

4. Flânerie

Assim como Atget, o pintor Edgard Degas agia na contramão do caminho escolhido entre os artistas de sua época. Foi ele quem mais se identificou com os recursos das imagens fotográficas e um dos poucos a explorar a potencialidade da nova tecnologia, disponível a quem soubesse e conseguisse enxergá-la. “Foi um dos primeiros a entender o que a fotografia poderia ensinar ao pintor e o que o pintor deveria evitar tomar emprestado dela”, sentencia Paul Valéry (2012: 42). A relação de Degas com a fotografia assinala a modernidade do artista. Os efeitos obtidos com os cortes, a partir da transposição da linguagem fotográfica para a imagem pictórica, são inesperados e apontam para a objetividade científica vivida no momento. Mais do que qualquer outro pintor de sua época, Degas compreendeu que ver fotograficamente não significava se fixar em detalhes. Inspirado pelas novidades da modernidade e livre das convenções acadêmicas, beneficiou-se das peculiaridades intrínsecas à fotografia sem contrariar sua intuição artística. A imagem fotográfica influenciou realistas, impressionistas e até cubistas. Os pintores, em geral, souberam explorar livremente o recurso. Nenhum deles, contudo, transpôs para a tela o modo de ver fotográfico como Degas o fez.

Definir se a fotografia era um simples aparato técnico capaz de reproduzir as aparências de maneira mecânica ou se era um autêntico meio de expressar uma sensação artística individual foi uma dúvida que perturbava críticos, fotógrafos e pintores. Se por um lado uns a situavam como resultado mecânico sem relação algum com arte, outros enxergavam o dispositivo fotográfico no mesmo patamar que a paleta e entendiam que

o gosto do fotógrafo e sua intervenção na luminosidade e composição influenciavam o resultado.

Paul Delaroche (1797-1856), reconheceu, já em 1839, a positividade do daguerreótipo como tema de observação e de estudo, demonstrando não temer a concorrência no terreno da representação, como a maioria dos artistas que enxergavam no invento uma ameaça (Fabris, 1991. P.178 *apud* Sagne, 1982, p.13). Ao ver as primeiras fotografias, declarou a morte da pintura, mas muda de opinião ao constatar como a imagem precisa poderia auxiliar a um pintor histórico como ele, para quem a reprodução exata era primordial. Reconhecer a utilidade da nova imagem não implicava, porém, aceitá-la como arte: quase todos os artistas negaram à fotografia o status de obra de arte, inclusive Degas.

A transformação social e econômica ocorrida no século XIX levou a um deslocamento dos estados de consciência. O desenvolvimento da indústria em paralelo ao da tecnologia e o progresso das ciências em paralelo às necessidades de industrialização, indicavam a necessidade de formas econômicas racionais. Um dos efeitos foi a mudança na representação da natureza e das relações recíprocas. Aos poucos, assomava uma nova consciência da realidade e uma apreciação desconhecida da natureza.

O período pedia exatidão científica. A consequência, para a arte, foi um apelo para a objetividade, a essência da fotografia. Porém, uma das características da sociedade moderna era a busca por espaço no mercado, o que levava a um esforço de destruição recíproca entre todos os meios. Como ocorreu com a arte e a fotografia, em um primeiro momento, e entre a fotografia e a própria fotografia quando começou a concorrência entre os fotógrafos.

Em *O olho interminável: cinema e pintura*, Jacques Aumont localiza nas mudanças ideológicas que afetaram a pintura do início do século XIX, a possibilidade que favoreceu a invenção da fotografia. O centro de tais mudanças teria sido a revolução na passagem do *esboço* para o *estudo*. O *esboço* se dá quando o projeto do quadro modela a realidade; o *estudo* ocorre quando o autor se coloca diante do motivo sem preocupação de exatidão, o principal é captar a primeira impressão e fixá-la como dado artístico. O importante no *estudo* é a rapidez, "o fato de que, jamais retocado, ele continuará a ser uma obra destinada a captar a primeira impressão, a fixá-la como impressão, de saída, artística" (Aumont, 2004, p.48), e não a exatidão da cópia.

O *estudo* traz características da industrialização, prima pela tentativa de reprodução do que o olho vê. É o momento em que o mundo deixa de ser visto por inteiro para ser olhado "como campo interrompido de quadros potenciais, esquadrihado pelo olhar do artista que o percorre, o explora e repentinamente para e o recorta" (Aumont, 2004, p.48). A mobilidade visual, fragmentada, é fruto da conquista da velocidade promovida pelas estradas de ferro, decisivas para a distribuição de matérias-primas necessárias para a expansão da industrialização e para o escoamento dos produtos industrializados, fazendo com que o campo e a cidade incorporassem, simultaneamente, os papéis de produtor e consumidor e reorganizando os espaços de circulação. Na concepção de Tom Gunning (Cf. 2004, p.34), o cenário estruturado de acordo com as necessidades de circulação é uma entre tantas mudanças perceptivas e ambientais decorrentes da vida moderna. As outras são "um novo domínio sobre os pequenos incrementos de tempo; um desmoronamento das distâncias e uma nova experiência do corpo e da percepção do ser humano,

moldada pela viagem a novas velocidades e por novos e atraentes potenciais de perigo" (Schivelbusch, Wolfgang *apud* Gunning).

O autor refere-se ao fim do espaço-tempo tradicional, substituído por um espaço-tempo fluido estabelecido a partir da linha férrea. Antes da irrupção da tecnologia como vetor de compressão do tempo, o trajeto de horas consumia dias ou semanas a cavalo; até o surgimento do telégrafo, a comunicação entre distâncias recorria ao pombo-correio; enfim, até essas mudanças acontecerem, o tempo passava inexoravelmente lento. A alteração da percepção geográfica e da concepção temporal estava fundada na substituição da moral antiga – ligada à natureza – por valores como aceleração e velocidade (Cf. Aumont, 2004, p.53), mais pertinentes à sociedade industrializada. Esta correria desaguou na perda da estabilidade e no colapso das experiências anteriores de tempo e espaço, alterando a identidade estável das coisas e solapando as certezas fincadas há séculos como absolutas.

As novas tecnologias mudaram o mundo e a maneira das pessoas o entenderem, visto promover a mudança do mundo de objetos sólidos para o mundo de imagens e informação onde a velocidade é imperiosa. O espectador não ficou imune aos acontecimentos, é transformado pela locomotiva em viajante imóvel e passivo a olhar a paisagem pela moldura da janela.

Olho móvel, corpo imóvel: está tudo aí, e é por aí que o trem substitui o espectador "ecológico" da pintura da paisagem, o simples andarilho que descobre o mundo que o rodeia, por esse ser estranho, enfermo – a ponto de ser comparado com os escravos acorrentados da caverna platônica –, mas, ao mesmo tempo, dotado de ubiqüidade e de onividência, que é o espectador do cinema (Aumont, 2004, p.54).

Entende-se que esse andarilho seja o *flâneur*, personagem que vaga misturado à multidão e que se sente tanto invisível quanto olhado por todos enquanto contempla o panorama urbano. O tipo é retratado em *O homem da multidão*, conto de Edgar Allan Poe (1809-1849) escrito em 1840, que narra a trajetória de um homem que, após longa enfermidade, aproveita uma tarde de outono para apreciar o burburinho da cidade. A cena se passa em Londres e o local escolhido como posto de observação é um bar, no qual ele senta próximo à vitrine disposto a examinar o movimento dos frequentadores. Seu olhar vagueia dos fregueses para os anúncios do jornal e destes para a multidão entrevista no lado externo, até que o vaivém do "mar tumultuoso de cabeças humanas" absorve toda a atenção do convalescente. A imobilidade lhe é suficiente para categorizar os tipos que vê até que a expressão de um velho no meio da multidão o intriga. Curioso por não conseguir encaixá-lo em qualquer grupo, o protagonista é impelido a uma perseguição pelas ruas londrinas na tentativa de descobrir quem seria aquela figura enigmática. O velho é inquieto e caminha com a desenvoltura dos que estão à vontade no ambiente, ainda que este ambiente seja público e compartilhado com a multidão. Ao final, o perseguidor deduz que aquele homem impossível de ser compreendido, "lido", é o "gênio do crime", o homem da multidão, o que é muitos e nenhum ao mesmo tempo.

Poe inicia o texto com uma visão panorâmica que, aos poucos, é detalhada em busca do que motiva o caminhar ininterrupto do andarilho. O fisiologismo do convalescente, que classifica a multidão enquanto a vê por trás da janela não colhe dados suficientes para entender o homem. À diferença do burguês, que ocupa o espaço interior como espaço privado, a rua é a morada do *flâneur*. A cidade cruza o privado e o público, e nela o convalescente se lança. A curiosidade o expulsa da imobilidade e o põe na

rua para descobrir o novo, num movimento no qual a visão fragmentada, o olhar micrológico prevalece.

O conto de Poe é um dos textos inaugurais na fixação da imagem da cidade associada à imagem de um homem caminhando, sozinho, pelas ruas fervilhantes. O isolamento e a perda das conexões são condições para uma nova percepção da realidade urbana emblematicamente representada pela rua. Tópico revisitado por Baudelaire, que vê a cidade como uma "orgia de vitalidade", um mundo instantâneo, fugaz, contingente, que incita o cidadão a uma nova espécie de prazer, o "banho de multidão", e ensina-lhe a entregar-se completamente "ao imprevisto que surge, ao desconhecido que passa" (Gomes, 2002).

O homem da multidão reproduz as sensações causadas pelo ambiente moderno quando descreve a *flânerie*, atividade que somente poderia acontecer naquela época pois, de acordo com Walter Benjamin (Cf. 1994, p.34), dificilmente alcançaria plenitude sem calçadas largas e galerias - caminhos cobertos por estruturas de vidro e metal e ladeados por comércio elegantes. Esses lugares - chamados de passagens - eram a moradia do *flâneur*, "um meio-termo entre a rua e o interior da casa" e transformados em interiores, os bulevares eram o palco para a multidão à qual o andarilho se misturava e se confundia.

Nos ensaios sobre a modernidade, Benjamin metaforiza a obra de Charles Baudelaire para investigar de que maneira as transformações foram registradas pelos literatos da época. O contato o aproximou do *flâneur* - o observador apaixonado que elege a rua como sua casa e tem a multidão como parte de si -, através do qual o poeta descreve as impressões da cidade moderna:

Assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como em um imenso reservatório de eletricidade. Podemos assim compará-lo a um espelho tão intenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e a graça movente de todos os elementos da vida. É um eu insaciável pelo não eu, que, a cada instante, o apresenta e o exprime em imagens mais vivas que a própria vida, sempre insaciável e fugitiva (Baudelaire, 2010, p.92).

A massa humana que inspirava o *flâneur* é, na leitura de Benjamin, nada além do que "uma multidão amorfa de passantes, de simples pessoas nas ruas" às quais o *flâneur* deseja emprestar uma alma. Baudelaire, entretanto, aponta a turba como inspiração para manter eternamente viva a curiosidade do andarilho. Walter Benjamin fez uma analogia com a teoria de Sigmund Freud, explicando a relação entre memória e consciente para compreender como eram absorvidos os estímulos da modernidade - os choques - pela multidão. Ao dissecar qual espaço é reservado na memória para eventos inesperados e qual o critério do consciente para classificar um estímulo como algo novo, Freud conclui que o processo estimulador não deixa no consciente qualquer modificação duradoura de seus elementos e que sua função é proteger contra os estímulos:

Para o organismo vivo, proteger-se contra os estímulos é uma função quase mais importante do que recebê-los; o organismo está dotado de reservas de energia próprias e, acima de tudo, deve estar empenhado em preservar as formas específicas de conversão de energia nele operantes contra a influência uniformizante e, por conseguinte, destrutiva das imensas energias ativas no exterior (Freud apud Benjamin, 1994, p.109).

Energias ativas - admitidas como choques - deixam de ser traumáticas quanto mais vezes houver o registro delas no consciente. A constância do choque nas impressões é proporcional à presença do consciente em atitude protetora. Quanto mais ele operar, menos força terão os choques que, incorporados à experiência, vão corresponder ao conceito de vivência (Cf. Benjamin, 1989, p.111). A análise de Benjamin é inspirada nas reflexões de Georg Simmel sobre a diversidade de estímulos gerados pela modernidade e seus reflexos no indivíduo:

A base psicológica do tipo metropolitano de individualidade consiste na *intensificação dos estímulos nervosos*, que resulta da alteração brusca e ininterrupta entre estímulos exteriores e interiores. O homem é uma criatura que procede a diferenciações. Sua mente é estimulada pela diferença entre a impressão de um dado momento e a que a precedeu. Impressões duradouras, impressões que diferem apenas ligeiramente uma

da outra, impressões que assumem um curso regular e habitual e exibem contrastes regulares e habituais - todas essas formas de impressões gastam, por assim dizer, menos consciência do que a rápida convergência de imagens em mudança, a descontinuidade aguda contida na apreensão com uma única vista de olhos e o inesperado de impressões súbitas. Tais são as condições psicológicas que a metrópole cria (Simmel, 1987, p.12).

A evolução tecnológica submeteu o indivíduo a uma série de choques ocasionados por um fluxo intenso e ininterrupto de estímulos nervosos. Com isso, a experiência subjetiva se condiciona a um constante estado de ansiedade - atravessar a rua poderia provocar inervações e tremores "como descargas de bateria" no sujeito. A intensa emissão de estímulos na modernidade promove a necessidade de constante renovação do aparelho sensorial, a ponto de haver sempre uma nova e urgente necessidade de mais estímulos (Cf. Benjamin, 1994, p.124), não tardando para que mesmo as atividades de lazer incorporassem o papel de produtoras de choques.

A experiência corporal e visual da *flânerie* tornou-se referência para as audiências dos novos entretenimentos do período. Nos anos 1880, o *vaudeville* (teatro de variedades com espetáculos populares) era a síntese da tendência de atrações rápidas e repletas de emoção. Mas o cinema era a novidade que mais se assemelhava em intensidade emocional à viagem de trem, às sensações vívidas e intensas resultantes do choque. "Desde muito cedo os filmes gravitaram em torno de uma 'estética do espanto', tanto em relação à forma quanto ao conteúdo", assegura Ben Singer no ensaio *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*. Empenhado em replicar para os espectadores as mesmas sensações do dia a dia, o entretenimento volta-se para o sensacionalismo: era a contrapartida estética das transformações radicais do espaço, do tempo e da indústria (Singer, 2004, p.115). O cinema, devido à união da imagem com o movimento, fazia a melhor demonstração das alterações relativas ao espaço e ao tempo e auxiliou na leitura e compreensão da cidade na

medida em que fornecia às pessoas o mesmo choque sensorial que sentiam ao percorrer as ruas. Nascia o espectador da massa, ser anônimo e coletivo, conforme identificado por Jacques Aumont e previamente atestado por Georg Simmel.

Flâneur ou observador?

Pode-se argumentar que o movimento impressionista significou o momento de liberação dos sentidos do homem ocidental, quando começa a experimentar o espaço, o tempo e os sentidos por ele mesmo. A mudança na natureza da visualidade vinha ocorrendo há tempos. Não começou com o impressionismo, mas foi com ele que gerou as repercussões mais profundas na arte. A primeira metade do século XIX promove uma reorganização drástica do cotidiano que implica em novos modos de ver que, por sua vez, produzem um novo tipo de observador. De acordo com Crary, a narrativa sobre o fim do espaço em perspectiva, dos códigos miméticos e do referencial coexiste, “em geral, acriticamente”, com outra periodização da história da cultura visual europeia:

Esse segundo modelo refere-se à invenção e disseminação da fotografia e de outras formas correlatas de ‘realismo’ no século XIX. De maneira avassaladora, tais desenvolvimentos têm sido apresentados como parte do desdobramento contínuo de um modo de visão de base renascentista; consideram a fotografia e finalmente o cinema apenas como exemplos mais recentes de um desdobramento contínuo de espaço e da percepção em perspectiva. Permanece, assim, um modelo confuso da visão no século XIX que se bifurca em dois níveis: em um deles, um número relativamente pequeno de artistas mais avançados criou um tipo de visão e de significação radicalmente novo, enquanto no novel mais cotidiano a visão permaneceu inserida nas mesmas limitações ‘realistas’ gerais que a haviam organizado desde o século XV. O espaço clássico parece ser revogado por um lado, mas persistem o outro. (Crary, 2012: p.13-14)

Crary (2010, p.14) defende que semelhante divisão conceitual induz à ideia enganosa de que a corrente realista dominou as práticas de representação populares enquanto experimentações e inovações ocorriam em uma "arena distinta (ainda que permeável) da criação artística moderna". A crítica do historiador se dirige ao papel exercido pelo sujeito, cujo lugar passivo e estatuto histórico permanecem os mesmos. Para ele, o início do século XIX promove uma transformação na concepção do observador em uma variedade de práticas sociais e de conhecimento. Porém, o paradigma dessas mudanças continua sendo a câmara escura, dispositivo ótico dos séculos XVII e XVIII através do qual os lugares de saber e poder foram modificados.

Minha tese é que uma reorganização do observador ocorre no século XIX antes do surgimento da fotografia. O que acontece entre 1810 a 1840 é um deslocamento da visão em relação às relações estáveis fixas e cristalizadas na câmara escura. Se a câmara escura, como conceito, subsistiu como base objetiva da verdade visual, vários discursos e práticas - na filosofia, na ciência e em procedimentos de normatização social - tendem a abolir essa base no início do século XIX. Em certo sentido, ocorre uma nova valoração da experiência visual: ela adquire mobilidade e intercambialidade sem precedentes, abstraídas de qualquer lugar fundante. (Crary, 2010: p.22)

O homem moderno, identificado por Jonathan Crary como observador, é aquele que “vê em um determinado conjunto de possibilidades, estando inscrito em um sistema de convenções e restrições”(p.15). É também aquele que atua em variadas frentes, como os espaços urbanos fragmentados e desconhecidos. A visão de Crary contrasta com a de Walter Benjamin em seus escritos sobre a modernidade e a *flânerie*. Benjamin identifica no flâneur o perfil do homem moderno, aquele que inexiste sem a multidão, mas não se confunde com ela, que fica perfeitamente à vontade no espaço público e está submetido ao seu próprio ritmo. E é neste perfil que encaixa Degas, artista-*flâneur* que se

apodera do cotidiano da Paris que vivia uma revolução, conforme visto no capítulo 3. Vagueando pela cidade, Degas testemunha novas cenas que o inspiram e transformam seus quadros em reflexos da vida moderna. A descoberta do momento presente pode ser vista em telas como *L’Absinthe* e *La Place de la Concorde*.



Figura 17 - La Place de la Concorde (Le comte Lepic et ses filles), 1876. Óleo sobre tela, 79 x 118 cm. Provavelmente destruído durante a Segunda Guerra Mundial.

Em *La Place de la Concorde*, as figuras se ignoram completamente. Lepic passeia com suas filhas e o cachorro sem lhes dar importância, os olhares não se cruzam. Apesar de estarem juntos, parecem ir em direções diferentes. À esquerda, o "pedaço" de um homem observa a família, contudo é no vazio da praça que Degas caracteriza a caminhada solitária do *flâneur*. A ausência de relação entre os personagens talvez alcance o seu ponto máximo nesta tela, mas é em *L’Absinthe*, porém, que aparece claramente a face da alienação social da vida moderna.



Figura 18 - L'Absinthe (Au cafe), 1875-1876. Óleo sobre tela, 68 x 92 cm, Musée d'Orsay.

Usando como modelos o gravador de cobre Marcellin Desboutin e a atriz Ellen Andrée, *Au cafe* (como foi nomeado inicialmente) espia a realidade crua das ruas trazendo à cena principal os marginalizados e desesperançados com as mudanças que a indústria trouxe à grande cidade e que resultava em progresso, mas, também, em pobreza. Com teor alcoólico elevado, a bebida de tom esverdeado no copo à frente da moça costumava ser responsabilizada pela embriaguez da classe trabalhadora. O tema do quadro, no entanto, é outro: a incomunicabilidade pública e privada. Ao mostrar o casal degustando o *fée verte* - fada verde, como era chamado popularmente - Degas joga luz sobre a solidão individual e o entorpecimento crônico do cidadão moderno. Em *L'Absinthe*, há muito

mais do que a captura do instante. Degas foi além e registra o estado contínuo da experiência do indivíduo na sociedade. Em ambos os quadros, assim como em muitos outros, Degas retrata as pessoas em atitudes habituais. A tristeza no rostos do casal, que pode ou não ser atribuída à bebida, o ar alheio da família Lepic, mostram a incomunicabilidade do homem moderno.

4.1. Olhares

Em meio às quebras de paradigmas provocadas pela modernidade, o espectador mudou. Deixa de se satisfazer com as imagens que se dirigiam a ele e nem mesmo as *trompe l'oeil* - que anteciparam em nitidez a imagem mecânica -, o atende mas. Agora, deseja uma imagem que pressuponha o seu olhar. Jacques Aumont (2004, p.49) sugere que o olhar do espectador sempre esteve presente nas pinturas, sendo representado pelos fragmentos da natureza passíveis de assimilação pelos esquemas pictóricos que prevaleciam. A paisagem apreendida pelo pintor de estudos e pelo olhar fotográfico continuou sendo um fragmento da natureza. A diferença entre a imagem da sociedade pré-industrial e a imagem da sociedade industrial é a autonomia, conquistada com a modernidade, concedida à aplicação do que é visto. Peter Galassi, no ensaio *Before photography*, publicado no prefácio do catálogo da exposição homônima da qual foi curador no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, aborda a fotografia como "uma filha legítima da tradição ocidental" e indaga o motivo da demora para que os dois princípios da fotografia (ótico e químico), conhecidos há séculos, não terem proporcionado a invenção da técnica antes da data oficial. Argumenta que até mesmo a perspectiva observada na fotografia de exteriores do século XIX, designada *analítica* em oposição à perspectiva de construção *sintética* do Renascimento, encontrava-se desenvolvida na arte

do século XVIII. Assim, pressupondo que o olhar do espectador nunca esteve ausente das imagens, o que mudou é o *status* da natureza:

Se a natureza está presente, e de modo abundante, na pintura do Renascimento e da idade clássica, ela é sempre uma natureza organizada, arrumada, aprontada e tem sempre em vista um sentido a exprimir. Dizendo de um modo brutal, há sempre, sob representação da natureza, um *texto*, mais ou menos próximo, mais ou menos explícito, mas que explica sempre o quadro e lhe dá o seu verdadeiro valor (Aumont, 2004, p.50).

Aumont identifica quatro tipos de escritas - científica, ligada a uma tradição cultural, simbólica e alegórica - para a composição do texto sobre a natureza, todas pertencentes a uma tradição rompida pelo paisagismo do início do século XIX e, em seguida, pela fotografia: "a natureza torna-se aí interessante, mesmo se não *diz* nada". Este rompimento, adverte, é tão importante quanto a adoção da perspectiva na pintura ocidental, pois concede ao olhar a função de instrumento do conhecimento. É a reprodução de um novo modo de ver buscado por artistas e empreendedores na modernidade. Antes do estabelecimento do cinema como entretenimento principal, a sociedade era estimulada por sensações mais amenas, sendo a fotografia uma das fontes de diversão que provia a demanda visual do público ávido por novidades - porém, majoritariamente analfabeto - com imagens "fieis" e preço acessível.

Parte da farta documentação visual possibilitada pelo barateamento do material fotográfico transformou-se em entretenimento com o uso do visor estereoscópio. Um dos temas explorados são os movimentos naturais: gestos simples como colocar a mão no bolso, caminhar pelos *boulevards*, carregar o guarda-chuva ou ajeitar o cabelo são vistos em terceira pessoa, um modo de olhar imputado pelo instante capturado pela fotografia. O instrumento funcionava com uma placa onde eram colocadas duas fotografias do mesmo assunto feitas sob pontos de vista quase

idênticos. Depois que a visão se acomoda, o espectador tem uma ilusão de realidade próxima a obtida com as imagens em terceira dimensão (3D).

O estereoscópio consolidou a forma mais real, até então existente, de viajar pelos pontos mais afastados da Terra, fruindo o espectador a sensação de realidade tridimensional – sem sair de casa. A observação das imagens fotográficas através do visor estereoscópico causa, de fato, no espectador, uma ilusória sensação de realidade. E tal sensação é baseada no fato de que as imagens que vemos, quando fixamos o olhar em um objeto, são ligeiramente diferentes em cada olho. Pela fusão destas duas imagens em nosso cérebro é criada a sensação de relevo, profundidade e perspectiva (Newhall, Beaumont *apud* Kossoy, Boris, 1980, p.58)

O que distingue a vista estereoscópica do cinema 3D é que ali o espectador é isolado do mundo exterior para concentrar-se exclusivamente na imagem. Na máquina estereoscópica a sensação de fuga na profundidade é acentuada pelo uso de um sistema ótico que exclui completamente a visão lateral e a substitui por um isolamento do espaço que, obrigatoriamente, conduz a atenção para as imagens apresentadas. Por absoluta falta de opção, o olhar mantém-se concentrado no campo de visão imposto pela máquina.

A imagem estereoscópica parece composta de múltiplos planos escalonados ao longo de um declive acentuado, que vai do espaço mais próximo até o mais afastado. A operação de decifrar visualmente este espaço implica em que o olho varra o campo da imagem deslocando-se do canto esquerdo inferior ao canto direito superior, por exemplo. Até aí não há nenhuma distinção da pintura, mas a forma como se percebe esta varredura é totalmente diferente. Quando o olhar se desloca de um primeiro plano para um plano intermediário ao longo do túnel estereoscópico, temos a sensação de estar refazendo nossa acomodação visual. O mesmo fenômeno se reproduz quando nos "deslocamos" em seguida para o segundo plano (Krauss, 2001, p.45).

A percepção e o prazer proporcionados pela máquina estereoscópica tornaram-na um instrumento popular e eficaz meio de comunicação de massa. Em 1857, a *London Stereoscopic Company* vendeu 500 mil

estereoscópicos; em 1859, o catálogo de vendas da empresa continha mais de cem mil opções de vistas. Ao contrário da paisagem, o termo *vista* evoca profundidade e estruturação de imagens "em torno de um ponto de referência vertical no primeiro ou segundo plano - o que tinha por efeito *centrar* o espaço representando, dentro do próprio campo visual, a convergência dos olhos em direção ao ponto de fuga" (Krauss, 2001, p.47).

A relação das vistas com a natureza e relatos de viagens aconteceu devido à maneira como a estereoscopia apreende o objeto. O isolamento enaltece a singularidade das manifestações da natureza, tão cara no final do século XVIII: "A ideia segundo a qual a verdadeira história seria a história natural libera os objetos da natureza do governo dos homens. Para a ideia de singularidade, é significativo (...) que os fenômenos geológicos, considerados no seu sentido mais amplo para abarcar espécimes do reino mineral, constituam paisagens onde a história natural encontra uma expressão estética (...). O último estágio nesta 'historicização' da natureza considera que os produtos da história passam a ser naturais" (Stafford, Barbara *apud* Krauss, Rosalind, 2001, p.58).

Vistas e paisagens são comumente tomados como sinônimos quando, na verdade, têm significados bem diferentes. A sobreposição se deu quando à fotografia foram aplicados o discurso estético e o modelo da história da arte, esclarece Krauss (2001, p.49): "Para começar, concluíram (os especialistas contemporâneos) que determinadas imagens eram *paisagens* (em vez de vistas) e, desde então, não tiveram mais qualquer dúvida quanto ao tipo de discurso a que essas imagens pertenciam e ao que elas representavam". O discurso em questão é o estético e a ele soma-se o espaço de exposição que a imagem vai preencher.

O emprego inadequado da palavra *vista* envolve também a questão da autoria. Nesta, o fotógrafo é mero operador técnico e a responsabilidade pela imagem final, construída, fica com os editores. Com a paisagem acontece o oposto, o fotógrafo é o autor e projetista porque é ele quem escolhe a cena e o enquadramento, é ele quem determina o equipamento que será utilizado, é ele quem escolhe a melhor luz, enfim, o fotógrafo é o

verdadeiro artista da fotografia de paisagem porque pode exercitar sua sensibilidade e infundir seu gosto no recorte feito.

A exatidão na reprodução - por provocar uma mudança radical de conceitos em decorrência da capacidade de captar, reter e registrar, ao invés de apenas representar - foi preponderante para o estabelecimento da fotografia na sociedade moderna. O crescimento das metrópoles, a modernização e as variações decorrentes das experiências que envolviam espaço e tempo eram propícios para a consolidação da técnica que retinha o *status* de atestadora da verdade. “Essas ligações, associadas ao caráter mecânico da fotografia, vão apontá-la como a imagem da sociedade industrial: aquela que a documenta com o máximo de pertinência e de eficácia, que lhe serve de ferramenta, e que atualiza seus valores essenciais”, relata André Rouillé (2009, p.30). Não apenas a “fidelidade” ao objeto, mas também as novidades estéticas asseguraram um lugar especial para a fotografia na modernidade. Nascida em 1839 quase simultaneamente na França e na Inglaterra, ela ocupou uma posição tímida na escala de importância dada às atividades artísticas da época. A técnica começa a ser explorada como apoio ao processo de documentação do mundo, mas o momento de efervescência pelo qual passava a sociedade urbana suscitava outras aplicações para a nova imagem.

4.2. Movimento

A experiência de Eadweard Muybridge com a fotografia sequencial é parte do contexto em que ideias criativas polvilhavam por toda parte. Em 1879, o barão Leland Stanford, rico construtor de ferrovias, contratou Muybridge para ajudá-lo a provar que as quatro patas dos cavalos ficavam suspensas no ar durante algum momento do trote. Vinte e quatro câmeras com obturadores automáticos foram posicionadas no hipódromo e

programadas para disparar em sequência na tentativa de congelar os movimentos do animal. A experiência é considerada o primeiro estudo para a imagem em movimento e o prólogo para a descoberta do cinema. Entretanto, o mais significativo é a constatação que a câmera fotográfica recorta o tempo e capta imagens que escapam à percepção retiniana. A descoberta encoraja Muybridge a continuar a captura dos movimentos animais ao longo da década de 1880, resultando em uma extensa coleção de fotografias com fins científicos utilizadas pela Universidade da Pensilvânia, patrocinadora da pesquisa.

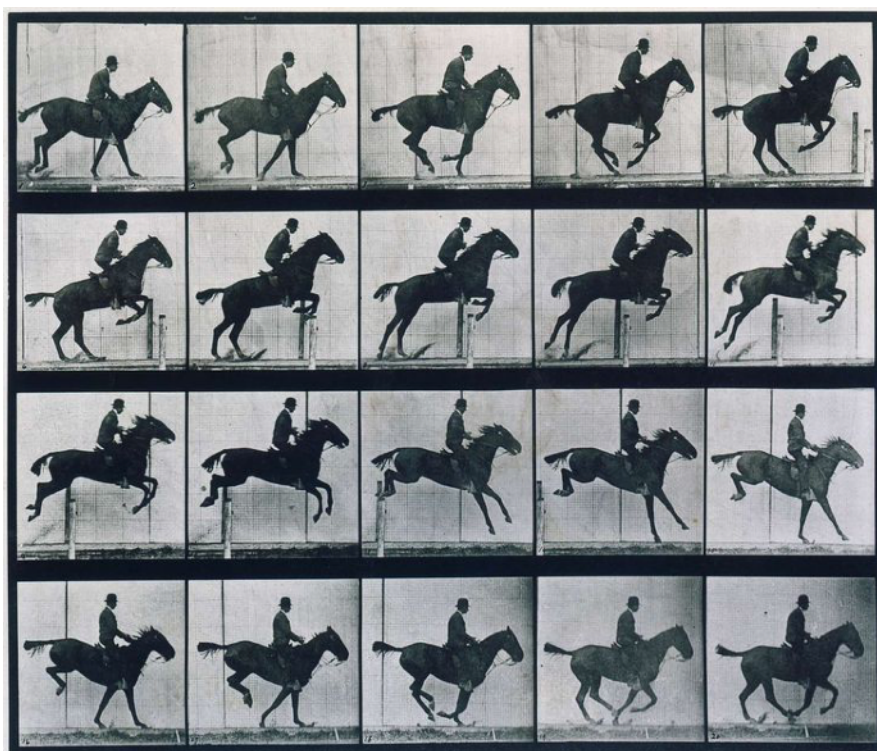


Figura 19 - Eadweard Muybridge, Jumping a hurdle, black horse, 1887.

A fotografia revela uma série de pequenos enganos na história da representação ocidental como, por exemplo, os movimentos reproduzidos em gravuras e pinturas. As imagens de Muybridge evidenciam os equívocos cometidos por pintores e escultores na representação das diversas posições do cavalo. Degas, dedicado à observação e registro do

movimento, estudou a pesquisa de Muybridge e aplicou o resultado nas telas de corridas de cavalos, um tema pouco comum que, como outros, aponta o diferencial do artista.

Onde encontrar algo puro na realidade moderna? Ora, realismo e o estilo, a elegância e o rigor viam-se combinados no ser luxuosamente puro do animal de raça. Aliás, nada poderia seduzir mais um artista tão refinado, tão difícil e amante das preparações longas, de seleções sutis e do fino trabalho de adestramento, do que essa obra-prima anglo-árabe. (Valéry, 2012: p.75)

O interesse por corridas de cavalos é despertado em 1862, ano em que começou a frequentar hipódromos em companhia de Manet. O esporte havia se transformado em uma das principais distrações da burguesia parisiense e o atraía por compor um novo ambiente, um aspecto inédito na vida moderna. Entre 1870 e 1873, pinta *Aux courses en province*, no qual, de acordo com Lionello Venturi (1953, p.50), fica evidente o "estilo linear que coloca as imagens num espaço rarefeito onde elas não podem respirar".

O marrom dos cavalos, o preto da charrete, o verde vivo do pasto e o cinzento do céu são precisos, mas não constituem ligação entre luz e



Figura 20 - *Aux courses en province, la voiture en course*, 1872. Óleo sobre tela, 55,9 x 36,5 cm. Musée des Beaux-Arts de Boston.

sombra. Pintado antes das experiências de Muybridge, a composição descentrada, com o carro na diagonal e os cortes laterais indica a influência da fotografia.

Degas destaca a charrete, os cavalos, o cocheiro e os passageiros, como se fossem os protagonistas da pintura, deslocando para segundo plano as corridas, o assunto principal de *Aux courses en province, la voiture en course* como o próprio título indica. O passeio agradável de uma família que pouca importância dá às agitações das corridas é uma cena do dia a dia e, mais ainda, um retrato da família de Paul Valpinçon onde aparecem sua esposa, o filho, a babá e o cachorro. O conjunto de atores, cujas atenções estão voltadas para o bebê, contrasta com o isolamento dos espectadores da corrida provocado pela dispersão espacial ao fundo. As cores acentuam a sensação de visão acidental, assim como fragmentos como a ponta do guarda-chuva, localizado no meio do quadro, e a linha das orelhas dos cavalos na metade da altura do quadro indicam o cuidado na composição. Foi com este trabalho que Degas se apresentou na Primeira Exposição Impressionista.

Raramente, Degas mostra os hipódromos em suas pinturas. Em geral, o lugar é indistinto. O mesmo ocorre com as corridas de cavalo em si. Ele prefere desviar seu olhar para outras direções, como os preparativos, uma falsa partida, a espera pelo início, a tensão pela liberação da corrida. Os hipódromos são somente palcos para observação dos movimentos e a fotografia possibilita que sejam vistos mais de perto.

Ao utilizar sequências horizontais ou escalonamentos em diagonal de cavalos, quando estes saem ou entram no campo visual do quadro, Degas capturava séries inteiras de movimento. Estas eram preparadas em pormenores nos seus desenhos ou esboços a óleo. Mesmo o movimento mais fugaz tem direito a uma construção exata, conforme era convicção do artista: "Dá-se a ideia do verdadeiro por intermédio do falso". As pistas de corrida são meros bastidores do movimento, e os jóqueis não eram mais que figuras imaginárias obedecendo, unicamente, aos cálculos do pintor. (Growe: 2006, p.47)



Figura 21 - Chevaux de courses devant les tribunes, 1869. Óleo sobre papel montado sobre tela, 46 x 61 cm, Musée d'Orsay.



Figura 22 - Édouard Manet, Les Courses À Longchamp, 1866. Óleo sobre tela, 84,5 x 43,9 cm, Institut d'art de Chicago.

Era desnecessário mostrar o movimento em si, bastava sugeri-lo através das imagens fragmentadas. É o que se vê em *Chevaux de courses devant les tribunes*, de 1869, que tem proposta similar a *Les courses à*

Longchamp, pintado três anos antes por Manet. Ambos mostram o fim de uma corrida mas, em *Les courses*, os cavalos estão no centro do quadro correndo em direção ao espectador. A velocidade é indicada pela perspectiva, posição dos jockeys e a poeira levantada pelos animais. O público é uma massa fluida. A opção não é registrar a ação, e sim captar o instante congelado, como ocorria com as fotografias da época. A preocupação de Degas não é o movimento em si, mas a mecânica dos gestos.

Há em Degas uma objetividade verdadeiramente única: preocupa-se mais em fixar as condições materiais do movimento do que o movimento propriamente dito e preocupa-se mais em despertar em nós o interesse. Pelas combinações de linhas resultantes dos gestos e dos atos do que pelos gestos e pelos atos propriamente ditos. (Francastel: 1974, p.97)

A construção dos esquemas que resultaram em composições únicas está relacionada com a preocupação de Degas com uma visão original e, nesse caminho, a descoberta do Japão muito contribuiu na busca pelo diferente.

Sequências

A repetição e a reprodução de tomadas do mesmo objeto, convertendo o único em múltiplo e aproximando o original das pessoas comuns através de cópias são alguns dos motivos que asseguram à fotografia uma posição destacada na sociedade. Entretanto, a técnica nasceu e por muito tempo foi vista como apoio a outras atividades. O uso mais frequente era para inventariar as coisas visíveis, iniciado com as expedições topográficas como a já citada *Mission Héliographique*. A organização racional da sociedade impunha-se para o acompanhamento das transformações industriais, técnicas e científicas que afloravam. O

caráter científico incentivava a catalogação dos objetos que deveriam ser estudados e observados para a compreensão pragmática do mundo.

A fotografia se sustenta como instrumento da ordem racional e possibilita a elaboração de diversas tipologias, das quais a mais conhecida é a das formas vegetais, pesquisadas por Karl Blossfeldt (1865-1932). Além de organizar, a tipologia é um recurso para a comparação após um intervalo de tempo, como ocorreu com as de torres de observação prestes a desaparecer fotografadas na Inglaterra por Donovan Wylie (1971-). As fotografias de antes e depois têm o mesmo enquadramento e são feitas do mesmo ponto de vista e em horários similares para que a luminosidade não interfira no resultado e o olhar do "como era" e do "como ficou" estejam próximos. A prática da tipologia fotográfica tem larga aplicabilidade como função de prova, comparativa ou documental, a mais intrigante, porém, veio a ser a tipologia humana de August Sander (1876-1964). O fotógrafo alemão iniciou o registro dos tipos sociais do seu país na década de 1920.

As 'fotos arquetípicas' de Sander (como ele as chamava) supõem uma neutralidade pseudocientífica semelhante àquela reclamada pelas ciências tipológicas dissimuladamente partidárias que se difundiram no século XIX, como a frenologia, a criminologia, a psiquiatria e a eugenia". (Sontag: 2004, p.74)

A afirmação decorre da escolha dos fotografados como representantes de uma determinada classe, ofício ou profissão. O retrato nacional feito por Sander buscou individualizar os diversos grupos sociais da Alemanha em seu próprio ambiente. Fazendeiros, operários, ciganos, camponeses, industriais ou senhoras da sociedade compunham o perfil eclético dos selecionados para mostrar quem era o *Man of the Twentieth Century* (Homem do século XX), título da "enciclopédia" do povo alemão.

Sander dividiu o mundo em 45 assuntos fotografáveis e os distribuiu por sete grupos: *The Farmer* (o camponês); *The Skilled Tradesman* (o artesão); *The Woman* (a mulher); *Classes and Professions* (categorias profissionais); *The Artists* (os artistas); *The City* (a cidade); e *The Last People* (as últimas pessoas). Para ele, o projeto era algo que só poderia ser feito com a fotografia devido à honestidade e fidelidade inerentes à técnica¹. Tal convicção o guiou na catalogação dos tipos que pretendia representar visualmente: “Na obra de Sander, todos estão devidamente situados, ninguém está perdido, confinado ou descentrado”, diz Susan Sontag (2004, p. 76). A observação relaciona-se à adaptação que o fotógrafo fazia do seu estilo à escala social do fotografado para que o cenário, o ambiente e o vestuário falassem por si.

Para classificar as pessoas e inseri-las em um dos grupos que criou, era necessário que a cena e os personagens seguissem um critério postulado anteriormente. Em *Young farmers*, uma das fotografias mais conhecidas de Sander, nota-se a composição de cena ao examinar a indumentária, o cigarro pendurado na boca e a postura dos camponeses, um conjunto que representava algo já categorizado.

Efetivamente, a fotografia dos três rapazes pertence ao grupo *The farmers* que inclui ainda os subtítulos *The farmer's child and mother*, *The farmer's work and life*, *The head farmer* and *Their sport*. Os rapazes, assim como fotografados de outros grupos, respondiam às pressuposições de Sander quanto às atividades de cada um dos sete grupos sociais. Mas o que chama a atenção é olhar do retratado para a câmara, objeto que ainda fascinava a população.

¹ "Nothing seemed to me more appropriate than to project an image of our time with absolute fidelity to nature by means of photography... Let me speak the truth in all honesty about our age and the people of our age" (Sander, August in *A history of photography*, 2005, pág. 510).



Figura 23 - August Sander, Notary, 1924.



Figura 24 - August Sander, Young farmers, 1914.

August Sander acreditava não interferir nos temas e dizia não ter intenção de criticar nem defender as pessoas. Contudo, a sua opinião sobre o trabalho de documentação que fazia não foi levada em conta pelos nazistas . Em 1934, julgaram o projeto anti-social e destruíram os exemplares não vendidos e as matrizes de impressão do livro *Antlitz der zeit* (A face do tempo), publicado em 1929. Segundo Susan Sontag (2004, p.75), “o que podia ter parecido anti-social para os nazistas era a ideia do fotógrafo como um impassível funcionário de um censo, cujo registro completo tornaria supérfluo qualquer comentário, ou até qualquer julgamento”.

À exceção da violência dos métodos empregados, a postura nazista mostrou-se próxima à de outras autoridades. O que irritou os detentores do poder é que as fotografias de Sander apresentavam sinais perceptíveis da decadência na qual o país encontrava-se mergulhado. O esforço de

mostrar sempre imagens positivas é típico de governos e instituições, geralmente mais interessadas em congelar a visão onírica e utópica do que a realidade. O problema é que a câmera fotográfica não registra apenas o que o operador elege como importante; a máquina capta tudo o que está ao seu redor, indiscriminadamente, e mostra uma realidade que nem sempre coincide com o que se quer. A fotografia não descreve o mundo, apenas mostra o que se quer ver e, à vezes, também, o que não se quer ver do mundo.



Figura 25 - Jeune femme se séchant après le bain (1896). Papel brometo, 16 x 12 cm, J. Paul Getty Museum.

Degas foi um dos primeiros pintores a trabalhar com séries, provavelmente objetivando enfatizar a dimensão conceitual da sua arte. *Depois do banho*, fotografia de 1896, é o ponto de partida para numerosos desenhos e pinturas. Mais do que com os jôqueis e as bailarinas, os nus deixam clara a sua capacidade de reivindicar várias estratégias visuais para desenvolver um mesmo tema. A série dedicada ao nu feminino causou espanto e revolucionou o gênero. Degas libertou, assim, o nu das poses clássicas. Sua pretensão era capturar a imagem da mulher nos momentos

de intimidade, quando não espera ser observada. Daí a ausência de recato, fosse saindo da banheira, penteando os cabelos ou ensaboando-se. Não há traços de conotação moral ou sentimental; as mulheres são simples seres humanos cuidando de si. O trabalho com os nus é de toda a vida, uma pesquisa que continuou evoluindo através de diferentes técnicas.

Degas, durante toda a sua vida, procurou o Nu, observado em todos os seus aspectos, em uma quantidade incrível de poses, e até em plena ação, o sistema único das linhas que *formula* determinado momento de um corpo com a maior precisão, mas também com a maior generalidade possível. A graça ou a poesia aparente não são seus objetos. Suas obras não cantam. É preciso deixar alguns rastro aleatório no trabalho para que alguns encantos ajam, exaltem, dominem a palheta e a mão... Mas ele, essencialmente voluntarioso, jamais satisfeito na primeira vez, com a mente terrivelmente armada para a crítica e alimentada em demasia com os maiores mestres, nunca se abandona à volúpia natural. (Valéry, 2012: p.85)

As séries de Degas, ao contrário de Sander, não categorizam pessoas e tampouco dividem o mundo em assuntos. A proposta é desenvolver gestos ou movimentos por entre uma sequência de quadros ou no mesmo quadro. Perfeccionista, produzia indefinidas quantidades de estudos seguidas de uma diversidade de operações até encontrar o ponto desejado. Ainda assim, sentia-se insatisfeito e era capaz de pegar um quadro pendurado na parede da casa de seus amigos e levá-lo de volta para casa a fim de retomar o trabalho. Com as séries, registrava as alterações luminosas do tema e do movimento através do tempo, e reafirmava o estado de transição que caracterizava seu método de trabalho.