

Andarilhagens parisienses, *after* Atget e Benjamin Fernando de Tacca⁸

Fotografar Paris não é uma tarefa fácil, ou talvez, seja até fácil demais. Motivos não faltam, esbarramos em monumentos, obras, arquitetura, jardins, etc, e desviamos das pessoas e da multidão nos pontos de encontro com o fotografável turístico. Fotografar Paris merece um ponto de vista, uma busca conceitual, um lugar incomum, merece uma experiência que não seja somente colocar uma câmera ou qualquer aparelho como biombo fenomenológico; implica uma vivência.

Em 2011, visitei uma longa exposição de Eugène Atget (1856 - 1927), em Madrid, organizada dentro da própria lógica de ordenação que lhe atribuiu o autor. Na exposição não faltaram algumas fotos que sempre demarcam sua obra realizada durante os 30 anos em Paris. Uma série em especial, intitulada por ele "A Arte da Antiga Paris", traz suas imagens, que podemos sempre ver republicadas ou encontráveis em qualquer busca, ou ainda em textos sobre o fotógrafo. Algumas destas imagens ficaram em minha memória desde o primeiro momento que conheci sua importância através de Walter Benjamin, e mesmo ainda sem conhecer Paris essas imagens foram formatando uma impressão sobre a cidade; uma Paris desconhecida para mim, portanto, que na época que Atget realizou suas fotografias também se mostrou uma cidade invisível.

A outra inspiração imagética veio de fragmentos escolhidos do paradigmático livro "Passagens", de Walter Benjamin, sobre Paris⁹. Alguns desses fragmentos, do autor ou de sua compilação, serão

⁸ Fernando de Tacca é fotógrafo e professor livre docente no Instituto de Artes da Unicamp.

⁹ BENJAMIM, Walter. Passagens. Trad. de Irene Aron. Belo Horizonte/São Paulo: Editora da UFMG/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

referenciados como lugar de motivação e observação para a produção de séries fotográficas.

Com essas imagens em memória, novamente revisitadas a todo o momento, e com os fragmentos escolhidos, me propus a flunar pela cidade à procura de outras imagens, e que pudessem me fazer visitar e ver Paris como um sujeito com alguma autonomia, na tentativa de evitar o contágio do olhar turista, do não parisiense, ou somente um sujeito em passagem. A ideia de *flânerie* de Benjamin como uma andarilhagem urbana, implicou em movimentos erráticos, e muitas vezes caóticos. Ao perambular pelas ruas com essas imagens mentais, vivificadas na experiência urbana, procurei ver lugares, situações, enquadramentos e outras questões que tais fotografias me motivavam a buscar na andarilhagem parisiense. As imagens de Atget foram norteadoras do caminho da flanagan. De outro lado, penetrar no extenso volume do livro paradigmático "Passagens", de Benjamin, também me fez procurar os fragmentos que poderiam impulsionar motivações e criações tangentes ao fotográfico. Alguns desses fragmentos, do próprio autor, ou de sua compilação, também motivaram a direção do olhar, o recorte, ou temáticas.

"Para o perfeito flâneur... é um deleite imenso escolher como seu domicílio a multidão, o ondulante... Estar fora de casa e, no entanto, se sentir em casa em toda parte: ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos prazeres menores desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais (!!), que a língua não pode definir senão toscamente. O observador é um *príncipe* que frui por toda parte o fato de estar incógnito... O apaixonado da vida universal entra na multidão como um em um imenso reservatório de eletricidade. Pode-se compará-lo também a um espelho tão imenso quanto essa multidão, a um caleidoscópio dotado de consciência que, a cada um dos seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida." Baudelaire, *L'Art Romantique*, Paris, pp. 64-65 ("*Le peintre de la vie moderne*). (M 14a, 2)

“Uma embriaguez apodera-se daqueles que, por um longo tempo, caminha a esmo pelas ruas...” (M 1,3)

“Paris criou o tipo flâneur. Paisagem – é nisto que a cidade de fato se transforma para o flâneur...” (M 1, 4).



Mosaico 02_ Paris

Certa fenomenologia de uma presentificação imagética de ordem caótica, indicou um caminhar sem rumo, instintivo nos reflexos, nos simulacros dos manequins, nas antigas passagens que ainda resistem, na presença do ferro arquitetônico, nos monumentos, na ausência, no vazio e no banal. Figuras irão se configurar na obra de Atget: são prostitutas, ambulantes, e muitas em situação fantasmagórica do tempo de exposição não instantânea. São os fantasmas em movimento da borrosidade fotográfica, tempo fugaz da incapacidade e da imprecisão técnica, sem rostos definidos, principalmente nos reflexos, que tanto fascinaram os surrealistas. O outro lado do fotográfico, um encontro do inconsciente ótico com o olhar de Atget; o próprio olhar maquínico sendo refém de intencionalidades humanas. Mas, o vazio em Atget, como presença onírica, é um lugar do espaço silencioso. As ruas, escadas, jardins, detalhes arquitetônicos, enfim, a cidade é um espetáculo para a ausência e o vazio, talvez também para o indizível.

A falta ou a carência de personagens invocam Benjamin a localizar uma estética do crime na frieza e neutralidade da imagem, e aponta para indiciabilidades investigativas. Atget é a única testemunha ocular da imagem especular. O filosófico vazio de suas imagens preenche de angústias a solidão urbana do moderno. Paris é metropolitana e dada já à presença do conceito de multidão, desde Baudelaire, quase 50 anos antes. O fotógrafo anula o espectro humano da figura, desconsidera sua importância e impregna o vazio e o banal na cartografia da cidade. As ruas poderão ser preenchidas pela ausência interior do observador, como reflexo de sua alma solitária na urbanidade, até mesmo procurando os culpados pelo crime. Mas, o criminoso é o fotógrafo, é ele que mata a figura e desaparece com o corpo; um crime perfeito.

“Quem quiser saber o quanto estamos nos sentindo em casa nas vísceras, deve deixar a vertigem levá-lo pelas ruas, cuja escuridão tanto se assemelha ao colo de uma prostituta” (P 2, 2)

“A sensualidade dos nomes de ruas é certamente a única que os burgueses, se for preciso, ainda conseguem perceber. Pois o que sabemos nós da esquina de ruas, dos meios-fios, da arquitetura da calçada, nós que nunca sentimos o calor, a sujeira e as arestas das pedras sob os pés descalços, e que tampouco examinamos o desnível entre as largas lajotas para ver se elas poderiam nos servir de leito?” (P 1, 10).



Figura 01
Eugène Atget:
Rue des Ursins, 1923, Paris.



Figura Tacca 01 (galeria 01_ruas)
Fernando de Tacca:
Fotos em um antiquário, Paris, 2012

Talvez por situar, como na chamada fotografia contemporânea, uma tênue linha limiar entre o banal e o sublime, algumas das imagens de Atget ainda perduram na sua banalidade de lugares (in)comuns. O banal, como principio do olhar fotográfico de Atget, é uma forma de desbanalizá-lo no sentido filosófico; é dar visibilidade e captar luzes para aquilo que não tinha importância, mas fazia parte do todo e de seu ambiente. Atget indaga sobre o banal e sobre filosofia com fotografias.

Em uma visita à Bienal de Veneza em 2011¹⁰, importunado pela banalidade fotográfica, e outras, realizei um ensaio fotográfico sem muita importância, sobre a vivência fotográfica e observacional de obras, e também não obras, chão, paredes, situações internas, banheiros, etc. A intenção seria induzir as pessoas para não distinguirem o que é a obra e o que não é. Assim, a fotografia ilude e desordena o espaço da legitimidade da obra de arte, banaliza-o na sua condição primeira de significação, transforma-a em mero índice e nada mais, pois não existe nenhuma outra abrangência do signo fotográfico, apenas o banal, o inconclusivo e o insólito, ou, quem

¹⁰ "Biennale di Venezia 2011: ensaio fotográfico sobre a obviedade banal e a dubiedade sutil":
<http://www.flickr.com/photos/30110072@N04/sets/72157627825683314/>

sabe, o caótico discurso artístico. A linha fronteiriça entre o objeto de arte e sua representação torna-se o único lugar no qual ainda resta alguma legitimidade da obra, mesmo que tal seja somente um lugar comum. A fotografia, então, legitima o comum e banaliza aquilo que é eleito como arte.

Assim posto, qual a importância de cestos quaisquer em um canto qualquer de Paris? Poderia nos dias de hoje estar como obra em algum canto qualquer de uma bienal, mas era somente um não lugar, sem significação, no qual o fotográfico iluminou, enquadrou, recortou, e transformou o banal no sublime, modificando o olhar do transeunte depois de ver a imagem; os cestos e os cantos nunca mais seriam os mesmos. O banal nunca mais é o mesmo depois de sua desbanalização. A partir da foto de Atget, saí em busca de cantos e não lugares, no encontro com a banalidade possível do (in)comum em Paris.



Figura 02
Eugène Atget: Fontaine du
passage, 6 rue des
Guillemites, 1911



Galeria 02_Cantos

Na presentificação imagética de Atget, encontramos ainda resquícios de temas infantis, como a sua série de fotos sobre carrosséis, com cavalos domesticados em eternos círculos opressivos. As lojas de antiguidades vendem esses resquícios aos pedaços, em fragmentos, ou com estruturas quase perfeitas. Uma infância perdida no tempo?

Mas, nos surpreendemos com a engenharia do lazer ingênuo das crianças, personificado em muitos carrosséis antigos, ainda em perfeito funcionamento, coloridos, com seus cavalos em êxtase expressivo. As imagens dos cavalos domesticados são anacrônicas, com suas expressões de dor e de selvageria, de prisão e de rebeldia; são imagens barrocas da domesticação da natureza. Entretanto, estão lá ainda as crianças a divertirem-se.



Figura 03
Eugène Atget: Le
Cirque, 1924



Mosaico 01_Carrossel

Na cidade invisível de Atget os planos de tomada de cenas, às margens do rio Sena, trazem um mundo desconhecido no nível abaixo da cidade das luzes, capital do século XIX, e apresentam um quase submundo dos passeios proletários. São lugares nos quais a burguesia observava de cima, e nunca pensou que poderiam ser

cenar da cidade imaginária que estava em construção pelas lentes de Atget. Os detalhes da arquitetura de pontes, com seus arcos de sustentação, são triunfantes de um olhar despossuído de poder. Atget articula o enquadramento e o ângulo de tomada sem a preocupação de estabelecer ou reafirmar o *déjà vu*, ou a imagem dominadora sobre a paisagem. Atget submete a paisagem ao seu estado natural, mesmo que fosse, então, imprópria como representação da cidade.



Figura 03
Eugène Atget: Charenton,
vieux Moulin, Paris, 1915



Galeria 03_Sena

E para onde nos levam as escadas de Atget? Porque nesse momento escadas são importantes como marco fotográfico? Existem escadas proletárias, gastas pela multidão, e as escadas aristocráticas; algumas decadentes, em deterioração. A dicotomia supõe uma aparente contradição entre o público e o privado, entre a massa e a elite, talvez um corpo social em processo de conscientização de sua condição de classe, e outro na tentativa de manutenção de seus poderes e propriedades, mesmo com seus degraus desgastados pela perda de poder. O campo social da banalidade fotográfica das escadas presentifica ascensão e declínio, entre ascender e descender. São escadas solitárias e quase onipresentes nas suas múltiplas formas geometrizarantes. Sejam longas ou curtas, de madeira ou pedra, largas ou estreitas, as

escadas nos levam para situações liminares, lugares de passagem, que evocam um recorte espaço-temporal. As escadas como marco fotográfico em Atget podem ser o acesso ao imaginário e ao inconsciente da cidade.



Figura 05
Eugène Atget: Passage des Eaux,
Paris 1901



Galeria 04_Escadas

Atget fotografou muitos jardins e a estatuária parisiense, e na sua obra dedicou muitos olhares sobre um dos mais visitados espaços públicos, o Jardim de Luxemburgo: pontos de vistas sobre a presença humana e a ordenação suntuosa do espaço intermeado por obras e vegetação. De outro lado, também se ocupou de outros jardins abandonados e esculturas isoladas. Indicava a presença da ordem, pelo projeto dos jardins, ao mesmo tempo em que mirava para a ruína, ou para a possibilidade de tal. A importância da presença da

estatuária no espaço urbano de Paris pela lente de Atget implica em relacionar o espaço público com acesso ao olhar dos transeuntes em passagem cotidiana pelas obras, ou também nos seus momentos de lazer. A cidade de ruas vazias ao amanhecer, de lojas sedutoras e de passagens comerciais cobertas da chuva e das intempéries, também oferecia a proximidade com as obras tridimensionais, afinal os jardins eram lugares para descanso e contemplação. O ócio, para quem o podia, era um deslocamento de sentidos que os jardins com suas obras estavam à espera de seus frequentadores.

“Na figura do dândi, Baudelaire procura encontrar para a ociosidade uma utilidade como aquela que o ócio tinha anteriormente. A *vita contemplativa* é representada e substituída por algo que se poderia chamar de *vita contemptiva*”¹¹ (m 1a, 2).

“Por volta de 1830: “O *quartier* era cheio daqueles jardins que Hugo descreveu em ‘*Ce qui se passait aux Feuillantines*’¹². O Luxemburgo, muito maior do que é hoje, era margeado diretamente pelas casas: cada proprietário tinha uma chave do jardim e podia passear ali a noite inteira” (I 1,10).



Figura 09
Eugène Atget:
Jardin du Luxembourg ,
1923-1925

¹¹ Do lat. “contemptibilis”, adj. Desprezível.

¹² “O que aconteceu com Feuillantines por volta de 1.813”, poema de Victor Hugo.



Galeria 06_Estátuas

Galeria Lomo
01_Luxemburgo

Nas estratégias para o encontro ou para a descoberta com o surreal, para além da fantasmagoria dos reflexos e do tempo não impresso na emulsão fotográfica, na borrosidade da figura, uma imagem única abre o universo do imponderável e do singular, ou aquilo que quase não vemos, mas quando vemos, nos deslumbra pela capacidade de montagem de significados superpostos de forma natural, ou quase natural. Ao sujeito atento aos processos conceituais, nos quais os arranjos dos objetos criam diálogos, uma simples e decadente vitrine abre um portal para o imaginário. Os elementos superpostos, em tênue equilíbrio, exigem do fotógrafo e do observador da imagem a procura pela possibilidade da significação. Fotógrafo, imagem e observador se encontram no campo amplo do simbólico; a montagem surrealista naturalizada.

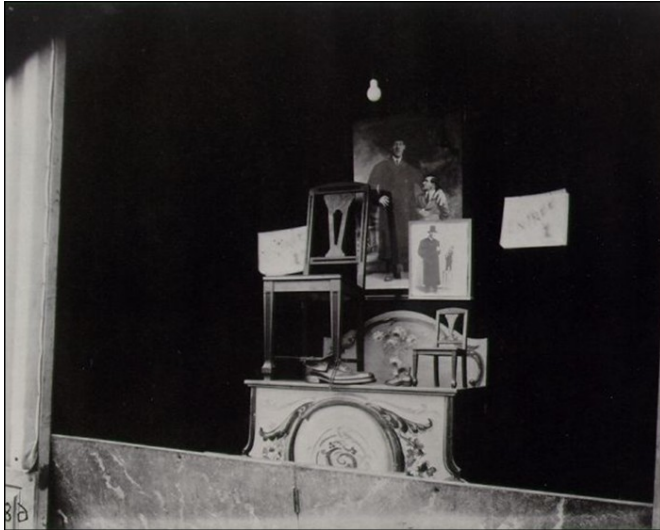


Figura 06
Eugène Atget:
Fête du Trône,
Paris 1925



Galeria 05_Cadeiras

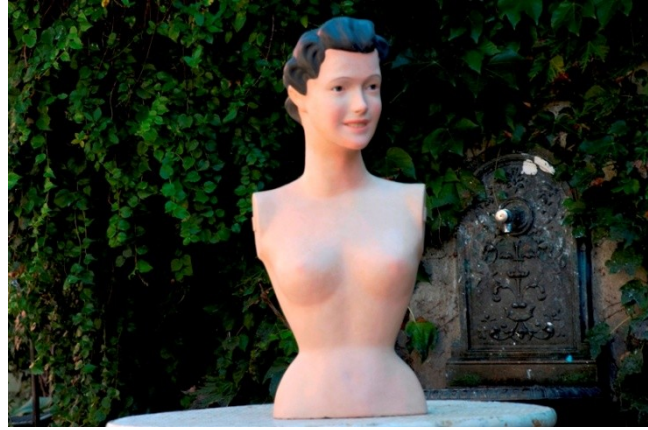
As vitrines das lojas fotografadas por Atget são, muitas vezes, povoadas de manequins, simulacros do corpo humano em exposição como duplo, como cópia e como *analogon*, produzindo desejos e projeções na ordem emergente do consumo, colocando o corpo como suporte da moda em ascensão e à disposição do maior poder de aquisição das classes médias urbanas. Ao mesmo tempo, os reflexos criam uma atmosfera e um espaço expandido para o território do extracampo, um segundo duplo.

“As engenhosas parisienses,... para divulgar mais facilmente sua moda, lançavam mão de uma reprodução especialmente atraente de suas novas criações, a saber, as bonecas manequins... Essas bonecas, que ainda tinham uma grande importância nos séculos XVII e XVIII, eram dadas às meninas como brinquedos, depois de terem

terminado sua função de figurinos da moda". Karl Gröber, *Kinderspielzeug aus alter Zeit*, Berlim, 1927, pp 31-32. (Z 1, 11).



Figura 08
Eugène Atget: Avenue des
Gobelins, Paris, 1925



Galeria 07_Manequins

Um tema muito próximo aos manequins, ou bonecas, como se referiu Benjamin, são as fachadas de lojas, e na maioria delas com espelhamento para um duplo, ou seja, a realidade extracampo incorporada ao quadro; a cidade incorporada dentro da vitrine, como um ser único e singular. Muitas imagens distorcidas e disformes serão estranhas ao olhar fotográfico de então, o que chama a atenção dos surrealistas, pelo que depois Benjamin veio a chamar de inconsciente ótico, ou aquilo que se dá a ver somente pela imagem maquínica. O espelhamento é tema de um tópico de Benjamin, referindo-se principalmente às passagens comerciais, nas quais amplos espelhos criavam múltiplos mundos refletidos nas vitrines das lojas.

"... Paris é a cidade dos espelhos. Asfalto das ruas, liso como um espelho, terraços envidraçados diante dos bistrôs. Uma fartura de vidros e espelhos nos cafés, para torná-los mais claros por dentro e conferir agradável amplidão a todos os minúsculos recintos e

compartimentos em que se subdividem os estabelecimentos parisienses... (R 1,3).

...“Um olhar sobre a ambiguidade das passagens: sua riqueza de espelhos que aumenta os espaços de maneira fabulosa e dificulta a orientação. Ora, este mundo de espelhos pode ter múltiplos significados e até mesmo uma infinidade deles – permanecendo sempre ambíguo...” (R 2a, 3).



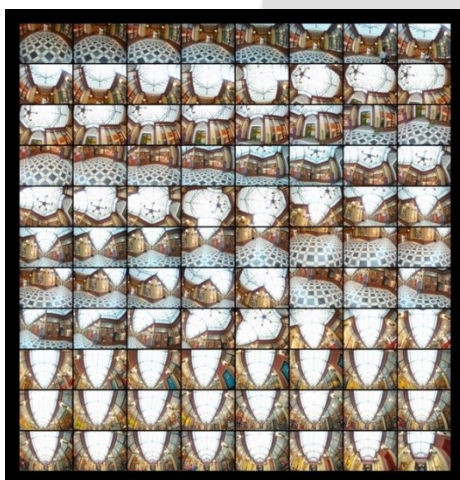
Figura 10
Eugène Atget: Rue de Petit Pont,
Paris, 1913

Galeria 08_Vitrines

As passagens parisienses do século XIX são territórios de exaltação do consumo, da moda e de um novo status urbano. Lugar de passeio e de encontro, de mútuas visualizações, entre o ir e o vir, de trocas de olhares, com paradas para ver as vitrines, de possíveis compras, no desejo de comprar, ou também deslumbrar os espelhamentos e a amplitude dos significados dos múltiplos mundos em reflexos. Benjamin revela a decadência das passagens nas transformações de Paris no século XX, principalmente pela abertura do Boulevard Hausmann, destruindo a famosa *Passage de l'Opéra*. Diz Benjamin: *“Tal como até há pouco esta estranha galeria, ainda hoje algumas passagens preservam sob uma luz ofuscante e em*

recantos sombrios um passado que se tornou espaço.” (Benjamin:2006:902). Antigos ofícios, como sapatarias, guarda-chuvas, bengalas e muletas pelos corredores, talvez um teatro, um restaurante, botões de colarinhos, uma provável loja que compra dentaduras de ouro, uma loja de enfeites para casamentos anunciada pelo “empoeirado véu de noiva”. Como uma “paisagem primeva de consumo”, as passagens, agora em decadência, aliam o vulgar e o luxo, com um atrevimento inescrupuloso; são como “imagens de sonhos mais confusos”. As passagens parecem ter se transformado em gabinetes de curiosidades da vida mundana e exótica.

“Chamamos repetidamente a atenção”, diz o guia ilustrado de Paris de 1852, um retrato completo da cidade às margens do Sena e de seus arredores, “às passagens que desembocam nos *boulevards* internos. Estas passagens, uma recente invenção do luxo industrial, são galerias cobertas de vidro e com paredes revestidas de mármore, que atravessam quarteirões inteiros, cujos proprietários se uniram para esse tipo de especulação. Em ambos os lados dessas galerias, que recebem a luz do alto, alinham-se as lojas mais elegantes, de modo que uma passagem é uma cidade, um mundo em miniatura, onde o comprador encontrará tudo que precisar. Numa chuva repentina, são elas o refúgio para todos os que são pegos desprevenidos, garantido-lhes um passeio seguro, porém restrito, do qual também os comerciantes tiram suas vantagens” (A 1,1)



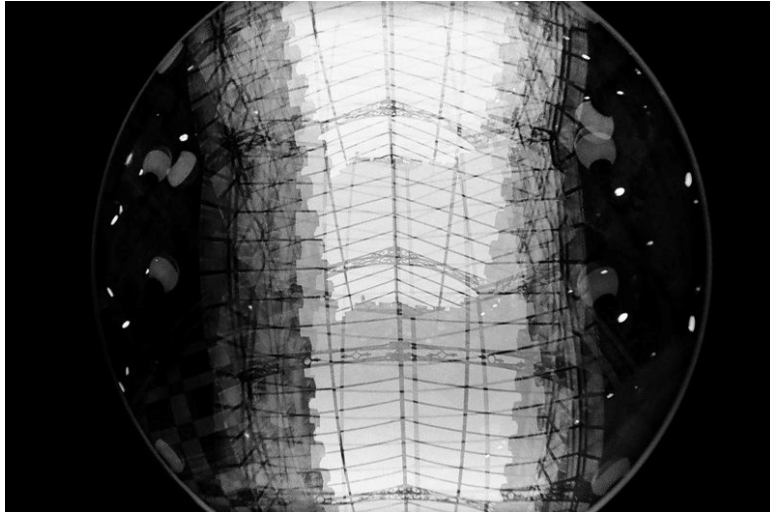
Mosaico 03_ Passage Prince



Mosaico 04_ Passage Vivienne

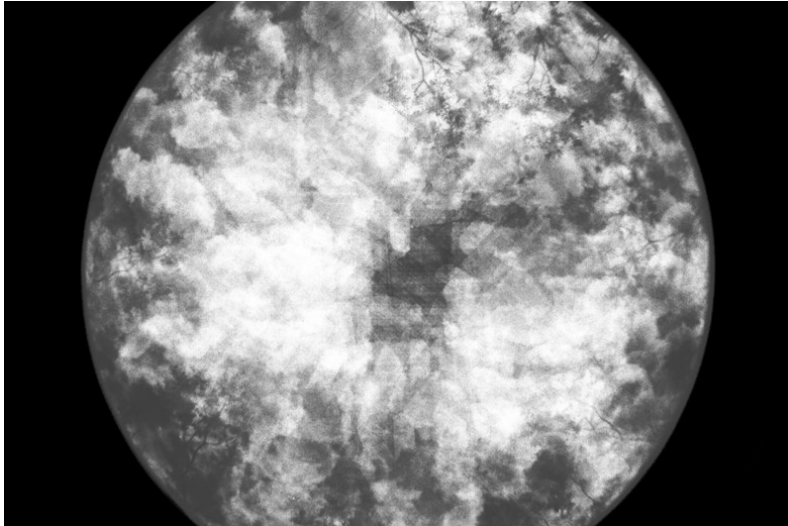
Da pequena vila gaulesa, depois greco-romana, transforma-se na importante cidade medieval dos antecedentes parísios, e depois, Paris se moderniza nas transformações do Barão Haussmann e a abertura das grandes avenidas. Muitas camadas urbanas se formaram como palimpsesto nesse território marcado pelas curvas do rio Sena; Paris se tornou uma cidade monumento, até mesmo quando destruída pela força ficcional das imagens de Chris Marker. Em Paris, cruzamos com monumentos em qualquer esquina, de qualquer proporção, de muitas e variadas significações, ou então os avistamos de longe, o que facilita deslocamentos para qualquer um, sejam parisienses ou estrangeiros. Dentre todos, destacam-se dois: o Arco do Triunfo e a Torre Eiffel, marcando distintos momentos históricos. O primeiro, dentro da longa ocupação e tradição romana, erguendo-se o arco como lugar da glória, mesmo sendo cerimonialmente um espaço demarcador dos limites do poder militar, e o segundo, torna-se o monumento principal da Exposição Universal de 1889, um marco para a importância da França nesse século, coincidindo com os 100 anos da Revolução Francesa. Das glamourosas passagens comerciais do século XIX, ainda perduram poucas, algumas públicas, outras privadas, mas somente poucas ainda marcam o fausto da arquitetura, da luz e da materialidade, como a *Passage Vivienne*.

Por fim, optei em realizar uma abordagem já anteriormente feita em outros monumentos, ou seja, criar séries de (des)monumentalização através do simples ato fotográfico em criação fenomenológica ou processo de presentificação, no sentido filosófico de tornar-se possível e presente pela imagem, apagando assim, qualquer resquício de engrandecimento e glorificação, sobrepondo suas próprias imagens, e desaparecendo com os monumentos em palimpsestos ou camadas de sua própria luz.



Galeria Lomo 02_viviene

“O triunfo foi uma instituição do Estado romano e tinha como pressuposto a posse do *imperium* militar, isto é, do direito de comando de guerra, que se extinguia no dia da cerimônia do triunfo... Dentre as diversas condições, às quais estava associado o direito do triunfo, a mais premente era a que estabelecia que a zona limítrofe da cidade... não seria ultrapassada antecipadamente. Do contrário, o general perderia os direitos aos auspícios de guerra, válidos apenas nas campanhas no exterior, e com isso o direito ao triunfo. Qualquer mácula e qualquer culpa pela guerra assassina (será que originalmente também o perigo proveniente dos espíritos dos inimigos mortos?) foram retirados do general e do exército, permanecendo...fora da porta sagrada... A partir desta concepção fica claro... que a *porta triumphalis* não foi de forma alguma um monumento para a glorificação do triunfo.” Ferdinand Noack, *Triumph und Triumphbogen* (Conferências da Biblioteca Warburg, vol. V), Leipzig, 1928, pp 150-151 e 154. (C 7, 4).

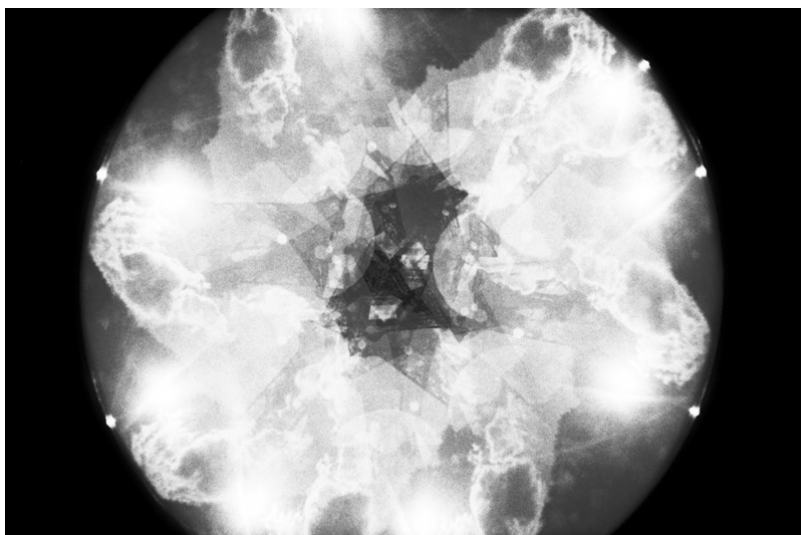


Galeria Lomo 03_ Arco do Triunfo

"... nós vimos, escritores, pintores, escultores, arquitetos, protestar... em nome da arte e da história francesas, ameaçadas – contra a edificação, em pleno coração de nossa capital, - da inútil e monstruosa Torre Eiffel...que esmaga com seu volume bárbaro a Notre-Dame, a Sainte-Chapelle, a Torre Saint-Jacques, todos os nossos monumentos humilhados, todas nossas arquiteturas diminuídas!" Cit. Louis Chéronnet, "*Les trois grand-mères de l'exposition*" (*Vendredi*, 30 de abril, 1937). (F 8,2) (Página 205).

"...Originalmente saudada por um protesto unânime, ela continuou sendo bastante feia, mas foi útil ao estudo da telegrafia sem fio... Disseram que essa Exposição havia marcado o triunfo da construção em ferro. Seria mais justo dizer que marcou sua falência." Dubech e D'Espezel, *Histoire de Paris*, Paris, pp. 461-462. (F 4a, 4).

"A Torre Eiffel: 'É significativo que a mais famosa construção da época, não obstante seu gigantismo... tenha a aparência de um bibelô, o que... advém do fato de que a sensibilidade artística subalterna da época só conseguia pensar em termos do espírito de gênero e da técnica de filigrana.' Egon Friedell, *Kulturgeschichte de Neuzeit*, III, Munique, 1931, p. 363. (F 5a, 7).



Galeria Lomo 04_ Torre Eiffel

