às origens, aos mitos, quando o terreno urbano era da ordem do transitório e sem raízes.

Especialmente a arquitetura monumental – pense-se no culto de obeliscos, pirâmides, templos, memoriais e torres funerárias – parecia garantir a permanência e oferecer um baluarte contra a aceleração do tempo, as bases movediças do espaço urbano e a transitoriedade da vida moderna (HUYSSSEN, 2000, p.55).

A promessa de permanência da pedra monumental, fincada nos espaços públicos, não logra totalmente uma vez que esta base é modificável, transformada pela passagem do tempo. Uma imagem imponente da cidade, assim como o monumento, funciona pela mesma lógica. Talvez seja por isso que o caráter fragmentário da visualidade fotográfica nos pareça sugestivo para falar da vida urbana – não por sua faceta petrificante, mas por seus plurais pontos de vista conquistados pelo tempo, por seus cruzamentos possíveis entre passado, presente e futuro. A imagem da cidade possível de observar pela fotografia só vem à tona como pedaço, como *flash* e também como trânsito de temporalidades.

A visão noturna da imagem anterior não nos deixa esquecer das imagens de Brassai, pioneiro nos registros da noite urbana. O clássico plano aberto da rua (Figura 33) em que linhas de rastros luminosos aparecem junto aos sinuosos trilhos, além das silhuetas estáticas das duas mulheres na calçada, chama atenção para a caracterização sógnica da cidade. Carros enfileirados próximo às calçadas, sacadas de estabelecimentos, postes de luz, são elementos de uma cena noturna composta na observação da cidade avessa ao dia. A noite é o tempo onde as prostitutas saem à rua, é quando o burburinho da cidade grande se recolhe e os personagens dos submundos, do burguês ao lumpen, mostram-se. A rua, de um olhar que a flagra de cima como um conjunto de artefatos físicos, luzes, sombras, alguns personagens que surgem na narrativa insólita da noite, contempla o noturno dos segredos e dos desejos. Enquanto no capítulo anterior falamos de Brassai pela *nudez humanista*, aqui falamos de sua *cidade desejo*.

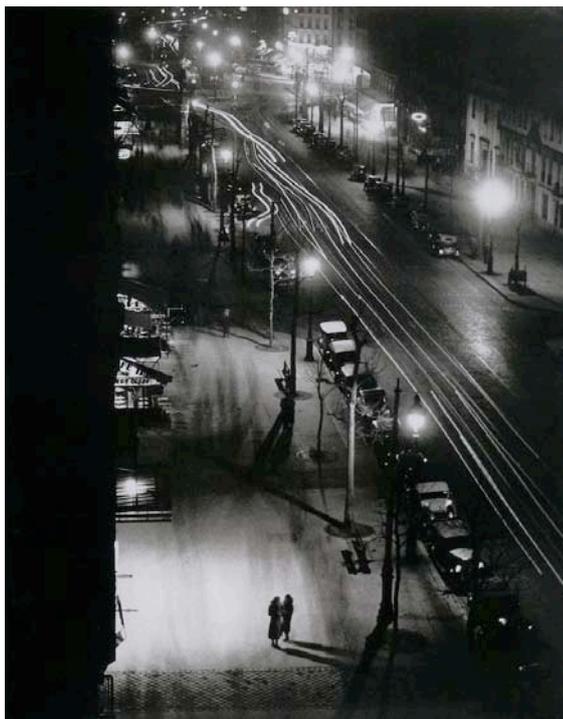


Figura 33: *The secret Paris of the 30's*, Brassai, 1931/1976

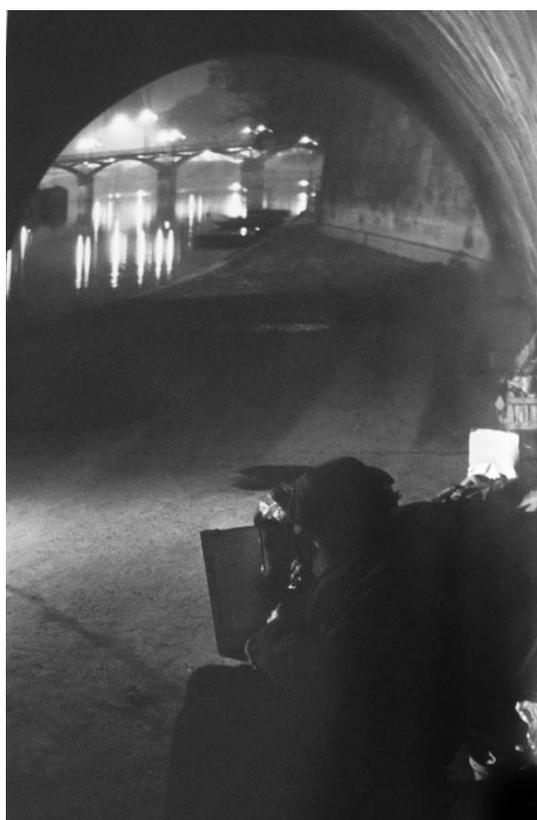


Figura 34: *The secret Paris of the 30's*, Brassai, 1932/1976

Esse vocabulário estético das fotografias acompanha os anseios de um cotidiano que incorpora a rua como lugar de experiências, independentemente da hora do dia. Ainda que seja, por excelência, lugar de passagem, nela se encontra o acúmulo de matérias visuais que interessam à retórica fotográfica. Os trapos, por exemplo, que numa fotografia de Brassã (Figura 34) são acumulados junto ao catador-morador de rua às margens do rio Sena, sinalizam para ruas não tão glamourosas, privilegiando a perspectiva daquele que é ignorado na vivência cotidiana. A imagem não enquadra frontalmente o homem, mas o retrata de perfil e rodeado de caixas, plásticos, papelão e sacos, que dão peso contrastante com o plano de fundo em que aparecem pequenos barcos parados numa das margens do rio iluminado. Dentro de uma composição fotográfica da *cidade desejo*, e desta vez, na proximidade com o retratado, comunica a singularidade narrativa da noite, o contraste de um local clássico como o Sena junto ao personagem à sombra. Vivendo com os resíduos da grande cidade, seu lixo, o velho morador de rua participa de uma paisagem noturna que narra os marginalizados. Brassã busca trilhar estas vivências marginais e dar legibilidade a elas.

Resíduos que se acumulam nas ruas vão compondo camadas que adensam a carga signífica das cidades e, uma vez fotografados, reposicionam-se visualmente quanto à importância. Em mais uma imagem noturna, desta vez de Weegee, (Figura 35), o quadro é ocupado por pilhas de jornais impressos sobre uma calçada de onde se avista também fachadas comerciais ao fundo. O clarão que destaca os jornais empilhados, jogados no chão, à espera de seus leitores, chama atenção para a temporalidade reprodutiva dos tablóides que, diariamente, disparam notícias à espera de leitores. Os jornais, como elementos de composição cênica, são dramatizados na fotografia pela dimensão de acúmulo com que são ali flagrados ao chão. Sem cerimônia, ocupam o lugar de passagem, que, àquela hora, não é disputado com o ir e vir dos pedestres. Dispersos na calçada, no mesmo gesto com que Weegee visualiza seus corpos na *nudez sórdida*, estes resíduos da rua configuram o que aqui chamamos de *cidade choque*.

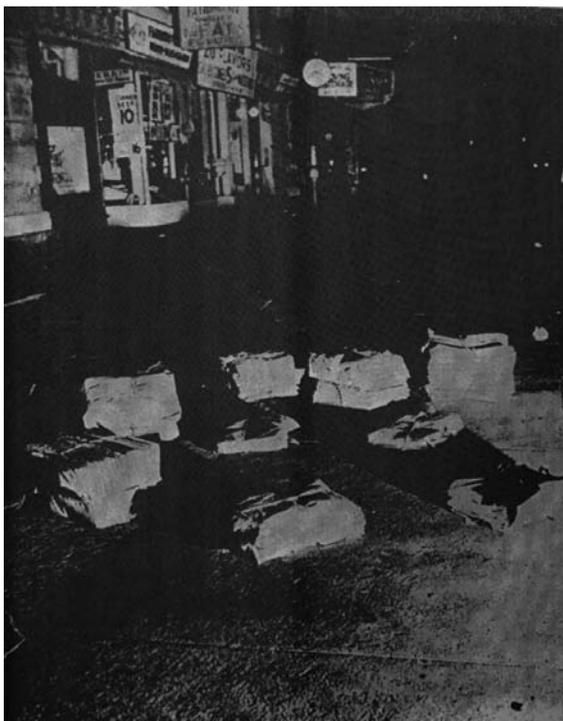


Figura 35: *Naked city*, Weegee, 1945

Notemos que a rua assume, nas imagens apresentadas até aqui, a dimensão multifacetada da noite nas cidades, algumas podendo ser identificadas a um local específico. Entretanto, o diálogo com as fotografias, em um sentido mais amplo, não se limita à exclusividade de um único local e suas idiossincrasias, sendo a cidade aqui observada em diferentes construções imagéticas, narrativas ou não (conforme nossa discussão anterior, nos tópicos 1.1 e 1.2). Investimos na leitura das imagens cuja montagem pretende comunicar mais pela junção do que pela particularidade atrelada às origens de cada uma. Esta montagem aqui nos interessa pelo ponto de vista dos resíduos e materiais da paisagem urbana decadente, esfacelada nas apropriações fotográficas. Em vocabulários estéticos dirigidos para a rua, as fotografias aglutinam o traço de uma passagem sob a parcialidade do ponto de vista. Nesta direção, Michael Sheringham (2009) sublinha que a relação da fotografia com o lugar é marcada pelo sentido de “traço” e “evento”, o que faz entender o lugar como “arena da passagem” na qual uma atividade de atenção é acionada. Assim, apropriando-se de traços do real da rua, as imagens podem indiciar eventos, como na *cidade choque* de Weegee, ou apenas sugerir fluxos, percursos, passagens e quebras de narratividade em relação ao lugar, como no caso do que aqui nomeamos de *cidade detrito* de Daido. Sendo a rua um lugar de passagem e sem “traços distintivos”, voltando ao termo de Blanchot, há um reposicionamento desses traços quando reunimos os distintos olhares.

A importância atribuída aos recortes da rua nas fotografias nos põe a questionar a valoração de determinadas situações em detrimento de outras. Momentos do dia, locais de passagem, objetos, pessoas, luz, cores, enquadramentos, são vias pelas quais os fotógrafos optam a fim de construir atmosferas urbanas. A respeito disso, os traços que Sarlo (2013) destaca como marca identitária do urbano são remodelados em variadas perspectivas fotográficas que, com isso, singularizam olhares estéticos, modos peculiares de fotografar o mundo. Moriyama, em outro clique (Figura 36), coloca-nos ante uma rua desprezível, dessa vez numa situação diurna. Vemos grades abertas que dão para um tipo de beco, travessa, cuja textura de paredes sujas e cartazes fixados e rasgados assinalam a decadência do ambiente. Marcas no chão fraturado, bicicletas encostadas nos cantos sob um teto que as escurece, são elementos que se somam ao ambiente que leva a um fundo claro onde estão pessoas em meio a um casario decaído. Trata-se de um olhar oblíquo para a rua que não está necessariamente ligado aos luminosos comerciais, máquinas e transportes, como na imagem anterior do fotógrafo. Preserva-se, contudo, o contraste, o granulado, o fragmento cheio de resíduos de deterioração, expressos no estado decadente. Esse estado está imbuído dos resíduos físicos do urbano, por isso percebemos uma *cidade detrito* em Moriyama. Certa desordem e ambientação séptica advém da fotografia que, por um lado, reivindica sua potência expressiva (texturas, contrastes, granulabilidade, enquadramento) e, por outro, redimensiona o espaço da rua por via do decadente. Não queremos dizer, todavia, que a decadência não pode estar presente nas imagens cujos signos da rua são inscritos pelos movimentos, pela dinâmica comercial, placas, asfaltos e trilhos. O que sublinhamos é que a atmosfera corroída desse espaço nos é apresentada na intensidade áspera dos resíduos que Daido propõe.

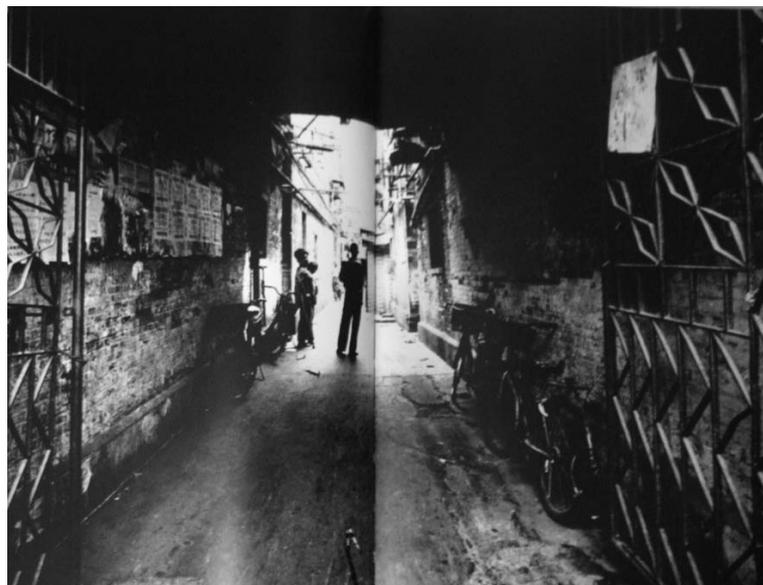


Figura 36: *The World through My Eyes*, Daido Moriyama, 2010

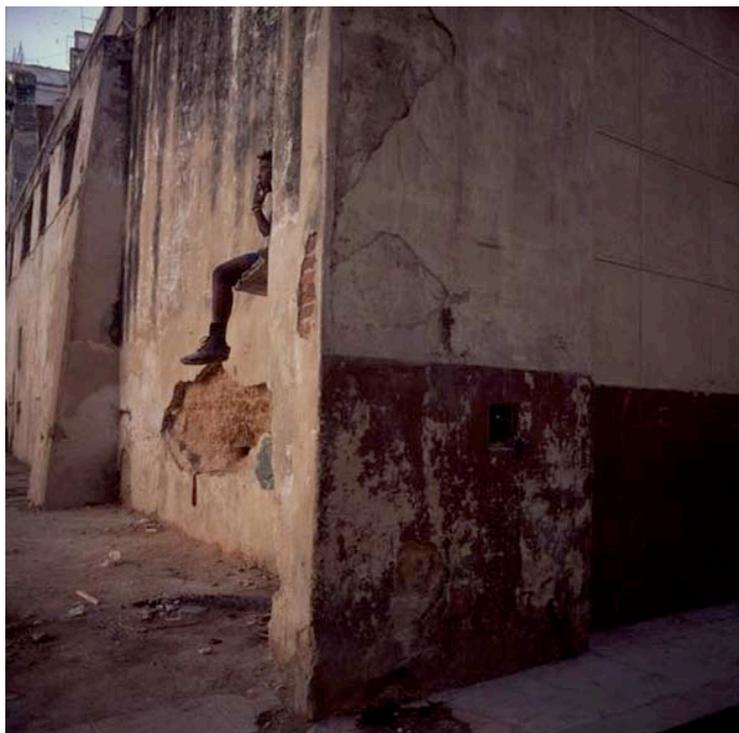


Figura 37: *Havana, Cigarro*, Miguel Rio Branco, 2002

Paredes, corrosões, matérias dispersas e gastas, são aquilo que vemos enfaticamente na imagem de Rio Branco (Figura 37) cujo ângulo é de uma esquina em que um homem, sentado na janela de uma construção arruinada, fuma um cigarro. É uma imagem em que nada aponta para o progresso ou velocidade, pois nela o tempo desfalece e se inscreve no desbotamento das tintas, nas rachaduras das paredes, no barro aparente que cai da superfície do muro, no homem sem pressa. Aqui o tempo caduca e se infiltra na materialidade concreta, e o olhar de Miguel propõe, por elementos estéticos distintos de Daido, uma *cidade ruína*. Propomos assim chamá-la ao passo que cores, recortes, texturas, traços de degradação, sugerem uma cidade que se corrói lentamente. No capítulo anterior, destacamos a *pele decrépita* como sua proposta visual para os corpos urbanos. Convém aqui sublinhar seu olhar melancólico para os resíduos, que povoam o ambiente que se degenera. Nos muros e chãos das ruas, são esses indícios ásperos da urbanidade que destacamos por via da decadência na fotografia. Esta, vale esclarecer, alia-se à materialidade sensorial do mundo vivido e experimentado (TILLEY, 2006).

Na constituição concreta do mundo urbano, a materialidade impõe certos moldes às nossas interações com a cidade. De acordo com Frers e Meier (2007, p.2), instaura-se também uma relação de poder nesse encontro material:

A materialidade de um lugar é o resultado de uma disputa sobre a forma como ele deve ser usado; ela é poder materializado e construído.

Encontrando o lugar, a pessoa sente e interage com o poder que é moldado na materialidade concreta. No lugar, a calçada conduz o caminhante, a porta fechada pára o movimento, e o banco desconfortável desconforta quem tenta descansar.⁶⁶

Os autores advertem para a moldagem que os objetos e artefatos urbanos - que aqui pensamos ao nível da rua - propiciam àqueles que os utilizam, como também pontuam que os usos destes estão atrelados a sentidos pré-concebidos. Pela fotografia, de certo modo, estamos também sujeitos a configurações pré-concebidas ao olhar as ruas, uma vez que temos dela significações culturais arraigadas. A materialidade que aqui abordamos através da relação com as imagens e os resíduos permite que estes moldes pré-concebidos sejam reposicionados, indo além da função constatativa de sentidos já dados anteriormente. Interessa-nos as evocações fotográficas para as matérias visuais urbanas, sugeridas no cruzamento dos olhares destacados ao longo deste trabalho. O caminho por esta via fotográfica atenta, sobretudo, para os modos pelos quais a materialidade da cidade se esvai, racha, caduca ou fenece, clamando por expressão e sensorialidade.

Um pequeno cartaz colado na parede de uma loja que fechou suas portas diz: Isto foi uma loja de vestidos, lembra?⁶⁷ (Figura 38). Essa frase, unida ao ambiente de uma rua comercial por onde passa uma pedestre segurando pacotes, chama a atenção para a falência de estabelecimentos que compõem a paisagem urbana. Do Harlem, bairro de Nova York, essa fotografia de Weegee vem dialogar com signos decadentes da materialidade de uma cidade. Se muito do que se ergue na cidade cultiva o progresso, o logro, como expressão de uma modernidade exitosa em termos de capital, aquilo que sucumbe ao fracasso vem apontar para a dinâmica imprevista, instável - e também viva - do que se constitui nas ruas. A fotografia incorpora as camadas materiais do lugar: lâmpadas, paredes, perspectiva da calçada por onde se vê sacadas de outras construções e a pedestre que vem em direção à câmera. O flagrante urbano destaca, contudo, uma interrogação dirigida à memória do passante à respeito do lugar. A questão do cartaz se desdobra: o que resta da antiga loja? O que está no seu lugar? Traços materiais surgem e fenecem na grande cidade.

⁶⁶ Tradução nossa de: The materiality of a place is the outcome of contests about the way it should be used; it is materialized and built power. Encountering the place, one feels and interacts with the power that is molded into the concrete materiality. In the place, the pavement guides the walker, the closed door stops the movement, and the uncomfortable bench discomforts the one who tries to rest.

⁶⁷ Tradução nossa de: This was a dress store remember?

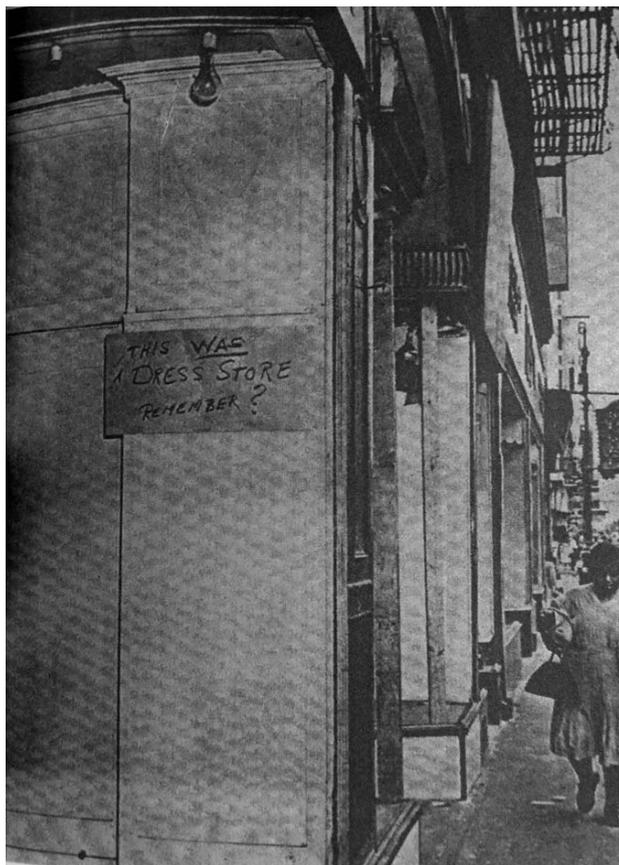


Figura 38: *Naked city*, Weegee, 1945

O esvair-se de signos e estruturas urbanas participam da dinâmica das grandes cidades. As fotografias, mais do que a oportunidade de deter o olhar nos detalhes da concretude do mundo, insinuam a sua necessária deterioração. Sendo lugar que aglutina vidas em sua complexidade de rotinas, a cidade está também sujeita ao estado de desmantelamento, de decrepitude, que acompanha as alterações do espaço. Isto estaria relacionado justamente ao seu constante processo de crescimento, deixando morrer certas áreas em detrimento de outras. “Lugares mortos”, no entendimento de Jane Jacobs (2011), não estão ligados necessariamente a condições nocivas, mas às necessidades de criação de novos usos, outras inter-relações com os espaços vivos. Nessa compreensão, o dinamismo de vida e morte nos espaços urbanos sinaliza para a vitalidade necessária da cidade, o que também defende o pesquisador Nelson Brissac (2003, p. 274): “A majestade da grande cidade se acompanha da sua decrepitude. É à medida que se destrói que a cidade aflora como permanência. As paisagens urbanas que se destroem estão sempre em devir”.

Diante de paisagens não tão monumentais, o olhar fotográfico que se dirige para o ambiente das ruas chega a elaborar imagens de um cotidiano decrépito, sujo e desolador. A fotografia que agora nos interessa (Figura 39) põe em evidência não um lugar morto, mas um

recorte do solo urbano cuja decomposição de matérias e flagelos acumulados compõem um espaço caótico e sujo. Na imagem, um recanto com casario carcomido, pedaços de madeira desordenados, caixotes, saco plástico, pedras, galos dispersos e panos estendidos no varal ao fundo são matérias visuais que intensificam e exalam um estado de deterioração. Não se manifesta o logro de um urbanismo edificante. A irregularidade do terreno, o concreto deteriorado, a insalubridade estão presentes nesta proposição imagética para o entorno habitado em condições miseráveis. Rio Branco não busca denunciar com isso as condições precárias do lugar, construindo, em contrapartida, uma imagem que se apropria das cores e elementos para a construção de uma natureza morta⁶⁸.



Figura 39: *Dulce sudor amargo*, Miguel Rio Branco, 1985

A decadência, contudo, desponta dos resíduos, dos elementos que primam por uma materialidade corrompida, deteriorada, onde convivem anseios não tão aspirados em modelos urbanos modernizadores. O estado deteriorado que toma a imagem como via expressiva sinaliza para a presença da informalidade na constituição e sobrevivência de espaços (no capítulo seguinte, desenvolveremos esta perspectiva num estudo específico sobre Salvador). Eis aqui mais um exemplo em que as alterações no mundo material desvirtuam seu caráter funcional e pré-concebido, entrando em jogo traços da dinâmica de vida e morte no espaços habitados. É um olhar decadente cotidiano e ordinário que Miguel faz exalar desse ambiente, utilizando-se das formas, resíduos e cores para pintar sua fotografia.

Cidades de diferentes pontos do globo expressam seu modo particular de convivência com a modernidade ainda que grande parte delas não tenha se tornado exitosa em termos

⁶⁸ Tipo de pintura, fotografia, dedicada a objetos e seres inanimados.

econômicos globais. Estaria aí o caráter “ordinário” delas, tal como Jennifer Robinson (2006) denomina - “cidades ordinárias”. De acordo com Robinson, todas as cidades admitem formas de sermos urbanos e modernos, independentemente de uma modernidade ocidental modelar ou original; e aquelas cidades de contexto empobrecido precisam ser pensadas com espaço para a informalidade e pobreza, aspectos que também pertencem à modernidade. Neste mundo “ordinário” que pertence a qualquer que seja a cidade, a decadência pode ser evocada ainda que sem ligação à denúncia social. A estampa fotográfica dos rastros materiais, que incorpora o movimento decrépito das cidades, reinscreve modernidades não tão idealizadas. Daí dizer que a decadência a que nos referimos não é redentora, pois somente revira a inconclusa poética dos cacos mundanos.

Essas ruas e recantos propostos em olhares estéticos para os dejetos, vestígios caducos, corpos passageiros, matérias desgastadas, não narram uma cidade uníssona. Habita nestes fragmentos certa resistência à eternidade ou linearidade. Os resíduos nada prometem de seu porvir. Enquadramentos por vezes tortuosos, por vezes desfocados, de altos contrastes em cores ou em preto e branco enfatizam a não rigidez do que é fotografado. Se em Daido (*cidade detrito*) e Miguel (*cidade ruína*), temos uma dimensão sinestésica da decadência incrustada na estampa das imagens, em Brassã (*cidade desejo*) e Weegee (*cidade choque*), a decadência está ligada aos signos de um urbano marginalizado e frívolo, mas ainda cênico e narrativo. Como buscamos pensar por distintos olhares da rua, a decadência se dirige a um estado de desmantelamento urbano, mas não implica necessariamente o advento de um infortúnio inesperado ou um acidente catastrófico. Ela advém da inquietação do olhar diante dos cacos pungentes do mundo e que nos faz pensar as falências a que estamos e sempre estivemos sujeitos na esteira da urbanidade.

Atentos ao que se passa no nível terreno, do transeunte das ruas, os fotógrafos recolocam os resíduos do mundo em configurações fotográficas de distintas temporalidades, considerando o que também pudemos ver no capítulo anterior por meio dos corpos. Brassã e Miguel configuram tempos lentos para as imagens, não falam de um cotidiano da rapidez ou de movimentos acelerados da cidade. Via mundo noturno, a *cidade desejo* pede tempo para trazer à tona seus personagens, seus cenários e situações. A *cidade ruína* requer o tempo do esfalecimento dos resíduos, do contato com as superfícies, do corpo sem pressa. Já Weegee e Daido se expressam na rapidez, no caos, no transitório e descartável. A *cidade choque*, frívola, passageira, vem do tempo do disparo do *flash*, da pátina faminta dos tablóides. E os recortes oblíquos da *cidade detrito* são fragmentos furtivos, ácidos, sujos, acentuados pela quebra de um sentido legível. A decadência atravessa essas distintas temporalidades.

Na combinação dessas fotografias, está um cotidiano múltiplo e descontínuo dos olhares construídos para as ruas. Não apenas paredes, edifícios ou monumentos esteticamente imponentes vistos do alto, mas o contato com traços urbanos vistos sob a perspectiva daquele que caminha (a vocação urbana da fotografia pelo aspecto do *caminhante da rua*, capítulo 1). Para Certeau (1998), o ponto de vista do caminhante ordinário da cidade é do errante privado de lugar. E por meio do autor, cabe aqui uma breve digressão. Certeau ressalta que a vontade de ver a cidade já se esboçava antes mesmo de existirem meios para vê-la, tal como se pode constatar nas pinturas medievais e renascentistas⁶⁹ que supunham um olho fictício do alto para representar paisagens panorâmicas da cidade. Já a perspectiva de baixo, do caminhante ordinário, aquele que tem sua visibilidade fragmentada pelas trajetórias que realiza, lida com espaços que lhe escapam e não são vistos. “Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada” (CERTEAU, 1998, p.171). Entrecortada, a cidade para o caminhante se constitui pelo olhar fragmentado das trajetórias, parcial, e “cego” em relação à apreensão de uma totalidade; residiria aí sua possibilidade de narrar. O próprio caminhante, em sua errância, teria uma prática organizadora do ato de ver, privando-se ao passo que a cidade se multiplica. “A errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela uma imensa experiência social da privação de lugar”. (CERTEAU, 1998, p.183). A essa afirmação associamos a experiência errante e crítica na fotografia, sugerida pela pesquisadora Paola Jacques (2012, p.30).

O simples ato de errar pela cidade pode assim se tornar uma crítica ao urbanismo como disciplina prática de intervenção nas cidades. Essa crítica pode ser vista em diferentes formatos, através de diferentes narrativas urbanas artísticas – literárias, etnográficas, fotográficas, cinematográficas etc. – realizadas pelos errantes a partir de suas experiências de errar pela cidade.

Há, sob o ponto de vista da decadência que estamos trilhando, propostas visuais que contribuem para essa crítica não só ao urbanismo instituído, mas aos valores e hábitos sociais que transcorrem no espaço urbano. Através das imagens apresentadas, assumimos, de certo modo, essas trajetórias parciais pelos olhares dos fotógrafos em suas privações e errâncias. Como quadros que se abrem em ruas ásperas, sujas, ou indesejadas, esses cliques reconfiguram rotas de visibilidade para os traços das ruas. Ausências, desfazimentos e sucumbências urbanas, inclusive dos espaços de consumo, são também evocados e podem

⁶⁹ A “visão de Veneza” de Jacopo de’ Barbari, datada de 1500, é um exemplo pré-Copérnico de “apreensão totalizante” da cidade quando nem mesmo existiam as condições tecnológicas e epistemológicas da câmara escura (CRARY, 1992).

destilar a sua crítica à memória do passante. Não entra em jogo aqui o monumento, mas seu questionamento enquanto signo de totalidade e permanência histórica. Essas fotografias surgem para assustar a visão com alguns escombros e desfazer a lisura de um espaço programado. Tão logo observamos a presença de escombros onde a vida teima em insistir, tal como na imagem arruinada de Rio Branco, questionamos sobre os resíduos deixados de lado de projetos urbanos modelares e utópicos.

Com estes aspectos, tentamos entrever certas inclinações das ruas decadentes, ligadas à fragilidade, à deterioração física, ao desmantelamento de um mundo urbano vivido. No mundo da rua, fotógrafos incorporam a visão cereteuniana de não-totalidade e incompletude, sendo condicionados pelo aparato fotográfico, propulsor de fragmentos, instantâneos. Parece-nos, com isso, que a escolha por fotografias para trafegar por espaços urbanos é uma maneira de aproximar o vivido fragmentariamente à possibilidade de retomar, posteriormente, o resíduo dessa experiência. É então nesta união de visões parciais – da cidade e da fotografia – que somos desafiados a ver o tempo multiplicado na aspereza das ruas.

3.2 Objetos incriminados e melancólicos

No termo “objetos” buscamos abranger artefatos materiais fotografados ao longo das ruas, calçadas e paredes. Esses materiais, mais do que uma dimensão precisa do espaço, assumem o caráter aberto de um vestígio encontrado, um enigma que envolve a imagem e os objetos em jogo. Envoltos em atmosferas violentas, sujas, quebradiças, enrugadas, gastas pelo tempo, eles nos lançam sensações, questões, por meio de um estado de desmantelamento do mundo urbano. De onde vêm? A quem pertencem? O que essa aspereza fala do urbano decadente e de que sentidos ela nos acomete? São algumas perguntas que nos chegam ao observar as fotografias, contudo sem a precisão de respostas conclusivas. Como analisar traços de cenas de crime, sempre ocorridas por ações ou motivações precedentes, especulamos e interpretamos por relações indiciais dos elementos presentes. Disso nos favorece a introdução de Ralph Rugoff em *Scene of the crime*⁷⁰:

Em contraste com o criminalista da vida real, não somos solicitados como observadores a alcançar uma descoberta definitiva ou conclusão; ao invés, nossa busca de sentido nos engaja numa atividade de especulação e interpretação sem fim, de traçar as ligações entre nossas respostas

⁷⁰ *Scene of the Crime* é uma publicação que acompanhou a exposição de mesmo nome organizada pela Universidade da Califórnia - UCLA -, no Armand Hammer Museum, em Los Angeles, em 1997. Dentre as considerações conceituais da obra em exibição, temos o objeto de arte tomado como um tipo de evidência forense.

emocionais e as ideias que surgem em torno delas ou que possam de fato ser desencadeadas por elas. (RUGOFF, 1997, p.18)⁷¹

Olhar as fotografias que delineiam esse trabalho adquire esse empenho investigativo ao buscarmos tecer algumas interpretações sobre os vestígios em jogo. Se resgatarmos as célebres imagens de Weegee, da sua *cidade choque*, principalmente as que tratam de crimes, é possível trazer algumas reflexões sobre o que elas nos suscitam ao apresentar corpos e objetos das ruas. Cientes de que, agora, são os objetos concretos deixados, largados ou mesmo ignorados que exigem um olhar mais demorado, partimos da cena de crime colocada a seguir (Figura 40) . Em preto e branco, *flash* estourado, o corpo de um homem vestido de terno comparece estirado na calçada e um revólver é deixado a certa distância de sua cabeça. Sangue escorre da boca, manchando também o chão. Essa série de indícios da cena do crime são enquadrados por Weegee numa temporalidade detetivesca, quando a situação ocorreu há pouco tempo. Nenhuma outra pessoa aparece na imagem além do cadáver e seus vestígios.



Figura 40: *Naked city*, Weegee, 1945

Ainda no frescor do acontecimento, todos os traços são preservados no seu devido lugar de forma a manter intocada a situação em que ocorreu o crime. Objetos, posições, marcas, excrementos podem ser todos incriminadores. Funcionam como pistas de

⁷¹ Tradução nossa de: In contrast to the real-life criminalist, we are not asked as viewers to reach a definitive finding or conclusion; instead, our search for meaning engages us in a goalless activity of speculation and interpretation, of tracing the links between our emotional responses and the ideas that arise alongside them or that may in fact be triggered by them.

criminalística⁷², mas com as quais tecemos, por meio da imagem, relações interpretativas. Suicídio, latrocínio, assassinato e outras possibilidades da morte em questão envolvem, a nosso ver, a *nudez sórdida* da grande cidade pela qual Weegee trilhou e também intitulou de “cidade nua”. Essa crueza urbana nos apresenta os riscos da vida metropolitana e, nas trilhas desses riscos, a rua, seus vestígios materiais e sua faceta selvagem ganham relevo. O homem morto, a arma, as manchas, a roupa, configuram elementos de um ambiente sórdido da *cidade choque*. Esse cenário urbano, de relação peculiar entre homem e material, faz parte de uma “contínua e criativa peça da vida urbana”, conforme metaforiza Jonathan Raban em *Soft City*, cujas reflexões sobre a “teatralidade” da cidade voltaremos a destacar posteriormente.

Das cenas de crime, portanto, queremos salientar o potencial de concentrar a atenção nos detalhes, o que, de certa forma, é também um potencial da fotografia dentro da grande selva urbana. A clássica frase de Benjamin (1994b, p.107) aponta para o teor onipresente dos crimes urbanos e, a ela, associamos o poder fotográfico atuante nos lugares incriminados: “mas existe em nossas cidades um só recanto que não seja o local de um crime?”. Por acréscimo, diríamos: qual recanto de nossas cidades não seria local de uma fotografia? Aqui destacamos desde o aspecto cênico de uma imagem urbana até sua capacidade de ser vestígio, sempre parcial, dentro da múltipla gama de pontos de vista elegíveis. Deste raciocínio, retiramos uma espécie de linha investigativa: tomar as imagens e observá-las incriminadamente, por seus rastros de coisas deixadas. Observar essas imagens em que atuam vestígios urbanos, contudo, não intenta achar o criminoso, mas percorrer trilhas de suspeita. Que sensações e significados decorrem desse percurso?

⁷² A modernidade instituiu à fotografia missões ligadas ao poder, às instituições e ao controle, como se pode constatar no papel regulador dos sistemas de identificação da criminologia. A precisão factual da imagem fotográfica fornecia evidências acerca de um crime, um criminoso ou fugitivo que, na multidão da grande cidade, tinha seus traços individuais dissolvidos. Esta atribuição da imagem à identidade e à análise de indícios foi também intensamente trabalhada no gênero literário do romance policial no século XIX, onde a cidade é vista como uma mata em cujo terreno se deve caçar o criminoso (GUNNING, 2004; BENJAMIN, 1994a).



Figura 41: *Maldicidade*, Miguel Rio Branco, 1998/2010

Na traseira de um caminhão de cor amarelada, está pendurada uma vestimenta ensanguentada⁷³ (Figura 41). Ela ocupa lugar de destaque no enquadramento cujo vermelho do sangue, espreado e intenso, toma conta de grande parte da bata branca sobre o veículo. Não se conhece sua origem e apenas se suspeita sua finalidade: a vestimenta de um funcionário de matadouro animal? De um açougue? Uma pessoa gravemente acidentada? O sangue violenta a imagem, mas sem nos indicar o ocorrido. Apenas uma placa do veículo contém a inscrição “Guarulhos-SP”, sendo uma possível procedência dele. Do lado direito, mais distanciada, vemos uma mulher de costas, com blusa amarela e bermuda jeans, parada na calçada, o que também vem indicar que o cotidiano de uma cidade toma curso, ao mesmo tempo em que o caminhão espera o dono da bata retornar. Um ar decadente toma conta da imagem nessa mistura de materiais: roupa suja pendurada, traseira de um caminhão envelhecido e de ferrugens aparentes, textura manchada no concreto da calçada, são elementos que se somam ao enquadramento oblíquo e pendido para o chão, intensificando a sensação deprimente da fotografia. Incerteza, perda, ausência, tristeza também despontam desse material fotografado. A lacuna de um “crime” se abre e continua irresoluta.

A perda de um sentido para a imagem, ou quando ela nos acomete de um sentimento de ausência narrativa, vem fortemente acompanhada de uma sensação vazio. Perde-se, mas não se sabe bem o quê ou onde, e persiste a inquietar esse vazio de sentido. Julia Kristeva (1989, p. 19) une esse sentimento lacunar, indecifrável, à melancolia: “sentimento de ser deserdado de um bem supremo não-nomeável, de alguma coisa irrepresentável que nenhuma

⁷³ Uma referência visual possível também com o sudário.

palavra poderia significar”. Na compreensão da autora, diante de um presente vivo, a perda inerente à melancolia vem acompanhada do vazio de um passado perdido que não se pode mais encontrar ou representar, ao mesmo tempo em que se reluta na aceitação da perda. Ademais, dessa relutância, também advém uma espécie de sofrimento que desagua num “gozo triste”, uma dor prazerosa. Extraímos dessas considerações de Kristeva certas aproximações com o sentimento questionador a que nos acomete a forte imagem que citamos. Seus indícios, objetos incriminados - caminhão, bata ensanguentada -, uma vez que se apresentam num mistério doloroso e questionador, levam-nos à sensibilidade melancólica. Sensibilidade esta que pode não vir à tona na cena de crime de Weegee, pois nesta a drástica morte já é consumada com o corpo presente, ainda que se desconheça as causas da tragédia.

Numa outra imagem (Figura 42) dirigida a objetos fortuitamente encontrados em espaços urbanos, certo pesar melancólico e, ao mesmo tempo, intrigante, captura o olhar. Trata-se da imagem de Rio Branco cujo foco é um isopor sujo, cheio de marcas, carcomido, e sobre o qual estão uma faca e três cocos verdes. Este isopor, recipiente onde se congela os frutos para consumo da água de coco, costuma pertencer a vendedores, muito frequentemente encontrados em cidades litorâneas brasileiras. Próximo a ele, um cacho dos frutos aparece no chão, junto a marcas de sombras. Uma cor escura, fria e deprimente circunda esse ambiente em que apenas os frutos sobre o isopor têm alguma diferença de tonalidade. A forte textura do objeto - o isopor imundo, carcomido - denuncia o gasto e a decrepitude de seu estado. A faca que ali aparece sem seu dono é um rastro de sua presença, situada justamente entre os cocos a serem abertos. Todos esses elementos surgem dentro de um enquadramento à altura do olho humano dirigido para baixo. E essa conjunção imagética, por seus indícios e ausências, exige um olhar tristonho, melancólico e, por que não dizer, de um prazer doloroso.



Figura 42: *Barroco* - detalhe, Miguel Rio Branco, 1992

Os objetos assumem um papel determinante nesses recortes fotográficos e o trabalho da cor como forma de criar sensações é aqui também crucial para o tom decaído e deteriorado dos materiais. Eles, os objetos, são “detalhes” do “real concreto”, como diria Roland Barthes (2000), reelaborados esteticamente sem perder de vista o tom decadente e a aparência fortuita com que são vistos. Susan Sontag (2004), sobre esse caráter casual do encontro com os objetos fotografados, comenta que existe um apelo fotográfico para resguardar a aparência de “objetos encontrados”, de “lascas fortuitas do mundo”. Rio Branco, ademais, tanto resguarda quanto constrói com esses objetos casuais, “dando uma sensação de que as coisas foram largadas ali por elas mesmas, ou como resultado da ação do tempo, embora o apuro estético do trabalho deixe claro que esta ‘bagunça’ só pode ter sido cuidadosamente construída”, conforme comenta Luciana Guimarães (2012, p.43). A decadência comparece nessa sensação dilacerante, deprimente, enrugada e suja da *cidade ruína*. E essa aparência de mundo não vem para questionar se o objeto é ou não real, mas sim para destacar como ele perturba nosso senso de mundo concreto. São detalhes que reivindicam um olhar melancólico para as “lascas” mundanas.

Pensando sobre esta força visual do objeto, podemos lembrar alguns fotógrafos com inspiração surrealista, que se destacaram na tarefa de iluminar a energia recôndita no transitório e trouxeram à tona manifestações da poderosa façanha mítica e epifânica da sociedade capitalista. Fizeram isso, como destaca Susan Buck-Morss (1993), com o humor de quem transforma o trivial em objeto de reverência e com a sensibilidade de quem vê no efêmero o poder mágico das imagens. Os surrealistas propõem imagens em que os próprios espaços e objetos ganham uma conotação onírica, tais como as ruas e manequins de Atget, os cabarés e o bilhete de ônibus de Brassai, e as mulheres e cabides de Man Ray. Cada um resgatou pedaços descartados do imaginário da cidade moderna nos quais penetram traços da força do inconsciente urbano. Máquinas, formas arquitetônicas, mercadorias, ao mesmo tempo em que estimulavam a individualidade e a privacidade de experiências, continham a fagulha coletiva do ilusório. A exemplo dos surrealistas, acrescenta Sontag (2004, p.93), a fotografia “revelou um apego inveterado ao lixo, a coisas repugnantes, dejetos, superfícies esfoladas, bugigangas estranhas, *kitsch*”.

Nestas imagens contemporâneas comentadas ao longo do trabalho, objetos caducos, achados, recolocados em enquadramentos tortuosos ou cores melancólicas, podem indicar, além de um apego interessado em “coisas repugnantes”, uma posição frente ao mundo fragmentado dos objetos. É o que observamos nesta imagem (Figura 43) em que garrafas de

vidro no chão, próximas a um batente, aparecem no enquadramento de Daido. Diferenciadas pela intensidade de brilho, pó e outras marcas que dão textura à superfície, são cortadas na altura dos gargalos, que ficam fora do quadro, demonstrando uma opção deliberada do fotógrafo. Esse olhar oblíquo, do contato com os objetos do chão das ruas, não só privilegia o acúmulo do tempo sobre as coisas, mas traz sua aspereza frente ao passageiro e descartável da *cidade detrito*. O vidro, tão associado à transparência moderna, ganha o aspecto de fóssil, carregando a imagem de rastros do velho frente ao serial, ao descartável dos objetos. Este olhar tende a não enaltecê-las as garrafas encontradas, preservando-as à altura do chão.



Figura 43: *Roadside, Aichi, Japan*, Daido Moriyama, 1981/2012



Figura 44: *Morand Perverso, França, Silent Book*, Miguel Rio Branco, 1993/1997

A ambientação da imagem nos leva à outra, desta vez em cor, em que garrafas de vidro também são o foco de interesse fotográfico num recanto áspero e cheio de manchas (Figura 44). Parte delas se encontra em pé, outra parte está quebrada e ambas se acumulam num chão sujo, manchado e com fragmentos de outros materiais. A poeira presente no ambiente assola os objetos com o tempo do abandono e certa sensação de “bagunça” também advém desses resíduos dispersos e largados. Como achados numa rua qualquer, o apelo imagético deles não nos certifica de suas origens, mas nos lança a sensação de vazio e ausência, decorrente da apresentação deprimente do enquadramento. A cor desbotada, o verde sem vida das garrafas, os cacos, o chão sujo, intensificam o ar decadente. E sem qualquer lisura, o recanto fotografado está prenhe de marcas que nos indagam como indícios incriminados. O acúmulo do tempo, como na imagem anterior, também adere os objetos e questiona sobre que perda ou ausência eles querem nos falar. Tal como na “bagunça” dos materiais vistos em outra imagem de Rio Branco (Figura 39), esta também é uma natureza morta ainda mais expressa, pela presença de objetos inanimados.

O vidro aqui não comparece como material frio e moderno em que há dificuldade de deixar rastros, conforme aponta Benjamin (1994b, p.117) ao citar a literatura de Paul Sheerbart: “O vidro é em geral o inimigo do mistério. É também o inimigo da propriedade”. Segundo essa assertiva, a sua transparência, sua superfície lisa onde nada se fixa, elimina os rastros, os vestígios, e, em certo sentido, apaga as particularidades humanas. O que as imagens aqui levantam, seja nas garrafas encobertas de pó e abandono e também no vidro rachado e estilhaçado da imagem a seguir (Figura 45), são, por outro lado, a sedimentação dos vestígios na superfície do vidro, as marcas do tempo ou de um incidente anterior cravadas na materialidade arruinada. A lisura do vidro dá lugar a uma textura áspera e decrépita que compõe a experiência urbana sob o olhar decadente. Este, por sua vez, coloca-nos frente aos vestígios do mundo do consumo serializado sob a pátina frágil, débil e fossilizada da dinâmica das ruas.

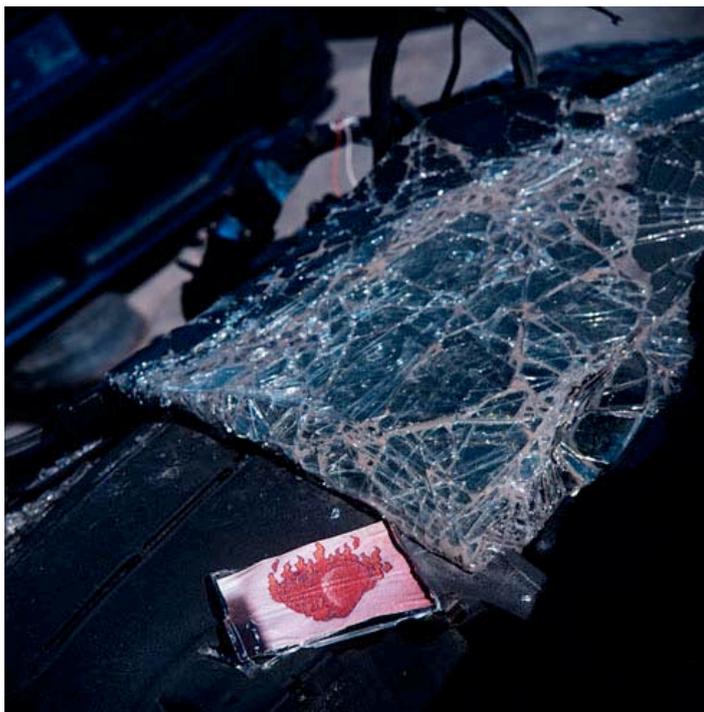


Figura 45: *Golden feet* - detalhe, *Maldicidade*, Miguel Rio Branco, 2010

Certa dor ou melancolia vai sendo despertada dessas imagens. Os fragmentos estilhaçados, os objetos consumidos ou marcados por certa violência de um abalo, lançam um olhar tristonho por meio das fotografias. O mundo enigmático, oblíquo, dos objetos de Daido e Miguel, quebra o sentido narrativo unificado de que falamos nos capítulos anteriores. Não sabemos de onde provêm essas rachaduras e a que espaço se referem, porém, a inclinação dada pelos fotógrafos mantém nosso olhar alheio e tristonho, deixando-nos muito próximos à espessura material em questão. O vidro, nessas situações citadas, deixa de se caracterizar por sua simbologia de progresso material diáfano na paisagem urbana moderna (KERN, 2011), mas por sua carga opaca e repleta de rastros. Transmite dor melancólica e nos vemos incapazes de narrar em inteireza o acontecimento que lhe deu forma.

A incapacidade diante de remontar ou narrar uma cena, como proposto pelas fotografias, e mais fortemente, pela via do crime, desdobra questões para Peter Wollen (1997), que faz ponderações sobre o sentimento de incompletude que caracteriza os traços e enigmas das obras da exposição *Scene of the crime*. No texto *Vectors of melancholy*, ele compartilha algumas inquietações:

E se o crime gera caos e insensatez? E se a história não tem tarefa redentora? E se ele não tem narrativa significativa? Se a cena do crime não pode ser narrativizada, se ela nunca pode ser restituída ao mundo do significado e compreensão, então o que mais ela pode fazer, senão decair, desmoronar, e tornar-se uma ruína? E como nós contemplamos esta ruína, com suas

reliquias misteriosas e seus buracos e rachaduras sinistros, o que mais podemos fazer a não ser recorrer à melancolia?⁷⁴ (WOLLEN, 1997, p.34)

A sensação de Wollen é de que, diante da impossibilidade de recuperação de significados e da narração, só resta a certas obras se tornarem ruínas e, irremediavelmente, cairmos em uma melancolia resignada, a qual não nos traz qualquer atividade reparadora e histórica. Dito de outro modo, caímos numa certa impotência diante dos cacos incompletos do mundo e disso não extrairíamos força para restituir conhecimento reparador ao tempo histórico. A crítica do autor se defronta com a ressonância negativa que opera na melancolia, não partindo dela uma proposta produtiva de futuro. Observamos, entretanto, nos “buracos e rachaduras sinistros” que as imagens trazem, uma potente expressão visual do urbano corroído, que, fotograficamente, aciona outras oportunidades de assunção do tempo, ainda que não reconstitua a integridade de um episódio histórico limitado ao espaço-tempo que lhe dá origem. Dessas imagens que apresentamos, a roupa ensaguentada, o isopor sujo, o vidro empoeirado, quebrado e rachado, saltam como resíduos da caótica textura urbana. E nesta mesma textura estragada, gasta e estilhaçada, a melancolia não surge para redimir os objetos, mas para nos ferir com eles. Então é somente pelo fragmento, pelo rachado, pelo oblíquo, pelo estourado e granulado que algo começa a ser articulado como uma penetração na decadência.

Por meio dos objetos que, como vestígios incriminados, questionam e são compreendidos apenas parcialmente, a lacuna melancólica, conforme destacamos de Kristeva (1989), pode também não se configurar enquanto perda de um “bem supremo” uma vez que aquilo que se perde pode não ser tão significativo e elevado. O ato fotográfico aqui recoloca indícios do mundo ordinário e a sensação de quebra de sentido que eles evocam não se relaciona à perda de significados supremos. Essas imagens-resíduos estão na esteira de uma urbanidade comum e as sensações de vazio de sentido a elas correlatas permanecem posicionadas neste lastro cultural comum e cotidiano. Sucede desse raciocínio a dedicação fotográfica à visão esfacelada do mundo, pela qual os objetos saltam sob um olhar para o chão e para as superfícies desgastadas. E, ainda pensando nas questões de Wollen (1997), a

⁷⁴ Tradução nossa de: What if crime generates chaos and senselessness? What if history has no redemptive task? What if it has no meaningful narrative? If the scene of the crime cannot be narrativized, if it can never be restored to the world of meaning and comprehension, then what else can it do but decay, crumble away, and become a ruin? And as we contemplate this ruin, with its eerie relics and its sinister holes and cracks, what else can we do except resort to melancholy?

inevitabilidade desses resíduos melancólicos “tornarem-se ruína” não implica, contudo, em serem erguidos enquanto relíquias fetichizadas de um passado supremo.

Resíduos materiais cotidianos tais como o vidro, o concreto, os produtos, as vestimentas, dentre outros, sedimentam a materialidade do urbano e reverberam traços da vida cultural nas cidades. De uma maneira menos legível, as imagens que mostramos tratam desses traços. A temporalidade está diretamente implicada nas fotografias - não apenas o tempo passado ou o “isso foi” barthesiano (BARTHES, 1984) - pelas atmosferas ásperas, passageiras, de abandono ou violência, de alguma forma partícipes do mundo das cidades. A perspectiva de futuro ou progresso técnico arraigada por traços culturais urbanos comparece sob olhares controversos, indagadores. Afinal, que promessas de futuro são concretizadas em rachaduras, buracos, sujeira, ferrugem, morte? Nas fotografias, objetos técnicos do moderno se apresentam, mas estão corrompidos.



Figura 46: *Wax, Tokyo, Japan*, Daido Moriyama, 1992/2012

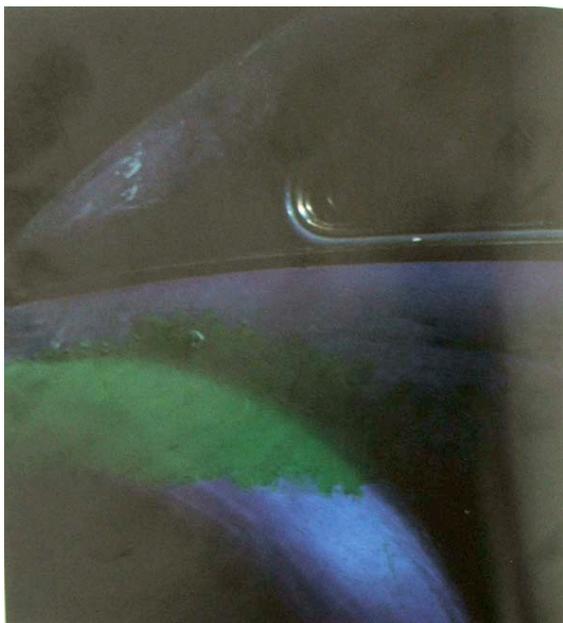


Figura 47: *Azul e Verde, Havana, Cuba, Miguel Rio Branco, 2001*



Figura 48: *Azul e Cinza, Havana, Cuba, Miguel Rio Branco, 2001*

Vejamos mais algumas imagens em que, dessa vez, o *destrito* e a *ruína* incrustam os exemplares símbolos modernos da mobilidade urbana - os automóveis. Encoberto de cera, o carro da fotografia de Daido (Figura 46) aparece com a superfície repleta de manchas brancas. Não se trata de um veículo velho, mas as manchas lhe roubam o brilho da lataria. Assim como no recorte das garrafas, o enquadramento do objeto é parcial e o alto contraste de preto e branco ressalta a superfície fosca e os grãos ásperos do chão. Mais uma vez são destacadas as camadas residuais dos objetos, marcadas por ações temporais inconclusas e enigmáticas. Marcas são também acumuladas sobre o veículo que observamos nas imagens de Rio Branco (Figura 47 e 48). Cores de verde e azul sem brilho encobrem a velha lataria apresentada em enquadres laterais. A imperfeição da pintura imprime à imagem texturas foscas e de espessuras desiguais. Ferrugens, sujidades, peças desiguais, dão sinais do estado decaído, como se as partes tivessem unidas por “remendos”. Texturas são aguçadas no olhar de Miguel para o carro, que nada nos fala sobre velocidade. Parado no tempo, desfigurado em sua superfície, é uma máquina fadada à corrupção, ao arruinamento, e à tão breve transformação em sucata. Os recortes fotográficos nos lançam às fissuras dessa decomposição.

Dois olhares para o objeto são sugeridos pelos rastros que penetram ou envolvem a materialidade do veículo. O objeto automóvel, nesse sentido, alavanca associações que não se prendem à imagem de futuro e velocidade tão fortemente cultivada no imaginário urbano do

raiar do século XX. Conforme destaca o autor Guillermo Giucci (2004, p.263): “O automóvel é o símbolo por excelência do moderno no início do século XX. Sua chegada a diferentes partes do mundo ilustra a trajetória irresistível da mobilidade”. Máquinas povoaram a percepção moderna de que o tempo e o espaço eram abreviados e a lógica de consumo operada pela industrialização em série favoreceu a incorporação dos objetos na vida cotidiana das cidades. O efeito do “novo” nas imagens observadas, no entanto, é posto em xeque ao passo que expressam, na pele das máquinas, apropriações estéticas que recolocam o “carro” sob olhares oblíquos. São suas partes ou fragmentos que saltam nos recortes, desviando-se de um olhar serial e viril do objeto maquínico. Residiria aí, talvez, o potencial das superfícies em singularizar a frieza padrão dos objetos, sendo Daido interessado na *pele ácida* e Miguel na *pele decrépita*.

A partir desse tema, resgatemos a relação com a “teatralidade” que havíamos introduzido anteriormente. A materialidade urbana, em que vemos incluídos os objetos da vida social tais como as máquinas, os carros, atua diretamente no grande teatro social urbano. Sobre isso nos referenciamos em Jonatan Raban, com *Soft City* (1974), o qual é discutido no estudo de Paul Makeham (2005) acerca da performatividade da cidade. Para Raban, os espaços públicos na cidade são como palcos à espera de cenários e os significados, por exemplo, de roupas, passagens, construções, comunicam formas de modelagem e remodelagem da identidade urbana. Ao passo que se imprimem características identitárias na cidade, estas também nos modelam e vice-versa. O contato humano com o material incorpora a cidade conforme a imaginamos em mitos, aspirações, ilusões - *the soft city* -, que formam a grande cidade teatral. Essa compreensão de cidade-cenário, cidade-palco ou “drama urbano” se relaciona com o que, para Mankeham (2005), é o espaço da performance⁷⁵. Nesse sentido, a imagem da cidade, como um campo de disputas discursivas, simbólicas e subjetivas, abrange os objetos na diversidade de seus papéis sociais, o que, para nós, interessa perceber por via da estética fotográfica.

Em vias públicas, vestígios, máquinas, mercadorias adquirem a capacidade teatral de remodelagem de experiências e sua cenografia passa a fazer parte da compreensão mutável do mundo urbano. O olhar fotográfico para esse mundo mutável adquire, portanto, não apenas a função de testemunho e documento das transformações espaciais, mas de expressão ficcional e subjetiva sobre o material disposto em vias públicas. A singularidade dos fotógrafos, como

⁷⁵ Performance aqui não tem relação com a performance nas artes visuais, que implica uma apresentação do corpo diante de um público ao vivo ou diante da câmera. É entendida no sentido de performar-se enquanto identidade no palco urbano. Para a ideia de cidade como palco, lembra-se de MUMFORD (1937), vide nota 15.

temos buscado mostrar até aqui, extrai, da interação com o material, invenções não menos pertencentes ao grande teatro urbano, mas que ficam de fora de estéticas cristalinas, assépticas e homogêneas de uma identidade utópica. Criar fotograficamente, no caso do urbano decadente, leva em conta a capacidade de retorno à imaginação cotidiana, algo que, para Nestor Canclini (1997), seria um esforço contra a fraqueza da memória do habitante urbano. Tornar presente, por via da imaginação, aquilo que não teria mais sentido consistiria em “[...] reconquistar o sentido dos lugares e construir ou reconstruir conjuntos de inter-relações suscetíveis de serem retidos na memória”⁷⁶ (CANCLINI, 1997, p. 132). Uma vez fotografados, diríamos, os objetos e resíduos da *cidade detrito* e da *cidade ruína* lançam *flashes* à sua visibilidade inerte no cotidiano.



Figura 49: *Slum, Tokyo, Japan*, Daido Moriyama, 1992/2012

⁷⁶ Tradução nossa de: “[...] reconquistar el sentido de los lugares y construir o reconstruir conjuntos de interrelaciones susceptibles de ser retenidos en la memoria”.



Figura 50: *The World through My Eyes*, Daido Moriyama, 2010

Materiais que se acumulam em excesso, encobrindo recantos, passagens, fachadas, como vemos nas imagens (Figuras 49 e 50), são mais um exemplo de como, no ato fotográfico, Daido posiciona esteticamente os detritos da paisagem urbana. Primeiramente fiações elétricas confusas, vistas de baixo para cima, num plano cercado de construções, impregnam o olhar. O recorte se mantém num espaço restrito, fechado, de pouca visibilidade do céu, quase ofegante. A sensação é de que tamanha confusão de fios e canos, num espaço diminuto, levam embora a paisagem. Na imagem seguinte, também fios elétricos, canos e ductos, ladeados a trilhos de trem, apresentam-se caoticamente sobre o chão áspero do ambiente. O forte contraste intensifica a dinâmica também agressiva desses fios e encanamentos que devoram o solo da cidade. Subjacentes à textura ordenada dos espaços, esses elementos ganham aqui expressividade no granuloso, na saturação estourada, nos recortes enigmáticos. Acumulados uns sobre os outros, os materiais pairam nas imagens também como artérias inóspitas e fossilizadas. Acompanhados de uma sensação de vazio, tanto o acúmulo quanto o vertiginoso são trabalhados na visibilidade nas imagens, o que também faz eclodir o estado de desmantelamento do urbano que chamamos de decadência.

Ligada ainda ao excesso, entretanto ainda mais fortemente ao abandono de velhas construções, o amarelo noturno da imagem de uma torre chama atenção (Figura 51). Ela está repleta de fiações dispersas - que parecem se referir a ramificações vegetais -, dando a impressão de que estão devorando a construção e deixando-a escura dado o tempo de contato delas com a fachada. O pouco que se identifica da torre, sob o acúmulo dessas nervuras, são certos adornos arquitetônicos clássicos de uma construção tipicamente antiga. Com

dificuldade de leitura, algumas letras na fachada parecem conter o nome “Alvarez”. As marcas do tempo e do abandono imperam numa cor ocre, suja, oxidante. As teias ramificadas instauram fotograficamente o caos do tempo na matéria construída. Por outro lado, o enquadramento de baixo para cima - *contra-plogée* - contribui para o agigantamento e imponência da construção, apesar do seu estado caduco. Nessa imagem-ruína de Rio Branco, portanto, temos o abandono do tempo não apenas na matéria defasada, mas na ambientação que se constrói por meio do ato ficcional fotográfico.

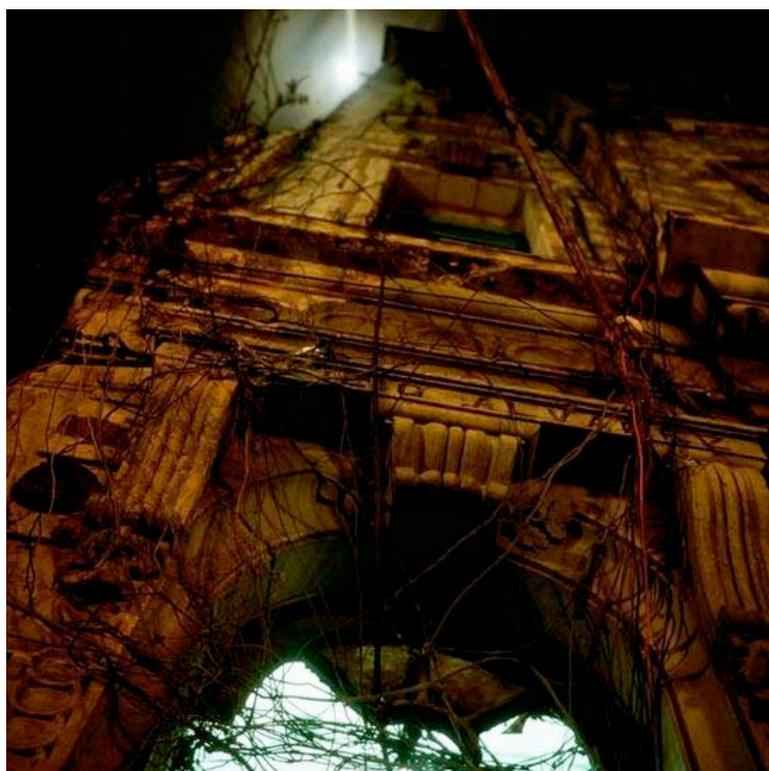


Figura 51: *Havana, Torre*, Miguel Rio Branco, 2002

A teatralidade da cidade se adensa na camada visual da fotografia. E dizemos isso não apenas em relação às possibilidades estéticas próprias do meio, mas ao jogo de aparências que balizam os ícones urbanos (vide Capítulo 1). À luz de Lewis Mumford, autor da clássica assertiva “a cidade é o teatro”, Paulo Peixoto (2012, p.806-807) formula:

Os signos urbanos que definem a dimensão visual da cidade fazem com que a iconicidade seja cada vez mais um jogo de falsas aparências. Nem sempre um elevado grau de iconicidade de um signo corresponde a um elevado grau de realismo. Os signos que representam o óbvio são muitas vezes abstrações elaboradas e dramatizadas da realidade.

Para problematizar a questão do realismo, ao passo que os signos urbanos lidam tanto com a obviedade quanto com a abstração, a fotografia vem reelaborar essa dimensão visual dos signos por meio da dinâmica dos seus resíduos materiais aqui vistos. Nisto ela se coloca

no mundo como mais uma camada ou um filtro, por onde observamos não apenas transparências, mas por suas “barricadas de opacidade”, para usar o termo de Mauricio Lissovsky (2011). A parcialidade e incompletude do olhar fotográfico encarna a vocação urbana da fotografia cuja *fragmentação da paisagem* acompanha a *visão do caminhante das ruas* (conforme Capítulo 1, tópico 1.1). Nessa direção, o icônico se fraciona em índices, resíduos, que a própria fotografia faz exalar em sua superfície. Por certo, fotografias não se eximem do artifício da iconicidade, sendo elaborações inspiradas no mundo concreto. O que não se pode perder de vista, entretanto, é a dimensão opaca que os índices urbanos adquirem dentro da visibilidade imagética da *cidade detrito* e da *cidade ruína*. Garrafas quebradas e cobertas de pó, isopor sujo e corroído, camisa ensanguentada, carros enferrujados e desmantelados, fiações acumuladas em superfícies rugosas, são indícios de um mundo urbano que aqui percorremos pela estampa decadente das fotografias. E as sensações de um mundo áspero, corrosivo, melancólico, suscitadas por estas imagens não são localizáveis em uma cidade apenas, pulverizando-se em distintos pontos do globo onde se pode encontrar os mesmos pedaços e cacos dispersos.

Os objetos trilhados, em aparições e ocultações, parecem tragar-nos na prática de examiná-los. E sem pretensão de totalidade ou unidade narrativa, as imagens nos levam à arma, ao sangue, à sujeira, à rachadura, ao abandono do tempo. Por vezes, pensá-los e ampliá-los na grande leitura que é a cidade requer um esforço que não está apenas no empenho investigativo do crime, mas na leitura fotográfica detritica e arruinada do mundo. Blanchot (2007, p.241) comenta que “foram necessários esses admiráveis desertos que são as cidades mundiais para que a experiência do cotidiano começasse a alcançar-nos”. E nos parece que o ato fotográfico nos faz ainda mais próximos e íntimos de um cotidiano desértico que nos cerca, ao reenquadrar detalhes ignóbeis dos materiais encontrados. Essa sensação desértica, que nos acompanhou ao longo das fotografias que examinamos, não se dobra à impotência melancólica que se pode desencadear dos objetos e superfícies. A dor que surge desses resíduos sem lugar parece reinsurgir em crítica aos desígnios de uma urbanização feroz e corrosiva. É para onde as imagens e suas estampas decadentes nos encaminham.

3.3 Mercadorias consumidas

O diálogo fotográfico com a materialidade urbana também nos aproxima, de diversas formas, das mercadorias e seus lugares de exibição. A presença atrativa delas no crescente espaço urbanizado tem marcado intensamente a paisagem e, paralelamente, sua importância no imaginário dos transeuntes se consolida. Assim, objetos de consumo e a própria fotografia

trabalham o desejo de posse em imagem ou, numa expressão de Sontag (2004), de serem “miniaturas de realidade”. É pela fabricação de desejos na vida urbana ordinária, seja na moda, nos negócios, na gastronomia ou na arte, que mercadorias concretas se tornam símbolos abstratos, ou seja, no ato corriqueiro da aquisição de uma mercadoria, há também o consumo de uma imagem não-palpável, ligada ao fascínio efêmero do fetiche⁷⁷. Nosso olhar para as imagens pretende, agora, centrar-se nesses objetos inventados para o consumo, que comparecem nas fotografias como parte da gramática visual dos resíduos urbanos.

O status do mundo do consumo se dirige àquilo que Marshall Berman (1996), ao se referir à vida moderna sob a lógica de Marx, chama de “tendência da matéria sólida a se decompor e dissolver”. Essa matéria sólida, aqui centrada na ótica das mercadorias, inclui a decomposição e a dissolução como princípios do capitalismo volúvel. O não-palpável também reside no capital como abstração, “capitais fictícios” baseados em sistemas de crédito, como destaca o pensador David Harvey (1992). Também no entendimento de Paul Virilio (1993, p.14), com o avanço das técnicas imagéticas, podemos falar de uma cidade desmaterializada no sentido de estar “superexposta” e definida pela “imagem de um mundo sem antípodas, sem faces ocultas, onde a opacidade não é nada além de um ‘interlúdio’ passageiro”. Essas reflexões versam sobre uma perda do sentido material e concreto advindo com as experiências econômicas, comunicacionais e tecnológicas. Entretanto, a dimensão de matéria física dos objetos de consumo que, no fotográfico de que falamos, reivindica presença, entra aqui em discussão uma vez que a experiência do efêmero e “desmaterializada” desafia a memória imagética. Certa missão de congelar o tempo ou mesmo eternizá-lo, como preconizado por alguns teóricos da imagem (DUBOIS, 2009; BAZIN, 1991), atrita com a vulnerabilidade urbana, infestada de estímulos passageiros. E é nessa tensão entre a paisagem transitória das mercadorias e o desejo de permanência em imagens que observamos as fotografias.

⁷⁷ Fetiche, na acepção de Marx, refere-se ao encantamento que envolve as mercadorias, estando ligado à capacidade de ocultar a exploração do trabalho dentro do sistema capitalista. Já segundo Freud, com base na psicanálise, fetiche está associado à ocultação da falta originada pela castração no sexo feminino. “Em ambas as versões, há o deslocamento do desejo e uma forte ênfase na visualidade como provocadora do fetiche” (JAGUARIBE, 2007, p.188). Para Benjamin, arriscando aqui resumir, o encanto do fetiche se traduz no apelo do inorgânico do objeto.



Figura 52: *The World through My Eyes*, Daido Moriyama, 2010

Dentre os cenários onde mercadorias ganham relevo na cidade, temos a vitrine, que aqui comparece na imagem de Daido (Figura 52). Confundindo interior e exterior, a transparência do vidro torna as manequins ainda mais ao alcance dos olhos e instaura o jogo de conquista dos consumidores. Reflexos de construções também invadem a superfície do vidro, criando um amálgama de espectros na imagem. Sem cabeças e em tom muito branco, os corpos plásticos das manequins são como aparições fantasmáticas que flutuam no enquadramento, uma vez que o tom negro das roupas deixa apenas seus braços e pescoços descobertos. Vitrines como esta são componentes frequentes da paisagem das grandes cidades, seja nas ruas, nas galerias ou *shopping centers*. Atget, fotógrafo francês, já exercitava esse olhar para os manequins de vitrine no princípio do século XX, incorporando os novos acordos da serialização dos produtos nas ruas. O aspecto translúcido do vidro é reconvocado para falar do mundo urbano, sem o empecilho de rachaduras ou sujeiras como pontuamos num momento anterior. Contudo, é um componente estimulador do palpável da mercadoria sobre o qual fabricamos desejos e fantasias. Roupas em corpos de plástico logo se transmutam em imagens-fetiche.

Esse desejo fetichista das vitrines e suas bonecas-manequins é destacado pela autora Beatriz Jaguaribe (2007) como sendo uma paridade entre mundo tangível e fantasioso. “Enquanto artefatos materiais, invenções artísticas ou objetos de desejo, as bonecas são figuras vazias que nós recheamos com nossas fantasias, mas feitas de porcelana, cera, plástico, madeira, pano ou metal, possuem presença tangível no mundo” (JAGUARIBE, 2007, p.181).



Figura 53: *Truckdriver's Nightmare, Maldicidade*, Miguel Rio Branco, 1979/2010

O corpo inerte, artificial, mas também em proporções semelhantes ao nosso, como na fotografia da vitrine, pode chegar a ser assombroso uma vez que seu mimetismo é inanimado e estranho. Na lógica desse estranhamento, apresentamos um fragmento do mundo de Rio Branco (um díptico - Figura 53) onde, dessa vez, apenas cabeças de bonecas aparecem expostas na parte frontal do veículo na rua. Descompostas, assanhadas e em cores mórbidas, elas não aludem ao encanto de posse da mercadoria, porém acionam relações com o medo e o terror, por serem objetos espantosos. Mutiladas e repugnantes, apartadas do resto do corpo, essas cabeças degoladas se impõem como presença no mundo material, aqui objetificadas como insígnias que personalizam os carros. Projeções e encantamentos são depositados nelas uma vez se ressigificam no mundo do seu portador, apesar da estranheza que possam representar. Rio Branco, nos tons escuros e sombrios, além disso, intensifica o caráter misterioso desses objetos sob o céu da rua.

As fronteiras entre vida e morte se confundem no aspecto mimético e inanimado do objeto boneca. A confusão advém justamente do entrelaçamento de códigos realistas humanizados com matéria inorgânica e inerte. Jaguaribe (2007, p.183) pontua que “as bonecas podem ser manipuladas, alteradas, destruídas, embelezadas, mas elas não morrem”. Ademais, na aparência de vida humana real, “sugerem o repouso dos cadáveres”. Vale, então, o contraponto entre a imagem das bonecas destruídas e descabeladas de Rio Branco (Figura 53) com a imagem da vitrine com manequins de Moriyama (Figura 52). Ambas podem aludir a corpos-cadáveres, dado o aspecto inanimado, porém se distinguem quanto às atribuições que lhes foram destinadas. Os corpos sem cabeça e fantasmáticos das vitrines estão vestidos para seduzir mediante o apelo vivo do objeto. Já as cabeças atordoadas sobre os carros realçam o

aspecto feio e destruído, sem, contudo, renderem-se à impotência de significado do corpo morto.

Esse raciocínio, no qual fronteiras entre humano e objeto inorgânico se misturam, contribui para pensarmos as projeções que dão vigor às mercadorias e, especialmente, as que surgem no repertório visual do urbano decadente – aqui pensado pela *cidade detrito*, *cidade ruína*, *cidade desejo* e *cidade choque*. Esse repertório vem à reboque da profusão de produtos cuja duração é passageira, mutável e passível ao descarte e ao esquecimento, contudo, as fotografias que pomos em destaque dialogam com esses objetos e detritos urbanos de forma que os observemos como partes da matéria consumida e consumível dos espaços, sem necessariamente enxotá-los como “cadáveres” da frivolidade mundana. Os objetos de consumo adquirem também, por meio da fotografia, uma postura inquieta ante a materialidade do mundo decomposto ou em vias de se decompor. Com este pensamento é que as mercadorias aqui se situam entre as fronteiras tangível e intangível dos signos urbanos de consumo, sendo expressas sob a ótica de existências transitórias. Há manifestações visuais que não desejam reificar os objetos ou as mercadorias, mas que os olham no cotidiano como vestígios decadentes no solo das cidades.

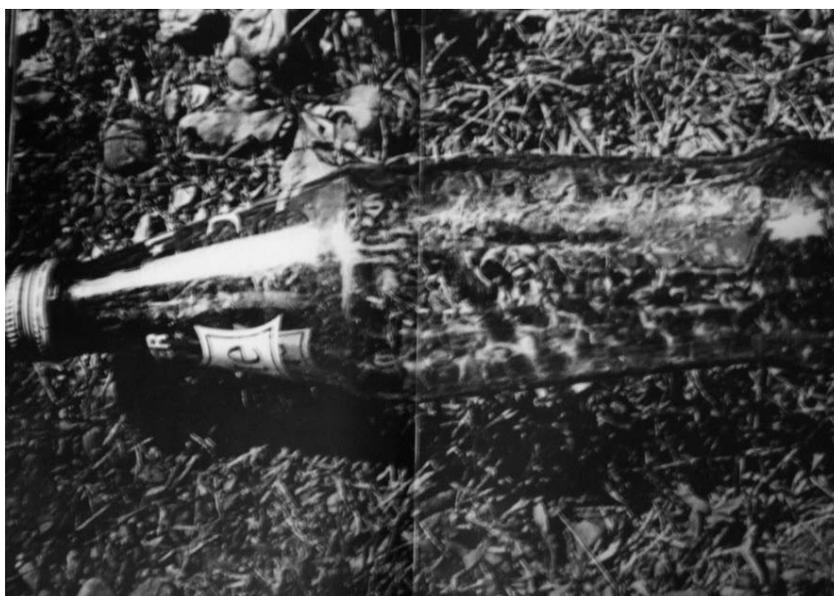


Figura 54: *The World through My Eyes*, Daido Moriyama, 2010

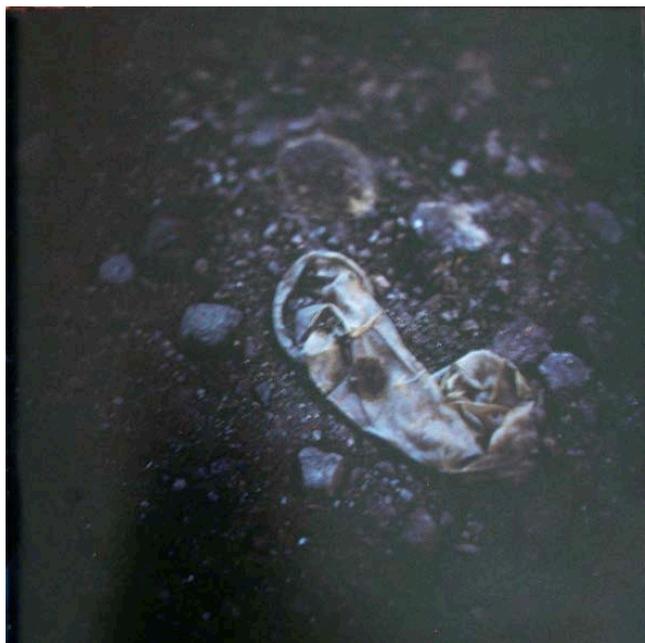


Figura 55: *Silent Book*, Miguel Rio Branco, 1997

Imagens que nos sugerem essa compreensão aparecem no olhar de Daido e Miguel para objetos descartados no chão das ruas (Figuras 54 e 55). Contrastada e granulada, uma garrafa de refrigerante vazia, caída sobre um solo crespo, toma o enquadramento (Figura 54). Como se casualmente encontrada e ali descartada após o consumo, aparece como um resíduo enigmático do mundo de fragmentos de Daido. De duração efêmera, o produto serializado faz parte de um cotidiano banal, contudo, o descarte após o consumo ganha aqui uma pátina *ácida* e rugosa, o que põe em questão a condição física das mercadorias. A dureza do objeto no olhar de Daido nos desafia a percebê-lo como um corpo material que ocupa espaço e que é parte da volátil vida urbana. O caráter de descarte é também uma marca do mundo das mercadorias, apesar de garrafas de vidro poderem ser destinadas à outra utilidade. É como resíduo no chão das ruas, sobretudo, que certos materiais expressam o excesso da produção e do consumo. E as fortes sombras, a sensação de vazio e quebra de sentido, não deixam de assinalar a presença tristonha dos detritos da urbanidade, chegando a aludir a resíduos de um bombardeio no olhar de Daido.

Já pelo olhar de Rio Branco (Figura 55), a aspereza de uma camisinha amassada, suja, descartada sobre um chão envolto de pedras, traz à tona a decrepitude cotidiana. Desprezada, sob o enigma de seu consumo após o sexo, a camisinha se transmuta em *ruína* frágil, envolta numa penumbra quase sem cor. A matéria suja e descartável é aguçada no olhar preciso de Rio Branco, que sugere um estado de decomposição lento e melancólico. No lastro dos produtos industrializados, assim como na imagem de Daido, o consumo aqui é visto sob a

pátina do decadente. Decompondo-se lentamente, esses resíduos vão na contramão de uma cidade veloz, faminta, do *choque*. Sob o terreno urbano de excrementos sobre o qual pisamos, Miguel dialoga com os dejetos menos “eternizáveis”, mas que, num tempo dilatado, adensa um olhar menos frívolo para os resíduos do mundo urbano.

Vale enfatizar que os objetos descartados, nestas duas imagens citadas, assumem sua ligação indicial com a presença humana por meio da relação entre objeto consumido e consumidor. Por mais que corpos humanos não apareçam retratados, os vestígios deixados são vínculos da ação humana de consumir e descartar. Embalagens e materiais, no caso da garrafa e do preservativo, produtos de consumo humanos, irrompem rugosidades pelas particularidades das visões dos dois fotógrafos – a *acidez* de Daido e a *decrepitude* de Miguel. Certa frieza de objetos fabricados se transmuta em imagens fortes, que afetam por sua construção áspera, sem perder sua ligação interpretativa com a volatilidade do tempo das mercadorias. Ao observá-las, os resíduos se agigantam e, à reboque deles, uma gama de detalhes emerge no sentido de nos ferir pela imagem. São matérias que corroem e deflagram sua persistência no palco de insignificâncias urbanas.

Transformando a cidade em um espécie de inventário de mercadorias consumidas, a fotografia problematiza a condição sólida dos produtos, trazendo à tona sua aspereza física, soterrada pelos anseios modernos do novo, da abstração, da transparência e da desmaterialização - os quais pontuamos anteriormente por meio de Berman (1996), Harvey (1992) e Virilio (1993). Entra em jogo um apelo ao passado que não é representado por monumentos de épocas pregressas, contudo se manifesta na citação de objetos de nosso tempo já marcados pelo estrago e deterioração. Consumidas, mercadorias tendem a ter uma breve história para logo serem substituídas. E esse processo, claro, é acompanhado astutamente por desejos e demandas estrategicamente criadas. A experiência de consumo está pautada em vínculos político-sociais, os quais engendram modos de nos distinguir e nos comunicar. Disso nos fala Canclini (2010, p.65):

Consumir é tornar mais inteligível um mundo onde o sólido se evapora. [...] as mercadorias e o consumo servem também para ordenar politicamente cada sociedade. O consumo é um processo em que os desejos se transformam em demandas e em atos socialmente regulados.

Em outras palavras, há uma circularidade entre: forças de mercado e de trabalho que favorecem modos de consumir, os consumidores, suas distinções sociais e as ordenações sociais do seu consumo e de suas mercadorias. Nessa compreensão, nosso elo com as mercadorias é o tempo todo limado pela duração volátil dessa circularidade.

Além de Canclini, Sarlo (2013, p.39) apresenta sua crítica sobre a desvalorização constante das mercadorias. O valor delas, no seu ponto de vista, entra em erosão ao passo que “enfraquece a força magnética que dá brilho aos produtos quando estão nas vitrines do mercado: uma vez adquiridas, as mercadorias perdem sua alma”. A fraqueza do “brilho” e a “perda da alma”, aqui atribuídos aos objetos, trazem novamente o que pontuamos sobre o apelo vivo dos manequins na vitrine: é a projeção de desejos e fantasias que anima a matéria inerte que consumimos. Residiria aí o paradoxo do mundo dos objetos para Sarlo (2013, p.43), pois, se recorremos a eles como “âncoras” ante a instabilidade do mundo, estas logo nos escapam, pois podem mudar rapidamente, “oxidar-se e destruir-se, entrar em obsolescência no próprio dia de sua estreia”. A velhice, que o mundo das mercadorias evita o tempo inteiro, surge na ambientação das últimas fotografias que vimos. Contido nelas, há um grito do tempo passado, ainda que breve, que se manifesta na carcaça consumida. Vemos nessas imagens o esforço de incluir uma temporalidade roubada pelo mercado, que se encarrega de banir a velhice pelo desejo do novo. “Numa corrida contra o tempo, o mercado propõe uma ficção consoladora: a velhice pode ser adiada e possivelmente - não agora, mas talvez em breve - para sempre vencida” (SARLO, 2013, p.43).



Figura 56: *The World through My Eyes*, Daido Moriyama, 2010

Na transitoriedade do consumo de produtos, estaria acolhido um antídoto contra a morte. Contudo, a abundância de objetos a consumir no seio das cidades e o atrofiamento do seu tempo de vida não deixam de ressonar nas fotografias, sendo propulsoras do estado decadente atrelado à vida urbana. Na textura granulada da fotografia de Daido (Figura 56), uma montanha de enlatados inunda o enquadramento juntamente com a repetição de suas

referidas marcas: latas de V8 e sopas Campbell's são algumas. Aparentemente se trata de um supermercado ou mercearia. A serialização que ganha relevo na fotografia não deixa de anunciar a própria transmutação dessas mercadorias em resíduos descartáveis, fadados ao lixo. Fotografar os produtos não passa de transmitir uma aparição fantasmática de sua concretude, prestes a se desintegrar em resíduos. Ao mesmo tempo, Daido nos contamina com uma sensação desértica vinda desses produtos sem lugar, entranhados numa paisagem de consumo globalizado. É como se essa quantidade vertiginosa de mercadorias que transbordam do quadro, no seu enigma cotidiano, logo se espargisse da paisagem numa sensação de esvaziamento.

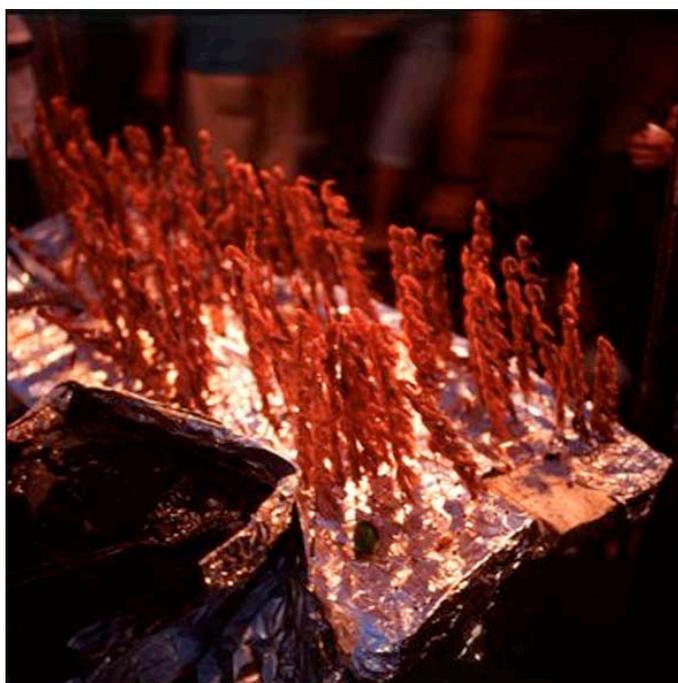


Figura 57: *Flying Shrimps* - detalhe, Miguel Rio Branco, 2010



Figura 58: *Carro doce, Maldicidade*, Miguel Rio Branco, 1991/2010

Ainda no enfoque da serialização, o olhar de Rio Branco já se apresenta nas cores dos produtos do comércio informal (Figura 57 e 58). Na imagem dos pequenos camarões fritos em espetos, tal como são disponibilizados à venda, a temporalidade lenta vem à tona do olhar decaído e impregnado de asperezas. Frequente em feiras de rua ou quiosques populares de alimentação, a maneira improvisada de apresentação é aqui vista em um fragmento cheio de cor e texturas, mas que logo se rende a um olhar melancólico. Impregnado de certa sujidade e materiais decrépitos, o olhar para os pequenos camarões se mistura ao alumínio enrugado, à superfície crespa, e logo penetram o estado decadente. Já no “carro doce”, o próprio carro corroído é suporte para os alimentos à venda. As cores dos doces não deixam de ser elementos que chamam atenção, contudo, seu contraste com o negrume do entorno e a lataria velha do veículo vem corroer o tempo da imagem. A marca do velho e rugoso na *cidade ruína* de Rio Branco é premente. Nesse conjunto, são as marcas da informalidade do comércio que são imbuídas de certo olhar deprimente e corroído, enquanto que na *cidade detrito* de Moriyama, é a *acidez* de um olhar passageiro que imprime um tempo volátil às imagens.

Estas duas imagens sujas do caráter informal do comércio nas ruas contrastam com o que muitos espaços de consumo urbanos - vide o *shopping center* – oferecem. As mercadorias a céu aberto são, a olhos vistos, mescladas a suportes improvisados e imperfeitos, afastando-se, assim, da retidão dos ambientes convencionais. Os camarões de feira (Figura 57) e os doces de rua (Figura 58) ganham uma ambientação urbana que acolhe as falhas da materialidade, a decrepitude, a convivência com o consumo sem padrões estéticos instituídos. A montanha de enlatados da imagem de Daido (Figura 56) não deixa de acenar para isso, tratando-se da dura serialidade das mercadorias metálicas, devidamente embaladas, facilmente descartáveis. Sempre substituíveis, renováveis, estes objetos nos escapam, como assinala Sarlo, são fugazes e têm seu brilho enfraquecido uma vez que logo acenam para sua obsolescência. Diante disso, ambos os olhares, de alguma forma, falam de temporalidades urbanas por meio do modo que apresentam os produtos de consumo.

A energia vital encontrada pelos fotógrafos nos resíduos de consumo está mergulhada na esfera do vivido, ainda que assuma a forma do objeto serializado. Atuaria em certa banalidade desses produtos um empenho artístico cujo significado não se resume ao literal. “Serialidade é um dos meios pelos quais reconhecemos na imagem banal não só o que está lá em um sentido literal, mas o que está lá (e o que frequentemente perdemos) no nível mais

ontológico”⁷⁸ (SHERINGHAM, 2009, p.93). Ao pensamos no contato da fotografia com a serialidade, a literalidade dos objetos se transmuta em tempos e sensações distintas, borrando as fronteiras entre a existência imagética, material e humana no mundo das mercadorias. Sendo a cidade marcada por lugares e objetos transitórios, fotógrafos reelaboram a visibilidade banal das mercadorias e seus espaços de consumo. A rua, a loja, o supermercado, a padaria, a banca, a feira, os bares, dentre outros, são alguns exemplos desses espaços reelaborados. Em certa medida, o que vimos nas fotografias são formas de diálogos com a mercadoria encontrada nesses espaços sob o olho subjetivo do fotógrafo. O que vale sublinhar, sobretudo, é certa aparição fotográfica na vida curta das mercadorias, elaborando outras durações para elas. O velho, o novo, o efêmero, o decrépito surgem e se mesclam em proposições visuais que remexem os cacos urbanos em vias de seu aniquilamento material por completo.

O processo de consumo se baseia na conversão da forma durável em efêmera, o que, cada vez mais, tem caracterizado o “metabolismo das cidades”, para David Clarke (2008). Para o autor, a imortalidade e a permanência da imagem urbana fazem parte da “perfeição de sua imagem ideal”, o que choca com a lógica transiente do consumo. Em outras palavras, na compreensão de uma cidade a consumir-se, a condição de desaparecimento aniquila o significado uma vez sustentado na imortalidade urbana idealizada. Nessa direção, como pode a fotografia propor temporalidades à experiência do transiente das cidades? É nisto que estão implicadas as imagens trilhadas aqui. Conseguimos perceber que, ao passo que elas incorporam signos consumidos no espaço urbano, não os petrificam em imagens idealistas, mas os reconfiguram no uso dos atributos da linguagem fotográfica. Elas incorporam a via expressiva da decadência, advinda dos resíduos mais banais do consumo, confundindo-se mesmo com eles ao se manifestarem pela ótica da consumação, do transitório, do deteriorado, do descartado. A mola propulsora das imagens, ao que nos parece, vem da percepção da energia vital contida no sólido das mercadorias, contudo já no seu estado corrompido, abatido, desfigurado, decadente.

Os fotógrafos propõem olhares para uma paisagem metabólica do consumo, o que cabe agora pensarmos sob o enfoque da presença de marcas de produtos. Nestas últimas imagens que logo apresentaremos, tanto de Brassai, quanto de Weegee, Miguel e Daido, as

⁷⁸ Tradução nossa de: “Seriality is one of the means through which we are led to recognize in the banal image not only what is there in the literal sense, but what is there (and what we usually miss) at the more ontological level”.

ruas são ambientadas na presença da marca de produtos de consumo, seja de bebida ou de cigarro. Sob estímulos mnemônicos, é a publicidade de marcas em luminosos, construções e muros urbanos que disparam sinais da mercadoria na paisagem urbana. Nos urinóis da *cidade desejo* de Brassai (Figura 59), o destaque luminoso é dedicado à marca de aperitivos Byrrh. Sua memorável presença na paisagem urbana noturna se mostra associada à fixação da marca na estrutura dessas pequenas torres, os urinóis públicos da cidade. O anúncio visível da Byrrh, marca de bebida alcoólica, participa do cenário da rua, aliando-se a um traço arquitetônico da paisagem, o que nos é interessante pensar sob um amálgama entre o efêmero e o eterno da cidade vivenciada pelo fotógrafo noturno. A fixação desses anúncios se transmuta em forte traço visual aliado a esses pequenos monumentos da narrativa da cidade. Também ligada à boemia parisiense, a forte incidência da Byrrh marca o universo da *cidade desejo* de Brassai, onde boêmios e urinóis participam da cidade narrada. Em seus tons de preto e branco clássicos, a fotografia condensa esses tempos em mais uma criação mnemônica. Destacamos, com isso, que a aliança entre a marca e os suportes materiais do espaço público influencia na gramática visual das cidades.



Figura 59: *The secret Paris of the 30's*, Brassai, 1932/1976



Figura 60: *Naked city*, Weegee, 1945

Noutra clássica imagem que trabalha a presença da marca no cenário urbano (Figura 60), Weegee registra um homem caído numa calçada próximo ao anúncio da Coca-Cola. Nada há, pois, de privilégio dado a um marco arquitetônico, mas a dimensão narrativa da imagem – sua *nudez sórdida* - confere ao anúncio publicitário uma dimensão importante. Como nas famosas imagens de Weegee, o gesto do claro *flash* é lançado sobre um corpo encontrado na rua, que não sabemos ao certo se está morto, bêbado ou dormindo. A placa do anúncio “Drink Coca-Cola” constrói um jogo satírico com o retratado, pelo qual temos a leitura de um *american dream loser*. Numa cena decadente cujo foco é o corpo na devassidão rua, a marca americana não comparece como mero resíduo, é elemento cênico importante da imagem. Reconhecidamente uma marca americana globalizada, a Coca se insere nessa construção como rastro cultural representativo do mundo do consumo e sua referência ao contexto americano adentra a narrativa de Weegee. Nesse aspecto, o ícone da mercadoria, para além de suas promessas frívolas, cria relações imaginárias na fotografia da *cidade choque*.

Estas aparições das marcas publicitárias nas cidades por via do fotográfico surgem, como mencionamos anteriormente, como questão frente à lógica da desapareição e efemeridade das experiências de consumo urbanas. “Em um mundo dominado pela durabilidade transitória - o mundo ditado pela lógica da moda, o culto da celebridade, os

imperativos da obsolescência desconstruída - só a transitoriedade perdura”⁷⁹ (CLARKE, 2008, p.134). Para Clarke, o transitório é o que permanece como característico de um mundo pautado pela sistemática da brevidade, da moda passageira, das famas instantâneas. Consideramos, pois, que esta brevidade se torna complexa ao engajar-se no imaginário urbano fotográfico. Se, por um lado, a presença da publicidade é incutida no cenário mundial, seja com aparições de duração breve ou por construções físicas mais duradouras no espaço público, por outro, ela nos propõe sonhos e elos de pertencimento pessoal a serem ou não compensados pela mercadoria. Algumas palavras de Sarlo (2013, p.37) podem acrescentar: “Somos livremente sonhados pelas capas de revistas, pelos cartazes, pela publicidade, pela moda: cada um de nós encontra um fio que promete conduzir a algo profundamente pessoal, nessa trama tecida com desejos absolutamente comuns”. Há, assim, um jogo de expectativas em mão-dupla: sonhamos e somos sonhados, desejamos e somos desejados. A tensão que as fotografias parecem causar, nesse jogo, é quanto à aparição das mercadorias em construções imagéticas não tão desejadas ou sonhadas na direção de um urbano espetacular.

Na fotografia de Daido (Figura 61), temos um outro exemplo da atuação publicitária na visibilidade da paisagem urbana, dando-nos a sensação de que é a marca de produtos o traço mais imponente dessa paisagem. Uma mistura de muros, inscrições orientais, postes e fios de eletricidade, calçadas e algumas fachadas de estabelecimentos, circundam uma alta torre da marca de eletrônicos HITACHI que surge ao fundo. O granulado e contrastado, sombras fortes, dão um aspecto desabitado e ar pesaroso à imagem, como se certa poluição também a afligisse. É nesse estado abatido e desencantado que a paisagem assume uma feição urbana pouco promissora de sonhos espetaculares, apesar de as promessas estarem ali incrustadas na visibilidade do ambiente. É a torre da HITACHI que cria a paisagem nessa *cidade detrito* ao trazer o traço mnemônico da urbanidade, o que diverge da *cidade desejo* ao passo que aqui o cenário se espargue e não narra uma cidade definida ou caracterizada pelo tempo. Daido acomete a paisagem de certa impressão desértica, estando ela dentro de signos da urbanização. Desde paredes que se encardem a fiações que minam a visibilidade, os sonhos da modernização aqui não se visualizam sob uma aparência pacífica. E a torre da HITACHI se configura como um aceno áspero da trama dessa paisagem. Se Daido cobre o olho com

⁷⁹ Tradução nossa de: “In a world dominated by transient durability - the world dictated by the logic of fashion, the cult of celebrity, the imperatives of unbuilt obsolescence - only transience endures”.

grãos para ver seu mundo, esta opção estética nos parece comunicar uma cidade imbuída de fragmentos e *detritos* da mordaz paisagem urbana.



Figura 61: *The World through My Eyes*, Daido Moriyama, 2010

Poderíamos olhar essa imagem do ponto de vista puramente formal, mas, além disso, sua complexidade visual nos convoca a percebê-la como conjunto de alusões à vida infestada de resíduos nas cidades e, mais especificamente, às expressões da decadência no urbano. A ligação da cidade com as mercadorias e as marcas afamadas nos lança a provocação de que ilusões do projeto moderno de futuro acabam por se pulverizar ou, nos termos de Zygmunt Bauman (2009), por se liquidar. A instabilidade de certo estado sólido, já aludida por Berman (1996), Harvey (1992) e Virilio (1993), como inicialmente assinalamos, é também vivenciada e manifestada na paisagem urbana. E o império que grandes empresas acumulam mundialmente usurpa o espaço, deixando nele sua marca estampada. A fotografia, designada a operar com os traços de uma paisagem consumida e fragmentada, não se exime dos resíduos deixados nesse processo e não cessa de se apropriar deles e re-imaginá-los. Nessa perspectiva, certa naturalização implantada pelos processos de consumo na vida cotidiana pode se tornar estranhada, vista obliquamente, na estampa de uma fotografia.

Acrescentamos ao nosso conjunto de imagens, um último fragmento expressivamente importante. Trata-se de uma imagem suja de Rio Branco, por onde surge um recanto de rua insalubre e úmido, permeado de resíduos, próximos aos pés de uma pessoa (Figura 62). Um

rubro cartaz ou invólucro dos cigarros Hollywood, amassado, embebido de lama, é o vestígio de cor que atrai o olhar no enquadramento da imagem. É uma atmosfera decadente e infestada de dejetos que envolve o cartaz, dando a impressão de que o lixo ali se acumula sobre o pavimento. Não há, aqui, apoio arquitetônico de placas ou luminosos que possa erguer o anúncio, pois já se apresenta sob o signo do descartável, dos materiais abandonados em via pública. Rio Branco enfatiza a condição decrépita do recanto, o que torna mais desencantado o estado do resíduo rubro da Hollywood. É no aspecto desolador e reticente da *ruína* que a imagem penetra a decadência, pouco podendo sugerir qualquer sonho redentor.



Figura 62: *Dulce sudor amargo*, Miguel Rio Branco, 1985

Esses resíduos de uma paisagem mutante podem encontrar na fotografia um último suspiro mnemônico. Contudo, essa atividade mnemônica não vem acompanhada de um apego idealista pelo qual objetos se transformam em signos imortais, indelévels ou fetiches do passado. Se sobrevive alguma fagulha de memória, esta parece surgir como possibilidade de releitura crítica aos desígnios que a lógica do mercado implanta no seio das cidades. A fotografia traz o morto ainda sob a máscara sólida das mercadorias consumidas, podendo ou não estabelecer um sentimento de perda ou “nostalgia de um futuro”. Clarke (2008, p. 139) toca nesse assunto ao assinalar que nossa sociedade, “expondo um anseio melancólico profundo por uma possibilidade do que uma vez foi, mas não é mais, esforça-se em vão para

manter esta memória viva”⁸⁰. Sem poder prever aquilo que não mais será, nós, consumidores, sob a perspectiva do transitório e dissolúvel, tornamo-nos sujeitos a um lapso do tempo. Em outra direção, delegamos a função da memória às tecnologias, que nos oferecem a oportunidade de lembrar e, a partir delas, outra relação de consumo (de memórias) se estabelece. Quanto mais consumimos memórias, mais tornamo-nos suscetíveis aos esquecimentos já que “muitas das memórias comercializadas em massa que consumimos são ‘memórias imaginadas’ e, portanto, muito mais facilmente esquecíveis do que as memórias vividas” (HUYSSSEN, 2000, p.18). Não é à toa que a publicidade e as marcas se inserem em nossas práticas mais cotidianas - desejando tornar inesquecível consumir. E nossa experiência urbana, exaustivamente, entranha-se de resíduos de memória.

Repensamos, pelas fotografias trilhadas, o atributo passageiro, deteriorável e melancólico da cidade com as mercadorias por meio de quatro olhares distintos, ora contraindo, ora dilatando o tempo: o *desejo*, o *choque*, o *detrito* e a *ruína*. Estes conceitos, a nosso ver, ajudaram a compreender o mundo-matéria que nos envolve sob a decadência tão colada à vida urbana. Aqui vale lembrar algumas palavras de Sarlo (2009) - ainda que seu contexto analítico seja Buenos Aires - ao destacar o papel da globalização na exploração temporária dos espaços urbanos. Segundo a autora, as forças de mercado que atingem as paisagens materiais da cidade são indiferentes à “consciência cultural local” e, como consequência, há a degradação dos espaços que força pessoas a viver neles e a contribuir para sua decadência. Ou seja, há um ciclo interdependente de modernidades e decadências que pousa na materialidade urbana e, sem ser reacionária ou transgressora, permanece a indicar um estado de desmantelamento contínuo. É sob esse ponto de vista que as imagens aqui remexem os cacos das mercadorias em decomposição. Cacos que, nas imagens de Brassai e Weegee, eram partícipes de uma narrativa cultural humanizada, adaptando-se às explorações globalizadas. Já Miguel e Daido nos falam de uma perda de narratividade para esses cacos de mercadorias desmanteladas.

As imagens que surgiram aqui, pela força do detalhe ou da ambientação deteriorada e corrompida, tocam a instável paisagem do mundo urbano e das mercadorias globalizadas. Nessas apreensões visuais do mundo, o consumo parece relacionar-se não apenas com o objeto-fetice, dissolúvel e efêmero, mas arrancar das cidades lascas consumidas, à beira da

⁸⁰ Tradução nossa de: “Exhibiting a profound, melancholic yearning for a possibility that once was, but is no more, it struggles in vain to keep that memory alive”.

desintegração. Vitrines, produtos, enlatados, garrafas, camisinhas, anúncios publicitários, sob a atuação fotográfica, dão um sôfrego suspiro mnemônico antes de se retirarem do palco por completo. A discussão que trouxemos acerca do tempo breve destinado às mercadorias vem destacar, para nós, como a fotografia se insere nessa brevidade, apropriando-se dos cacos de tempo despejados no chão das cidades, sem deixar de expressar, ainda, a presença áspera dessa decomposição. Disputado e explorado pelas mais diversas empresas globais e suas mercadorias, o território urbano acumula os traços dessa exploração passageira e contrai essa historicidade em dispersos vestígios da decadência. Os fragmentos da vida de consumo expõem, afinal, alguns dos traços dessa cidade devorada ou, nas palavras de Clarke, do “apetite urbano carnívoro”. No *detrito* e na *ruína*, é o cartão-postal que é questionado enquanto unidade imagética consumida. Por esse caminho fragmentado e sujo, é que se vê a decadência tão entranhada no cotidiano.

4 PEQUENO GUIA SUJO E IMAGÉTICO DE SALVADOR

*Passear a pé em S. Salvador é fazer parte
dum quitute magnificente e ser devorado por
um gigantesco deus Ogum, volúpia quase sádica, até.
Mário de Andrade, O turista aprendiz*

De nossa incursão plural por cidades fotográficas, aportamos na cidade de Salvador, afamada por ser berço de nossos traços fundacionais sob o emblema de “primeira capital do Brasil”. Se há um motivo central para adentrar os discursos imagéticos e nas imagens fotográficas de Salvador, cidade tão marcada pelo passado e midiaticamente construída sob a roupagem de tempos originários, é a busca de uma compreensão mais específica de como a vida urbana se mostra enlaçada à sujidade, espaços arruinados, ambientes e arranjos informais que excedem um traçado urbanístico planejado. Nosso argumento é de que as fotografias que logo abordaremos - algumas delas, inclusive, pertencentes à poética visual já apresentada anteriormente por Miguel Rio Branco - negociam a plástica de uma cidade forte, cheia de cores, carregada de atributos históricos, étnicos, religiosos, e, ao mesmo tempo sofrida, melancólica e decadente. À companhia das imagens de Miguel, trazemos as fotografias de Mario Cravo Neto, fotógrafo baiano que olhou para a sua cidade também em busca de um olhar menos domesticado para as marcas do tempo de sua terra.

Concentraremos-nos em imagens da série *Pelourinho-Maciel*⁸¹, de Miguel Rio Branco, realizada no final da década de 1970, e no livro *Bahia*, de Cravo Neto, publicado em 1980. Ambos conjuntos fotográficos podem não ser resumidos à visada decadente que propomos, mas são fortes interlocutores de nossa compreensão visual da cidade (ou das *idades esfaceladas* que sugerimos no título mais abrangente da tese). Este recorte mais particular, acompanhado da vivência e observação *in loco* de Salvador, não podia deixar também de ser enriquecido com outros textos, sejam eles de pesquisadores da área de urbanismo assim como obras literárias, crônicas e relatos de viajantes - a exemplo dos contidos no livro de Moema Augel, *Visitantes estrangeiros na Bahia oitocentista*. A obra *Bahia de Todos os Santos - guia das ruas e dos mistérios da cidade do Salvador*, de Jorge Amado, apresenta-se a nós também como exemplo de catalogação urbana, literária e histórica da cidade no século XX, trazendo a

⁸¹ Em algumas publicações, a série é referida como *Pelourinho*. Em outras, como *Maciel* ou com os dois nomes juntos. Grande parte das imagens aqui selecionadas, entretanto, reúne-se no primeiro livro do artista, *Dulce sudor amargo* (1985).

verve amadiana para o que segue sendo o mistério da beleza da Bahia - “uma beleza antiga, sólida e envolvente”.

A beleza massacrada da cidade, seja pela miséria que vive, pela violência que a enrudece ou pelo descaso com que seu centro antigo é tratado, deixa-nos ainda mais intrigados com a decadência entrevista fotograficamente em Salvador. A literatura de Jorge Amado não escondia certos embates com a urbanidade sofrida e miserável, assim como os textos dos viajantes já emolduravam os primeiros traços da imagem menos bela da cidade. De outro modo, a fotografia de Cravo Neto vem mostrar um “canto de amor pela cidade” também sem deixar ocultos traços da roupagem decadente das ruas baianas. Na interlocução de escritos ricos em imagens urbanas, e alguns deles que remontam à cidade oitocentista, é nosso intento aqui perseguir as seguintes questões: como a imagem mítica da cidade se cruza com a imagem de declínio? Como fotografar o *pathos* de Salvador sem ser clichê? Na cidade que perdeu seu posto de capital brasileira para o Rio de Janeiro nos idos 1763, a urbanidade é revolvida por resquícios do passado e por diálogos com a modernidade numa paisagem preta de rugas e transformações visuais. É para o urbano sem projeto e antiespetáculo que nosso olhar se dirige.

4.1 Bela paisagem e suas sujidades

Cidade portuária, acolhida pelo mar numa grande baía, Salvador tem dotes paisagísticos privilegiados. Antes mesmo de ser erguida como conglomerado urbano hoje conhecido, ela já impactava viajantes que nela aportavam e testemunhavam as belezas da chegada por via marítima. A baía que recepciona, por exemplo, o engenheiro Sieur Froger, no século XVII, é descrita como “uma das maiores, das mais belas e das mais cômodas do mundo [...] e os ventos ali não assustam”, o que afirma o encanto com que a paisagem é contemplada do mar (PINHEIRO, 2011, p.178). Os navios que aportavam nesses tempos na cidade contribuíram para a descrição das belezas litorâneas por parte dos viajantes, assim como para a observação de traços sociais que captavam ao chegar. Os olhos dos estrangeiros, estranhos à realidade local, serviram aos registros detalhados de hábitos da cidade muitas vezes imperceptíveis aos nativos. De certo, essas descrições não podem redundar em generalizações, sendo o estudioso desses relatos também um crítico do material narrativo e testemunhal dos visitantes. A seguir iremos extrair algumas imagens através destes olhares.

Vale destacar, primeiramente, que a origem colonial da cidade vinculada ao mar, em 1549, deu-se por decisão estratégica de Portugal para melhor controlar o extenso litoral brasileiro, bem como para se proteger de ataques de índios e invasão de estrangeiros. Nos

anos fundacionais, o exclusivismo português na exploração do território baiano deixou marcas visíveis na concepção do traçado urbano da cidade, destacando-se a divisão entre Cidade Alta e Baixa. Segundo a pesquisadora Eloísa Pinheiro (2011, p. 176), “esse modelo de cidade, com uma parte alta e outra baixa, é amplamente utilizado pelos portugueses, assemelhando-se ao de Lisboa e do Porto, também divididas em Cidade Alta e Cidade Baixa”. Salvador, portanto, traz traços dessa civilização exploratória ao modelo português, adaptando-se ao terreno e à geografia local. Esse aspecto de conformação à “natureza” do ambiente é, inclusive, mencionado por Sérgio B. de Holanda (1987) como uma de nossas heranças culturais portuguesas ligadas ao “desleixo”, ao “deixar estar” que se refletiu em nossas cidades com traçado irregular. Ademais, não sendo permitida a entrada de navios estrangeiros até princípios de 1800, quando da liberação dos portos, Salvador foi afetada por séculos pela cega cobiça e forte exploração de seus recursos naturais pela Metrópole lusa. Nesses tempos primevos, os viajantes estrangeiros que chegavam a nossas terras em missões de trabalho ou visita são importantes referências ao nos ceder “fotografias” em forma de textos.

Um criterioso e denso estudo sobre os viajantes estrangeiros na Bahia oitocentista, da autora Moema Augel (1980), oferece-nos um conjunto de percepções imagéticas dos que visitavam a cidade nos tempos de outrora. Nos relatos, a beleza da paisagem privilegiada da Bahia contrasta também com as descrições de desordem e sujeira que os visitantes encontravam em terra firme. Ingleses, franceses, alemães, dentre outras nacionalidades, abriram os olhos para as terras do Novo Mundo com diversas finalidades, como pontua Augel: representantes diplomáticos, homens de negócios, cientistas, botânicos, religiosos, educadores, artistas, técnicos, engenheiros, médicos, dentre outros. O valor dos relatos desses viajantes está também no fato de nos apresentar uma Salvador pouco conhecida, vista apenas por quem por ela percorreu à época com o poder de discurso. Só mais tarde se destacariam os cronistas nascidos em nossa pátria.

Nosso foco aqui destinado a algumas descrições de viajantes na cidade da Bahia⁸² do século XIX tem a finalidade de resgatar algumas imagens do urbano antiespetáculo, sendo estas importantes para a nossa proposição sobre a decadência na fotografia. Importa elucidar que as imagens de uma urbanidade suja, caótica e miserável só puderam ser vistas pelos visitantes quando desembarcavam e transitavam pela cidade, o que corrobora um dos aspectos da vocação urbana da fotografia (vide Capítulo 1, tópico 1.1). Como próprio ao papel do cronista, vem à tona nessas descrições algumas imagens cotidianas, detalhes dos hábitos, da

⁸² Como assim era chamada Salvador em tempos de sua fundação.

vida social e urbana. Estas se manteriam ocultas caso os viajantes se contentassem com as esplêndidas paisagens do mar. Ao descortinar a beleza paisagística digna de um cartão-postal, o impacto com a realidade terrena, à altura do olho, não poderia evitar a quebra do encanto. É sob essa lente de aumento lançada sobre a vida urbana que recorreremos à Salvador que se mostra nos relatos de viagens.

Se pudermos tecer uma ponte entre o passado e o presente, resta marcas daquele tempo oitocentista nos dias atuais. E a atração imagética de Salvador, por meio de discursos governamentais, turísticos e publicitários, persiste como um mito de cidade, aqui entendido no sentido bartheano. Mito, para Barthes (2001), é um fala, um sistema de comunicação, uma mensagem, um modo de significação onde o que foi culturalmente engendrado pela história é interpretado como sendo “natural” e essencial. O argumento do autor é de que a fala mítica camufla sua origem cultural e histórica e se apresenta como uma verdade naturalizada. Nesta construção do mito, Barthes (2001, p. 132) destaca que “(...) a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, tudo isto pode servir de suporte à fala mítica”. É nessa compreensão que questionamos o espetacular propagado na imagem mítica de Salvador. Recorrendo ao discurso de um passado originário, a alcunha de “primeira capital do Brasil” ainda hoje estampa a publicidade de governo. Resta-nos, pois, indagar sobre qual passado originário se constrói esse mito de cidade, que mais esconde do que revela sobre o choque das visões dos relatos de outrora.

Vem da paisagem certa inclinação para o mito paradisíaco da cidade e a ruptura nessa paisagem originária contamina a pureza “natural” dos trópicos. Ao lado do “bom clima” e da “brisa marinha”, um dos problemas pontuados pelo médico britânico e viajante Robert Dundas, que residiu na Bahia de 1819 a 1842, é quanto à “negligência total em matéria de limpeza e a ausência da política e regulamentação sanitária, tão essenciais para a saúde pública em outros países”⁸³. Uma epidemia de febre amarela, segundo o médico, teria devastado o Brasil pela primeira vez, e transformações acarretadas pela separação da colônia de Portugal já afetavam “a situação social, moral e política do povo, demonstrando exercerem uma influência sobre o caráter, e a frequência de certos tipos de moléstia, registrando-se, por exemplo, mais casos de insanidade” (AUGEL, 1980, p.56). O médico ressalta não apenas os malefícios de tais influências, segundo Augel, chegando a considerá-las mais pelo lado

⁸³ Citado por Augel sob referência do livro de Robert Dundas, *Sketches of Brazil; including new views on tropical and european fever, with remarks on a premature decay of the system incident to europeans on their return from hot climates* (London, John Churchill, Princes Street, Soho, 1852).

benéfico. Ocorre que, na Bahia oitocentista, o processo de urbanização e mudanças de cunho político foram atravessados por imagens calmas e turbulentas evocadas pelos estrangeiros.

A beleza e a riqueza da paisagem tropical não deixaram de impressionar o botânico alemão Ludwig Riedel, por exemplo, que teve seu primeiro contato com nossas terras “sem poder faltar-se com a vista de tantas belas coisas, e de uma vegetação inconcebível”⁸⁴. No direcionamento dessas impressões, a viajante inglesa Maria Graham, na ocasião de sua passagem por Salvador, registrou em seu diário a contemplação de um dos mais “belos espetáculos”: “uma cidade, magnífica de aspecto, vista do mar [...] Uma vegetação riquíssima surge entremeada com as claras construções [...]”⁸⁵. A Bahia que ora se sustenta sob a riqueza da paisagem natural condensava a imagem de um Brasil tropical, de forte interesse dos botânicos que aqui vinham pesquisar exemplares de plantas. No entanto, o contato com a Cidade Baixa, ainda que breve, não deixava de evocar uma forte imagem de sujeira, conforme pontua Augel (1980, p.70) sobre as impressões do botânico George Gardner: “a vegetação é luxuriosa, a Cidade Baixa, suja e estreita, o hotel em que se hospedou, ruim”.

A constatação da falta de higiene da Cidade Baixa também é descrita nos relatos da inglesa Graham, bem como mencionada por outros viajantes que dividiam suas impressões entre encanto e decepção, beleza natural e vida urbana deplorável. Dentre os diversos testemunhos nesta direção, de mudança de um ângulo mais panorâmico para um mais próximo, o do autor francês Jean de Bonnefous oferece um curioso retrato de sua breve passagem pela Bahia no fim do século XIX.

A entrada da Baía de Todos os Santos é ‘feérica’ e a Cidade Baixa estava ‘sempre no mesmo estado de imundície que eu já conhecia: suja, horrível’. E de novo se alegra em rever a negra baiana, ‘muito amável, sempre com um sorriso nos lábios’, constituindo ‘o verdadeiro tipo que ainda indica o Brasil da escravidão’⁸⁶ (AUGEL, 1980, p.130)

Observemos que a beleza da paisagem junto à imundície que o viajante registra logo surge acompanhada de um comentário sobre o tipo humano da negra baiana - a escrava “amável” que lhe sorri. Apesar de curta, essa menção do viajante francês à negra nos remete a outra imagem mítica da cidade bastante explorada nos dias atuais. A negra “amável”, seja como vendedora de acarajé ou mãe de santo, é figura recorrente na construção visual de Salvador sob panfletos e cartazes de cunho turístico. Apagando a imagem de um passado

⁸⁴ Descrição contida no diário original intitulado *Diário de viagem e relação de plantas colhidas pelo Dr. Luiz Riedel, na Bahia, de 1820 a 1823* e traduzido por Moema Augel.

⁸⁵ Citado por Pinheiro (2011, p. 178) sob referência do livro de Maria Graham, *Diário de uma viagem ao Brasil e de uma estada nesse país durante parte dos anos de 1821, 1822 e 1823* (São Paulo: Nacional, 1956).

⁸⁶ Em referência à obra *En Amazonie*, de Jean de Bonnefous, 1898.

histórico hostil, a baiana se cristalizou como ícone da Bahia, sendo figura frequentemente procurada pelo turista para posar em suas fotografias. Voltaremos a discutir essa imagem mais especificamente no tópico seguinte, quando também dialogamos com os olhares de Rio Branco e Cravo Neto sobre a imagem das mulheres. Torna-se importante sublinhar que, em meio à vegetação densa, aos ângulos panorâmicos da Bahia, Bonnefous ressalta a imundície e o vestígio humano da escravidão em seu retrato descritivo.

A visão da cidade longínqua que, ao longo desta tese, afirmamos ser arriscada e ilusória, atravessa os relatos dos viajantes como aparência que logo se desfaz com o impacto da realidade em terra firme. A imagem da Cidade Baixa, qualificada como suja, imunda, dirigia-se ao cais do porto, à rua paralela à praia, com becos estreitos e irregulares. A outra parte da cidade, “a que está sobre a falha geológica e onde se encontra o centro administrativo, político e religioso, além das residências - é denominada de cidade Alta [...]” (PINHEIRO, 2011, p.176). A adaptação às mudanças nos padrões de vida e ao inchaço populacional ao longo do século XIX não excluiu a divisão da cidade em duas, concentrando-se na parte Baixa o comércio, os edifícios de poucos andares que abrigavam os comerciantes e seus negócios, assim como alojavam escravos e empregados. Entre classes, por conseguinte, a divisão se dá por cores, segundo profere Pinheiro (2011, p.184): “a classe alta é toda branca, sejam brasileiros, portugueses ou europeus [...] na classe baixa, há mulatos, caboclos, e poucos brancos”. Sobre essa diferença e separação entre as partes Alta e Baixa, Augel (1980, p.179) completa:

A estratificação das duas cidades é bem nítida: em baixo, a cidade do grande e do pequeno comércio, dos negócios e do dinheiro, a cidade malsã e mal cheirosa, abafada e espremida entre a montanha e o mar, antro da sujeira, do ruído e da balbúrdia, protótipo do exótico. Porém de um exotismo turbulento e repulsivo, que atordoa e afasta, que confunde e choca. Choque mais ainda exacerbado pelo inesperado engodo, pela decepcionante frustração da expectativa que a ‘*entrada feérica*’, lenta e progressiva na majestosa baía, a antevisão do paraíso tropical ousaram despertar e acender.

Essa cisão visível travada no percurso histórico de Salvador ainda deixa fortes marcas na experiência da cidade além do cartão-postal. Centrando aqui nossa atenção no paralelo entre paisagem e vida urbana, é certo que a herança colonial portuguesa na cidade construída, no conjunto de belos casarios, majestosas igrejas e edifícios da cidade, foi banhada a muito suor e sangue escravos. Desponta no comentário dos visitantes que a ligação entre os dois níveis da cidades - a Baixa e a Alta -, por via de rampas íngremes, demandava uma espécie de cadeira, utilizada como meio de transporte, sendo os negros seus carregadores. Comenta Augel (1980, p. 147) que “para não arriscar a ‘*perder o pé, rolar até em baixo*’, deve o

viajante proceder como todos do lugar, isto é, aceder a um dos muitos ‘cadeira, senhor’, ‘sol está munte quente hoje’, gritados convidativamente pelos negros, e usar esse bizarro meio de transporte”. Este tipo de situação, de tom servil, não deixa de ser reatualizada sob outra aparência, quando chegam estrangeiros (“gringos”, “alemães”) em certos pontos turísticos da cidade - dentre eles o afamado Pelourinho, no Centro Histórico. Não se oferecem cadeiras para transporte, mas são ofertados outros serviços, mercadorias e *souvenirs* para consumo. Por certo julgamento da pele, há um sinal de diferenciação no trato com quem chega à cidade.

Essa elasticidade de um tempo pregresso aos dias atuais vem questionar, outra vez, a construção do mito sustentado pelos cartões-postais da cidade. Que pedaço da história o cartão-postal da Bahia elege ou que imagens são ocultadas por ele? É de certa natureza pacífica que eles nos falam quando nos apresentam as cores do casario restaurado do Pelourinho, o clássico Farol em preto e branco frente ao mar azul da Barra ou o largo sorriso branco da baiana. Se no postal se encontra a “essência imagética das cidades”, conforme destacamos no primeiro capítulo desta tese, não vemos neles as rugas e sujidades tão partícipes da “primeira capital do Brasil”. Por meio do que chamamos de decadência - um estado de desmantelamento físico urbano aliado à vida cotidiana -, não nos conforma certo tom pacífico das imagens. Daí também ter nos sido necessário vivenciar e observar a Salvador de hoje, no seu dia a dia, e perceber de que vestígios do passado a cidade vive e que imagens são ocultadas do urbano-espetáculo.

Os depoimentos evocativos dos viajantes do passado, como registros visuais da cidade, desvelam detalhes significativos do que se traduziu como incômodo após a visão do pacífico cartão-postal do mar. É neste sentido que, no que chamamos de “sujidades”, vemos os primeiros traços da imagem de declínio que perturba o mito - a “antevisão do paraíso”. Para esse contraste, aqui ainda não recorreremos às fotografias propriamente ditas (o que faremos a partir do tópico seguinte), mas ao teor imagético dos registros que anunciam uma visão mais paisagística para, então, chegar ao detalhe que muitas vezes oblitera a boa aparência. Ainda no século XIX, o “tom arruinado” deixa sinais nas construções em marcha, como é o caso do forte visto no Rio Vermelho pelos viajantes Tollenare e Vilhena. “‘*Os arredores são encantadores*’, havendo para completar a cor local, ‘*um forte muito arruinado*’, forte este, aliás, que ao tempo de Vilhena ainda estava sendo construído” (AUGEL, 1980, p.169). Ícone que ainda hoje reincide nos postais e pacotes turísticos da cidade, como numa visão benjaminiana, já dava sinais de sua ruína antes mesmo de se desmoronar.

A marca da deterioração e os sinais de decadência que surgem das imagens descritas poderiam servir, por si só, para elaboração de toda uma tese. Não perdendo de vista nossa

questão fundamental acerca da imagem de declínio como contraponto à imagem mítica da cidade endossada pelo fotográfico, o caso de Salvador nos permite observar a decadência também pela perspectiva da formação histórica, o que ativa mais uma camada de leitura sobre a cidade (lembrando aqui a vocação urbana da fotografia quanto à mobilidade de sentido - Capítulo 1). O salto aos tempos fundacionais da cidade nos convoca a repensar o vocabulário estético das imagens de Rio Branco e Cravo Neto que, no fim do século XX, adentraram as ruas de Salvador sob condições também não tão puras ou majestosas. Este diálogo entre o que os visitantes registram e o que os fotógrafos captam, de alguma forma, descortina “sujidades” entranhadas na cidade. A maneira peculiar de Salvador se apresentar aos olhos estrangeiros e aos fotógrafos brasileiros (todavia viajantes) não deixa de provocar questionamentos e brechas na imagem idealizada da cidade.

É crucial esclarecer que nosso recorte é específico e que, como qualquer outro, deixa de fora variadas perspectivas. Poderíamos buscar a “Salvador maravilhosa” em detrimento da honraria que se destinou ao Rio de Janeiro. Contudo, a verve da decadência parece reincidir no fotográfico como expressão do *pathos* de outrora em outro tempo, sob outros ângulos. É assim que comparece certo olhar lírico e melancólico nas imagens da Bahia de Cravo Neto, nas quais tipos humanos e ambientes suscitam a leitura não apenas da beleza paradisíaca da cidade, mas de uma expressão particular do urbano humano, material e decadente. Meninos e mulheres na rua, comerciantes, locais de venda, jogos de tabuleiro surgem em cores vibrantes que se misturam ao ambiente informal, sujo e decadente das ruas e construções. Essa Salvador de Cravo, pouco conhecida, uma vez que suas imagens mais clássicas são em preto e branco e realizadas com pessoas em estúdio, requereu de nós uma atenção especial sobre a qual discutiremos logo mais por temáticas.

O tom de deterioração, tanto em Cravo quanto em Rio Branco, indica a persistência de marcas do tempo que aflige o corpo e a profusão de matérias existentes nos ambientes fotografados. Ruas, roupas, objetos, construções, mercadorias, impelem um olhar para a cidade atento aos resíduos da paisagem (recordando o Capítulo 3). Estes vestígios revolvem o tempo de outrora em visões menos panorâmicas e mais próximas da composição humana e material da cidade, o que, por outra experiência, causa um incômodo visual de natureza distinta daquele vivenciado no choque dos estrangeiros com a Cidade Baixa. As sujidades das fotografias, por nos afetarem enquanto imagens, ainda são anteparos que nos confortam ante a crueza da realidade. Diríamos que é neste caminho que o urbano decadente dos fotógrafos nos interpela.

Considerar estes olhares fotográficos como expressão do decadente e, por conseguinte, do antiespetáculo urbano pode ser discutível já que o recorte aqui é reduzido. Não buscamos alavancar um demérito ante a cidade ou diminuir sua riqueza imagética, mas, de modo contrário, sublinhar a riqueza poética que persiste em Salvador para além de todo seu sofrimento histórico. A peculiaridade de sua paisagem, como já apresentada pelos relatos de viagem, e o modo de sua adaptação à vida moderna em muito enriquece a maneira com que o decadente dela advém - impregnado de um passado não eleito miticamente. As fotografias acionam detalhes esquecidos, postos para fora dos discursos idealizadores - sejam eles mercadológicos, urbanísticos ou políticos, - e muitas vezes, sem valor visível para os próprios baianos. A rica obra de Augel sobre as descrições dos viajantes na Bahia, de maneira similar, tem sua visibilidade abafada por estes discursos homogeneizantes.

É a voz da Cidade Baixa que murmura nas imagens de Miguel e Mario - “a cidade malsã e mal cheirosa”-, porém sem apego ou rigidez documental. As imagens não se limitaram a registrar a Cidade Baixa em si, mas incitam sensações de um estado de desmantelo presente, vivo, colorido. A Salvador que se mostra por eles no final da década de 1970 foi traduzida no trabalho mais experimental com a fotografia, por meio do qual a cidade exala texturas, cores, sombras, pessoas, recortes e detalhes diversos, criando temporalidades do físico existente para o fotográfico. Na direção do que expomos por meio das *peles e cidades* de Daido e Miguel, nos capítulos anteriores, é dada importância às cicatrizes, ao áspero, às apreensões fragmentárias do urbano. As cores de Cravo Neto, diferentemente de Miguel, surgem por vezes de ângulos mais abertos da rua e de tipos humanos. Feiras, bares e outros lugares de fluxo popular aparecem em composições ora mais abertas, ora mais focadas nos detalhes do corpo e dos materiais. Este diálogo entre corpo e matéria, carne e mundanidade, é o que nos projeta para uma Salvador não tão tipificante, cujo mundo exterior ali também deixa rastros de sua ancoragem, numa modernidade resistente ao tempo veloz.

Os traços da cidade, como nos advertem os viajantes, são comunicativos ao passo que exalam beleza, desordem, imundície, cheiros, confusão, choque, repulsão. Por outro lado, no crescimento de uma cidade do passado, dividida geográfico, racial e socialmente, a mistura e o hibridismo com o “de fora” não deixam de se anunciar visualmente seja na cor da pele ou nas mercadorias estrangeiras que chegam e se instalam no comércio. A imposição de um modelo europeu de modernidade pouco incide em comentários críticos dos visitantes oitocentistas. “Raramente se vê uma anotação crítica a respeito, ou reflexões sobre o mal que o ‘moderno’ traz, ou sobre os entraves à autenticidade da nação emergente, as aspirações a um nível de consumo orientado para fora [...]” (AUGEL, 1980, p. 197). Vemos nas

fotografias um questionamento dessa imposição e de como o “autêntico” se remodela sob vestígios do consumo globalizado. Não mais a “calça de algodão grosseiro” utilizada pelo escravo trabalhador, mas um jeans esfolado ou não pelo uso⁸⁷. Um foco nessa questão vem das imagens logo observadas (tópicos 4.2, 4.3).

Foram várias as transformações e reformas na constituição física da cidade com o fim de “modernizá-la” e apagar dela traços da estrutura colonial-escravista. Sob o ponto de vista da arquitetura, Pinheiro (2011, p. 207) destaca que, antes da conhecida intervenção urbanística no governo de J. J. Seabra no século XX, intervenções no sistema viário foram preocupações da administração da cidade e problemas decorreram da ausência de projetos ajustáveis ao local, “[...] já que Salvador cresce sem planejamento global nem organização, com ruas estreitas, sinuosas e com péssima qualidade de pavimentação”. O caráter “sinuoso” da cidade, ainda visível nos dias atuais, parece resistir a uma homogeneização urbanística. Indagamos, com isso, até que ponto esse urbano “sem projeto ou organização” nos é admitido ou aceito num modelo de modernidade mítica. Ao vermos a beleza do colorido casario do Pelourinho, que parte da história nos é transmitida pelas imagens? A cidade anti-cartão-postal deixa seus acenos na zona degradada do Maciel das imagens de Rio Branco, assim como nos pavimentos irregulares onde brincam os meninos das imagens de Cravo Neto. Acenos estes sujos, indesejáveis ao produto mercadológico “Bahia” e, logo, abafados, apagados.

As fotografias, assim, permitem-nos uma revisita à Bahia de outrora, mas ainda recente. Por via dos índices que saltam da aproximação da paisagem, a “capital africana” ou “primeira capital do Brasil” toma sua posição no mundo, interessando-nos observá-la pelas rachaduras da imagem mítica ou pelos resíduos de um sofrimento que atravessa os tempos e pousam na matéria urbana. Os discursos dos artistas Cravo Neto e Rio Branco sobre suas obras não ocupam aqui um papel determinante, uma vez que é a experiência das suas imagens o motor de nossa leitura e de nosso diálogo com outras referências textuais. Intentamos, neste pequeno guia sujo de Salvador, pensar as expressões da cidade através do decadente tornado imagem - seja no retrato mais objetivo do estrangeiro, no registro literário do cronista, ou na construção subjetiva dos fotógrafos. Este decadente apresenta o mundo físico aos sentidos e penetra o “anteparaíso” da vida urbana e humana.

⁸⁷ As figuras 25 e 26 lançam olhares para a vestimenta.

4.2 Mulheres e crianças

Presentes nas imagens dos viajantes, dos escritores e fotógrafos, as mulheres e meninos da Bahia colore as ruas. Ora unidos como mães e filhos, ora separados, eles são fortes componentes da vida urbana. Buscamos pensá-los em diferentes ritmos, ponderando-os sob os rótulos que lhes são dados. No diálogo entre passado e presente, cabe pensar as reinvenções que lhes são sugeridas enquanto personagens imaginados de uma Bahia negra que perpassa os tempos.

4.2.1 Negras imagens

O tipo da negra baiana que chama atenção de Bonnefous pela simpatia e amabilidade, conforme citamos anteriormente, lança cordiais impressões àqueles que desembarcavam na capital. Todavia essa opinião vai de encontro a outras nas quais o retrato da mulher é descrito por características ligadas à imoralidade, ao incauto em relação à nudez, bem como à pobreza e à miséria. A ausência de vestimentas sobre o corpo, à visão do europeu “civilizado”, levanta o clássico tema antropológico do etnocentrismo, condensado na dicotomia do “mau selvagem” e do “bom civilizado”. Sem a cultura da vestimenta⁸⁸, ainda em vias de se impor, a nudez tanto da mulher negra quanto das crianças logo foi associada à selvageria, à falta de modos ou civilidade. O corpo nu ou seminudo nas ruas, como no choque com a realidade da terra firme, trouxe ao estrangeiro visões impactantes.

As “negras quase nuas, deitadas no chão, ocupadas em amamentar seus filhos completamente nus” impressiona o francês Dugrivell, em 1843, ao andar pelas ruas de Salvador. Sua impressão, acompanhada de tristeza e penúria, é também compartilhada pelo diplomata inglês Wetherell, para quem as crianças são “pobres pequenos infelizes” (AUGEL, p.205-206). A pena, a compaixão, sentimentos que podem ser classificados como humanitários, é também uma forma de diferenciação ou de superioridade em relação ao outro. Esse ponto de vista subjaz os depoimentos de quem lamentava a nudez corporal dos nativos. Ao lado das imagens da nudez feminina e das crianças, os turbantes e outros adornos das mulheres também figuram em comentários. Detemos-nos nas imagens femininas do corpo nu,

⁸⁸ Terry Eagleton, em *A Ideia de cultura* (2003), faz um interessante contraponto entre cultura, natureza e civilização. Profere que tanto natureza quanto cultura são construções culturais, e que a própria natureza se perfaz culturalmente. Apontando para a desconstrução da oposição entre natureza e cultura, poderíamos entender a ideia do “vestir-se” como construída culturalmente pelos europeus, ligando-a à civilidade e à “natureza” dos bons modos.

visto que também comparecem no trabalho de Rio Branco através das prostitutas da comunidade do Maciel, no Pelourinho, de Salvador⁸⁹.

A menção às prostitutas é pouco presente nos relatos dos viajantes. Entretanto, é James Prior, militar inglês, que dirige um dos poucos comentários ao tema, de acordo com Augel (1980, p.41). Descreve ele: “o povo, assemelhando-se a pobres e esqueléticos objetos... mulheres de fácil acesso mostrando seus atrativos para o incauto, e as vezes crianças seminuas, suplicando caridade”⁹⁰. Espantando-se com a exposição feminina do corpo e com a liberdade em deixar braços e busto de fora, o inglês demonstra seu horror com a nudez, a que denomina também de “vício”. O enquadramento do corpo feminino sob esse estigma não deixa de demonstrar a discriminação e superioridade frente à alteridade brasileira. Prior foi um dos que expressaram choque com a sujeira da Cidade Baixa, incluindo em suas descrições estas dirigidas às mulheres de “fácil acesso”. Em outras palavras, a nudez se viu associada à sujeira, à imundície e à falta de bons modos. Por outro lado, a fama de sexualmente “desenvoltas”, libertas dos tabus ocidentais, e sua proximidade com o trabalho doméstico e comercial deram à mulher negra um papel dinâmico, desafiador da hierarquia social, como acrescenta Augel (1980, p.222).

Produtora e reprodutora da força de trabalho, a mulher negra assume uma posição muito peculiar, muito “*sui generis*”, na estratificação social do Brasil patriarcal. [...] A escravidão venérea a conduz, por um lado, a uma maior “*coisificação*”, na medida em que é simples instrumento dos humores sexuais do patrão mas, ao mesmo tempo, entrando no processo econômico, estabelece um elo entre as duas camadas, descaracterizando o sistema colonial, desviando-o de seus paradigmas, solapando a ordem social estabelecida.

O sexo, assim, indo além de uma forma de objetificação do corpo, foi representativo na dinâmica dos papéis da mulher brasileira. Dessa mistura de etnias e camadas sociais, a “Bahia de todos os santos” acumulou um percurso importante em gradação de cores, sendo a mulher representativa desse movimento menos estanque entre europeus e nativos. No lastro da atividade do sexo, mencionamos, no Capítulo 1, a presença fotográfica das prostitutas na Paris de Brassai, que de alguma maneira participavam do ambiente submundano dos bordéis, mesclados de várias classes sociais. Já na perspectiva de Rio Branco, cabe aqui evocar esta

⁸⁹ Há distintas formatações e exibições das imagens da série. Sob o título *Maciel*, ela é exposta no pavilhão do artista no Instituto Inhotim (Minas Gerais). A seleção do conjunto das imagens também é mutável de acordo com a publicação ou exposição.

⁹⁰ Em referência à obra de James Prior, *Voyage along the Eastern coast of Africa to Mosambique, Johanna, and Quiloa; to St. Helena, Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco in the Nisus frigate*, London, 1819.

presença das mulheres nos prostíbulos de Salvador, recantos degradados e sujos por eleitos como ponto de vista da cidade.

Rio Branco realiza um trabalho fotográfico e filmico na zona de prostituição do Maciel em 1979, quando ali viviam mulheres em sobrados de condições deploráveis - casas de alguns andares sujas, arruinadas, lembrando o que diz o escritor cubano Antonio Ponte (2005), em *El arte de hacer ruinas*, sobre a impressionante capacidade de construções de Havana se manterem de pé, numa “estática milagrosa”. Além da série de fotografias dedicadas às mulheres que, nuas e seminuas, apresentam-se para a lente do artista, imagens dos habitantes foram captadas e um filme (curta) de fortes impressões do local onde vivem foi também editado sob o título *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno*⁹¹(1985). A convulsão das imagens com que Rio Branco expressa essa Salvador específica nos insere num cotidiano visceral, intenso, por meio do qual o espasmo com a realidade acomete o espectador. É importante considerar que a criação de uma realidade para a cidade, algo que atravessa tanto os escritos quanto as imagens, parte de um ponto de vista que não totaliza as visões da esfera urbana. A criação das imagens aqui ocupa o duplo papel de revirar os vestígios do mundo urbano e de eleger uma visão para esse mundo. Miguel atua, então, na elaboração de uma Salvador ruínosa, inclusa na *pele decrépita* e na *cidade ruína*, comentadas nos capítulos 2 e 3.



Figura 63: *Pelourinho - Maciel, Dulce sudor amargo*, Miguel Rio Branco, 1979/1985⁹²

⁹¹ Vídeo disponível no site do artista: <http://www.miguelriobranco.com.br/portu/cine.asp> Acesso: 14 jan. 2014.

⁹² Imagens deste capítulo estão disponíveis no site: <http://www.magnumphotos.com/MiguelRioBranco> Acesso: 14 jan. 2014. Também estão no site do artista e inclusas no livro *Dulce sudor amargo* (1985).

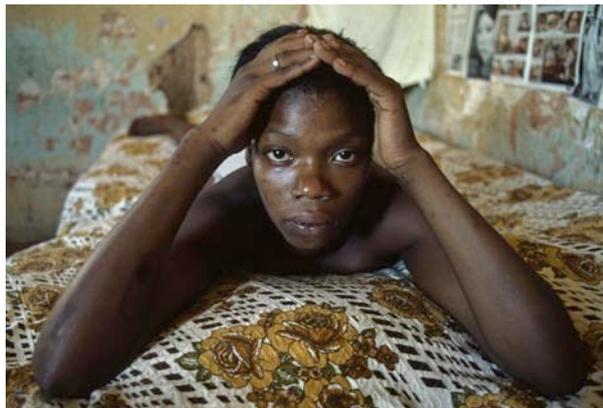


Figura 64: *Pelourinho - Maciel, Dulce sudor amargo*, Miguel Rio Branco, 1979/1985

A mulher negra que se mostra fotograficamente ao artista consente olhar para a câmera, consciente de sua atuação (Figura 63). Nua, deitada sob o chão de madeira, ao lado dos pés de outra pessoa, e de um prato e uma garrafa que comparecem despretensiosamente no recorte, compõe com o ambiente um conjunto de mesma gradação de cores. O sexo exposto, tornado público para a imagem, não adquire necessariamente a posição de gratuidade ou despudor, expressando, além disso, uma exibição cotidiana, feita também como forma de trabalho pago. O ato libidinoso e íntimo que configura o sexo, para estas mulheres, participa de um dia a dia que nada tem de glamourizado, sendo a lente do fotógrafo mais um olho que a perscruta. Contudo, trata-se de um ato de inclusão fotográfica do mundo delas e de um pacto entre cotidianos. Ao passo que há uma abordagem própria ao documentarista na realização da imagem, importa elaborar com ela seu próprio modo de ver - sendo seletivo no que mostra ou esconde, nas cores e texturas que mais interessam, na posição do corpo dentro do ambiente. Há um certo mistério neste explícito que foge do didatismo do documental. Ficamos sem saber quem é essa mulher que nos contempla por meio da câmera.

Além das imagens de nudez, Miguel também fez retratos dessas mulheres cuja expressão facial e não somente o nu era o elemento importante (Figura 64). Na aproximação do rosto, o olhar penetrante que a mulher lança à câmera é também uma forte imagem do pacto entre os dois. Sobre a cama, a pele negra e suas marcas se unem, num segundo plano, às paredes carcomidas do quarto e as páginas de jornais nelas coladas. O retrato não deixa de reunir flagelos materiais marcantes do ambiente onde estão, unindo a identidade da retratada ao lugar onde se encontra. Ao privilegiar a atração dos olhos, sob uma pose frontal, é o olhar dela que nos seduz, mais do que qualquer menção direta ao sexo e à exploração do corpo. É um retrato feminino do Maciel, para além de qualquer associação vitimizante ou dolorosa, que faz uso da intensidade e da cor da pele negra por uma plástica menos publicitária. A feliz negritude baiana que é vendida como ícone da cidade não comparece na seriedade desse rosto

e se distancia também daquela negra amável recordada nos relatos dos viajantes. Sem maquiagem, a expressão da feminilidade se faz premente nesse retrato, afastando-se dos possíveis elos cordiais com a simpatia da mulher negra, com o sexo gratuito ou com o mercado midiático dos dias atuais.

A invenção midiática da Bahia, trazida dos versos de Dorival Caymmi⁹³ ou dos textos amadianos, faz-se com força tal que seu caráter identitário parece apromblemático, como nos adverte a pesquisadora Cláudia Vasconcelos (2009, p.1). “Aparecendo no imaginário nacional e internacional como sendo a terra da felicidade, um lugar diferente, místico e sensual, um caso à parte do Nordeste e, mais ainda, um caso à parte no Brasil”. Acrescenta a autora (2009, p.2) que o afastamento da imagem de um Nordeste/Sertão pobre foi necessário para “forjar uma imagem que a protegesse do ostracismo que se encontrava principalmente entre o fim do século XIX e o início do século XX”, mantendo o prestígio antigo da elite local e produzindo recursos financeiros “para compensar a perda de poder econômico e político para o Sudeste”. Esta invenção imagética “feliz” se fez contundente, envolvendo tanto artistas que passaram a se autoproclamar baianos - a exemplo do fotógrafo Pierre Verger e do pintor Carybé -, quanto políticas públicas “para o consumo cultural e turístico do chamado *Produto Bahia*, veiculado cotidianamente pela grande mídia”, comenta Vasconcelos (2009, p.5). Este investimento numa imagem consumível ergueu uma Bahia em que até a negritude foi cooptada para desígnios midiáticos. Contudo, o que se esconde por trás da negra “amável”?

As negras baianas, vale frisar, fazem parte de um ideário discursivo e icônico de Salvador. São imagens consumidas sob o mito da “capital africana” e o discurso da “baianidade” (VASCONCELOS, 2007; 2009), cristalizadas na adornada baiana do acarajé ou nas praticantes do candomblé afamadas nos registros de Verger, por exemplo. Exóticas bonecas negras em todos os tamanhos e tipos de *souvenirs*, à venda no Mercado da cidade, reproduzem a imagem de exportação e auxiliam na construção identitária da terra. Ao trazermos o contraponto das mulheres de Rio Branco, estamos, de alguma forma, buscando entendê-las fora dessa construção de consumo, apesar de admitirmos que elas podem participar também de estratégias do mercado artístico. É sabido que as mulheres do meretício por si já são alijadas dos pacotes midiáticos e imagéticos da cidade, sendo sua aparição nas fotografias uma busca particular do fotógrafo. Brassai já desbravara os “segredos” de Paris nessa busca. Por outro lado, além do estigma imputado às mulheres do meretício, o Maciel em

⁹³ Na referência à cidade em versos musicados, podemos lembrar a “Itapoã” de Caymmi, os “Filhos de Gandhi” de Gilberto Gil ou mesmo a “Baixa do Sapateiro” de Caetano Veloso.

Salvador configurou uma região de despojo da política higienista na cidade, o que acena para sua visão indesejada em termos políticos e urbanísticos. As vidas dessas mulheres e dos habitantes do lugar em nada poderiam interessar à imagem asséptica e exibível da cidade. Pinheiro (2011, p. 186), ao citar o estudo de Juarez Bomfim, destaca a época de formação da região,

[...] quando se decide transferir todo o meretício para uma área da Sé chamada Maciel, onde se ‘[...] liberou a prostituição e as atividades paralelas e derivadas que terminou por envolver toda área residencial - como forma de controle dessa prática, dentro da política higienista de então’.

Ao adentrar as habitações do Maciel, Rio Branco desestabiliza o discurso terno da imagem mítica da cidade, expondo as cicatrizes e marcas ali deixadas nos corpos e na materialidade do lugar. A repulsa supostamente associada a esse recanto urbano não é traduzida de forma literal para o fotográfico, mas reelaborada em imagens intensas e menos acusatórias de “um mal social urbano”. Na vida urbana ali encontrada, a despeito de falta de higiene e condições salubres, ele desvela um estado decadente ainda carregado de expressão e afetos vívidos. Já Cravo Neto⁹⁴, por outro lado, dialoga com o retrato da mulher baiana no tênue limite entre o tipo social já consagrado - a baiana do acarajé que lhe posa na rua e a lavadeira de roupas, por exemplo - e uma visão menos clichê ou mais lírica de cenas cidade. Nem a prostituição nem a nudez lhe comparecem como vias de expressão da cidade, mas cores e texturas materiais são elementos presentes em seu trabalho. Do livro *Bahia*, elegemos duas imagens femininas que tendem a se afastar de uma tipologia mais consagrada - a da mulher que quebra a construção (Figura 65) e a do detalhe de pernas na água turva (Figura 66).

⁹⁴ Aqui buscando não ver suas imagens encarceradas ou limitadas no “seu exotismo, sua proximidade do folclore, a representação do ‘outro’ antropológico e etnográfico”, com os quais Cravo Neto é geralmente lido à primeira vista (BARTHOLOMEU, 2007, p.21).

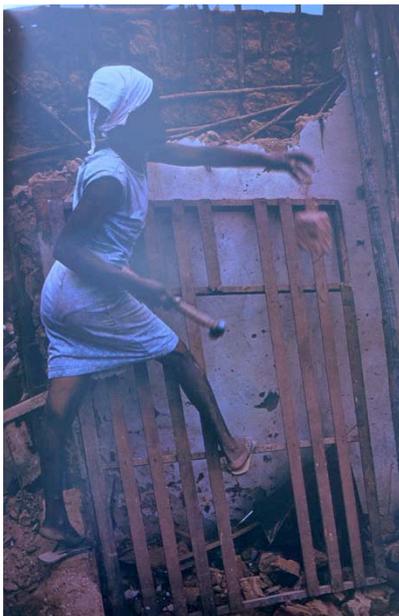


Figura 65: *Bahia*, Mario Cravo Neto, 1980

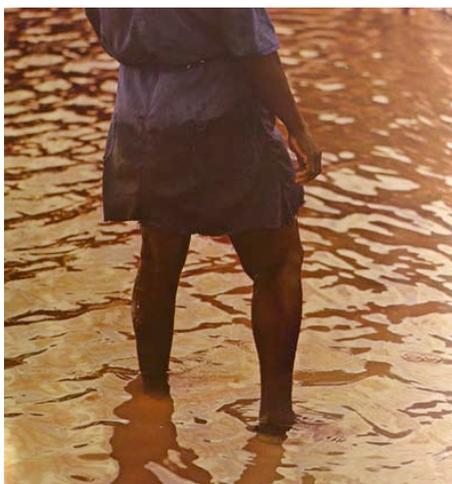


Figura 66: *Bahia*, Mario Cravo Neto, 1980

Na imagem da mulher que quebra a parede, a força física corpórea aparece no gesto igualmente forte de esfacelamento físico. O enquadramento legível da imagem, na aparição do corpo inteiro e do plano de fundo, torna visível uma cena de rua, apesar de que esta não faça parte de uma narrativa sequencial ao longo do livro do fotógrafo. Vestimentas simples, corpo esguio, a mulher negra, apoiada em finas hastes de madeira, retira o reboco da construção em uma imagem de bravura. Nesse trabalho braçal, no qual também podem atuar os homens, Cravo Neto decide captar a ação no feminino, não recorrendo a recursos discursivos de delicadeza ou amabilidade baiana. Junto à parede que se despedaça e outros materiais que se desfazem e se acumulam ao chão, observamos um privilégio visual para a composição física urbana que ora se ergue, ora se esvai de espaços díspares. Ao captar a cena, vemos mais uma vez a cidade evocar interesse por seu cotidiano dinâmico junto ao

desfazimento da matéria, conforme destacamos por meio da decadência. E a presença do corpo da mulher negra na imagem persiste na evocação de sua resistência.

Enquanto a cena da quebra da construção pode ainda operar no fino limite de uma imagem suscetível ao discurso de força e bravura da negritude, a imagem do recorte corporal na água tende a distanciar mais essa proximidade (Figura 66). Na água, em tom alaranjado, mostra-se parado um corpo feminino do qual só vemos pernas e parte de sua roupa escura e úmida. O recorte fotográfico dirigido às cores e à posição do corpo parado não nos dá muitas pistas da identidade da pessoa, sugerindo um olhar fotográfico mais oblíquo e contemplativo, dirigido para baixo. Diferentemente da imagem anterior, onde vemos elementos que compõem uma ação, nesta observamos uma proposta mais lírica de Cravo, que investe num tempo mais lento e melancólico. A vestimenta surrada também contribui para esta proposição imagética que, a nosso ver, diverge de uma aproximação espetacular da cidade por sua inclinação decadente. Mario, assim, cria um ritmo visual diverso em seu livro, onde temos imagens mais descritivas de situações de rua e outras cuja proposta é um tempo parado num detalhe incompleto do cotidiano, como esta citada.

A variação de ritmos fotográficos com que o fotógrafo elaborou sua Salvador, apesar de o livro ser intitulado *Bahia*, lembra o que falamos no capítulo inicial sobre cidades narradas e fragmentadas. Os diferentes recortes de *Bahia*, não perfazendo uma linearidade narrativa legível, compõem um mosaico de uma cidade popular, por vezes mais ligada ao local e outras, a uma cidade mais genérica. Cravo, de alguma maneira, trouxe um olhar de viajante para sua cidade natal, a qual acabava de retornar depois de uma vivência no exterior, na década de 1970⁹⁵. E assim como Rio Branco, adentra as ruas da cidade em busca de uma expressão pessoal para o mundo urbano coletivo. A proposta aqui de vê-lo por seu elo com o decadente da cidade pode ser encarada como arriscada, uma vez que o fotógrafo é reconhecido por seu valor cultural e simbólico na representação de Salvador. Ao trazê-lo, contudo, para a perspectiva de uma cidade menos cartão-postal, não retiramos dele a riqueza de um olhar sutil e possivelmente inquieto com a Bahia que vê nas ruas.

Retornando à questão da figura da mulher à margem na Bahia, o consagrado Jorge Amado (1971), conhecido por seu endosso ao discurso da “baianidade” - “a ideia de Bahia” singular construída como estratégia imagético-discursiva (VASCONCELOS, 2007; 2009), destaca o humanismo e amabilidade baiana em seu *guia das ruas e dos mistérios da cidade do*

⁹⁵ O artista já havia publicado obras em Nova York na década de 1970, cidade também por ele fotografada (CRAVO NETO, 1980).

Salvador. Porém, ao dirigir-se às prostitutas, adverte o viajante ante uma “visão trágica” nos sobrados antigos da Ladeira do Tabuão.

Mulheres de rosto marcado pela sífilis, parecem velhas de cem anos, que esgotaram o tempo da vida e perderam a presença humana. Visão trágica para o viajante descuidado numa noite qualquer. Naqueles quintos-andares infernais vive uma raça de mulheres que ninguém imaginaria existir. Tão doentes, tão desgraçadas, tão espantosas (AMADO, 1971, p.67).

Em tais ambientes “infernais”, Amado vê a imagem humana de sua Bahia ruir. Descrições como essa em seu guia, a nosso ver, operam como inevitáveis resquícios daquela Cidade Baixa de outrora, à qual o autor não se compraz. Curiosamente, é nestas imagens por ele alavancadas que também vêm à tona um antiespetáculo urbano, triste, desumano. Antiespetáculo negociado nas imagens de Miguel e mostrado intenso. A abordagem amadiana, geralmente cobrindo as falhas da imagem urbana com certa “dor” e “lamento”, recorda-nos os sentimentos dos visitantes que se penalizavam com a pobre situação de mulheres e crianças. Todavia não é um sentimento povoado pelo choque entre o europeu e o nativo, sendo mais um modo de preservar uma imagem ufanista da Bahia e de seu povo. Numa verve textual de defesa da beleza baiana, ele profere (1971, p. 261): “Existe uma persistente e criminosa tentação de reduzir a beleza da Bahia [...] maus poetas, vindos de fora, a cantaram sem entender, e cineastas a fotografaram sem a sentir”. Faz referência à sensualidade das “negras como rainhas de tribos desaparecidas, mulatas de cintura de vespa e ondulado andar”. Nestes escritos amadianos, tem-se o privilégio da genuinidade baiana, que questionamos enquanto redoma à irrupção do decadente.

Ao passo que o mito da baianidade atinge a referência visual das mulheres da Bahia, sejam elas as mais sensuais ou as mais idosas como na “figura antiga da baiana” e seu “[...] perfeito colo desabrochado das rendas, sentada em frente ao tabuleiro de acarajé e abará, de moqueca de aratu, de cocada e de beijus” (AMADO, 1971, p.260), cabe observar nos olhares de Cravo e Miguel como esta referência é revista e deslocada segundo expressões do decadente. Diante disso, não trazemos de Cravo Neto as imagens mais tipificantes do povo e do cenário, sendo mais questionador apresentar aquelas em que a decadência irrompe, liberando-se de um compromisso com os ícones da cidade. É entrando em certo cenário degradado ou “desgraçado”, que os fotógrafos acenam para a mistura humano-material da “terra de todos os santos”.

Das imagens das negras que aqui trouxemos pelo fotográfico - as prostitutas do Maciel e as mulheres de um cotidiano surrado das ruas - , buscamos extrair um pouco do que é

descartado pelos discursos homogeneizantes da cidade. Se Salvador foi tão singularmente erguida, sob imagens de sua gente amável, mestiça e de sua paisagem, há toda uma sorte de caminhos imagéticos à margem da uniformidade, que permanecem ainda inexplorados e que não deixam de expressar o que é a cidade. Trazendo a provocação de dizer que a “baianidade” e o mito do cartão-postal ofuscam a emergência de imagens mais à margem desses discursos, afirmamos, em contrapartida, que a imagética da decadência em Salvador nos interpela enquanto visibilidade premente. Ao lado de sua roupagem exótica e tipificante⁹⁶, existe um estado decadente cotidiano que nos interessa pensar agora pela aparição dos meninos que lhe dão cor nas ruas.

4.2.2 Meninos de rua

Os moleques, meninos que ora brincam, ora pedem esmolas, ora vendem balas, oram incomodam o turista, são partícipes da experiência urbana. A relação, muitas vezes preconceituosa e infeliz, que se constrói com eles é sob a imagem do risco, do negro ou moleque perigoso que pode roubar. Aqui incluímos meninos na faixa dos 8, 10, 15 anos, que já ganham as ruas sem o olhar tão próximo da mãe e que circulam nos mais diversos lugares - nos pontos de ônibus, nos locais turísticos, nos espaços públicos e de lazer, próximos ou não de suas casas. Ligados às classes menos favorecidas, principalmente aqueles que pedem esmolas ou procuram furtar, aprendem a lidar com a rua muito cedo e a perder o medo. Um dos retratos mais clássicos destinados aos meninos baianos abandonados foi desenvolvido por Jorge Amado no romance *Capitães da Areia* (2009). Amado não deixa de fazer essa ficção dos “donos da cidade” presente no seu *guia de ruas e mistérios* (1971, p.177), demonstrando tristeza com a situação dos “pequenos vagabundos”.

Não são um bando surgido ao acaso, coisa passageira na vida da cidade. É um fenômeno permanente, nascido da fome que se abate sobre as classes pobres. [...] Parecem ratos agressivos, sem medo de coisa alguma [...] Triste espetáculo das ruas da Bahia, os capitães de areia. Nada existe que eu ame com tão profundo amor quanto êstes pequenos vagabundos, ladrões de onze anos, assaltantes infantis, que os pais tiveram de abandonar por não ter como alimentá-los. [...] pedem esmolas, fazem recados, agora conduzem americanos ao mangue.

⁹⁶ Formas de driblar o imagético da decadência pelo discurso da mestiçagem simpática é visto também no cinema em filmes recentes como *Ó pai, ó* (2007), dirigido por Monique Gardenberg.

Remetendo-nos ao dito anteriormente pelo viajante do oitocentos, Wetherell, ao dirigir-se às crianças como “pobres pequenos infelizes”, a leitura amadiana⁹⁷ de uma Salvador do século XX traz uma imagem similar. Entretanto, a quantidade de vocativos não se reduz à pobreza e os situam no mundo do abandono, do furto, do cenário animalizado das ruas da cidade (um elo com o que expomos em “Peles animalescas”, tópico 2.2). A presença dos meninos como expressão da fome, da agressão, do destemor, reatualiza sua visibilidade aliada aos males sociais urbanos, e pouca negociação política desse estigma parece ser movida. Dentre as adaptações à crueza da vida, como cita Amado, surgem eles levando turistas “ao mangue”, ou seja, vendo no respaldo turístico da cidade uma fórmula de sobrevivência. A forte analogia a “ratos”, ademais, vem indicar o modo desprezível e repugnante com que também são encarados no “triste espetáculo” da Bahia. Os meninos marginalizados, e as crianças de forma geral, participam da parte indesejada do “espetáculo” midiático, e as manchetes de jornais ajudam a reforçar esse legado excludente. Seguindo associados à fome e à penúria, os filhos das baianas de outrora ressoam na experiência das ruas, sejam pedindo esmolas ou buscando ganhos em trabalhos informais. O olhar de Amado não deixa de ser ambivalente ao unir pena, tristeza e, ao mesmo tempo, amor, esboçando um recado social ante o abandono dos meninos.

Quando surgem nas imagens de dimensão turística do “produto Bahia”, exclui-se este contexto de tristeza. Sorridentes ou em brincadeiras próprias da infância, lutando capoeira, são atores de situações que simulam um cotidiano pacífico. Nisso opera também o discurso da “baianidade”, ao vincular o elemento infantil à força icônica da capoeira, luta referida por Amado (1971, p.171) como parte da genuinidade da terra:

Talvez seja a Bahia onde melhor se pratique hoje capoeira em todo o Brasil [...] cuidou muito de que não morresse por falta de estímulo a luta dos negros e dos mulatos, a luta da agilidade, onde pouco vale a fôrça bruta, a luta que veio de uma dança e ainda conserva seu ritmo.

Junto ao som do berimbau, outro ícone da terra, a capoeira reacende a matriz africana fincada na cidade, não deixando de fora a participação dos “mulatos e negros de fácil amizade” que lutam e cantam. Nesse diálogo entre prática popular e imagem pacífica, a infância é envolta num espetáculo menos brutal e mais cordial.

⁹⁷ Amado também se referencia aos meninos da rua em seu livro *Suor* (1983), publicado em 1934, no qual brincadeiras e apostas entre eles envolvem empaticamente o leitor. O livro se ambienta num cortiço do Pelourinho.

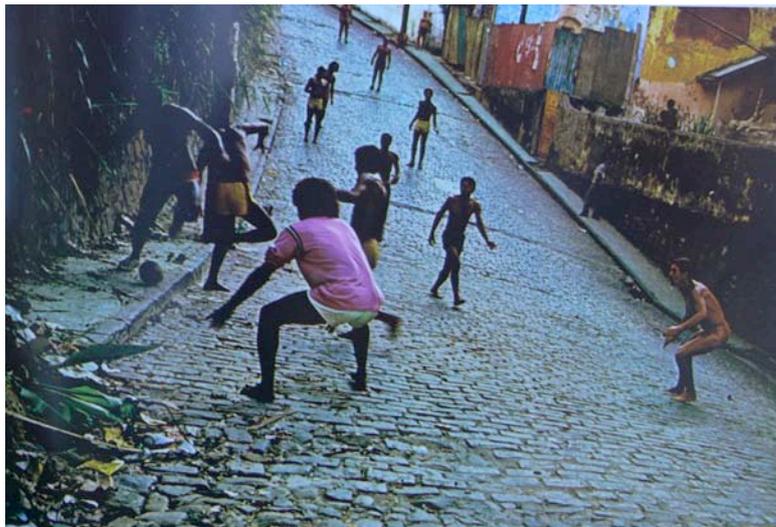


Figura 67: *Bahia*, Mario Cravo Neto, 1980

Em certa fotografia de Cravo Neto (Figura 67), que compõe uma sequência de quatro imagens em seu livro, notamos a inclusão dos meninos na trama de um cotidiano marcado pela relação de duas experiências - a lúdica e a decadente. Jogando bola numa rua calçada de pedras, tendo a cor de suas roupas realçadas juntamente com a do casario que margeia o ambiente, os rapazes, meninos, são apresentados numa ação lúdica, pacífica. As fortes cores das vestimentas trazem vivacidade aos corpos escuros, negros em maioria. Não fosse o ambiente ali também marcado pela textura áspera e carcomida do casario que os envolvem e o lixo que ousa se mostrar, a fotografia se manteria dentro de uma plasticidade pura e homogênea. São esses índices, no entanto, ali não apagados da proposição fotográfica, que nos situa também na decadência. A composição da imagem, assim, busca nos inserir num contexto de deterioração, de esfacelamento físico, onde também estão os meninos que brincam.

Nossa leitura, via índices da decadência, não apaga sua inclinação cordial para a cena de rua. Contudo, é interessante notar como a fotografia negocia ambas as experiências, do agradável ao sujo. Pela proposição que estabelecemos ao longo da tese, a decadência está no diálogo com a vida urbana, em ambientes comezinhos, na relação do corpo com a matéria em pedaços - e não apartada, numa dimensão sagrada, como compreendemos na perspectiva de Agamben quando fala da profanação (2007). Daí observarmos em Cravo uma troca entre o simbólico da Bahia, seus meninos, e uma inclinação visual que acena para a deterioração urbana, igualmente importante no mundo vivido. As sujidades da cidade borram a boa aparência do mundo físico e, na fotografia, elas não surgem para brutalizar os jogadores. Sem o condicionante do ambiente, como poderia suscitar uma leitura mais naturalista da fotografia,

o jogo de futebol marca a apropriação da rua sem o imperativo de tristeza aventado no texto amadiano anteriormente.

Elegemos os meninos como figuras que transitam em distintos espaços, não sendo uma figura perfeitamente acolhida na imagem homogênea da Bahia. Uma diferença entre a miséria dos infantes de outrora, narrada pelos viajantes, e a dos “capitães da areia” está no tipo de comportamento a eles imputado, além, claro, da diferença temporal, de idade e da presença da figura materna. Ao dirigir-se ao aspecto miserável e penoso dos “pobres pequenos”, o inglês Wetherel comenta que, no fim daquele século, “as pequenas criaturas oferecem um retrato perfeito da resignação”. De forma diversa, o atrevimento e a bravura dos “pequenos vagabundos”, os “capitães” amadianos, contrariam qualquer relação de inocência resignada ou infância impotente. Há neles uma exigência de coragem ante a pobreza e o abandono, e, para isso, podem se valer das atividades mais escusas. O contexto violento desafia esses meninos impetuosos, exigindo uma posição menos comportada e mais suja, sendo a sujeira aqui também de sentido moral.

Travessos, os pequenos garotos utilizam sua agilidade para burlar a vida miserável e se mantêm atentos às oportunidades que aparecem na rua. O cronista Jolivaldo Freitas (2011, p.92) lembra o comportamento deles em brincadeiras menos “tradicionais” no dia de oferendas à Iemanjá no Forte de Mont Serrat.

Os meninos ficavam escondidos atrás das pedras, esperando que os presentes fossem oferendados: perfumes, bolos, roupas, espelhos, joias, e bugigangas. Quando os fiéis iam embora um deles mergulhava para pegar moedas, brinco e até as sandálias com detalhes em azul, branco e prata.

A ação de tirar algum proveito das oferendas ao mar, dos vestígios que se acumulam da crença religiosa, é curiosa porque a brincadeira aparece rodeada dos rastros da religiosidade baiana, marcante pela devoção à deusa marinha. Os meninos, sem qualquer receio de punição por parte dos fiéis ou da própria deusa, têm saldo positivo na sua ação. No trânsito de carência e inocência, a vida deles segue como personagens das ruas baianas. Ora associados às deprimentes condições de fome, doenças, analfabetismo, dos bairros suburbanos, tal como pontua Amado, ora à sobrevivência em situações de “travessuras” lucrativas. Nem o amargor nem a resignação, contudo, proporcionam o “retrato perfeito” desses jovens garotos. Fotografá-los sem perpetuar um chichê de moral social é difícil⁹⁸.

⁹⁸ No Olodum, por exemplo, conhecido grupo percussivo da cidade, o corpo mais visível é do jovem negro num discurso atualizado da negritude reivindicadora.

Buscamos em Rio Branco uma imagem que, como a de Cravo, não ocultasse a força deles ante a paisagem áspera das ruas. (Figura 68).

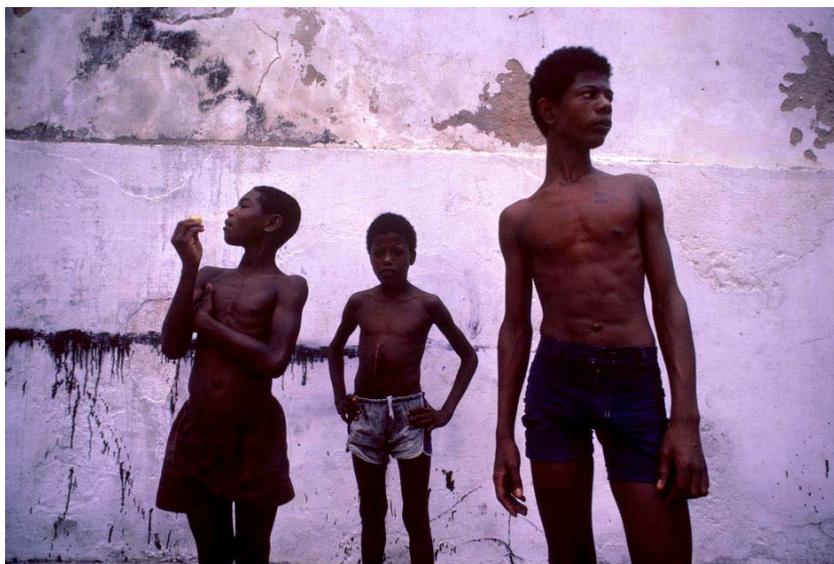


Figura 68: *Salvador, Dulce sudor amargo*, Miguel Rio Branco, 1984/1985

Os meninos de Salvador, no jogo de capoeira na rua, foram expressivos para as imagens de Miguel. Inclusive, algumas dessas imagens, reunidas no trabalho que chamou de *Blue Tango*, montam um mosaico de movimentos corporais das crianças na prática da luta. A imagem que apresentamos aqui isoladamente, por outro lado, apresenta-os parados, onde apenas um mira a câmera e os outros dois olham para um horizonte que escapa ao enquadramento. Um come algo enquanto olha curiosamente para esquerda, o mais alto, tatuado, sério e altivo, observa à direita o plano que não nos é visível, enquanto o menor, de mãos à cintura, encara-nos. Todos negros, magros, porém musculosos. A referência aos meninos amadianos ou até aos travessos moleques da crônica de Dantas pode ser inevitável, mas importa ver também como a imagem diversifica o tipo humano dos meninos em três identidades distintas.

O plano de fundo branco marcado por traços de tinta irregulares e por manchas na parede carcomida indiciam impurezas visuais na paisagem. Torna-se visível, como na imagem de Cravo, a manutenção das rugas do ambiente, resvalando também certo estado de deterioração material, que a nós interessa particularmente por seu diálogo com o humano. Os três meninos, lutadores, em poses peculiares, também estão falando de que forma atuam ou sabem atuar frente à câmera, estando conscientes do olho fotográfico. Fabricam uma identidade mesclada à situação que os envolve. Nesse sentido, a imagem não se resume à mera reprodução do retrato capoeirista ou mesmo dos “pequenos pobres infelizes”. Há uma visibilidade negociada ao passo que não são reduzidos simplesmente a um “bando” de

características iguais, comportamentais ou físicas. Como no retrato da prostituta do Maciel, Rio Branco busca expressar um pacto entre cotidianos, apesar de suscitar, àqueles que assim interpretem, uma leitura social e tipológica.

Inevitável não lembrar este aspecto com o “bando de negrinhos seminus” que acompanhou o antropólogo Claude Lévi-Strauss (1996, p.28) em sua passagem por Salvador. Uma fotografia, em meados da década de 1930, significaria uma hostilidade ao Brasil.

Estou concentradíssimo em fotografar detalhes da arquitetura, sendo perseguido de praça em praça por um bando de negrinhos seminus que me imploram: “Tira o retrato! tira o retrato!”. Ao final, comovido por mendicância tão gratuita - uma fotografia que jamais veriam, em vez de alguns tostões -, aceito bater uma chapa para contentar as crianças. Não ando cem metros e a mão de alguém se abate sobre meu ombro; dois inspetores à paisana, que me seguiram passo a passo desde o início do meu passeio, informam-se que acabo de cometer um ato hostil ao Brasil: essa fotografia, utilizada na Europa, podendo talvez dar crédito à lenda de que há brasileiros de pele negra e de que os meninos de Salvador andam descalços. Sou detido, por pouco tempo, felizmente, pois o navio vai partir.

A situação emblemática citada por Strauss demonstra o poder que a fotografia teria na divulgação de uma “má” imagem mundo afora. Os meninos de Salvador cultivariam a “lenda” de uma negritude de pés descalços ou de pouca civilidade, algo indesejável para uma imagem patriótica. Este espaço de disputas imagéticas através da fotografia persiste desafiando a percepção de um ambiente humano e áspero dos meninos e nos é importante para flexibilizar e problematizar as fronteiras de estereótipos de cruza e miséria pelo fotográfico. Comentamos, no Capítulo 1, sobre o olhar socializante e panfletário que as mazelas sociais urbanas podem adquirir sob o ponto de vista da periferia, das margens, dos menos favorecidos. Buscamos evitar este olhar não por dar crédito a “lendas”, mas para notar, por meio dos meninos, como a decadência se expressa na tênue fronteira entre materialidade e humanidade, brutalidade e brincadeira, estereótipo e liberdade. No espaço de dois pólos, entram variações visuais incontáveis, de recortes, ângulos e cores. Nisso percebemos pequenas sutilezas importantes nos trabalhos de Cravo Neto e Rio Branco.

4.3 Modernidade e comércio informal

Uma cidade que cresceu sob o signo do passado, sob a força imagética de sua população escrava e mestiça, não poderia ser isenta de um processo de modernização peculiar. A convivência do novo com o velho, das ruas estreitas com a construção de largas avenidas, de eclosão comercial e de medidas higienistas, trouxe uma série de implicações para

a idealização da “cidade moderna”. Não seria proveitoso aqui dar conta de todo um processo de transformações urbanas que atravessaram séculos da história da antiga capital. Nosso intuito é alavancar, por meio dos textos e imagens, algumas relações interessantes que perpassam os inaugurais tempos comerciais, a adaptação da cidade a algumas inovações técnicas - dentre elas o Elevador Lacerda e o *shopping center* - e o caráter informal e popular com que os habitantes acolheram o tão afamado arrojo moderno. Textos, relatos dos estrangeiros, crônicas e fotografias são nossas trilhas nessa incursão visual da cidade.

Ainda é visível nos dias atuais o acúmulo heterogêneo das camadas do tempo, seja no casario antigo, na pretensa velocidade das vias para automóveis, nos arranha-céus da orla da Barra e da “nova Salvador”⁹⁹, nos morros de construções informais das favelas. O caráter de improvisado com que muito do comércio e das moradias se finca na cidade respira a tal “baianidade”, arrolada nos textos amadianos, e vai deixando sinais no modo como a modernidade se coloca ao “espírito baiano”. E as próprias medidas arquitetônicas e urbanísticas, buscando um modelo mundializado e “civilizado” de embelezamento, também vão deixando nítidas as marcas do que se inclui e exclui nestas transformações (PINHEIRO, 2011; FERNANDES e GOMES, 1992). Buscamos destacar, principalmente pelo tema do comércio popular, como certas sujidades entram na expressão visual da cidade, escapando à trilha dos discursos idealizadores e progressistas. Cravo Neto e Rio Branco são nossos olhares fotográficos de interlocução, sendo este último aqui lembrado por imagens de capítulos anteriores.

Vale inicialmente resgatar uma visão antiga do comércio de rua de Salvador por meio do que a viajante Maria Graham relata. A rua em questão é a da Praia, na Cidade Baixa, onde se destaca uma profusão de mercadorias e cheiros variados.

É extremamente estreita; apesar disso, todos os artífices trazem seus bancos e ferramentas para a rua. Nos espaços que deixam livres, ao longo da parede, estão os vendedores de frutas, de salsichas, de chouriços e de peixe frito, de azeite e doces, negros trançando chapéus ou tapetes, cadeiras com seus carregadores, cães, porcos e aves domésticas, sem separação nem distinção; e como a sarjeta corre no meio da rua, tudo ali se atira das diferentes lojas bem como das janelas. Ali vivem e alimentam-se os animais¹⁰⁰.

O convívio com animais nas cidades, que comentamos pelas imagens de Miguel e Daido no capítulo 2, não deixa de ser um tema contemporâneo, apesar de não se limitar a

⁹⁹ Como também é chamada a parte da cidade que concentra bairros mais modernos, originados com a expansão da cidade.

¹⁰⁰ Citado por Augel (1980, p.144) sob referência do livro de Maria Graham, *Diário de uma viagem ao Brasil e de uma estada nesse país durante parte dos anos de 1821, 1822 e 1823* (São Paulo: Nacional, 1956).

situações de comércio como esta. O salto no tempo pelo comentário de Graham, todavia, é rico pela leitura que faz do ambiente comercial da Salvador do século XIX e sua dimensão material e sensitiva. A desordem com que a viajante se depara nos oferece um pequeno quadro do caótico comércio dos tempos coloniais numa única rua. Vendedores, artífices, mercadorias, animais, dejetos aparecem amontoados sem qualquer distinção entre humano e animal, corpo e matéria. É enfática a sensação da “sarjeta” demonstrada numa cena animalizada não só pelos animais ali vistos, mas pela situação em que se encontram os negros junto aos dejetos que se atiram na rua. Graham intensifica a mistura suja que se dá num local de trânsito de passantes, algo que choca com o ideal de “civilidade” moderna estrangeira.

A referência do olhar europeu na Bahia foi também fator para a alteração e higienização de seu espaço na busca de um ideal civilizado. A passagem da Salvador escravista à Salvador “civilizada”, segundo Fernandes e Gomes (1992, p.55), foi um processo longo, que envolveu, além do surto modernizante de J.J. Seabra (1912-1916), múltiplas ações que traduzem a cidade numa “nova heterogenia”: “a que coloca, lado a lado, novo e velho interagindo e sustentando a montagem de diversas idealizações urbanas sobre Salvador”. Na exigência de uma cidade fluida, higiênica, regular e homogênea, a reforma urbana de Seabra, ligada às demandas de uma nova burguesia emergente, almejou mudanças na aparência da cidade: salubridade e higiene, reforma de ruas, meios de transporte mais ágeis, melhorias estéticas vinculadas a jardins, parques, dentre outras. Pinheiro (2011, p.218) comenta o direcionamento da reforma como ligado a “uma civilização do espetáculo e da velocidade”. Demolições e renovações que envolvem o Distrito da Sé, a Avenida Sete de Setembro, a Cidade Baixa e o porto participam dos projetos urbanísticos de uma nova cenografia de Salvador. Citamos aqui, de forma breve, apenas alguns exemplos das imposições do ideal modernizador, não esquecendo que havia nisso a urgência de apagar a imagem de uma cidade colonial e de seguir o modelo progressista de outras cidades europeias e do país, a exemplo das reformas de Haussmann em Paris e de Pereira Passos no Rio de Janeiro.

O abandono de algumas áreas e a valorização de outras fizeram parte deste processo de idealização da cidade. O Maciel, que citamos no tópico anterior, foi um dos territórios de exclusão e escoamento da pobreza na política higienista, situação prolongada até a remodelagem do Pelourinho e adjacências, sítio declarado como patrimônio na década de 1980 (CIFELLI e PEIXOTO, 2012). Falaremos um pouco mais sobre o Pelourinho no tópico seguinte. O relevante, no caso de Salvador, é que todo o “espetáculo” e “velocidade” almejados pelo impulso modernizador foram adequando-se a passos lentos, dada a perda de projeção econômica da capital no cenário nacional, a queda da economia açucareira, dentre

outros fatores. Em meados do século XX, Pinheiro (2011, p.192) afirma que Salvador, apesar de ser ainda a capital do estado nordestino mais rico, está situada num estado “acanhado” e “subdesenvolvido” e, “sem dúvida, a cidade segue vivendo de suas glórias passadas, de seu antigo prestígio de metrópole comercial, centro administrativo e religioso. Sua perda de compasso chega a levá-la a não saber adaptar-se às novas exigências de um país independente”.

O descompasso moderno - ora visível por seu avanço, ora por sua estagnação - que a cidade viveu e ainda vive nos interessa enquanto contraponto àquela imagem mítica espetacular, que também se vê alçada no discurso midiático de suas “glórias do passado”. Para nós, a sustentação de um passado glorioso e de um povo singular são facetas de uma mesma aposta na imagem enquanto aparência de uma situação favorável, a despeito de todos os declínios históricos e de problemas sociais que esta aparência positiva busque esconder. Nesse entendimento, não eliminamos a realidade de avanços modernos que a cidade apresenta ao longo de seus tempos pós-coloniais, contudo, buscamos ver a imagem da cidade menos uniforme ou homogênea, sendo atravessada também por passados e presentes não tão gloriosos ou míticos. É assim que dialogamos com o progresso entrelaçado à decadência, numa lembrança ao que nos sugeriu Calinescu (1987) ao falar da modernidade. E a decadência, como impureza cotidiana que aflige a boa aparência moderna, surge nas imagens fotográficas que logo comentaremos por via de Cravo Neto.

Um exemplo de progresso técnico que ainda no final do século XIX chamou atenção foi a construção do Elevador Lacerda¹⁰¹. Conhecido cartão-postal da cidade de hoje e ponto turístico consagrado, o elevador foi importante símbolo de transformação técnica no transporte entre as cidades Baixa e Alta, que até então podia ser feito a pé, pelas famigeradas cadeirinhas carregadas pelos negros ou a cavalo. Entre a resolução que autorizou a construção do veículo em 1835 e o início efetivo das obras na década de sessenta do mesmo século, somam-se mais de 30 anos, sendo finalmente inaugurado em 1873 (AUGEL, 1980). Para o tempo no qual viajantes se rendiam ao antiquado meio de transporte das cadeiras, o elevador representou uma mudança substancial. É exclamativa a reação do pastor protestante Henry Schwieger, que esteve na Bahia ao findar do século, ao considerar que “na cidade negra da Bahia não esperávamos realmente encontrar uma tal obra mestra da técnica moderna, e que

¹⁰¹ Assim nomeado devido à sua construtora de nome Antonio de Lacerda & Cia.

despertou nossa total admiração”¹⁰². O comentário regado à fama de atraso da cidade, segundo Augel (1980, p.235), não deixa de mostrar impressões preconcebidas do viajante.

A modernidade aglutinada no Elevador Lacerda logo se viu respaldada como ícone de Salvador, sendo também parte do cotidiano dos habitantes. O cronista Jolivaldo Freitas (2011, p.38), que considera o transporte o “equipamento mais famoso e charmoso da cidade”, fala das transformações ocorridas em sua estrutura.

Inaugurado pelo engenheiro que lhe empresta o nome, em 1873, nada tem a ver com a atual estrutura. Ele substituiu o Elevador Hidráulico da Conceição ou Elevador do Parafuso. [...] Foi eletrificado em 1896, quando passou a ser chamado de Elevador Lacerda com seus 72 de metros de altura.

E indo além do resgate da estrutura física do célebre ícone, Freitas (2011, p.40) relembra o cotidiano que envolvia o transporte sob a presença notável dos vendedores. “Nesta época o que mais havia nas imediações do Lacerda eram mascates. Aqueles que mais faturavam eram os vendedores de elixir, unguento e loção para curar pancada, inflamação, problemas nervosos, custipiu, calo, espinha, hérnias, dor de dente e chiado no peito”. A apropriação comercial das redondezas, sob características informais, não deixa de expressar a maneira como o moderno se mistura ao consumo local.

São certas reinvenções ante a plasticidade homogênea do moderno, a nosso ver, a contrapartida que Salvador devolve à cidade. Falamos aqui especificamente do comércio de rua, que, certamente, ocupa uma configuração distinta daquela descrita pela inglesa Graham, mas não deixa de ecoar similitudes quanto à heterogeneidade. A rigidez da “civildade” europeia não poderia encaixar-se na cidade sem deixar brechas para uma resignificação particular do modo moderno. No percurso dos mascates, das feiras de rua, dos vendedores ambulantes, dos pontos de venda improvisados, chegamos às imagens de Cravo Neto, que direciona um olhar específico para as meracadorias das ruas. Encontradas em locais nem sempre organizados ou assépticos, a materialidade delas evoca sujidades coexistentes no cotidiano - vide imagens 42, 57, 58 e 62 de Rio Branco (Capítulo 3). Vislumbramos, neste aspecto, rastros do que quis ser apagado por soluções modernas de boa aparência urbana.

¹⁰² Citado por Augel (1980, p.235) sob referência à obra de Henry Schwieger, *Eine Ozeanfahrt nach Brasilien* (Hamburg, Herold, 1898).



Figura 69: *Bahia*, Mario Cravo Neto, 1980

A imagem dos produtos à venda num local improvisado e sujo (Figura 69) direciona nossa atenção para o avesso da imagem asséptica propagada nos ditames da “civilidade”. Entranhados no cotidiano, locais de venda de comida e outras iguarias, não mais numa dimensão de cidade colonizada como a que Graham descreveu, despontam em situações de arranjo não prescritos num urbano planejado. Escapam a uma regularidade ordenada e rígida de aparências modernizadoras e ideais. Cravo, ao mesmo tempo, vê nesse tipo de matéria - a cor carnesa dos volumes de mortadela sob a folha de jornal e junto a outros produtos enrolados em folha de bananeira - uma peculiaridade imagética e rugosa que também fala da Bahia. Chão de pedras sujo, caixas de madeira gastas, mercadorias perecíveis, também nos encaminham a um olhar decadente do mundo físico, sem deixar de sermos acometidos por certo tom tristonho nessa ambientação escura e surrada do mundo. Outras mercadorias surgem em seu fotolivro indicando uma busca de expressão nos materiais vendidos em ruas, feiras, ora evocando simplesmente um escrutínio da forma dos objetos, ora atentando para as sujidades e asperezas que os envolvem. A imagem nos confronta com uma materialidade urbana avessa ao fotográfico harmônico embelezador.

De maneira similar à informalidade comercial que surge nos arredores do Elevador, na crônica de Freitas, as mercadorias que compõem a incursão urbana de Mario chacoalham a imponência dos ícones da antiga capital. Furam também a linearidade e ordem que buscam modelar uma cidade monumental. É de certa modernidade barata e não monumental que os arranjos informais nos falam. Igualmente importante na composição da vida urbana, o olhar decadente para Salvador também se impregna do tempo evanescente da mercadoria sem deixar de se aproximar das rugosidades do tempo da “primeira capital”. Se há algum passado nestas imagens aqui suscitadas, este não é glorioso, mas cheio de sujidades arroladas nos

modos de vida e sobrevivência humanos. No comércio vemos uma temporalidade urbana que atravessa os ditames de velocidade e espetáculo almejados para a “terra de todos os santos”.

O tempo da cidade, Amado (1971, p.20) dissera, “ainda não adquiriu a velocidade alucinante das cidades do Sul”. Ao reportar-se à Rua Chile, pequena rua onde “se estabelece o comércio mais elegante”, onde se concentram as finas lojas de roupas, fazendas, mas também o *footing*, a exibição, as conversas e os namoros, na ida década de 40 do século XX, o autor (1971, p.65) lança seu destaque ao baiano. “Igual ao que acontece em tôdas as cidades, numa rua igual, apenas o baiano é mais tranquilo, mais descansado, o tempo é mais lento, não corre tanta pressa como no Rio ou em São Paulo”. A “baianidade”, ressaltada na particularidade do tempo da cidade como um coletivo ou do baiano em particular, valoriza a oposição ao tempo veloz. A ênfase no tempo moroso, a nosso ver, deixa de ser produtiva ao limitar-se à “ideia de Bahia”, de elogio incondicional à terra. Interessa-nos perceber como os distintos tempos - dos mais rápidos aos mais lentos - são reinventados a despeito da inclusão de ícones do progresso moderno. A própria Rua Chile, famosa por sua efervescência comercial e social, foi palco desse cruzamento de tempos.

O cronista Tasso Franco (2000, p.15) nos situa na referida rua por volta da década de 1960, quando “a Rua Chile, em Salvador, era o principal ponto de encontro da cidade para intelectuais, professores, estudantes, comerciários e funcionários públicos [...] Dizia-se que era o local ideal para fazer *footing*”. A representatividade da rua, nesse sentido, como local de sociabilidade reafirma as impressões amadianas de tempos antes. O cronista, todavia, destaca mudanças no aspecto “moderno” do comércio.

O principal magazine situava-se na Rua Chile. Não havia *shopping center* e a loja de departamentos Duas Américas [...] era o *hip-hop* da parada. Sobretudo depois que instalou, em suas dependências, uma escada rolante, a primeira do comércio baiano. Vinha gente de toda parte - até do interior - subir e descer na máquina, fazer foto, apreciar o engenho.

Na loja famosa, onde havia a “máquina” inaugural que atraía públicos por seu engenhoso e ágil subir e descer, trabalhava o vendedor Pereira, “baiano esguio, óculos de aro fino no rosto, bigode a Ruy Barbosa”, convincente na demonstração de meias para as madames, revela o cronista (2000, p.16). Na chegada dos anos 70, contudo, a loja perde o prestígio com o surgimento do *shopping*, o que entristece Pereira, vendo logo mais o estabelecimento fechar suas portas. Já aposentado, observa a inclusão das “modernagens” na vida da família, inclusive na de sua mulher, vendedora de doces caseiros. Destacamos um curioso diálogo do casal da crônica de Franco (2000, p.19):

- Onde pensas que vai? - inquiriu em tom autoritário.
- Vender meus doces no *shopping* - respondeu ela com ar de desdém.
- O que poderia fazer com essas modernagens? - pensou Pereira consigo mesmo e deu de ombros. Que fosse vender seus brioches!

Atentamos, mais uma vez, para como o comércio informal se cruza aos tempos e espaços “modernos” da cidade. A vendedora de doces logo percebe no *shopping* um espaço para clientela e para lá se encaminha sem resignação ante as “modernagens”. “A mulher gostou tanto do *shopping* que era um vender de doces sem medida” (FRANCO, 2000, p.19). Deixando para trás o antigo comércio, a sociabilidade da Rua Chile e apostando no novo símbolo arquitetônico do consumo, Salvador não deixa de expressar os ritmos exigidos para uma posição atualizada com o “progresso”. Há, certamente, um passado forte e visível, fincado nas estruturas urbanas de outrora, todavia elas acenam para o que perece e é preterido frente a valorização do “novo” e do “futuro”. Esse ajuste de contas entre passado, presente e futuro é um desafio constante ao cenário físico da cidade. O apelo da novidade não deixa de imprimir a marca do “veloz”, sendo dele contemporâneo, por exemplo, aquele tempo corrosivo da zona do Maciel e do comércio de rua de Cravo.

A inauguração do primeiro *shopping*, o Iguatemi, em 1975, “provocou uma revolução no comércio, modificou hábitos dos consumidores, [...], introduziu os serviços de *fast-food*, [...] alterou a vida da soterópolis. [...] O Iguatemi mudou tudo. E, quem não acompanhou essas alterações, perdeu oportunidades e até quebrou”, expõe Franco (2000, p. 123-124). Os imperativos do “fast” e do “novo” dos quais nos fala o cronista são contrapontos à experiência fotográfica que nos atinge por meio da decadência. O que se estampa nas fotografias é o avesso do que encontraríamos no *shopping*, seu lado de fora. A céu aberto e de iniciativa popular, os comércios de rua persistem como diferença à concepção de consumo higienizada e regular esperadas no espetáculo moderno. E uma vez que persistem, é nosso interesse observá-los fotograficamente e convocá-los para um diálogo sujo e não menos vivo com a vida urbana.

Como no capítulo anterior, quando falamos das mercadorias consumidas (tópico 3.3), as marcas de um mundo de consumo globalizado, ao aparecer aqui e ali nos recortes fotográficos, são índices de uma inclusão nos frívolos tempos da mercadoria. As imagens de Brassai, Weegee, Rio Branco e Moriyama apresentaram, em visões e tempos diferentes, esse carimbo mundializado do consumo. Cravo Neto, à sua maneira, recorre também a essa presença da marca em superfícies materiais díspares, o que ativa uma temporalidade peculiar sobre os tempos “*fast-food*”. Nas imagens aqui apresentadas (Figuras 70 e 71), a clássica

marca da Coca-Cola é reconhecível no ambiente informal de consumo, não excetuando uma ambientação decrépita, de superfícies gastas, enferrujadas ou sujas. Por outro lado, tampas de garrafa sob um tabuleiro são índices de um convívio adaptado às mercadorias. O tempo dilatado que se impregna nos materiais, ao passo que são feitos com eles “novas” invenções, sinaliza para a complexidade dos locais informais frente aos ditames do efêmero.



Figura 70: *Bahia*, Mario Cravo Neto, 1980



Figura 71: *Bahia*, Mario Cravo Neto, 1980

Em ambas as fotografias há uma experiência lenta do tempo. Na primeira, as sujeiras e arranhões no balcão com a marca da Coca-Cola, a barra de gelo prestes a derreter, as estruturas de madeira gastas e sujas, as garrafas e mercadorias que ali parecem largadas. O

convívio desses elementos, nas cores que preservam os rastros do seu uso, acena, em outras palavras, para um tempo que ali parou sem pressa de partir, ainda que seja o consumo o mote de seu sustento. Na segunda imagem, mais uma apropriação particular do tempo é vista no jogo de damas improvisado com tampas de garrafa. Nada aspira à ordem ou à velocidade. O tempo do jogo preenche a espera dos comerciantes enquanto mercadorias esperam seus compradores. Os ângulos aproximados das duas imagens também não revelam qual bar ou venda foram fotografados. Salvador comparece ali sem preocupação com reconhecimento ou imposição de uma identidade legível. Entretanto, o olhar decadente de Cravo Neto nos leva às sujidades e rachaduras da vida que transcorre para além dos projetos modernos. A proverbial lentidão dos baianos, nesse caso, associa-se ao ruir lento da materialidade das coisas - a sujeira que se acumula na superfície, a tinta que desbota -, trazendo imagens de um certo desleixo não como o sinônimo meramente de preguiça, mas como uma vivência sem arroubos reformadores.

Com este percurso aqui traçado com as imagens, crônicas e relatos, vale, por último, sublinhar que os contrastes entre modernidade e sujidades, velocidade e lentidão, geralmente vistos como opostos, fazem parte de uma mesma dinâmica da cidade. A heterogeneidade do comércio, suas formas de sobrevivência e sua expressão nas fotografias não deixam de se dirigir ao “moderno”, ao passo que são forças que movem o processo moderno à revelia de uma uniformidade padronizada. O embelezamento da cidade e o apuro maquinário do Elevador, da escada rolante ou do *shopping center* podem ser protagonistas modelares do imaginário do “progresso”, entretanto não apagam a existência de expressões humanas e materiais secundários, que aqui entrevemos no comércio informal. Lembrando o que Robinson (2006) adverte sobre podermos ser urbanos e modernos, independentemente de uma modernidade modelar, Salvador nos convida a vê-la por ritmos entrecruzados, indo do espetáculo urbano mais “civilizado” aos detritos informais que dele se distanciam.

4.4 Casario corroído

Ao passo que o embelezamento da cidade se torna uma busca do “surto modernizante”, o passado histórico de Salvador não deixa também de ser visto como imagem a zelar. A necessidade de apagamento de uma cidade escravista exigiu um contorcionismo urbanístico que desse conta de dirimir aparências de precariedade e incluir visíveis melhorias ao longo dos séculos XIX e XX - apesar de estas, nem sempre, implicarem em factuais melhorias às classes mais pobres. Mencionamos este desejo de reforma e modernização no tópico anterior, mas, agora, ele se estende em implicações estéticas que nos interessam sob o

aspecto da imagem do passado depositada nos casarios. Miguel e Cravo Neto, no final do século XX, apreenderam uma cidade onde mudanças estéticas estavam em realização ou em vias de se realizar. Dentre as transformações prestes a acontecer, estava a patrimonialização do Pelourinho, afamado iconicamente pelas cores dos seus sobrados restaurados. É de um passado recente, de cores menos perfeitas, que Cravo Neto e Miguel nos falam.

O acúmulo do tempo impregnado no casario de outrora exemplifica um valor imagético trabalhado pelo contorcionismo urbanístico de que falamos. Contudo percebemos nas fotografias logo adiante uma visão dos sobrados históricos pouco alinhada à plena aparência de uma cidade-postal, quando estes são sobrepostos à dinâmica social dos que ali habitavam. Esta visão relembra um estado dos sobrados coloniais do Centro, tanto na cidade Alta quanto na Baixa, nos princípios do século XX, quando eram alugados a famílias de baixo poder aquisitivo, conforme Pinheiro (2011, p.213).

Mal conservados, encontram-se em péssimas condições de habitabilidade e higiene, muitos em ruínas. Normalmente, são habitados por uma população pobre, constituída de alforriados da escravidão, que conseguem a liberdade mas não recebem ajuda alguma, não têm condições de sobrevivência.

Ignorado pelas elites, que à esta época ocupavam as ricas mansões do bairro Vitória, o Centro adquire uma feição visivelmente pobre. Estas características revelam que o embelezamento da cidade se fez polarizado e assíncrono. “E a fuga das áreas centrais por parte dos setores mais ricos da população já delineia desde muito cedo uma nítida distinção, a nível de localização e aparência” (FERNANDES e GOMES, 1992, p. 64). Ademais, a exteriorização estética desta distinção deveria também ser nítida a nível de preferência arquitetônica, como salienta Fernandes e Gomes (1992, p. 65), “na contraposição entre, de um lado, o palacete neoclássico ou eclético e, do outro lado, o conjunto homogêneo de casinhas proletárias”. E essa distinção de gosto arquitetônico também ressoa a “nobreza” dos casarões da Vitória, citados por Amado (1971, p.50) sob o título de “supra-sumo do grã-finismo”. A atual configuração da Vitória, ainda conhecido bairro nobre da cidade, implicou em outra configuração estética, conforme destaca o autor (1971, p.49-52): “os solares magníficos do Corredor da Vitória são vendidos e derrubados para que nos terrenos caros sejam construídos edifícios de apartamentos, quase sempre de gosto discutível”. Em outras palavras, a adaptação do casario aos rumos que a cidade toma configura como “chocante e brutal a diferença entre a riqueza e a pobreza”.

A valorização do Pelourinho entra nessa dinâmica estética e capitalizada da cidade. Sob o desígnio de preservar o passado do sítio histórico e seus velhos sobrados, a

reurbanização por qual passou na década de 1980 e 1990 “limpou” a aparência do sítio histórico¹⁰³, retirando os resquícios de deterioração, humanos e materiais, indesejáveis à plástica turística - nisso incluem-se os já citados prostíbulos do Maciel, fotografados por Rio Branco. Há diversos estudos arquitetônicos e patrimonialistas sobre o Pelourinho, sendo aqui proveitoso destacar um importante embate entre a imagem mítica da cidade e o passado acumulado em sua materialidade. Sobre a imagem mítica, a descrição amadiana nos é rica pois dá ênfase ao valor “genuíno” do local, do que se apropria também, de alguma forma, o discurso turístico. Já as implicações dessa imagem mítica por via da patrimonialização do “passado” material são pensadas por Cifelli e Peixoto (2012), oferecendo-nos um importante contraponto, ao qual também acrescentamos um diálogo por meio das fotografias. Vamos pontuar essa discussão por partes.

A descrição amadiana (1971, p.69-70) é minuciosa e igualmente enfática quanto ao valor monumental da “antiga cidade”.

No Largo do Pelourinho elevava-se o tronco onde os negros escravos eram castigados. [...] As pedras do calçamento são negras como os escravos que as assentaram mas quando o sol do meio-dia brilha mais intensamente, elas possuem reflexos cômicos de sangue. Muito sangue correu sobre elas, tanto e tanto que nem a distância do tempo pôde apagar. Essa Praça do Pelourinho é ilustre e grandiosa: sua beleza é feita de pedra e de sofrimento. Por aqui passa a vida inteira da Bahia, sua humanidade, a melhor e a mais sofrida. [...] Cansada de ver: viu ontem os escravos no tronco, vê hoje as rameiras nas portas e janelas das casas coloniais que ostentam os brasões das ordens religiosas proprietárias desses imóveis.

Pedras, sangue, sofrimento, humanidade, palavras dirigidas aos atributos materiais e sentimentais da cidade escrava de outrora surgem na fala amadiana como valores de genuinidade. A originalidade do local se sustenta sob uma imagem, acima de tudo, monumental do passado escravo, o qual se converte também em valor genuíno da própria Bahia. Apesar de o sofrimento ter ali sua marca histórica sanguinária, é um local, por outro lado, “ilustre” e “belo”, dada a honraria de seu passado colonial. À época das palavras de Amado, entretanto, existia ainda vida social nos casarões, algo que inevitavelmente muda

¹⁰³ Sob o foco do turismo patrimonial, Antonio Carlos Magalhães (ACM), governador do Estado, dá cabo aos investimentos no Pelourinho ao longo da década de 1990. Admitem os autores Cifelli e Peixoto (2012, p.48) que “a transferência induzida da população de baixa renda para outras áreas da Salvador com a intenção de promoção de uma verdadeira ‘limpeza social’ do Pelourinho, tornando-o mais apto para as atividades de cultura, lazer e consumo não obteve os resultados pretendidos pelo governo, já que muitos dos problemas sociais outrora existentes no local voltam a concentrar-se no mesmo local com o retorno da população residente para as suas imediações”.

com a reurbanização do sítio histórico. Sem dúvida, a descrição valorosa das pedras e do sangue derramado no Pelourinho não deixa de cultivar um elogio à sua velha Bahia, sofrida, mas humana. E esse tempo velho e monumental agregado ao mundo físico do Centro Histórico da cidade é engatado na construção mnemônica da “primeira capital”, seja nacional ou internacionalmente. Ao que nos parece, o passado do qual se alimenta essa imagem do Pelourinho se torna um foco de atração daquela citada ideia de Bahia midiática e identitária, de que nos falou Vasconcelos (2007; 2009). A força icônica do lugar não podia ser facilmente desprezada enquanto mote divulgador da “primeira capital do Brasil”.

Na dinâmica de funções atribuídas aos espaços da cidade, a imagem mítica elege uma dentre tantas outras possíveis para o Pelourinho. Nesse sentido, descarta as imperfeições, impurezas ou rachaduras que venham a afetar o “produto Bahia”. A fotografia é importante vetor nesta difusão visual da cidade sem impurezas, principalmente no sentido midiático. Cabe observar, em nosso recorte de imagens de Cravo e Rio Branco, as irrupções dessas pequenas marcas impuras por trás do casario colorido e midiático. Por eles, ressaltamos detalhes não elegidos nos cartões-postais, mas que importam enquanto expressividade rugosa que o mesmo casario acumula com o tempo. Sem o caráter monumentalizante, convém vermos a fotografia como imagem que aglutina as marcas físicas da vida urbana.

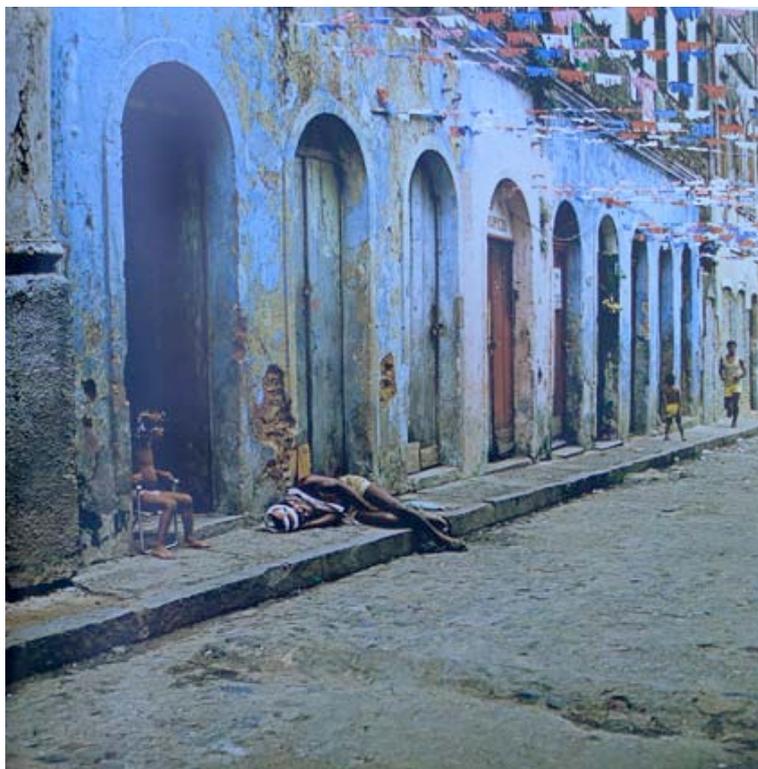


Figura 72: *Bahia*, Mario Cravo Neto, 1980

A imagem dos casarões deteriorados, que a nós interessa, chama atenção na fotografia de Cravo Neto (Figura 72). Essa imagem, de alguma forma, não parece ocultar o sofrimento e abandono que atinge a superfície do mundo físico da Salvador histórica, juntamente com a vida humana a ela agregada. Aqui, o humano não é evocado por seu ilustrismo frente as pedras e paredes do ambiente, mas por um estado decadente que atravessa a velha Bahia e habita o lado oculto do cartão-postal. O desgaste físico, a tinta descamada dos sobrados, as pedras irregulares são índices importantes nesta composição de Cravo, pois, de uma perspectiva contemporânea, revê as ruínas em que sobreviviam os pobres do Centro abandonado de outros tempos. A criança à porta do sobrado, uma pessoa deitada no chão e, mais ao fundo, a presença de um homem e outra criança são também acenos para a vida que ali corre a despeito de toda corrosão do ambiente. Esses elementos, texturas e cores, na dimensão sensorial da imagem, encaminham-nos à decadência mesmo sem o vínculo identitário legível da cidade. Por outro lado, uma vez ligados a Salvador, esse estado visceral do mundo físico e os corpos que nele habitam amalgamam ainda vestígios visíveis da corroída herança escrava na Bahia, seja de cunho espacial ou social. Vestígios que afligem o presente nos recantos cobertos de rugas históricas.

Ver a fotografia por seu acúmulo de rugas temporais é também uma maneira de perceber Salvador por sua persistência na dinâmica do tempo. Fernandes e Gomes (1992, p.66) comentam que

[...] se Salvador moderna vai se esboçando através de acúmulos sucessivos de transformações, [...] é possível observar persistências que vão atravessando o tempo (seja ao nível do espaço, seja a nível da prática de seus habitantes) e que, interagindo com aquelas, urdem a trama que torna a cidade real acúmulo e interação de tempos sociais e espaciais.

O contorcionismo urbanístico de que falamos no início deste tópico se traduz, dentre outros fatores, nestas transformações dirigidas ao espaço físico e social da cidade. Salvador, apesar da conhecida valorização de seu Centro Histórico, ainda é permeada pelo arruinamento e corrosão de seus espaços, sejam eles mais centrais, como na região do Comércio, ou mais suburbanos, como na área da Plataforma. O trânsito cotidiano por estes lugares sinalizam para um estado de corrosão que atravessa a dimensão socioespacial da cidade. Não podemos, certamente, reduzir esta dimensão à totalidade de Salvador, mas as construções corroídas acoçam a paisagem urbana como rugas. Para nós, este esfacelamento físico é, de alguma maneira, problematizado por seu vínculo também humano nas fotografias apresentadas.

O abandono de espaços, a exemplo do próprio Pelourinho, é visto também por seu caráter cotidiano, conforme nos sugere o cronista Jolivaldo Freitas (2011, p.35). “De vez em

quando, o Pelourinho fica abandonado”. A frase, apesar de curta, fala da intermitência de abandonos ali vivida, a qual o cronista desenvolve adiante:

Durante mais de trezentos anos até o século XIX era bairro da aristocracia sendo abandonado pelo Império. Depois abandonado pelos abastados comerciantes, políticos e até pela igreja. Nos anos 60 do século passado, totalmente decadente, era morada da população de baixo estrato social, meretrizes e malandros. Mas, quando menos se espera, ele ressurge das cinzas. A partir nos anos 80, reurbanizado, transformou-se em Patrimônio da Humanidade.

Dessa declaração de Freitas, chegamos ao outro lado do embate com a imagem mítica da cidade, através do acúmulo de abandonos e de passados da região até cristalizar-se como Patrimônio e ícone urbano. E cabe perceber que o passar do tempo vem atrelado de diferentes apropriações sociais do lugar: “aristocracia”, “comerciantes, políticos e igreja”, “meretrizes e malandros” e hoje, pelo que completa Freitas (2011, p.36) numa visão mais atual, “os empresários da área voltaram a andar ressabiados e arredios. Estão se picando. Portas fechadas”. A expressão “se picar”, na Bahia, quer dizer “sair, deixar o lugar”, o que acena para outro abandono iminente e a necessidade de outras estratégias de manutenção socioeconômica da região. São alguns entraves por quais passa o sítio histórico quando se opta pelo investimento turístico nos velhos casarões. A intermitência cotidiana de abandonos vai deixando suas cicatrizes na materialidade.

Cifelli e Peixoto (2012, p.39) dirigem-se à apropriação estratégica que se faz no Pelourinho por meio de seu patrimônio casado ao turismo. Afirmam os autores que o reconhecimento do valor patrimonial de várias edificações do sítio histórico pelo IPHAN¹⁰⁴ “resultou na criação de estratégias de fomento ao turismo, aproveitando-se o seu potencial cultural e emblemático”, sendo utilizada a “combinação patrimônio-turismo como elixir das políticas urbanas locais”. A paisagem material do local, assim, modifica-se para acompanhar interesses do presente e, dentre as modificações, a adequação do casario ao perfil socioeconômico de seus moradores. Se, nos dias atuais, são empresários que pensam em deixar os casarões, a roupagem turística do ambiente deve seguir os desígnios de seus donos. Apesar de esta lógica não ser praticada apenas no Centro Histórico de Salvador, mas também em outras cidades cujo valor patrimonial recebe destaque, como, por exemplo, Recife, é o controverso caso do Pelourinho que chama atenção de Cifelli e Peixoto por sua dinâmica excludente.

¹⁰⁴ O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) reconheceu o Pelourinho e adjacências como Patrimônio Cultural da Humanidade em 1984, e, logo em seguida, a UNESCO, em 1985.

O simbolismo do casario do Pelourinho acompanha o mito de cidade relacionado ao passado colonial brasileiro por via de sua materialidade. Esta “imagem de marca” de uma cidade patrimonial se torna valiosa na sua consagração mundial, “uma mercadoria representativa da memória, da identidade e de uma tradição, em muitos casos, reinventada, em busca do resgate de um passado ideal” (CIFELLI e PEIXOTO, 2012, p.41). É a idealização de um passado genuíno sem entraves no presente que para nós está sedimentada na imagem mítica do Pelourinho. De forma similar a Vasconcelos (2007; 2009), quando fala da ideia de Bahia na grande mídia, Cifelli e Peixoto (2012, p.41) destacam o poder discursivo e imagético dos atributos materiais de Salvador. “Exaltados nas suas cores e formas a partir de imagens e discursos propagados pelos dispositivos mediáticos, tais bens culturais contribuem para a elevação do teor de competitividade das cidades em busca da atração de capital”.

Este ideal midiático baiano, contudo, atrita nitidamente com a decadência que identificamos nas fotografias. Em outra imagem de Rio Branco (Figura 73), desta vez sob o ângulo interno de uma edificação dirigida para a rua, os atributos coloridos desta Salvador mítica comparecem desfigurados. Cada terço da imagem é prenhe de quebras, rachaduras, marcas nas paredes, sujeiras. Comparecem pessoas que povoam o local, estando a maioria parada junto às paredes do lugar, num cotidiano onde o passado está na materialidade corroída. Esta imagem nos chama atenção pelo ângulo subjetivo centralizado, mas que parte a imagem em três pedaços visíveis da matéria e dos corpos atuantes. De cores escuras, numa temporalidade que se corrói, são protagonistas as camadas de um passado corruptível, acumulado na sujeira, nas manchas que alteram a ordem de um urbano ideal. Nos becos e ladeiras da região do Centro Histórico, é esta a visão de Rio Branco de um passado pouco lembrado, uma vez que não é monumental.



Figura 73: *Ladeira do mijo, Pelourinho-Maciel, Dulce sudor amargo*, Miguel Rio Branco, 1979/1985¹⁰⁵

Não sendo feliz, vibrante ou mesmo de cunho denunciativo, esta Salvador erosiva se afasta dos clichês midiáticos da cidade. O acúmulo do tempo na deterioração do ambiente, neste ponto de vista particular, ao que nos parece, também não se sustenta numa crítica ao abandono ou à feiúra que dele exale. Contudo, evoca um olhar tátil ao fazer a materialidade falar por si, provocando sensações de incômodo, estagnação e mesmo melancolia. O fotógrafo também faz desse recanto imerso em marcas sua particularidade plástica, seja na eleição do enquadramento ou das cores que parecem só vibrar nos pontos onde estão os humanos. É certo olhar fotográfico que reelabora a pedra e a carne vistas em imagem.

O que, por fim, a imagem mítica do Pelourinho nos diz? Que história se conserva em seu casario? Ao ser resumido numa imagem palatável e consumível, diríamos que este Pelourinho conforta a dor do passado sem o incômodo das antigas rugas. Compreender referências culturais e históricas dos velhos sobrados “torna-se, em grande parte dos casos, elemento secundário diante do fascínio e do poder de sedução exercido pela formamercadoria ou do assédio de vendedores e de figurantes do património” (CIFELLI e PEIXOTO, 2012, p. 44). Nesta direção, a grande contradição do lugar reside na exclusão da própria cidade, através do apelo econômico no que concerne ao consumo cultural do local. E para o turista mais exigente, em busca de “autenticidade”, um *shopping* a céu aberto e espetáculos pouco convincentes fazem ruir certa imagem palatável. O artificialismo cultural cenográfico, como exemplificam Cifelli e Peixoto (2012, p.48), das “rodas de capoeira, [...] as

¹⁰⁵ Referência do título “Ladeira do Mijo” com base no catálogo da Coleção Pirelli/MASP de Fotografia (2012).

baianas que vestem os seus trajes para posarem para fotos, entre outras atrações, agravadas por fenómenos de caça ao turista”, deixam de atrair o olhar mais interessado em experiências autênticas.

Não queremos dizer também que a situação ruínosa e decadente que destacamos por meio das imagens seja mote de exotismo e exploração do olhar turístico, nem que elas dão conta melhor da apresentação do simbólico casario. O que está ainda em jogo nas antigas pedras e na arquitetura colonial do Pelourinho, “cansado de ver”, como disse Amado, é certo conflito entre uma cidade simulada/mítica para consumo e uma cidade vivida localmente sem o amparo social devido. Posta para fora de uma construção idealizada e dando rugosidade às ruas históricas, esta Salvador vivida problematiza o uso do território com fins socioeconômicos e parece clamar por soluções menos excludentes. No seu abandono cotidiano, sugerido por Freitas (2011), o forte ícone da cidade reincide perpassado pelas marcas socioespaciais do passado, aquelas que lembram o passado colonial sem glória.

Nos últimos anos deste século, volta a pulsar nas ruelas do Pelourinho aquela vida marginalizada e alijada da plástica do casario, o que faz perceber as duas fotografias que destacamos como sinais ou reminiscências de um passado que volta a bater à porta. Tanto Miguel quanto Cravo Neto desfiguram a fachada tão afamada do casario multicolorido e nos apresentam, em suas construções, um pouco do que fica nos bastidores do cenário patrimonial e que, ao mesmo tempo, é tão cotidiano à cidade. Essas imagens, de alguma maneira, não deixam de ser atuais ao trazerem uma visibilidade de Salvador que pouco se busca ver e zelar, mas que teima a eclodir aqui e ali, nos becos e ruelas da velha cidade.

CONCLUSÃO – Por olhares estranhados

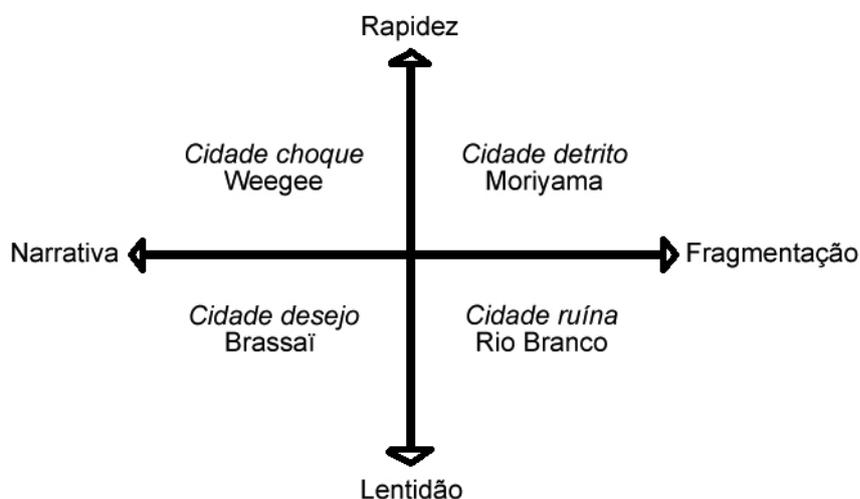
Na associação das imagens com as cidades, percebemos que a decadência trazida à tona pelo fotográfico remonta às aparições cenográficas dos antros e ruas noturnas, do erotismo do corpo nu, do corpóreo bruto do desmanche normativo, da moralidade desafiada. Isso, de alguma maneira, reflete o sentido de cunho moral da palavra em inglês *decadence*. De outra maneira, este sentido ligado à moralidade, principalmente através dos olhares modernos, é recolocado e realçado pelos contemporâneos ao lado de uma vida urbana entranhada de resíduos. É neste ponto que a palavra decadência se une ao sentido de deterioração, de esfacelamento do mundo e também do narrável desse mundo. Ou seja, aglutinamos no termo a decadência moral e a deterioração. Há, ademais, uma sensação melancólica que insiste em aparecer nas imagens de vestígios e objetos enigmáticos, pelos quais a legibilidade é sempre incompleta. Esta sensação não se afilia àquilo que foi alçado pelos *decadents* do *fin de siècle* como solidão, vazio e angústia relacionados à expressão de crise da burguesia democrática, da racionalidade e dos ideais de progresso. A sensação advém dos próprios tons e realces que as fotografias lançam sobre os fragmentos e cacos do mundo, sem, contudo, postularem-se como resistências ao mundo do *branding* ou do espetáculo porque não inauguram um outro paradigma urbano, mas mostram os detritos, as cicatrizes, as ranhuras deste. São, de certa forma, o lado complementar do espetáculo, a feição da cidade anti-cartão-postal.

Compreende-se, assim, o conceito de decadência no olhar fotográfico como um estado de apreensão visual do deterioro do mundo e como uma interpretação simbólica sobre a falência do moderno e do contemporâneo. No tocante ao moderno, refere-se ao desmonte dos ideários do progresso. Já em relação ao contemporâneo, a imagem da cidade decadente acomete a superfície do espetáculo. O esfacelamento da cidade, assim, se acopla a uma ruição de projetos. Por esse caminho, inclui-se na decadência fotograficamente trilhada uma visão estranhada para a cidade, uma vez que os fotógrafos alavancam retóricas imagéticas que desfiguram imagens de cidade como somos acostumados a ver em proposições midiáticas. Há estranhamento nestes olhares por depreender que este urbano é sem utopia

Existem diversas formas de provocar esse estranhamento e, certamente, a tese não as abrange por completo. Apresentamos algumas maneiras com que as lentes de alguns, sutilmente, deixam resvalar esse estranhamento. Ora pelo granulado da superfície, ora pela captação tortuosa de um detrito, ora pelo objeto ou mercadoria dolente, são pequenos sopros de vida cotidiana estranhada que vemos nas imagens. Há quem possa considerá-los como sopros de morte, contudo preferimos falar de vida uma vez que as imagens insinuam um

esforço, ora mais lento ora mais veloz, de reanimar as peles e as cascas de um urbano pungente. O olhar decadente é estranhado, outrossim, por entender que este urbano é coexistente em cidades idealizadas, espetaculares e globalizadas.

Na pele da imagem, cidades se transmutam, conferem outras faces e tempos ao já conhecido. Pelos vocabulários estéticos levantados, percebemos elaborações temporais distintas para a experiência urbana fotográfica. Isso nos soa curioso enquanto observação da multiplicidade de posturas dos fotógrafos, predominando traços em cada um quanto à narrativa e à temporalidade da cidade. A questão da narratividade foi compreendida por meio dos olhares dos fotógrafos, dos formatos fotográficos (séries, sequencias, fotolivros), assim como pela característica da legibilidade cênica urbana. Na sugestão de conceitos para essas posturas, acabamos por circunscrever as atitudes fotográficas frente ao urbano decadente sem impor, claro, uma resolução ou caracterização definitiva das imagens, sendo-nos importante a compreensão delas segundo o elo temático eleito. Resolvemos resumir os olhares trabalhados até o terceiro capítulo no pensamento esquemático a seguir.



Este esquema salienta a tese de que as cidades evocadas pelos fotógrafos ora são narradas, ora se fragmentam em proposições estéticas. Da mesma forma, temporalidades podem ser mais expandidas ou mais velozes. E por mais que o eixo “narrativa” apareça dirigido para o passado, não é assertivo limitá-lo aos “olhos modernos” porque artistas e fotógrafos, inclusive os contemporâneos, podem pôr em prática o olhar narrativo de distintas maneiras em ensaios, séries, exibições etc. O próprio Miguel Rio Branco comparece no último capítulo por um viés mais humano e legível de Salvador, por exemplo, na série do Pelourinho marcado pelo tempo. Sabemos que as imagens se reconfiguram conforme o

trabalho que se realize. Mario Cravo Neto, de outra forma, propõe um olhar dirigido à *Bahia*, título do seu livro, contudo suas imagens se movimentam entre o narrativo e o fragmentado, entre o olho do contexto local e o olho que se alarga a cidades de uma maneira mais geral. Não situamos Cravo no esquema narrativa-fragmentação/rapidez-lentidão porque as imagens de *Bahia* estão neste trânsito de variáveis, sem a predominância de um dos eixos. Ora são mais legíveis e cênicas, ora são mais oblíquas, sendo da mesma forma quanto à temporalidade.

No caso de Salvador, interessou-nos destacar especificamente imagens que atritam com o icônico da cidade por meio de “sujidades” trazidas pelo olho fotográfico. O contraponto com textos literários, de viagem e crônicas, favorecerem a composição do *pequeno guia sujo*, o que não deixa de ser uma espécie de narrativa que sugerimos. Jorge Amado propôs em forma de “guia” uma apresentação histórica e literária da sua Cidade da Bahia, e, na proposta do capítulo, nosso intento foi trilhar a cidade pelas sugestões imagéticas dos textos, além das próprias fotografias. O *guia sujo* nos foi sugestivo enquanto cruzamento da imagem mítica com a imagem de declínio, sendo os viajantes oitocentistas possibilitadores de importantes imagens do passado colonial da cidade. Salvador atravessa os tempos sob uma “imagem de marca” do passado: a “primeira capital”, a “capital africana”, dentre outros emblemas. E, conforme mencionamos no capítulo, essa imagem do passado faz parte de um receituário arquitetônico, político, social e midiático, que busca adaptar-se aos imperativos dos novos tempos.

A corrosão do casario, a ruína cotidiana, os negros meninos da rua, por outro lado, atualizam o *pathos* de outrora, reverberando marcas de um tempo velho que continuam a habitar a cidade. Não só pelas fotografias, mas pelos textos que comentamos, o Pelourinho sedimenta as marcas dos altos e baixos de sua história, de negros no tronco a Patrimônio da Humanidade, de meretrizes nos prostíbulos a lojas de *souvenirs*. Nosso *pequeno guia sujo* trouxe as fotografias para o trajeto de cicatrizes da pele e do ambiente, não resumindo-as à miséria ou à revelação da podridão oculta, mas falando de um cotidiano acanhado, de uma sujidade de condição humana que é mutável e não essencialista, que permeia e constrói as ruas da amargura mundo afora, seja em Salvador ou Tóquio.

As cidades, pelo olhar decadente fotográfico, então, retrabalham aqueles quatro pontos “vocacionais” que mencionamos no início da tese: o *traço da paisagem*, a *mobilidade de sentido*, a *dimensão do caminhante das ruas* e a *possibilidade de desvinculação da fotografia de um local específico*. Uma vez que o olhar decadente e estranhado para uma cidade alude a outras, mundo afora, cremos que a fotografia deixa de atuar nos limites de um lugar físico

para ocupar um lugar afetivo. Sob o risco de reunir fotógrafos de culturas e fazeres artísticos tão distintos, coube aqui evocar cidades imaginadas nos corpos e coisas realçados por eles, muitas vezes escapando ao crivo de uma leitura local. No *desejo*, no *choque*, na *ruína* e no *destrito*, são cidades que se abrem à leitura do mundo. Salvador se expande também nesta abertura do olhar decadente para as sujidades tão próximas a outros mundos urbanos espalhados pelo globo.

A contribuição do olhar decadente fotográfico para a quebra de visões urbanas idealizadas e utópicas se deve ao atributo de não buscar erguer ou reforçar monumentos, mas permear seus destroços num urbano para além da teatralidade do progresso. Os olhares fotográficos estranhados contribuem para a quebra de totalidade muitas vezes sugerida numa imagem icônica da cidade – seja um marco arquitetônico, paisagístico ou até mesmo humano, como no caso das negras baianas. Por se eximirem de caracterizar a cidade por meio de mitos ou ícones, as imagens sugerem rupturas com visibilidades e geografias prescritas da cidade, multiplicando modos de percebê-la. O mosaico de fotografias e pensamentos que compomos ao longo da tese não buscou endossar um pessimismo frente à urbanidade, entretanto, procurou suscitar as rugas que a permeia.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *The open: man and animal*. Stanford: Stanford University Press, 2004.
- _____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. *Signatura rerum: sobre el método*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2008.
- AMADO, Jorge. *Bahia de todos os santos: guia das ruas e dos mistérios da cidade do Salvador*. São Paulo: Martins Editôra, 1971.
- _____. *Suor*. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- _____. *Capitães da areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- APTER, Emily. *Spaces of the demimonde / subcultures of decadence: 1890-1990*. In: CONSTABLE, Liz, DENISOFF, Dennis and POTOLSKY, Matthew (eds.). *Perennial decay: on the aesthetics and politics of decadence*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999.
- AQUINO, Livia Afonso de. *Imagem-poema: a poética de Miguel Rio Branco*. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Mestrado em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2005.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- AUGEL, Moema. *Visitantes estrangeiros na Bahia oitocentista*. São Paulo: Cultrix; [Brasília]: INL, 1980.
- BADGER, Gerry. *Image of the city: Yutaka Takanashi's Toshi-e*. In: Takanashi, Yutaka. *Toshi-e (Towards the city)*. New York: Errata editions, 2010.
- BARREIRA, Irllys. *Cidades narradas: memórias, representações e práticas de turismo*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2012.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BARTHOLOMEU, Cezar. *Mario Cravo Neto: a máscara é um olho*. *Conexão: Comunicação e Cultura*, Caxias do Sul, v.6, n.12, p.21-28, jul./dez., 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: BAZIN, André. **O cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. **Concinnitas**. Rio de Janeiro, vol.1, n.8, p. 64-78, jul. 2005.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. (Obras escolhidas, v. 3). São Paulo: Brasiliense, 1994a.

_____. **Magia e técnica, arte e política**. (Obras escolhidas, v. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994b.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial, 2007.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BLANCHOT, Maurice. A fala cotidiana. In: **A Conversa infinita 2: a experiência-limite**. São Paulo: Escuta, 2007.

BLUM, Alan. *Imaginative structure of the city*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BRASSAÏ. *Brassaï: the secret Paris of the 30's*. Nova York: Pantheon Books, 1976.

BRISSAC, Nelson. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Senac, 2003.

BUCK-MORSS, Susan. *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the arcades project*. Cambridge: The MIT Press, 1993.

CALINESCU, Matei. *Five faces of modernity: modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism*. Durham: Duke university press, 1987.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1900.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Eudeba, 1997.

_____. **Consumidores e cidadãos**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

CARREIRA, Lia. **A apropriação como gesto na fotografia de Michael Wolf e Jon Rafman**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013.

- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes do fazer. Petrópolis: Vozes, 1998.
- CHARNEY, Leo. e SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **Cinema e invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- CIFELLI, Gabrielle e PEIXOTO, Paulo. Centros históricos e turismo patrimonial: o pelourinho como exemplo de uma relação contraditória. **Sociologia** (Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto), Porto, v. XXIV, p. 35-54, 2012.
- CLARKE, David. *The ruins of the future: on urban transience and durability*. In: CRONIN, Anne and HETHERINGTON, Kevin (eds.). **Consuming the entrepreneurial city: image, memory, spectacle**. New York and London: Routledge, 2008.
- COLEÇÃO PIRELLI/MASP DE FOTOGRAFIA, 19, 2012, São Paulo. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Ministério da Cultura, 2012. 164p. Catálogo de exposição.
- CRARY, Jonathan. **Techniques of the observer**. Cambridge: MIT Press, 1992.
- CRAVO NETO, Mario. **Bahia**. São Paulo: Raízes, 1980.
- CRUZ, Maria Teresa. Técnica e afecção. In: MIRANDA, José A. Bragança de. e CRUZ, Maria Teresa (orgs.), **Crítica das ligações na era da técnica**. Lisboa: Tropismos, 2002.
- CRUZ, Nina Velasco e. Cidade, modernidade e fotografia: Brassai e a flânerie surreal. In: PRYSTHON, Ângela. e CUNHA, Paulo (orgs.). **Ecos urbanos: a cidade e suas articulações midiáticas**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2008.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas, SP: Papyrus, 2009.
- EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Lisboa: Actividades Editoriais, 2003.
- EBNER, Florian. Urban characters, imaginary cities. **Street & studio: an urban history of photography**. London: Tate Publishing, 2008.
- FERNANDES, Ana e GOMES, Marco Aurélio. Idealizações urbanas e a construção da Salvador moderna: 1850-1920. In: FERNANDES, Ana e GOMES, Marco Aurélio (orgs.). **Cidade & história: modernização das cidades brasileiras nos séculos XIX e XX**. Salvador: MAU/FAUFBA; ANPUR, 1992.
- FERNÁNDEZ, Horacio. **El fotolibro latinoamericano**. México D.F.: Fundación Televisa, 2011.

FONSECA, Rubem. A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro. In: **Romance negro e outras histórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

FRANCO, Tasso. **A cidade da Bahia – crônicas**. Salvador: FCJA, 2000.

FRASER, Karen. *Photography and Japan*. London: Reaktion Books, 2011.

FREITAS, Jolivaldo. **Histórias da Bahia (Jeito baiano)**. Salvador: Ed. Farol da Barra, 2011.

FRERS, Lars e MEIER, Lars. *Encountering urban places: visual and material performances in the city*. Hampshire: Ashgate, 2007.

GIUCCI, Guillermo. **A vida cultural do automóvel: percursos da modernidade cinética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

GLUCK, Mary. *Popular bohemia: modernism and urban culture in nineteenth-century Paris*. Cambridge, London: Havard university press, 2005.

GOVEIA, Fábio. **Cartões-postais de Vitória: vistas de uma cidade invisível**. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2011.

GRUNDBERG, Andy. *Crisis of the real: writings on photography*. London: Aperture, 2009.

GUIMARÃES, Luciana. **Variações da atenção na arte: dois percursos através de trabalhos de Miguel Rio Branco e David Claerbout**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2012.

GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo. e SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **Cinema e invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1992.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1987.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

_____. *Authentic ruins*. In: HELL, Julia; SCHÖNLE, Andreas (eds.). **Ruins of modernity**. Durham: Duke University Press, 2010.

JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

JACQUES, Paola. Zonas de tensão: em busca de micro-resistências urbanas. In: BRITTO, Fabiana Dultra e JACQUES, Paola (orgs.). **Corpocidade: debates, ações e articulações**. Salvador: EDUFBA, 2010.

_____. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

JAGUARIBE, Beatriz. **Fins de século**: cidade e cultura no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **O choque do real**: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JEUDY, Henri-Pierre e JACQUES, Paola (orgs.). **Corpos e cenários urbanos**: territórios urbanos e políticas culturais. Salvador: EDUFBA, 2006.

KEMP, Wolfgang. *Images of decay: photography in the picturesque tradition*. Tradução de Joyce Rheuban. **October**, v.54, p.102-133, 1990.

KERN, Daniela. Charles Baudelaire e o palácio de cristal: repercussões contemporâneas da transparência na paisagem. **Palíndromo**, Florianópolis, n.6, p. 77-91, ago./nov., 2011.

KOOLHAAS, Rem. **Delirious New York**. New York: The Monacelli Press, 1994.

_____. **Três textos sobre a cidade**. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

KRAUSS, Rosalind. **Lo fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

KRISTEVA, Julia. **Sol negro**: depressão e melancolia. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LINKMAN, Audrey. **Photography and death**. London: Reaktion Books, 2011.

LISSOVSKY, Mauricio. **A máquina de esperar**: origem e estética da fotografia moderna. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

_____. Dez proposições acerca do futuro da fotografia e dos fotógrafos do futuro. **Facom** (FAAP), São Paulo, n.23, p.4-15, 2011.

LOMBARDI, Kátia. **Documentário imaginário**: novas potencialidades na fotografia documental contemporânea. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007.

LYNCH, Kevin. **The image of the city**. Cambridge and London: The MIT Press, 1960.

MAKEHAM, Paul. *Performing the city*. **Theatre research international**. Cambridge, v.30, n.2, p.150-160, 2005.

MICHAUD, Yves. Visualizações – o corpo e as artes visuais. In: **História do corpo**, v.3. Petrópolis: Vozes, 2005.

- MIRANDA, José A. Bragança de. **Corpo e imagem**. Lisboa: Nova Vega, 2008.
- MOORES, Shaun. **Media, place and mobility**. London: Palgrave Macmillan, 2012.
- MORIYAMA, Daido. **Buenos Aires**. Tokyo: Kodansha, 2009a.
- _____. **São Paulo**. Tokyo: Kodansha, 2009b.
- _____. *Daido Moriyama: The world through my eyes*. Skira: Milão, 2010.
- MORIYAMA, Daido; NISHII, Kazuo. **Daido Moriyama**. London, New York: Phaidon, 2012.
- MUMFORD, Lewis. *What is a City?* **Architectural record**, v.82, p. 91-95, 1937.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PEIXOTO, Paulo. Desafios à cultura urbana no contexto da economia das experiências e das narrativas interativas. In: NUNES, António José Avelãs, CUNHA, Luís Pedro e MARTINS, Maria Inês de Oliveira (orgs.). **Estudos em homenagem ao prof. doutor Aníbal de Almeida**. Coimbra: Coimbra Editora, 2012.
- PERNIOLA, Mario. **Art and its shadow**. New York, London: Continuum, 2004.
- PERSICHETTI, Simonetta. **Miguel Rio Branco**. São Paulo: Lazuli Editora; Companhia Editora Nacional, 2008.
- PINHEIRO, Eloísa. **Europa, França e Bahia**: difusão e adaptação de modelos urbanos (Paris, Rio e Salvador). Salvador: EDUFBA, 2011.
- PONTE, Antonio. **Un arte de hacer ruinas y otros cuentos**. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- PORRU, Mauro. Prefácios do imaginário decadentista. In: Coutinho, Luiz E.B. (org.). **Arte e artifício**: manobras de fim-de-século. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2002.
- RABAN, Jonatan. **Soft City**. London: The Harvill Press, 1974.
- RIO BRANCO, Miguel. **Dulce sudor amargo**. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- _____. **Silent book**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.
- _____. RIO BRANCO, Miguel. In: RIO BRANCO, Miguel, BOUSSO, Daniela e SANTOS, Angela (orgs.). **Maldicidade**: marco zero. São Paulo: Imprensa Oficial e Museu da Imagem e do Som, 2010.
- RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

ROBINSON, Jennifer. *Ordinary cities: between modernity and development*. Nova York: Routledge, 2006.

RUGOFF, Ralph (ed.). *Scene of the crime*. Cambridge, MA and London: MIT Press, 1997.

RYKWERT, Joseph. *A sedução do lugar: a história e o futuro das cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

_____. *Cultural Landscapes: Buenos Aires from integration to fracture*. In: HUYSSSEN, Andreas (ed.). *Other cities, other worlds: urban imaginaries in a globalizing age*. Durham and London: Duke University Press, 2009.

_____. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

SCOTT, Clive. *The spoken image: photography and language*. London: Reaktion Books, 1999.

_____. *Street photography: from Atget to Cartier-Bresson*. London, Nova York: I.B. Tauris, 2007.

SENNETT, Richard. *The uses of disorder: personal identity and city life*. New York and London: W. W. Norton, 1992.

_____. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.

SHERINGHAM, Michael. *Everyday life: theories and practices from surrealism to the present*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio G. (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo. e SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). *Cinema e invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. Fotografar a catástrofe. Tradução de André Keiji Kunigami, Elane Abreu e Pablo Gonçalo Martins. *Revista ECO-Pós*. Rio de Janeiro, vol. 14, núm. 2, pp. 86-96, 2011.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STRAUSS, David Levi. *Between the eyes*. New York: Aperture, 2005.

TAGG, John. *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

TILLEY, Christopher. *Objectification*. In: TILLEY, Christopher, KEANE, Webb, KÜCHLER, Susanne, ROWLANDS, Mike and SPYER, Patricia. (eds.). *Handbook of material culture*. London: SAGE Publications, 2006.

TORMEY, Jane. *Cities and photography*. London and New York: Routledge, 2013.

TRIGG, Dylan. *The aesthetics of decay: nothingness, nostalgia and the absence of reason*. Nova York: Peter Lang, 2006.

URBAN, Otto. *In morbid colors: art and the idea of decadence in the Bohemian lands 1800-1914*. Prague: Arbor Vitae, 2006.

VASCONCELOS, Cláudia. **Ser-Tão Baiano**: o lugar da sertanidade na configuração da identidade baiana. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade). Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2007.

_____. A tensão identitária entre sertanidade e baianidade. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25., 2009, Fortaleza. *Anais...* Fortaleza: ANPUH, 2009.

VILELA, Eugénia. *Bajo los vestigios de un cuerpo: cultura, discurso y acontecimiento*. *Calle14*, Bogotá, vol. 3, núm. 3, pp. 10-25, julio-diciembre, 2009.

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

WEEGEE. *Naked city*. Nova York: Da Capo Press, 1945.

WOLLEN, Peter. *Vectors of melancholy*. In: RUGOFF, Ralph (ed.). *Scene of the crime*. Cambridge, MA and London: MIT Press, 1997.