

Eugène Atget: imagem dialética, imagem crítica

Luciano Bernardino da Costa¹

Ebriedade, cidade e imagem dialética

Num olhar à primeira vista, os elementos expostos na fotografia de Eugène Atget² se delineiam como em um espelho que aprisiona partes desconexas, ordenadas de maneira progressiva e hierárquica. Apesar da diferença de escala entre seus elementos e o corpo daquele que a observa, é possível estabelecer uma aproximação com a experiência real do corpo no espaço, espaço esse urbano, representado sobre o suporte fotográfico. Uma percepção de visual faz-se então tátil, dimensional, imaginativa,



Atget, Eugène. Magasin de vêtements pour hommes. Avenue des Gobelins, 1926.

Fonte:

<http://collections.lacma.org/node/216582>

¹ Doutor pela FAU-USP, em maio de 2010, com a tese intitulada *Imagem dialética e imagem crítica: fotografia e percepção na metrópole moderna e contemporânea*, defendida na área de “Projeto, Espaço e Cultura”, sob a orientação da Prof^a Dr^a Vera Palamin. Composição da banca: Agnaldo FARIAS, Celso FAVARETTO, Dária Gorete JAREMTCHUK, João FRAYZE-PEREIRA e Vera PALAMIN (orientadora). O autor possui mestrado em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (2001) e graduação em Ciências Sociais também pela Unicamp (1991). É professor do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP) e professor assistente III da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas). Atua principalmente nas áreas de artes, linguagem da arquitetura e da cidade, fotografia e suas interações com o urbano e é pesquisador do Núcleo de Estudos das Espacialidades Contemporâneas (NEC-USP). lbcosta45@gmail.com

² Fotógrafo pouco conhecido em seu tempo, Eugène Atget (1857-1927) desistiu da carreira de ator e pintor e, em 1888, enveredou pela fotografia. Nessa época registra-se um interesse crescente pela Velha Paris, aquela que aos poucos vai se apagando com o crescimento da metrópole moderna. Atget a documenta prestando seus serviços a artistas, a colecionadores e a instituições governamentais. No entanto, sua fotografia é, frequentemente, interpretada como descompromissada, dando pouca importância à perfeição técnica e voltada a criar uma percepção do espaço pictórico (KRASE, 2000, p. 81). Isso lhe confere uma aura de artista entre ingênuo de

permitindo nomear e estabelecer relações com o corpo, com a espacialidade e com os materiais que se apresentam na imagem, em simultânea extensão com os passos do fotógrafo.

Nesse intercâmbio observador-observado, a circunstância e a instabilidade da imagem retratada por Atget operam tensionando valores de fidedignidade e verossimilhança atribuídos à fotografia. Ordenados pelo ângulo de tomada praticado pelo fotógrafo, o olhar não realiza a expectativa por uma abordagem objetiva e distanciada do tema, pelo contrário, o riso plasticizado, o olhar altivo e penetrante dos manequins, a matéria reflexiva que se acomoda sobre o análogo esperado de uma vitrine conduzem o observador a dividir sua atenção e a encontrar outra lógica que cada vez mais permeia a metrópole moderna: a temporalidade fugaz que sucessivamente apresenta e dissipa os espaços percebidos sob o caminhar inebriado do transeunte.

Esse novo tipo de experiência encontrada na fotografia de Atget impõe uma realidade perceptiva diversa, que Walter Benjamin compreende sob a noção de *ebriedade*. Para o filósofo, os infinitos estímulos a que está sujeito o indivíduo na metrópole moderna promovem um estado de semiconsciência, de *ebriedade*, que abarca e envolve o corpo todo do cidadão, misturando-se à aparente dominância da visualidade. Frequentemente implícita à experiência da *flânerie*, a *ebriedade*³ permite

sua própria perspicácia e transgressor silencioso, na medida em que passa ao largo de modelos estabelecidos.

³ A ênfase dada à *ebriedade* neste artigo compreende a questão sobre a dominância (ou não) da visualidade nas metrópoles contemporâneas, tendo como interlocução George Simmel. Benjamin comenta: “As pessoas tinham de se acomodar a uma circunstância nova e bastante estranha, característica da cidade grande. Simmel fixou essa questão acertadamente [...]” (BENJAMIN, 1989, p. 36). Sobre a questão Simmel coloca: “O caráter mais enigmático do homem que é visto em comparação com o que é ouvido, em virtude do deslocamento mencionado, contribui seguramente para o problema do sentimento de desorientação na vida como um todo [...]” (SIMMEL, 1908, *apud* WAIZBORT, 2000, p. 322). Nesse sentido, a *ebriedade* pode também ser compreendida como a disposição que envolve o *flâneur*, oscilando entre uma sujeição à multidão e uma observação desperta em que os encontros com os passantes vêm trazê-lo à condição presente como corpo situado no espaço, assim: “Na atitude de quem sente prazer assim, deixava que o espetáculo da multidão agisse sobre ele. Contudo, o fascínio mais profundo desse espetáculo consistia em não

identificar uma disposição corpórea ampliada, em que corpo e visão estão conjugados, aproximando *flâneur* e transeunte urbano e desmistificando o “olhar” do fotógrafo como um ente autônomo. Todos, porém, afetados pelas transformações que se operam na metrópole moderna, onde o espaço construído e a sedução da mercadoria envolvem tanto aquele que encontra na “distração” a possibilidade para uma “ação criadora” (flâneur-fotógrafo), quanto o indivíduo subordinado à racionalidade da metrópole.

Por outro lado, feitos duração sobre o suporte fotográfico, o caminhar inebriado e a percepção fugidia⁴ de Atget são potência de rememoração de uma condição banal que se desdobra enquanto crítica das relações estabelecidas na metrópole e, simultaneamente, ruptura com uma estética documental a que a prática fotográfica remontava. Ou seja, em seu efeito de sobreposição e colagem, a foto de Atget amplia os limites da verossimilhança atribuídos à fotografia em direção a um caráter expressivo e autoral, que contribuirá para a afirmação de uma estética fotográfica a partir da década de 1890, ao mesmo tempo em que instaura uma cisão na percepção consolidada do transeunte.

A partir de então, podemos considerar que a fotografia passa a participar de uma relação perceptiva e simbólica mais ampla, não reduzida à visualidade, mas compondo-se de frações do percebido que incitam relações de semelhança e de aproximação capazes de compor relações diversas de sentidos, ou seja, uma possibilidade de conhecimento que contempla a dialética entre suas frações, tendo na técnica da montagem o procedimento capaz de dar concreção ao intervalo entre o

desviá-lo, apesar da ebriedade em que o colocava, da terrível realidade social. Ele se mantinha consciente, mas da maneira pela qual os inebriados ainda permanecem conscientes das circunstâncias reais” (BENJAMIN, 1989, p. 55).

⁴ Neste artigo, trabalhamos, principalmente, com o texto “Alguns temas em Baudelaire” (1939). Benjamin discute nesse texto a questão da transformação da experiência moderna para a da vivência, levantando os elementos que compõem essa transformação relacionada com as condições perceptivas impostas pela metrópole moderna, através de sua noção de choque, sobreposição de imagens e impressões.

observador e o referente. Portanto, potência dialética reveladora de uma historicidade de que participam a cidade, os cidadãos, a técnica e a estética fotográfica enquanto apreensão de uma corporeidade percebida preponderantemente como visual.

Na obra de Benjamin, tal potência crítica podemos compreendê-la sob a noção de *imagem dialética*, por meio da qual se reúnem as reflexões filosóficas do autor sobre história, imagem, memória, articuladas entre si (CAMARGO, 2004). Elas constituem um campo reflexivo que interage com a modernidade pensada enquanto uma temporalidade ruptiva em relação a uma experiência antes fundada na tradição. É, assim, o espaçamento crítico que instaura a legibilidade do instante presente e o reconhecimento do tempo histórico em que se vive, sendo a imagem “*aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, [...]. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade*” (BENJAMIN, 2006, [N 3, 1], p. 505). Ou seja, a imagem no sentido que Benjamin apresenta é um estado de suspensão a situar-se diante do fluxo de impressões a que está sujeito o homem moderno. Mas não sob uma ordenação linear, orientada pelo mito do progresso, e sim por um aspecto obscuro entre “o ocorrido” e “o agora”, como um salto de temporalidades distintas em que a *imagem dialética* é o ponto de encontro, o descompasso temporal da imagem em tensão com a historicidade em que emerge.

A fotografia seria assim um lugar possível de encontro dessas temporalidades na imagem, a qual guarda o mistério da presença enquanto rastro luminoso, a provocação à memória voluntária do observador, a possibilidade de reprodução e disseminação da imagem para além dos limites do suporte original a que estava confinada.⁵ Nesses aspectos reconhecemos algumas das fantasmagorias que residem

⁵ Segundo Susan Buck Mors, interpretando Benjamin, tecnologias como a fotografia “dotam os seres humanos com uma acuidade perceptual sem precedentes, que, Benjamin acreditava, faria surgir uma forma menos mágica, mais científica de capacidade mimética, em sua própria época” (BUCK MORS, 2002, p. 320).

nas tecnologias do ver, cujo caráter ambíguo coloca o indivíduo entre a possibilidade de despertar e a sedução e ilusão que a imagem técnica acolhe em seus registros.⁶

De outro modo, na vitrine de Atget, o momento fugidio, ao ser estendido, faz dele um evento único, embora constantemente repetível, portanto espaço-tempo reencontrado e ressignificado. Lapso temporal produzido pelo dispositivo na forma de um espaço de tensão entre seus atributos técnicos, estéticos e suas apropriações e inserções como mercadoria-mnemônica. Imagem dialética, cujos aspectos de estranhamento e de expansão do ato de ver se apresentam constantemente reatualizados. Possibilidade de o lapso temporal fazer-se reflexivo sobre o próprio fotográfico, manifesto nas interjeições encontradas na técnica e estética criadas, assim como no descompasso e ambiguidade que reportam ao passado e aos desejos futuros.

Imagem dialética, imagem crítica

Entretanto, o habitante da metrópole, que tinha nos recantos urbanos os reflexos de uma história coletiva, perde pouco a pouco essa referência comum, a favor de uma cidade formatada sob a lógica da imagem a serviço do consumo. A imagem, antes suporte tangível, memória estendida, referência fugaz mantida a certa distância, torna-se, contemporaneamente, a própria matéria modelar do mundo, do urbano e da concepção de indivíduo. Desse modo, segundo Fredric Jameson, a realidade visível não é mais o balizamento para a busca de um referente que situe o sujeito no tempo; pelo contrário, são as imagens projetadas pela produção cultural que constroem as

⁶ Com a noção de “inconsciente ótico”, em “Pequena história da fotografia” (1931), Benjamin contempla alguns desses aspectos do fotográfico que ultrapassam a percepção mnemônica, temporal e ocular do indivíduo. Conexão física com o visível, instantaneidade e acuidade do fotográfico, tais características foram pensadas por Benjamin a partir de fotografias de David Octavius Hill (1802-1870), Étienne-Jules Marey (1830-1904), Karl Blossfeldt (1865-1932).

referências de um mundo descolado da história.⁷ Tal proposição evidencia o aspecto alegórico no contemporâneo e, simultaneamente, distingue-se da concepção de história em Benjamin. Para este, havia uma história em andamento e fortemente demarcada, tanto que exigia do sujeito posicionar-se, norteando inclusive o projeto político do autor. Contemporaneamente, Jameson reconhece uma história que está diluída na produção cultural de imagens. É como se ela mesma fosse uma forma de entretenimento que se ajusta e se ordena conforme os princípios desejados, entre eles, por exemplo, o de se ter um bom roteiro para um filme, angariar uma ótima bilheteria, favorecendo o confinamento do tempo presente a uma historicidade curta, esvaziada de um projeto político. O sujeito, na contemporaneidade, se deslocaria então em direção às imagens de uma cultura visual amplificadas. Pode ele encontrar essas referências na mídia, nos novos meios técnicos de produção e exibição, na relação de consumo, todos constituídos de uma volatilidade e transparência que se assemelham a um habitar em um castelo de evocações sobrepostas, múltiplas e infinitas, que provocam tanto o êxtase quanto a perda de escala diante dessa diversidade.

Nesse sentido, o fenômeno das imagens digitais, com sua penetrante possibilidade de produção e fruição, não serviria somente como uma extensão amplificada do ato de ver (prótese do corpo), mas também, segundo Hans Belting (2008), como “reflexo do corpo, prestando-se à autoinspeção”. É como se a ebriedade do transeunte urbano se desdobrasse na sinestesia do usuário com o seu próprio aparelho, uma vez que, segundo Belting, “as imagens digitais geralmente endereçam-se à imaginação dos nossos corpos e cruzam o limiar entre imagens visuais e imagens virtuais”, buscando “a mimesis da nossa própria imaginação” (BELTING, 2008). Esse compartilhamento teria adquirido hoje uma substância até então desconhecida, cuja matéria difusa continua a ter como referência o próprio corpo, trazendo, paradoxalmente, o risco de desejo de uma mimesis absoluta, mas também a afirmação

⁷ Referimo-nos aqui aos artigos “Pós-modernismo e sociedade de consumo” (1982) e “Teorias do pós-moderno (1983)”. In: JAMESON, 2006.

de uma condição de vida, afetada invariavelmente pela virtualidade e pregnância das imagens. O corpo seria assim o ponto de convergência entre imagem e mídia, mas não o corpo situado no espaço, e sim como uma contiguidade, um estar no mundo em que corpo, imagem de si mesmo e espaço se imiscuem. Diverso, portanto, da relação corpórea praticada por Atget e apresentada enquanto imagem-duração e potência de estranhamento da metrópole manifesta pelo fotográfico.

Diante do grau de indiferenciação entre produtor/observador e o fenômeno dos dispositivos digitais, a possibilidade de emancipação preconizada por Benjamin tomaria outros contornos. Daí a necessidade de repensar a concepção de *imagem dialética*, valorizando-se seu caráter reflexivo, porém atentando-se para a sua retomada sob condições distintas do contexto tecnológico e político-ideológico a que estava relacionada. Importa, desse modo, manter seu suporte crítico, o qual pressupõe uma dialética em obra, capaz de fazer aflorar, na relação com o sensível, um espaçamento inquietante entre o observador e o observado, situando-os na historicidade que os envolve (COSTA, 2010).

Para isso, a concepção de *imagem crítica* proposta por George Didi-Huberman, em sua obra *O que vemos, o que nos olha* (1992), permite, no entender deste texto, o desdobramento da noção de *imagem dialética* em Benjamin. A reflexão desse filósofo aproxima o materialismo histórico, que suporta as reflexões de Benjamin, e a fenomenologia do ver, apresentando uma associação entre uma dimensão histórico-crítica que transpassa a produção e a recepção das imagens, e a *dialética do ver*, que perfaz o corpo e o espaço imaginativo. A *imagem crítica* pode assim ser compreendida em dois momentos: como um *sintoma* que emerge na imagem como um campo de tensão do percebido; crítica também por se fazer reflexiva, guardando uma eficácia teórica para além de seu afloramento, fazendo-se histórica.

Precisamos doravante reconhecer esse movimento dialético em toda sua dimensão “crítica”, isto é, ao mesmo tempo em sua dimensão de crise e de *sintoma* – como turbilhão que agita o curso do rio – e em sua dimensão de análise crítica, de

reflexividade negativa, de intimação – como o turbilhão que revela e acusa a estrutura, o leito mesmo do rio (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 171).

Como se observa, a *imagem crítica* reintroduz a *imagem dialética* dando evidência às suas dobras. Didi-Huberman amplia sua compreensão ao trazer essa dupla composição – de crise (*sintoma*) e de reflexividade negativa (análise crítica). O *sintoma*, em seu caráter reluzente, capaz de revelar a *dialética do ver* entrecruzada à memória, ocorre quando o “olhante” ultrapassa o inexprimível, o estranhamento a que foi lançado pela obra experienciando-o criticamente. Desse modo, quando a dialética se faz operante, a *imagem crítica* constitui-se a si mesma na explicitação dos limites que a fizeram aflorar, e impinge uma autocrítica àquele que é por ela afetado, confluindo ao presente como potência reflexiva. Assim, ela se apresenta como “uma imagem que critica a imagem – capaz, portanto, de um efeito, de uma eficácia teórica – e, por isso, uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para transcrevê-lo, mas para constituí-lo” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 172).

Esse aspecto duplamente reflexivo, referente à própria obra e àquele que permite por ela se afetar, compõe o movimento da imagem crítica. Sua precariedade tem, na relação entre palavra e imagem, o meio para a abertura do ver e do crer. Através da constituição de um discurso entrelaçado a outro, da formalização de um espaço de intercâmbio entre o *olhante* e o *olhado* (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 148),⁸ o ver encontra seus limites como sensorialidade unívoca, recompondo-se em relação a outras dimensões do sensível e da história coletiva. Isso implica uma

⁸ Na tradução do texto de Didi-Huberman, o uso dos vocábulos “olhante” e “olhado” é muito frequente e corresponde a uma necessidade semântica da teoria desenvolvida pelo autor, de modo a contemplar uma reciprocidade inerente a um ou a outro desses polos. Além disso, tal uso contribui também para constituir o espaço tramado – o “entre” – enquanto interlocução viva, no qual acontecem as reflexões do filósofo. Dessa maneira, no decorrer deste trabalho, utilizaremos estes termos – *olhante* e *olhado* –, em razão do que foi acima mencionado, ainda que no português não exista o termo *olhante*.

sobreposição entre a obra e sua recepção, transpassada pelo jogo associativo e mnemônico que a resgata e a reconstitui no presente.

Considerações finais

Assim, diante de certas imagens, nem sempre é possível saber se um hábito do ver se impõe, mostrando-se desejoso de fazer-se intenso, breve, surpreendente ao ponto de, por uma única nota, distinguir e identificar uma obra, ou se a própria obra evade do imediato desse ato, seja pela sua insuficiência ou pela sua diferenciação. Nesses casos, frequentemente, o percebido é esquecido. Mas, por vezes, um incômodo se fixa, o ver se faz lacuna, ideia vazia, exigindo que se retorne verdadeiramente à imagem.

Na fotografia de Atget esse convite se faz presente, suscitando o encontro com as temporalidades que emergem da imagem. Expressão de um tempo ruptivo cavado na fração temporal reconhecida em meio ao movimento incessante da metrópole moderna. Contemporaneamente, sob o fluxo ininterrupto das imagens digitais, o olhar agora se enovela em um turbilhão de memórias, chamamentos, narrativas nas quais nos situamos, interrompemos ou esquecemos. O espaçamento entre observador e observado é cada vez mais restrito. Para encontrá-lo há que se amplificar o percebido situado em imagens que instauram o estranhamento, o silêncio de uma temporalidade outra que emerge de modo insuspeito sob sua trama. Trabalhos que abrem essa fresta exigem do observador que constitua o espaçamento tramado entre olhante e olhado, fazendo desse encontro palavra. Elaborando em texto o seu momento de afloramento, ruptura com uma temporalidade objetivada em sua produção, e desdobrada enquanto proposição teórica e crítica à historicidade em que se apresentam.

Referências Bibliográficas

BELTING, Hans. **Imagem, mídia e corpo**: uma nova abordagem à iconologia. Tradução de Juliano Cappi. Disponível em: http://www.revista.cisc.org.br/ghrebh8/artigo.php?dir=artigos&id=belting_1#_ftn7. Acesso em: 1º set. 2008.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, vol. 3)

_____. **Passagens**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; UFMG, 2006.

BUCK MORS, S. **Dialética do olhar**: Walter Benjamin e o projeto das Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó/SC: Ed. Universitária Argos, 2002.

CAMARGO, Patricia F. **A câmera obscura de Walter Benjamin**: um estudo sobre a imagem dialética no Trabalho das Passagens. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2004.

COSTA, Luciano Bernardino da. **Imagem dialética e imagem crítica**: fotografia e percepção na metrópole moderna e contemporânea. São Paulo, 2010. Tese (Doutorado em Projeto, Espaço e Cultura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-18062010-090811/>.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

JAMESON, F. **A virada cultural**: reflexões sobre o pós-moderno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

KRASE, Andreas. Inventário de coisas. In: _____. **Paris**: Eugene Atget. Cologne/Germany: Taschen, 2000.

SIMMEL, G. Sozologie. Apud WAIZBORT, Leopoldo. **As aventuras de Georg Simmel**. São Paulo: USP; Ed. 34, 2000. p. 322.