

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA INSTITUCIONAL**

LOUIS EMIL THEODOR WENTZ NETO

**TRANSFORMAI AS VELHAS FORMAS DO VIVER:
SOBRE AS POTÊNCIAS DA FOTOGRAFIA JUNTO AS
PAISAGENS URBANAS.**

VITÓRIA

2014

LOUIS EMIL THEODOR WENTZ NETO

**TRANSFORMAI AS VELHAS FORMAS DO VIVER:
SOBRE AS POTÊNCIAS DA FOTOGRAFIA JUNTO AS
PAISAGENS URBANAS.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia Institucional.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a **Leila A. Domingues Machado.**

VITÓRIA-ES

2014

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

W481t Wentz Neto, Louis Emil Theodor, 1986-
 Transformai as velhas formas do viver : sobre as potências
da fotografia junto as paisagens urbanas / Louis Emil Theodor
Wentz Neto. – 2014.
 201 f. : il.

 Orientador: Leila Aparecida Domingues Machado.
 Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade
Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e
Naturais.

 1. Subjetividade. 2. Cidades e vilas. 3. Fotografia. 4.
Psicologia institucional. 5. Narrativa (Retórica). I. Machado, Leila
Aparecida Domingues. II. Universidade Federal do Espírito
Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 159.9

BANCA EXAMINADORA DA DISSERTAÇÃO

Prof.^a Dr.^a Leila A. Domingues Machado
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientadora

Prof.^a Dr.^a Ana Paula Figueiredo Louzada
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro interno

Prof.^a Dr.^a Tânia Mara Galli Fonseca
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Membro externo

Prof.^a Dr.^a Karina Musso Pereira
Doutora pela Universidade Federal Fluminense
Membro externo

Vitória, 20 de junho de 2014.

*Dedicado àquele que me ensinou a fotografar:
Foste demasiadamente rápido para outro lugar,
Soubeste, no entanto,
por meio do meu olhar,
deixar um pouco daquilo,
que também você,
tanto soube amar.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Mikka, artista e mãe, que faz do cotidiano, do lixo, e das pessoas esquecidas, as mais lindas obras de arte. Artista de habilidosas mãos, que alinhava linhas coloridas por entre essa trama criativa que é a existência.

Agradeço a Pipo, artista e pai, velho eremita que me ensinou a fotografar.

Agradeço a Wolf, artista da sustância, que generosamente soube me acolher e durante tanto tempo abrigar.

Agradeço a Mario, artista da delicadeza, que faz da fala, dos gestos e da sua presença uma obra de arte intitulada amizade.

Agradeço a Livia, artista malabarista, que entre incertezas, sonhos e praticidades, ensina que ser velho ou criança, independe de qualquer idade.

Agradeço a Vanessa, artista de alma velha que enquanto pergunta, ensina, enquanto olha e fotografa, ama.

Agradeço a Patrícia, artista destemida, que luta e briga contra tudo aquilo que nos quer mudos e asfixia.

Agradeço a Victor, artista dos contos, que aprecia a beleza de uma cidade feita de nuvens, fios, postes, buracos, passarinhos e dos mais miúdos tesouros que facilmente nos esquecemos de apreciar.

Agradeço a Leila, artista orientadora, que deu linha e confiou no que nem mesmo eu sabia que podia criar.

Agradeço a Tania e a Ana Paula, artistas que carinhosamente se dispuseram a leitura desse trabalho, e que contribuíram muito com o meu crescimento.

Agradeço a Karina, Márcia, Cristina e Priscila, artistas da academia, artistas que ensinam para além de qualquer matéria, ementa ou disciplina.

Agradeço ao bando, a LIS, o aglomerado de corpos amontoados, alegres, inventivos e sempre desejosos de novas misturas.

Agradeço ao PPGPSI, a Soninha, a Silvia e aos docentes que tornaram essa trajetória de Pós-graduação possível.

Agradeço, ainda, aos artistas já ausentes, aos escritores, aos filósofos, aos poetas e aos fotógrafos, que apesar da partida, deixam por meio de suas obras muito mais que os vestígios de uma única existência, emprestam em vida, seus corpos a um desejo forte, maior que qualquer número de CPF, identidade ou registro de caixa postal.

Agradeço, por fim, a todos os artistas anônimos, a todos que generosamente e através de um curto instante compartilharam as intensidades de suas existências, o sabor das lutas e resistências que insistem em crescer, em desejar e em viver.

Que essas páginas sirvam de inspiração, de lembrança e de herança para as possíveis narrativas de uma História do amanhã.

Ó Homem, presta atenção!
Que diz a meia-noite profunda?
“Eu dormia, eu dormia -,
De um sonho profundo acordei: -
O mundo é profundo,
Mais profundo do que pensava o dia!
Profunda é a sua dor -,
O prazer – mais profundo ainda que o pesar:
A dor diz: Passa!
Mas todo o prazer quer eternidade -,
- quer profunda, profunda eternidade!”
(NIETZSCHE, 2011, p. 308)

RESUMO

A partir do encontro de uma frase pichada no parapeito de uma ponte, a presente pesquisa indaga sobre as paisagens urbanas e alguns dos modos de subjetivação em curso na cidade de Vitória. Em conjunto com o Laboratório de imagens da subjetividade (LIS), o pesquisador questiona-se sobre as possibilidades de construção de um dispositivo de interferência urbana por meio da fotografia. Utilizando-se de uma metodologia do caminhar pelas ruas e junto a técnicas da fotografia, cria-se nesse trabalho uma trajetória imagética de um olhar singular daquele que perambula pelas ruas da cidade, e que em um movimento semelhante ao piscar dos olhos retém instantes desses lugares e de suas pessoas. Instantes nunca grandiosos, nunca relevantes para os grandes veículos, mas que ainda assim, como os *homens infames* em Michael Foucault, são repletos de narrativas sobre um cotidiano da vida que passa em paralelo a um discurso maior. A fotografia, portanto, para além de uma prática que se dedica ao instante decisivo, como proposto por Henri Cartier-Bresson, é também o exercício da construção de instantes infames, que resistem e procuram por vozes e ouvidos, dizem de si e convidam a uma fala que não a da mera transmissão de informação. Essa fotografia enquanto ferramenta de intervenção carrega consigo, as potências do *punctum*, as potências clínicas de uma ferroadada, de uma flechada, que feito os buracos em um muro, são capazes de nos ferir e abrir fendas na superfície de nossas peles enrijecidas. Essa fotografia aliada à clínica, abre espaços para outros ares, outros olhares e outros possíveis modos junto à cidade. E será menos por vias da luz e mais pelos instantes de cegueira, enquanto o obturador da máquina fotográfica abre-se à luz e os olhos se fecham, enquanto entregamo-nos às trevas, que a cidade conta suas histórias não oficiais, não lineares: suas narrativas infames que potentes em suas diferenças, insistem em não se renderem ao desejo de conformismo do “*ta tudo dominado*” e aos aparelhos de captura e de manutenção de um poder que se gostaria hegemônico sobre a vida.

Palavras Chave: Produção de subjetividade, Cidade, Fotografia, Clínica.

Sumário

1. Introdução.....	09
2. Transformar as velhas formas do viver.....	23
3. Um Velho Diário.....	45
4. Certo Gosto por Caminhar.....	54
5. Instantes Infames.....	69
6. Quinze Anos de Exílio ou Sobre o Valor de uma Vida sem Nome.....	80
7. Afinal, de qual rua estamos falando.....	89
8. Sobre um fotógrafo e sua coragem em não abandonar os espaços.....	92
9. Algo na fotografia ataca, fere; desmancha-me.....	106
10. É possível aprender a olhar?	114
11. No instante decisivo, caberia a entrega às trevas.....	119
12. Forasteiros.....	134
13. Quando a noite se enamora de poetas vadios.....	136
14. Por uma Fotografia sem Legendas.....	149
15. Constituindo vestígios.....	159
16. What`s in your camera Bag?.....	166
17. Junto à fotografia, uma palavra sensata.....	176
18. Referência.....	193

Introdução

E se um dia, ou uma noite, um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse: “Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é inefavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder, novamente, tudo na mesma sequência e ordem – e assim também essa aranha e esse luar entre as árvores, e também esse instante e eu mesmo. A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente – e você com ela, partícula de poeira!”. – Você não se prostraria e rangeria os dentes e amaldiçoaria o demônio que assim falou? Ou você já experimentou um instante imenso, no qual lhe responderia: “Você é um deus e jamais ouvi coisa tão divina”

(NIETZSCHE, 2013, p. 205)

A presente pesquisa indaga sobre as paisagens urbanas e modos de subjetivação, e sem que se tenha a pretensão de dar conta de “tudo” o que se faz e produz em meio à cidade, “indagar” significa aqui antes, afetar-se com pontos e com elementos que encontramos em meio a esse território. E se considerarmos o papel da fotografia ao longo dessa trajetória, poderíamos até mesmo dizer que se trata aqui de uma pesquisa sobre aquilo que nos salta aos olhos enquanto caminhamos pelas ruas. Para tal, partimos de um processo não propriamente individual, mas de um conjunto de trabalhos desenvolvidos em coletivo, e em bando, com o Laboratório de Imagens da Subjetividade, que se

vincula ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional da Universidade Federal do Espírito Santo.

Inicialmente falamos de uma sensação particular que nos afetava o corpo, um cansaço, uma tristeza, produzidos por meio de encontros com certas práticas discursivas, que parecem construir imagens de uma cidade enquanto lugar inóspito e perigoso, algo que por diversos motivos se deveria, portanto, evitar.

No entanto, essa sensação que acreditávamos ser particular, mostra-se logo compartilhada por muitos outros, inclusive, pelos próprios muros da cidade.

Muros que antes de se conformarem com tais discursos, parecem por meio de uma pichação convidar-nos, a também não nos conformar com tais paisagens. Experimentar, se seria possível, “transformar as velhas formas do viver”, transformar um pouco essas paisagens inóspitas sobre uma cidade triste e deserta.

E seria esse nosso foco de interesse, agregando sorratamente o dispositivo da máquina fotográfica, e dela aos poucos produzindo uma ferramenta de intervenção, trazemos fragmentos de um percurso que se dispõe junto do que a cidade tem a nos mostrar, transformar um pouco das velhas formas do viver, que tanto cansam os corpos e a própria cidade.

No entanto, antes de contar sobre um percurso linear pelo espaço da cidade, optamos por apostar nas narrativas (BENJAMIN, 1994) variadas, que por meio de fragmentos, compõem junto ao interlocutor, possíveis paisagens. Nosso interesse estaria, portanto, em possibilitar inúmeras entradas, ao menos uma pequena brecha, escondida em meio a cada um dos instantes clicados. “*Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas*” (ROLNIK, 2011, p. 65).

Tal escolha decorre da convicção de que pouquíssimo acrescentaríamos, se simplesmente substituíssemos um discurso maior e hegemônico, uma paisagem ou de céu ou de inferno, por outra paisagem também pretensamente, englobante, universalizante, transcendentalizante. Substituir um discurso maior por outro, um discurso mais novo, que mesmo assim, pretende-se majoritário e

verdadeiro, não operaria ao nosso ver uma transformação significativa do cansaço que aflige os corpos.

Pois como haveríamos de aprender com Friedrich Nietzsche, pouco adianta substituir um Deus transcendente, por valores humanos transcendentalizados. Continuamos dentro de uma lógica que enfraquece a vida, em favor de modelos e ideais para além dela. (NIETZSCHE, 2007)

Gostaríamos, portanto, antes compartilhar, não um método, mas uma experiência de inventar uma possível trilha, um possível trajeto que criou, enquanto caminhávamos pelas ruas da cidade, outro olhar e outro corpo, que a ela se misturou cada vez mais.

Um olhar não receituário, não prescritível, mas um olhar que indaga se não existiriam ainda infinitas maneiras possíveis de se inventar outras formas de olhar, e de se relacionar com os espaços que compõem a cidade.

Desejávamos por em xeque esse olhar binocular¹, que acredita na sua soberania, e única legítima maneira de enxergar aquilo que diante de si, acredita ser estático. Uma cidade não é apenas concreto, asfalto, poluição e cimento, mas também, uma tênue filigrana que pode ser narrada e compartilhada.

Somente nos relatórios de Marco Polo, Kublai Khan conseguia discernir, através das muralhas e das torres destinadas a desmoronar; a filigrana de um desenho tão fino a ponto de evitar as mordidas dos cupins (CALVINO, 2011, p10).

Sáimos, então, às ruas, e experimentando um olhar que viaja por meio do pequeno orifício da máquina fotográfica, colecionamos instantes de uma cidade feita não apenas de pesado concreto, mas também de finas sutilezas, de tênues filigranas, leves movimentos, e das mais variadas formas de se viver em contramão ao que aparenta correto e concreto.

¹ Ao falar sobre o olhar do homem moderno, Evgen Bavcar usa as seguintes expressões: olhar de “filhos de Ulisses” e “olhar binocular”, ambos seriam formas de se enxergar o mundo por meio do filtro da racionalidade (Ulisses) e da tridimensionalidade (binocular). No entanto, ressalta ainda, que ambos os olhares não bastariam, e que estaria em tempos de se investir em novos olhares possíveis (BAVCAR, 2003).

E por esses momentos fotografados carregarem ao nosso ver, tão sutis movimentos, e devido a tal, tornarem-se praticamente invisíveis ao olhar binocular de homens apressados, escolhemos chamá-los de “fadas”.

Fadas, pois são imagens sutis, e fáceis de se assustar, rapidamente nos escapam ao olhar binocular, mas principalmente, sentimos afinidade em chamá-las de fadas, por movimentarem-se com leveza através de tudo o que poderíamos, anteriormente acreditar pesado e indispensável de se carregar, a própria vida enquanto fardo.

Sendo assim, esses momentos fotografados, essa coleção de fadas prensadas em meio as páginas dessa dissertação, são um pouco os resquícios de potências contidas na leveza, as potências de se estar e de se encontrar, de outras formas com a cidade.

E foi esse o critério para a escolha das imagens que compõem as paisagens dessa dissertação, nada mais do que aquilo que sentimos correr e atravessar o corpo durante esses instantes fotografados. E essa percepção de um instante fotográfico será algo muito caro a nós e que influenciou também na forma de organizar as fotografias dentro do corpo da dissertação. Muitas vezes, elas surgem entre as páginas, ou intercalam e atrapalham as páginas do texto impresso, ou aglomeram-se em pequenos grupos entre os capítulos. Tal escolha se remete ao processo que é a composição de uma fotografia de rua, ela não nos espera, ela não se anuncia, ela surge feito o canto repentino de um pássaro, inventa-se seu possível e quando menos esperamos ela nos distrai de tudo, nos confunde a lógica, o raciocínio e faz o corpo viajar; deixamos nosso parceiro na mesa do bar falando sozinho e saímos a fotografar.

With your feet on the air and your head on the ground
Try this trick and spin it, yeah
Your head will collapse but there's nothing in it
And you'll ask yourself
"Where is my mind?"

"Where is my mind?"

"Where is my mind?"²

Posicionar assim, uma fotografia aleatória entre uma página ou outra carrega também um pouco da malícia das paisagens urbanas, distrair o leitor da leitura séria e às vezes demasiadamente acadêmica, para compartilhar com ele outras possíveis direções para o olhar.

Na intenção de situar melhor o leitor, e alinhar mesmo que tortamente, o percurso do texto junto a sua proposta, segue a baixo um rápido resumo de cada um dos fragmentos que o compõe.

No fragmento intitulado "*transformai as velhas formas do viver*", compartilhamos um pouco sobre esse cansaço que nos atravessava. Narramos a experiência de como, durante uma caminhada pelas ruas de Vitória, nós nos deparamos com uma pichação no parapeito de uma ponte. Inscrição essa, que para nós se constituiu como uma forte imagem, que dali em diante viria a nos acompanhar durante o percurso da pesquisa.

Essa imagem, de alguma forma nos pareceu um possível indício das resistências que permeiam a cidade. Resistências essas que aplacam o cansaço, e que dali em diante intencionava nos acompanhar. E quem sabe, não poderíamos até mesmo contribuir para que se espalhassem.

No fragmento intitulado "um velho diário", comentamos sobre a forma da escrita que adotamos e de como as fotografias, semelhantes às fadas prensadas no diário de Lady Cottington, redigido por Terry Jones, 1994, acompanham essa dissertação. E como, anteriormente, mencionado, escolhemos aproximar a fotografia da ideia de fadas, pois ligeiras, graciosas e delicadas, facilmente escapam, e sendo assim, assemelham-se as finas matérias que povoam as ruas da cidade.

² Trecho retirado da música "*Where is my mind*" composta por Black Francis, segue uma tradução livre do trecho: Com seus pés no ar e com sua cabeça no chão/ Experimente esta manobra e dê um giro, yeah/ Sua cabeça vai colapsar, mas não há nada dentro dela/ E você se perguntará/ "Onde está minha mente?"/ "Onde está minha mente?"/ "Onde está minha mente?"

E devido a tal, seria também necessário construir outro corpo, junto de outra escrita, para possibilitar a passagem de tais movimentos-fadas.

Será, então, no fragmento intitulado “certo gosto por caminhar”, que daremos alguns indícios, sobre as pistas que acompanhamos, a fim de construir esse outro corpo e modo de caminhar, que pela cidade, intenciona achar as fadas e as retratar. Abandonar, então, um pouco do peso e da responsabilidade de “ter que” pesquisar, e simplesmente vagar e sair por aí, com olhos atentos, cabeça leve de poesia, e coração aberto, a fim de comungar com as ruas e com o que elas teriam a nos mostrar, nos contar.

Se, enquanto andarilhos, buscávamos por fadas, a intenção era que junto delas e mais tarde na fotografia, revelassem-se os instantes infames. Instantes esses, que seguem um pouco a proposta do que seriam as vidas dos homens infames em Michael Foucault (2003), e que poderiam contribuir para a construção de narrativas que caminham em paralelo à história oficial contada sobre a cidade. Será no fragmento “*instantes infames*” que trabalharemos um pouco melhor essa temática, aliando-a também ao instante decisivo proposto por Henri Cartier-Bresson (1952).

No fragmento “*quinze anos de exílio ou sobre o valor de uma vida sem nome*”, trazemos um pouco mais sobre esses instantes infames, e como eles nos contam sobre vidas que passam muitas vezes despercebidas. Para tal, recorreremos ao trabalho de Josef Koudelka (2012), fotógrafo tcheco que exilado, dedica-se a retratar aqueles que passavam anônimos pelos grandes olhos de um regime que triturava corpos e vidas.

Chegamos então, a um pensamento rápido e curto como o tempo que se precisa para piscar os olhos. Nesse fragmento, que intitulamos de “afinal de qual rua estamos falando”, esse pensamento propõe outra geografia para se experimentar as ruas da cidade. Rua não mais apreensível pela informação, antes narrável e transformável por meio de no mínimo três diferentes olhares. Seriam esses: o olhar do *Operator*, aquele que faz a fotografia; o olhar do *Spectator*, aquele que diante à fotografia se demora; e por fim, o olhar que nos olha de dentro da fotografia, o olhar do *Spectrum*, aquele que foi o corpo retratado, guardado na fotografia.

Esses três olhares, ou três formas de se lidar com a fotografia, são originalmente propostos por Roland Barthes (2012), e tentamos aqui, ao longo da dissertação, esticá-los, torcê-los, e para fins da construção de fragmentares narrativas, sobre o espaço da cidade convocá-los.

Decorrente dessa ideia, escolhemos, então, narrar no fragmento “*sobre um fotógrafo e a sua coragem em não abandonar os espaços*”, nosso encontro com as fotografias de Alécio de Andrade (2009), e como essas imagens, enquanto ocupamos a posição de *Spectator*, convoca-nos a trabalhar o olhar, enquanto distorcem o espaço que antes acreditávamos ocupar. Por ser esse um fragmento que narra sobre algo que sentimos, enquanto nos dispomos a estar diante de uma fotografia específica de Alécio, e com ela nos misturamos, escolhemos narrar esse fragmento na primeira pessoa do singular.

Continuamos então no fragmento “*algo na fotografia ataca, fere; desmancha-me*”, com essa proposta de que a fotografia, junto do *Spectator*, pode algo provocar, mesmo que em diferentes camadas e profundidades. A primeira, o *studium*, convoca-nos a um meio afeto, ou a gostar ou a não gostar, a um compartilhamento cultural com essa imagem. Já a segunda profundidade, que não necessariamente é mais profunda, mas que antes opera incisivamente na superfície da pele seria o *punctum*. Esse ponto, picada, flecha ou seta, (traduções possíveis para “*punctum*”) caracteriza-se como uma ação que parte da fotografia, e nos afeta em cheio, punge-nos, fere-nos. A fotografia, no âmbito dessa segunda profundidade, ajuda a rachar a pele emborrachada e pouco permeável, o corpo torna-se um pouco mais poroso aos sorrateiros movimentos da cidade.

E afetados pela fotografia, voltamo-nos ao ato de fotografar, e a exercitá-lo. Constatamos no fragmento “no instante decisivo caberia a entrega às trevas”, que enquanto *Operator* de uma fotografia, nosso olhar binocular, esse olhar da razão, nunca será capaz de registrar o instante intenso contido na imagem, pois a máquina fotográfica está sempre a nos cegar durante esse curto instante que intencionamos guardar. Caberia devido a tal não se apavorar, mas antes oferecer essa visão pouco útil que opera pelas luzes, junto do corpo que suporta os pesos e as verdades, em sacrifício as trevas. Operar, portanto, um nascimento,

nascimento orquestrado em meio às trevas, em meio à cegueira de qualquer razão.

Esse outro corpo, decorrente do nascimento por meio das trevas, já não possui mais carteira de identidade, não é mais localizável enquanto pessoa, mas torna-se um forasteiro e compartilha um gosto por caminhar em bandos. No fragmento “*forasteiros*”, vislumbramos os primeiros indícios desse desejo de bando, e aquilo o qual eles se dispõem a enfrentar, durante noites frias e enquanto tantos outros corpos cansados estão a repousar.

“*Quando a noite se enamora de poetas vadios*”, é, então, o intenso momento, e também o fragmento onde as intensidades que carregamos no coração ganham voz e se espalham pelas ruas da cidade, por meio de dois Ernestos, corpos multidão.

Forasteiros e poetas noturnos são esses os corpos que caminham pelas ruas da cidade. Cidade que pelos seus passos e pelos pequenos cartões que se espalham por muros, grades e campainhas, torna-se poesia habitada. Ruas alegres e dispostas a se comunicarem com quem quer que esteja lá, a passar. É aqui também, que o ato fotográfico se apresenta como um exercício a narrar, o encontro intenso entre vidas forasteiras, que fazem nascer dois filhos, o cart(ã)ografia e o cart(ã)ografema, frutos de noites intensas em meio ao desejo de comungar junto às ruas da cidade.

Já em “*constituindo vestígios*” e em “*what's in your camera bag*”, retomamos as questões de ordem metodológica, e compartilhamos a forma como optamos em sair às ruas e quais também os equipamentos que carregávamos dentro de nossa bolsa de fotógrafo-trapeiro ou flaneur-pesquisador.

Aproximando-se lentamente do fim, compartilhamos no fragmento intitulado “*por uma fotografia sem legendas*”, o porquê da escolha em não comentar as fotografias que compõem as paisagens dessa dissertação. Sendo que essa escolha fora uma das precauções que tomamos, a fim de evitar a construção de discursos pretensamente verdadeiros e qualificados sobre a fotografia. Intencionamos, antes de informar algo por intermédio da fotografia, convidar ao

encontro com ela, a fim de que o possível *Spectator* sinta do que elas são capazes.

No fragmento intitulado “*junto à fotografia, uma palavra sensata*”, retornamos a importância de se atentar para tudo o que é pequeno em meio à cidade, pois são esses menores elementos que nos possibilitam um perspectivismo ativo. São eles também que abrem as fendas no corpo, e criam as possibilidades de transformar-se a velhas formas do viver. Sendo assim, o instante decisivo na fotografia será a chance a uma sensata palavra de afirmação diante à vida.

Esse último fragmento encerra-se não como uma conclusão, mas antes como um convite de se retornar ao início da dissertação e às imagens que a compõem. Ou ainda, como um convite de retorno à cidade, a fim de respirarmos junto as suas possíveis paisagens.

De uma forma ou de outra, as únicas coisas que retornarão serão as forças em afirmação, quanto ao resto, esse será digerido, esquecido ou por meio de movimentos centrifugais expelido³.

Enfim, gostaríamos de ressaltar que a escrita dos fragmentos operou-se de tal forma, que nada impede que eles sejam lidos fora da ordem que foram aqui apresentados, e que se crie uma própria ordem para lê-los. Tal escolha decorre da vontade de convidar sempre a um segundo olhar sobre as coisas, mas também, a uma postura inventiva de se lidar de forma ativa, com tudo o que podemos nos deparar.

Que não nos permitamos que as coisas sejam aceitas como normais, que passem por nós batidas, ou que o olho nos convença de uma sensação do “tudo já visto”. Pois se existe um valioso segredo que a cidade gostaria de

³ Para além de conceber o eterno Retorno enquanto um pensamento, Gilles Deleuze, o concebe enquanto o Ser seletivo do devir: “*Só volta a afirmação, só volta aquilo que pode ser afirmado, só a alegria volta. Tudo o que pode ser negado, tudo o que é negação é expulso pelo próprio movimento do eterno Retorno. [...] O eterno Retorno deve ser comparado com uma roda; mas o movimento de uma roda é dotado de um poder centrífugo, que expulsa todo o negativo. Porque o Ser se afirma do devir, ele expulsa de si tudo o que contradiz a afirmação, todas as formas do nihilismo e da reação: má consciência, ressentimento..., só os veremos uma vez*” (DELEUZE, 2007, p.36).

compartilhar, esse é o de que, “quando dispostos a um pequeno olhar, tudo o mais que é menor, com leveza ensina-nos a dançar”⁴.



⁴ Trecho retirado do diário de campo, 24 de fevereiro de 2014.









Transformai as Velhas Formas do Viver.

*Não me iludo
Tudo permanecerá
Do jeito que tem sido
Transcorrendo
Transformando
Tempo e espaço navegando
Todos os sentidos...*

*Água mole
Pedra dura
Tanto bate
Que não restará
Nem pensamento...*

*Não se iludam
Não me iludo
Tudo agora mesmo
Pode estar por um segundo...*

*Tempo Rei!
Oh Tempo Rei!
Oh Tempo Rei!
Transformai
As velhas formas do viver...*

(Gilberto Gil)

Afinal, por que pesquisamos? Provavelmente, seja esta uma das mais importantes questões, para qualquer um que se disponha a pesquisar, antes mesmo do tema e do campo o qual desejamos abordar, caberia saber o “por quê”, ou melhor, “para que” tencionamos pesquisar. Para quê, iniciar um movimento de pesquisa?

E depois de pouco tempo, chegaríamos talvez à conclusão de que se trata de uma coisa muito mais pessoal, do que, de início aparentaria o ser⁵.

Sendo assim, desejamos rapidamente esboçar, uma possível resposta do “por quê” de propor esse movimento de pesquisa junto ao dispositivo da fotografia e em meio à cidade de Vitória.

Nosso intuito é de ajudar na compreensão, mesmo que não dos resultados conclusivos desse trabalho, ainda assim, do seu ponto de partida, partida essa que não se inicia no primeiro passo de uma heroica jornada, mas em meio aos processos e acasos da vida cotidiana.

Se é, portanto, necessário um ponto de partida, digamos que partimos de um momento de cansaço⁶, quando já não suportávamos mais. Onde o sofrimento, que não é nem momentâneo e nem imposto, faz nosso corpo constantemente arder. Partimos de um momento em que a tristeza se espalha aos poucos por toda parte.

O cansado não dispõe mais de qualquer possibilidade (subjéctiva) – não pode, portanto, realizar a mínima possibilidade (objéctiva). Mas esta permanece, porque nunca se realiza todo o possível; ele é até mesmo criado à medida que é realizado. O cansado apenas esgotou a realização [...] (DELEUZE, 2010, p.67).

5 Em um curto porém muito preciso livro Remi Hess ocupa-se com as questões que envolvem a escrita de um trabalho acadêmico, e ressalta em um belo trecho, a importância de sabermos afinal para quem escrevemos: “*E me pergunto se não é importante que todo pesquisador tenha consciência de que ele necessita definir para quem escreve. Frequentemente, trata-se de pessoas muito próximas a ele e que são seus verdadeiros destinatários. (...) Escrever engaja o cotidiano o mais íntimo, e isso exige um tempo de trabalho diário. É também um trabalho de constituição de vestígios. Para quem queremos produzir esses vestígios* (HESS, 2005, p.68)?”

⁶ Não pretendemos esgotar os conceitos de cansaço e esgotamento no âmbito desse trabalho, no entanto, nos parece importante ressaltar que essa temática, originalmente proposta por Deleuze (2010) em seu último longo texto dedicado aos trabalhos de Samuel Beckett, já fora trabalhada por Leila Domingues (2010) e Peter Pal Pelbert (2013), três fontes estas que nos acompanharam ao longo da pesquisa.

E talvez o cansaço até passasse, e a dor aliviasse, se simplesmente deixássemos de remexer, se ficássemos quietos, se ficássemos parados, se nos entregássemos à deriva de uma eterna espera, a promessa de que logo, logo tudo estará acabado.

No entanto, já não queremos mais apenas o alívio desse cansaço e dessa dor. Um pileque já não nos basta, menos ainda uma boa noite de sono e alguns dias de férias.

Partimos de um momento em que o precipício é mais tentador, que a promessa de alívio descrita na bula dos remédios contra dor.

Partimos de um momento de andança, não com o primeiro passo, mas já em meio ao caminho, onde os pés há muito se cansaram e se enchem de bolhas e de calos, onde o sol já alcançou o zênite do meio dia, luz ofusca toda visão e o calor castiga.

Partimos do momento em que, de pé, e em frente ao parapeito da ponte, que para tantos com sua vertiginosa altura, já fora promessa de alívio, a nós negasse, e não alivia o cansaço, mas que ao contrário, recruta e pede por nossas últimas reservas.

Partimos de um momento qualquer, em que algo pichado na ponte nos atinge em cheio, e lança um desafio que não deixa de nos perturbar. Feito cão vadio essa imagem nos morde o tornozelo, e não quer mais largar.

Desafio, que fugindo a ortografia padrão e pichado em meio à ponte, talvez por poucos percebido: *“Transformai as velhas formas do viver”*, era o que aquela ponte, tinha a nos propor, a nos dizer.

E fora nesse momento, que tomamos esse desafio como um belo convite, esse mesmo momento também, a primeira ocasião, em que a máquina clicou.

Demos um “clique”, produzimos uma imagem por meio daquele delicioso barulho que dali em diante, seria cada vez mais irresistível de se ouvir.



E é verdade, esse instante de captura ainda fora muito escuro, muito cinza, quase só vemos concreto e pouquíssimo céu aberto, ainda assim, dali em diante - e comendo a primeira fada de nossa preciosa coleção -, aquela imagem de ponte, acompanhar-nos-ia e ajudaria a desdobrar a temática de nossa pesquisa.

Sendo assim, a vontade de questionar, se seria possível *transformar as velhas formas do viver*, fora o que adiante, e em direção à pesquisa, nos conduzira, mas também a mesma vontade, que nos faria não desistir de sair às ruas.

Pois sentíamos no corpo que discursos sobre uma cidade inóspita, deserta e perigosa, discursos que nos atravessam por todos os lados, e a todo tempo, não poderiam ser as únicas falas e as únicas imagens que a cidade, e seus moradores, poderiam ter a compartilhar.

Sair às ruas e juntar essas outras imagens, essas outras falas, que narram de uma diferente forma de se construir as paisagens da cidade, talvez contribuíssem para *transformar as velhas formas do viver*, e este seria, dali em diante, o nosso objetivo ao pesquisar.

Antes que sucumbíssemos, antes que paralisássemos, caberia, portanto, juntar as últimas forças e em meio a cidade vagar, e juntos dela aprender a respirar o

seu amanhecer, o seu anoitecer, e colecionar algumas das infinitas formas, pelas quais, esse espaço faz-se inventar.

Mas voltemos à questão da produção desse corpo cansado, esse corpo que aos poucos sufoca, e que ao mesmo tempo, leva essa proposta de pesquisa adiante.

Pois para falar do homem, seria antes, importante compreender os processos de produção de subjetividade no contemporâneo. E falar de subjetividade, não significa falar de outra forma, da mesma coisa, como por exemplo, a concepção da estrutura psíquica, ou a constituição do indivíduo. Não enxergamos o sujeito separado do mundo, e para tal, também não queremos ou construir polarizações, ou sistemas de valoração de um em detrimento do outro.

Os processos de subjetivação se assemelham mais ou a uma teia ou a uma rede maleável, eles não possuem um centro ou ponto de origem, mas podem vez ou outra realçar alguns pontos mais intensos em meio à trama, enquanto outros perdem seu brilho, entendendo que tais movimentos semelhantes à maré, são constantes, no entanto nunca iguais.

Para tal, as linhas, que tecem essa rede, podem apresentar-se umas ou como mais maleáveis ou como mais rígidas que as outras, isso cria um jogo de tensões em que, mesmo que o movimento seja constante, não significa que o conjunto inteiro da rede ceda a qualquer balanço. Tal estrutura de flexibilidades híbrida, abre também as possibilidades para micro movimentos, pequenas vibrações e, às vezes até fissuras na trama já que o conjunto nunca se movimenta de forma homogênea.

E ainda existiria em meio a todo esse conjunto das linhas, um terceiro tipo, essa terceira linha seria capaz, em meio à trama, operar repentinas guinadas, inesperados movimentos, atravessar os mosaicos padronizados, de forma diagonal que fugiria a todos os padrões. Elas podem, até mesmo, bagunçar toda a trama, forçar um novo arranjo, quando não, até operar um movimento que faça a rede sobre si desabar.

Por exemplo, tento explicar que as coisas, as pessoas, são compostas de linhas bastante diversas, e que elas não sabem, necessariamente, sobre qual linha delas mesmas elas estão, nem onde fazer passar a linha que estão traçando: em suma, há toda uma geografia nas pessoas, com linhas duras, linhas flexíveis, linhas de fuga etc. (DELEUZE, 1998, p.9).

Tais linhas tecem pessoas, crenças, ideias, estruturas finas e duras, tecem prédios, cidades, todas as paisagens existenciais, e tudo conforme as ondulações e movimentos do desejo que constantemente se atualiza. “*O desejo – processos de produção de universos psicossociais; o próprio movimento de produção desses universos*” (ROLNIK, 2011, p.31).

Uma concepção de desejo nunca enquanto necessidade ou movimento de falta de alguma coisa, mas antes, e sobre tudo, enquanto excesso e vontade de vida. Pois acreditamos em um homem sempre a se constituir, a se produzir, em constante transformação junto ao mundo sempre maleável, inventável. Os processos de produção de subjetividade falam de um jogo interminável, que constrói nas tensões de suas linhas, infinitas paisagens e existências possíveis.

E nesses processos, os discursos são grandes ferramentas. Pois discursos para além da mera informação são veículos potentes da criação. Eles podem ora contribuir para mundos em ascensão, ora pelo contrário, defender hegemonias e velhas formas cristalizadas de vida.

E nesses processos, a primeira armadilha a qual devemos nos precaver, é a de não construir formas segregarias de compreender esses processos de produção de subjetividade. Não é necessariamente, tudo o que é novo, que traria também potência, e nem é tudo o que está estabelecido, obrigatoriamente adoecido e que necessita ser destruído. No entanto, o que queremos apontar, é que a criação faz-se necessária sempre que uma instituída forma já não dá mais conta, de fazer passar os movimentos e os afetos da vida.

E são contra as possibilidades de transformação, que alguns dos discursos para além da mera informação, carregam também certos gostos de existir, e muitos modelos de se consumir os dias, em detrimento de tantos outros possíveis, de tantas outras possibilidades de se inventar próprias formas de passagem para

os afetos. Leila Domingues ajuda nos quanto a essa adesão excessiva aos modelos de se existir:

A expansão da vida, a potência de diferenciação, que nos permite criar outras formas de existência, é capturada por formas padronizadas de se estar na vida. Por isso, essa forma de individuação pode ser tanto “individualista” como “anti-individualista”. De um jeito ou de outro o que está em funcionamento são modelos. E o que acontece é que modelos não criam, não inventam outras soluções, não mudam de estratégia quando necessário. Os modelos não nos fazem pensar, e, sim aderir (DOMINGUES, 2010, p.26).

De qualquer forma, o grande perigo estaria em aderir as formas e modelos pré-fabricados de se existir, ou aderindo em excesso a essas formas a ponto de não conseguir desgrudar das máscaras e vestimentas, ou pelo contrário, tornando-se viciados no consumo de sempre novos modelos existenciais. Em ambos os casos, os afetos se tornam pobres, o ar rarefeito.

Suely Rolnik, ao propor o consumo de subjetividades *prêt-à-porter*, ajuda-nos a pensar como as propagandas, novelas, filmes, jornais e muitas outras falas, que nos alcançam por meio do rádio, da televisão e da internet, constituem-se como uma mercadoria a fim de suprir nossa necessidade de consumo de modelos.

Tipos de drogas que sustentam igualmente está ilusão encontram-se disponíveis no mercado, embora não se apresentem enquanto tal. Vejamos as mais evidentes. A droga oferecida pela TV (que os canais a cabo só fazem multiplicar), pela publicidade, o cinema comercial e outras mídias mais. Identidades *prêt-à-porter*, figuras glamurizadas imunes aos estremecimentos das forças. Mas quando estas são consumidas como próteses de identidade, seu efeito dura pouco, pois os indivíduos-clones que então se produzem, com seus falsos-self estereotipados, são vulneráveis a qualquer ventania de forças um pouco mais intensa (ROLNIK, 1996, p.3).

Essas mercadorias de rápido consumo, esses trajes de tamanho padrão e pré-fabricados, oferecem-nos o alívio para as angústias da existência, no entanto,

Em um importante texto, Luiz Antônio Baptista, chama esses defensores, essas frágeis figuras de vidro, de *amoladores de facas*, pois disfarçados nos discursos de especialistas, e sem más intenções, ainda assim, suas falas acabam por fragmentar e enfraquecer infinitas outras formas possíveis, de se construir e existir. A fabricação em massa de trajés padrão espanta e faz minguar os pequenos alfaiates que alinhavam as linhas da vida:

Sem cara ou personalidade, podem ser encontrados em discursos, textos, falas, modos de viver, modos de pensar que circulam entre famílias, jornalistas, prefeitos, artistas, padres, psicanalistas etc. Destituídos de aparente crueldade, tais aliados amolam a faca e enfraquecem a vítima, reduzindo-a a pobre coitado, cúmplice do ato, carente de cuidado, fraco e estranho a nós, estranho a uma condição humana plenamente viva. Os amoladores de facas, à semelhança dos cortadores de membros, fragmentam a violência da cotidianidade, remetendo-a a particularidades, a casos individuais (BAPTISTA, 1999, p.46).

Sem nos alongar muito nas citações cabe, ainda, ressaltar que todos esses agentes carregam consigo, outra importante característica além da fragmentação das forças da vida, pois seus discursos são ao mesmo tempo, totalizantes e englobantes, eles se apoiam nas construções de universais, enquanto sufocam as vozes menores das multiplicidades.

O que os amoladores de facas têm em comum é a presença camuflada do ato genocida. São genocidas, porque retiram da vida o sentido de experimentação e de criação coletiva. Retiram do ato de viver o caráter pleno de luta política e o da afirmação de modos singulares de existir. São genocidas porque entendem a Ética como questão da polícia, do ressentimento e do medo. Não acreditam em modos de viver, porque professam o credo da vida como fardo ou dádiva (BAPTISTA, 1999, p.49).

Vemos que tais discursos retiram da vida sua potência de experimentação, enfraquecem-na, enquanto segregam, picam e repicam, a moldam em pequenas rações de consumo. A vida é tornada um fardo a se carregar.

E o único som de afirmação, disposto a carregar qualquer peso que seja, vem da imagem do asno, somente ele tem um grito, não importa o cansaço e o peso, sempre de aparente sim, “I-A!”⁷.

Vós me dizeis: “A vida é difícil de suportar”. Mas por que teríeis vosso orgulho de manhã e vossa resignação de noite?

A vida é difícil de suportar: mas não sejais tão delicados! Todos nós somos belos asnos e asnas. (NIETZSCHE, 2011, p.41)

E o homem moderno é esse homem que criou para si, feito o asno, grandes olhos, grandes orelhas, sempre pronto a atender ao chamado de uma vida como peso.

E os discursos da vida como um peso se naturalizam, espalham-se e se banalizam, tornam-se por fim sons recorrentes e familiares as nossas grandes orelhas, paisagens comuns aos nossos grandes olhos.



⁷ Cabe lembrar que em alemão, língua materna de Nietzsche, a palavra para “sim”, é escrita como “Já”, e tem a mesma pronúncia que o som do asno, isso ajuda a compreender essa importante alusão que Nietzsche faz da vida enquanto um fardo ou um peso a se carregar, pois o asno é esse animal moldado pelos pesos que carrega, e que lhe arqueiam as costas.

Quem em nossos dias ainda possui pequenos olhos e pequenas orelhas? Quem em nossos dias ainda é capaz de enxergar as delicadas flores e de escutar doces melodias em meio ao dia a dia? Quem ainda preserva a leveza nos pés que lhe possibilitam dançar?

E são também tais tipos de discursos, que primam e operam pela lógica da informação, pois relatam e detalham de forma seca, não apenas fatos e a veracidade da vida, mas principalmente do impacto que gera a morte. Relatam e informam de forma ligeira, sem se envolver e logo passam adiante, trocam de assunto, de tendência, de novidade, de moda, de foco para uma linda manchete de gol.

Tá lá o corpo
Estendido no chão
Em vez de rosto uma foto
De um gol
Em vez de reza
Uma praga de alguém
E um silêncio
Servindo de amém...
(João Bosco e Aldir Blanc)

Esses discursos de consumo rápido nos seguem, voam feito a bala, e atingem o alvo em cheio, e demasiadamente ligeiros não deixam margens para a experiência, não contam histórias, não narram sua trajetória, não compartilham sobre aquela vida que cai, apenas nos impactam, informam-nos, e novamente passam a diante, para a próxima informação, para o próximo corpo.

[...] a informação aspira a uma verificação imediata. Antes de mais nada, ela precisa ser compreensível 'em si e para si'. Muitas vezes não é mais exata que os relatos antigos. Porém, enquanto esses relatos recorriam frequentemente ao miraculoso, é indispensável que a informação seja plausível (BENJAMIN, 1994, p.4).

E graças aos equipamentos cada vez mais modernos, essa lógica veloz da transmissão da informação, sempre pautada em sua veracidade, esvazia o

corpo, que então é tornado objeto inanimado, que após cumprir seu propósito como manchete de impacto é descartado, e encoberto pela próxima manchete.

As matérias nos telejornais, sobre temas relacionados à violência, são um bom exemplo dessa lógica, pois ao relato do assassinato, segue-se sempre uma matéria sobre esporte, e os mais belos gols da rodada. Tais discursos tornam as existências separáveis, passíveis de consumo em pequenas e convenientes porções, cada vez mais fragmentada, a vida é enfraquecida, despotencializada.

E existe aqui outra importante característica nesses mecanismos que segregam a vida, uma vez que essas manchetes operam desgarradas umas das outras, a lógica do dano e reparo é reforçada, nunca é um regime, ou um sistema inteiro que põe a lógica cruel em ação, mas sempre pequenos e localizáveis delitos, cometidos ou por malfeitores ou por cruéis vilões. Esses, desgarrados de qualquer contexto, e graças as falas dos especialistas que amolam as facas, são então compreendidas como responsáveis por todos os seus atos, são indivíduos culpados.

Informa-se o ocorrido, relata-se sobre a vítima e sobre a perda, para em seguida, surgir a preocupação em achar esse tal culpado, afinal qualquer ato tem sua consequência e causa, e um vilão, tem de existir para criar assim algum tipo de impacto em nossas peles embrutecidas, emborrachadas e viciadas em impactos.

E ao que nos parece, esses processos de produção do sujeito culpado e passível de punição, é outro elemento forte do homem moderno, ou melhor, outra característica muito forte que operamos ao lidar com a vida na modernidade. Pois nessa lógica, a vida é tornada um objeto e mercadoria, e uma vez que a mercadoria sofra algum tipo de dano, seu proprietário tem o direito ao reparo.

Nietzsche faz quanto a esse processo de produção do homem culpado uma importante análise, pois a justiça estaria menos relacionada com a igualdade entre homens livres, que pela lógica mercadológica de dano e reparo, dessa mercadoria fina, chamada de vida:

A equivalência está em substituir uma vantagem diretamente relacionada ao dano (uma compensação em dinheiro, terra, bens de algum tipo) por uma espécie de satisfação íntima,

concedida ao credor como reparação e recompensa – a satisfação de quem pode livremente descarregar seu poder sobre um impotente, a volúpia de ‘faire le mal pour le plaisir de le faire’, o prazer de ultrajar: tanto mais estimado quanto mais baixa for a posição do credor na ordem social, e que facilmente lhe parecerá um delicioso bocado, ou mesmo o antegozo de uma posição mais elevada. Através da ‘punição’ ao devedor, o credor participa de um direito dos senhores; experimenta enfim ele mesmo a sensação exaltada de poder desprezar e maltratar alguém como ‘inferior’ – ou então, no caso em que o poder de execução da pena já passou à ‘autoridade’, poder ao menos vê-lo desprezado e maltratado (NIETZCHE, 2013, p.50).

Em “*O Mercador de Veneza*”, de William Shakespeare (2000), encontramos um exemplo muito marcante desse processo de cobrança da dívida, pois quando já passada a autoridade, para a figura do juiz, ele permite ao prejudicado a cobrança da dívida a fim de quitar-lhe o dano sofrido. Ao sofrer a perda, receber o direito instituído de maltratar, mesmo que esse direito não repare, se quer uma parte do dano sofrido.

Nessa peça, Shylock, o judeu rico e credor, recebe o direito a carne de Antônio, o devedor inadimplente. E mesmo que essa carne não equipare seu valor em peso, ao do ouro, ainda assim, um bocado de carne, de igual peso ao prejuízo é cobrado do corpo inadimplente, e pela autoridade concedida. Assim, o dano material está diretamente relacionado à vida que se esvai pelo fio da faca, e nesse fio, compensam-se as perdas. A vida está por meio desse mesmo mecanismo, diretamente equiparada a qualquer bem material, que quando danificado, pode saldar a dívida.

Nesse exemplo de homem tornado mercador de Veneza, qualquer matéria é negociável, que seja ela fina ou grossa, mas principalmente, a vida é reduzida a sua materialidade, e como as demais mercadorias, comparável e sujeita às ondulações do mercado.

E seria por isso mesmo, que não se é de espantar, que os discursos que operam em defesa de certas hegemonias de poder, não fazem apenas morrer, aliás, a morte atualmente é um mero efeito casual e indesejável, que apesar de

onipresente em suas mais diferentes formas, ainda assim, nunca está justificada, pois um negociante não intenciona nunca, qualquer tipo de perda. Devido a tal, o prejuízo que é a perda de uma vida, incitará sempre mais e mais vezes, que exigem por compensação quanto ao dano sofrido, inventa-se o culpado e exige-se a punição, o cárcere. E assim, voltamos à lógica da manchete, a vida se esvai pelo fio da faca e se busca um agente isolável para se culpar.

Construímos assim uma relação com a vida em medidas e valores, enquanto algumas devem vingar a qualquer custo, tantas outras perecem e são silenciadas, afinal no mercado de especulações existencial, nunca se aposta em todas as práticas, todas as possíveis formas de existir, logo só algumas é que vingam e tornam-se dicas certeiras de apostas, tendências, modelos e modas.

E os discursos continuam presentes, continuam a nos permear, criando a lógica da culpa, não permanecem apenas na figura de uma ou outra alma infeliz, passível de se punir, pois a culpa e sua propaganda, fazem rapidamente para além de um homem espalhar, eles criam nichos escuros, cantos perigosos e lugares a se evitarem.

Os discursos que fatiam a vida, que a tornam mercadoria de consumo, e que operam pela lógica da culpa, enfim, nos vendem também outra matéria muito fina, o medo.

E ao pensar nos discursos que empobrecem as possibilidades de se experimentarem a vida, por tornarem lugares de encontro, também sinônimos de perigo, remetemo-nos a imagem que Virginia Wolf, cria da umidade, que aos poucos invade a Inglaterra do sec. XIX:

Mas o pior era que a umidade começava agora a se infiltrar em todas as casas – a umidade, que é o mais insidioso de todos os inimigos, pois ao passo que o sol pode ser vedado por venezianas e a geada evitada com um bom fogo, a umidade penetra secretamente enquanto dormimos; a umidade é silenciosa, imperceptível, onipresente. A umidade incha madeira, incrusta-se nas chaleiras, corroí o ferro, apodrece a pedra. O processo é tão vagaroso que somente quando levantamos uma cômoda ou um balde de carvão e a peça inteira despenca em

nossas mãos é que suspeitamos que o mal está em curso (WOOLF, 2011, p.161).

Discursos acompanhados do medo são, por fim, essa silenciosa e sorrateira umidade, eles atravessam tudo e a todos, nos permeiam e se instalam no mais profundo tutano de nossos ossos.

E são nesses instantes que por motivos de segurança e de medo, que se fecham as portas e se criam as grades, enfim nos trancamos dentro das casas, dos prédios, dos solitários condomínios. Pois nas ruas, depois de tão umedecidas e encharcadas, só podem abrigar o próprio medo e o discurso que dele se cria, o sempre presente perigo. A cidade se torna lugar de passagem, não de vivência, não de experiência.



Temos, então, vidas receosas e confinadas, que de ossos demasiadamente umedecidos, já não sustentam mais o peso do corpo, muito menos as forças que afirmam, passamos a operar por uma constante negação da vida. Se o nada é tão tentador, o desejo de nada, mesmo que camuflado é o único desejo que nos

resta. Agenciamos a terceira figura do niilismo⁸, o homem passivo, com a constante espera.

Quanto a esse homem moderno, com seu corpo umedecido que se dobra, e facilmente de tudo se cansa, resta procurar ou por assento, ou por leito, e neles permanecer a espera. Tornamo-nos então, consumidores cansados que fazem o necessário para sobreviver, trabalhamos em um trabalho árduo, que poucas vezes realmente apreciamos, mas que acreditamos indispensável para essa sobrevivência que criamos. Estamos dispostos a qualquer peso para garantir esse assento, que ao menos durante a noite nos sustenta. O lar é, então, a imagem de um Oásis seguro e confortável, que protege com suas janelas gradeadas e portas trancadas, de toda a diferença que na rua possa sobrar.

E existe uma promessa contida nesses discursos que compramos, pois esse Oásis, esse lar a nos confortar, estaria ao nosso alcance basta não desistir do árduo trabalhar:

O que nos guia, nesta empreitada, em nossa subjetividade pós-fordista, é a identificação com as imagens de mundo veiculadas pela publicidade e pela cultura de massa. Independentemente de seu estilo ou público-alvo, tais imagens são invariavelmente portadoras de mensagem de que existem paraísos, que agora eles estão neste mundo e não num mundo além deste, que alguns privilegiados têm acesso a eles e, sobretudo, que podemos ser um destes VIP, bastando, para isso, investirmos toda nossa energia vital – de desejo, de afeto, de conhecimento, de intelecto, de erotismo, de imaginação, de ação etc. – para

⁸ Em *Deleuze, a arte e a filosofia*, Roberto Machado analisa quatro figuras do niilismo, seriam elas: “*niilismo negativo, que nega o mundo em nome dos valores superiores; niilismo reativo, que nega os valores divinos em nome dos valores humanos demasiado humanos, que põe o homem reativo no lugar de Deus; niilismo passivo, do ‘último dos homens’ que, diferentemente dos homens negativos e reativos, prefere um nada de vontade a uma vontade de nada, ou extinguir-se passivamente*” (MACHADO, 2013, p.99). No grau zero dessa terceira figura do niilismo, desse homem que agencia a inércia à espera da destruição, poderia então surgir, a quarta e última figura, o niilista ativo, ou aquele homem da “destruição-ativa”. Essa quarta figura torna-se ativa, através da negação mesma das forças negativas que rejeitam a vida, ele operaria então a transmutação, passaria a construir uma estética trágica de existência.

atualizar em nossas existências esses mundos virtuais de signos, através do consumo de objetos e serviços que os mesmos nos propõem (ROLNIK, 2011, p.20).

Mas já exaustos, toda nossa atividade desiste da criação, da invenção, prefere vendê-la e comprar a repetição dos poucos estilos que o mercado faz vingar. Aceitamos já quase desdentados as promessas da felicidade, fatiadas em pequenas e convenientes porções para se consumir, quase sem mastigar. Pois só enxergamos no horizonte o alívio e o descanso, só os finais de semana compensam a semana de trabalho, e a longínqua garantia de uma boa aposentadoria, tornam a vida suportável. Esse instante mesmo da aposentadoria, aquele longínquo ponto na periferia de nossas vidas, torna-se sinônimo de felicidade, panfletada como melhor idade, e o início da vida propriamente dita, pois antes só havia trabalho e peso.

Com o corpo gélido graças à penetrante umidade, evitamos os encontros com a cidade, lugares que compramos como desagradáveis, desconfortáveis e perigosos, impróprios para apoiarmos nossos corpos frágeis. E ainda, enfurnamo-nos cada vez mais dentro de casa, e investimos mais e mais, no lar, e no sofá a abrigar nossos corpos quebradiços. Mas principalmente, nos focamos no objeto que parece substituir de forma conveniente, o que poderíamos, talvez em meio à cidade encontrar e construir. A televisão como máquina de decalques da vida padrão.

E isso, sem desmerecimentos, parece-nos um pouco irônico, pois cada vez mais investimos nossas energias e nossos esforços, nossas tecnologias e nossos desejos, a fim de tornar os aparelhos televisíveis melhores. Pagamos de bom grado, por uma tela maior, de preferência 50 polegadas; uma imagem mais nítida, não mais LCD, de preferência LED e Full HD, de 1080p; e os sons, também a cada batida mais retumbantes, canais de saída a 7.1, onde ouvimos os programas e filmes e os discursos nos atravessarem por todos os lados, e de forma cada vez mais real. A experiência da realidade oferecida por um aparato de convenientes decalques.

O que alcançamos ao agenciar-nos com a televisão é que não precisamos mais sair de casa para espiar uma vida ou para ouvir sobre um caso, se

eventualmente, algo nos chatear, podemos simplesmente mudar o canal, ou desligar o aparelho, já não incorremos as possibilidades de nos contagiar com uma vida inesperada.

E cabe lembrar que não estamos só a pagar, por meio de suaves prestações a perder de vista, todo esse conforto, além do aparelho da televisão, muitas outras matérias, discursos e modelos estão nos impostos e juros embutidos, e são descontados do nosso cartão de crédito. E é claro que pagaremos, tanto os impostos, como as exorbitantes taxas de juros, mas principalmente as outras matérias do conjunto, afinal, o direito ao crédito parece ao homem moderno, um dos mais valiosos direitos e manifestações da própria cidadania.

E lembrando novamente de Nietzsche (2013), o crédito só é concedido ao animal, que antes criou memória, sobre a dor que se infringiu ao seu corpo, a lei inscrita e presente em nossas peles.

Ainda gostaríamos de ressaltar uma última característica que faz essa tristeza se espalhar, pois dentro desses processos que sufocam e cansam, que negam a vida como um contínuo processo de experimentação junto aos encontros, e que nos convocam não apenas ao consumo de estilos de existir, mas também compram nossas forças a fim de os reproduzir e serializar, se quer podemos falar da existência ou de um inimigo, ou de um vilão para o qual apontar. Não existe o outro, ou um malfeitor responsável por toda essa maquinaria, qual poderíamos abertamente e em combate enfrentar.

Pois nesses processos, não existe inimigo localizável em parte alguma, e mesmo que existisse, ainda assim, ele não seria outro que o nosso próprio reflexo, uma vez que estamos em meio a um jogo de espelhos, e esse vilão é a nossa própria imagem que legitimamos por meio de cada uma de nossas pequenas e diárias práticas de despotencialização.

E nesse momento, caberia, portanto, perguntar, afinal, quem teria a coragem de partir o próprio espelho, rachar a si mesmo, depois de tanto trabalho árduo para se confeccionar a partir essa tão bela e aparentemente impecável, porém frágil, figura de vidro?

E por tal, mais que nunca, seria propriamente, por isso, que nesses dias de *hoje* caberia à coragem a uma segunda pergunta: Mas afinal, qual *vida* é essa que estou disposto a defender todos os dias, e a qualquer custo a legitimar?

A eficácia desses reflexos estaria na lógica de que são capazes de tornarem-se desejáveis, e de certa forma, qualquer que fosse a estratégia de luta direta contra esses discursos, já seria ineficaz por princípio, pois esses discursos não seriam menos, que o desejo de uma maioria cansada por aquilo que produz, dia após dia, as suas diferenças.

E remetendo-nos, portanto, ao pensamento de Spinoza (2009), muitas vezes, não lutamos por nada menos que a preservação da nossa própria escravidão, uma vez que estamos imersos ao acaso dos encontros, e tomamos os efeitos deles, pelas suas causas.

Reconhece-se, portanto, a incapacidade de qualquer sucesso através do embate direto contra essas realidades naturalizadas, e sem perspectivas de sucesso também por movimentações de flanco desse oponente, caberia antes que sufocemos, procurar por outras estratégias de combate, que não por vias da guerra declarada e aberta contra um inimigo que se quer podemos ver ou tocar.

Mas basta! Chega! Não nos demoremos muito nessa atmosfera demasiadamente pesada aos pulmões cansados, pois não existe nessas primeiras páginas o desejo de denúncia ou culpabilização. Sua intenção não é, e nunca foi outra, que demonstrar que a postura de inércia e o consumo dessas imagens produziram, se não em outros corpos, ao menos no corpo do narrador, uma forte tristeza e cansaço.

Pois o cansaço, ao mesmo tempo em que evidencia sensações de impotência, também pode ser anúncio de potência. Isto é, o cansaço pode ser ao mesmo tempo a ponta extrema do entorpecimento e o ponto zero do desejo de transmutação desse estado de coisa, uma experiência que traria à tona uma falência das redes de captura (DOMINGUES, 2010, p. 20).

Cansaço que antes que consuma todas as forças, quer-nos convocar a pesquisar, ocupemo-nos, portanto, daqui em diante com as possibilidades de

uma construção de trajeto em afirmação, perante um jogo de imagens, discursos, mecanismos de poder, mas principalmente das formas de se inventar resistências em meio à cidade.

Antes de operar pela morte do oponente, cabe, portanto, reforçar o que há de diferente, construir assim, formas de resistir, pois se existe algo de grande valia em meio a esse triste cenário, é a constatação de que o poder⁹, mesmo pretendendo-se hegemônico sobre a vida, é imanente, não pertence a ninguém, ele está em toda parte, logo, a própria resistência também permeia esses jogos de tensão em meio a teia de relações que constituem a cidade.

Qualquer luta é sempre resistência dentro da própria rede do poder, teia que se alastra por toda a sociedade e a que ninguém pode escapar: ele está sempre presente e se exerce como uma multiplicidade de relações de força. E como onde há poder há resistência, não existe propriamente o lugar de resistência, mas pontos móveis e transitórios que também se distribuem por toda a estrutura social (MACHADO, 2010, p. XIV).

Encontrar tais pontos possíveis de resistência, pois eles estariam por toda a parte, distribuídos em todos os lugares, em meio à cidade, e por isso, daqui em diante, tais pontos, constituiriam o foco de interesse na pesquisa.

Não sabemos quem, ou por que alguém, um dia naquela ponte, aquela frase pichou, no entanto, de encontro a ela, aquela imagem, algo em nós provocou,

⁹ Parte-se aqui da *analítica de poder* sugerida e desenvolvida por Michael Foucault, e da seguinte forma definida por Roberto Machado: “O interessante da análise é justamente que os poderes não estão localizados em nenhum ponto específico da estrutura social. Funcionam como uma rede de dispositivos ou mecanismos a que nada ou ninguém escapa, a que não existe exterior possível, limites ou fronteiras. Daí a importante e polêmica ideia de que o poder não é algo que se detém como uma coisa, como uma propriedade, que se possui ou não. Não existe de um lado os que têm o poder, e de outro, aqueles que se encontram dele alijados. Rigorosamente falando, o poder não existe; existem sim práticas ou relações de poder. O que significa dizer que o poder é algo que se exerce, que se efetua, que funciona. E que funciona como uma maquinaria, como uma máquina social que não está situada em um lugar privilegiado ou exclusivo, mas se dissemina por toda a estrutura social” (MACHADO, 2010, p.XIV).

fez-nos resistir, e achar um fôlego, contra essa constante e passiva vontade de nada, que tanto nos assombrava.

E feito um surfista¹⁰, dali em diante embarcaríamos nos movimentos dos asfaltos, não pretender ser alguém que inicia uma onda, mas que junto dela, e durante algum tempo viaja e sente suas intensidades.

Pois a finalidade de uma pesquisa, não deveria estar apenas na intenção de conhecer e confirmar o conhecimento, mas principalmente de seguir o próprio faro, a curiosidade, a fim de abrir as possibilidades de transformar o sujeito que pesquisa.

E quanto a isso, Foucault, ao analisar o próprio trajeto de pesquisa, nos fornece no início da História da Sexualidade II, uma indispensável pista, quanto à construção desse corpo pesquisador:

É a curiosidade – em todo caso, a única espécie de curiosidade que vale a pena ser praticada com um pouco de obstinação: não aquela que procura assimilar o que convém conhecer, mas a que permite separar-se de si mesmo. De que valeria a obstinação do saber se ele assegurasse apenas a aquisição dos conhecimentos e não, de certa maneira, e tanto quanto possível, o descaminho daquele que conhece? Existem momentos na vida onde a questão de saber se se pode pensar diferentemente do que se pensa, e perceber diferentemente do que se vê, é indispensável para continuar a olhar ou a refletir (FOUCAULT, 2010, p. 15).

Por conseguinte, se voltarmos agora à questão inicial, sobre qual a finalidade que deve conter qualquer movimento de pesquisa, responderíamos que

¹⁰ “Os surfistas dizem: ‘concordamos totalmente, pois, o que fazemos? Estamos sempre nos insinuando nas dobras da natureza. Para nós, a natureza é um conjunto de dobras móveis. Nós nos insinuamos na dobra da onda, habitar a dobra da onda é a nossa tarefa’. Habitar a dobra da onda e, com efeito, eles falam disso de modo admirável. Eles pensam, não se contentam em surfar, eles pensam o que fazem” (DELEUZE, 1994, p. 11 – 12).

pesquisamos por curiosidade, a de saber se poderíamos perceber de forma diferente, o que estávamos até agora a ver.

E que pesquisamos para todos aqueles que semelhante a nós, também sentem esse cansaço e a tristeza atravessando o corpo, e permeando a cidade. Que pesquisamos com a finalidade de contribuir com aquilo que vimos pichado na ponte, que a nossos olhos, fora uma forma da cidade resistir. Que pesquisamos a fim de potencializar tais modos de resistir, resistir a toda e qualquer hegemonia que tente a vida, diminuir ou aprisionar. Que por fim, pesquisamos com a única e exclusiva finalidade, de transformar as velhas formas do viver.

Um Velho Diário

Quero ter duendes ao meu redor,

pois tenho coragem.

A coragem que espanta os fantasmas

cria seus próprios duendes

– a coragem quer rir.

(NIETZSCHE, 2011, p. 40)

Em 1992 na cidade de Bovey, no Reino Unido, o senhor Philip Menzies encontrou atrás de um baú, enquanto vasculhava o sótão de uma casa condenada à demolição, um diário muito especial, de autoria atribuída a Lady Cottington, que vivera na região entre 1888 e 1991.

O que torna esse livro algo raro, não é apenas a habilidade e delicadeza pela qual Lady Cottington, apesar das frequentes rasuras e erros gramaticais, soube narrar não só parte de sua infância, mas também, o método muito singular pelo qual ela o fez. Método que também nos influenciou ao longo dessa pesquisa.

Tal método consistia em escolher um lugar apropriado, sendo que o critério para *apropriado* se estabelecia por meio do que Angélica (primeiro nome de Lady Cottington) sentia correr da ponta do nariz até aos dedos dos pés descalços.

Parada, à espreita e exercitando a paciência própria de uma criança, observava a vida transcorrer ao seu redor, em espaço aberto sentia a natureza junto da arquitetura, as paisagens e como elas se expressavam. Dizia que o seu maior esforço consistia em tentar não atrapalhar o que diante de si, via passar.

Acreditamos que não atrapalhar, não assustar, nem incomodar em demasiado os movimentos que se fazem ao nosso redor sejam elementos chave na construção das imagens que pretendíamos juntar pelas ruas da cidade.

Também construir esse corpo que sente da ponta do nariz aos dedos dos pés, seria um desafio, pois ele diz de um critério que opera pelos afetos e segundo os encontros¹¹.

E seguindo tal critério que Angélica, com o seu diário aberto e descansado no colo, aguardava até o momento apropriado. E quando esse se insinuava de imediato e por meio de um movimento preciso, fechava rapidamente o livro. As anotações propriamente ditas eram feitas sempre depois, só em segundo plano, depois que sentisse que algo daquele instante havia sido captado e guardado. Sua escrita refere-se a essa jornada, sobre esse estar atento e sentir os movimentos, e assim, também nós, escolhemos escrever sobre muitos dos momentos das nossas andanças pela cidade.

E foi, por intermédio do ócio misturado à paciência, e com uma forma ativa da espera, que não nega as potências até mesmo da preguiça e da observação despreziosa, que ela soube construir e preservar entre as páginas daquele diário, uma coleção muito especial.

E ao contrário do que poderíamos de imediato pensar, sua coleção não tratava ou de selos de correio, ou de papéis de cartas, ou de flores campestres, o que entre as páginas do diário, Lady Cottington guardara, não foi nada menos que fadas.

Esse diário muito especial trazia as marcas e as impressões dos encontros que teve, com aquilo, que durante sua vida, sempre mais a alegrou, as fadas, pequenos, ligeiros e graciosos seres, que se não de olhos atentos, facilmente passam por nós despercebidos.

¹¹ Leila Machado ajuda a pensar o conceito de encontros da seguinte forma: “Os **bons encontros** ocorreriam quando um corpo compõe com o nosso e toda a sua força ou parte dela vem aumentar a nossa. Um **mais** de força não no sentido de um acúmulo de força, mas no sentido de uma maior intensidade das forças ativas, que venha produzir outra qualidade de força, uma **potência de agir**. Os **maus encontros** ocorreriam quando os corpos em suas relações produzem decomposição de forças - forças reativas- que se expressariam no se contentar ou se acomodar em sofrer os efeitos, em reclamar, em se lamentar, em acusar. Estas seriam as **paixões tristes**, a **potência de padecer**” (MACHADO, 1999, p.17).

O diário de Angélica narra seus encontros com as matérias finas que se movimentam por nós, a cada instante, e que podem quando nos tornamos demasiadamente brutos em relação à vida, ser verdadeiramente invisíveis aos olhos.

Essa criança e seu talento pelas sutilezas muito nos influenciou ao longo do período da pesquisa. Pois acreditamos que se propor a construir junto do dispositivo fotográfico, imagens sobre pessoas, e como tais imagens se agenciam e compõem o espaço que conhecemos como a cidade, exigiria de nós enquanto pesquisadores um esforço em prol das sutilezas e das delicadezas, uma atenção aos brandos ventos que sopram entre as gretas e quinas.



Fotografar na rua, para além da construção de enquadramentos estéticos de uma fotografia palpável e impressa em celuloide é também, e sobre tudo uma busca por fadas, pois muito fácil à fotografia nos escapa.

E para além desse etos de caçador das invisibilidades, a própria forma como escolhemos apresentar nossa coleção de fadas - pois são as fadas que nos possibilitariam talvez, um encontro com os instantes infames -, inspirou-se nesse velho diário.



Interessamo-nos em preservar entre as páginas dessa dissertação, alguns dos movimentos que sorrateiramente víamos pelas ruas da cidade passar, e seria

justamente por isso, que a escrita está sempre acompanhada de tantas fotografias, são essas algumas das muitas paisagens que nos afetaram, e que conseguimos pensar entre as linhas da nossa escrita.

O próprio estilo da escrita constitui-se muitas vezes como a narrativa do exercício que fora, para nós, abrir-se e acompanhar os movimentos que constantemente nos perpassavam e afetavam. E é, por isso, que às vezes, podemos escolher narrar sobre uma fotografia encontrada em um museu; ou em seguida sobre forasteiros noturnos, que durante algum tempo acompanhamos: ou ainda sobre como a própria fotografia faz-se arma e nos punge, fere-nos e possibilita-nos a construção de um outro corpo.

Aliás, a própria ideia de corpo aqui seria outra, mais próxima a dos estoicos, de Spinoza e de Deleuze:

Os corpos, com suas tensões, suas qualidades físicas, suas relações, suas ações e paixões e os 'estados de coisas' correspondentes. Estes estados de coisas, ações e paixões, são determinados pelas misturas entre corpos. [...] o único tempo dos corpos e estados de coisas é o presente. Pois o presente vivo é a extensão temporal que acompanha o ato, que exprime e mede ação do agente e a paixão do paciente. Mas na medida da unidade dos corpos entre si, na medida da unidade do princípio ativo e do princípio passivo, um presente cósmico envolve o universo inteiro: Só os corpos existem no espaço e só o presente no tempo (DELEUZE, 1974, p.5).

As ruas, a fotografia, um olhar, um toque, uma flor que nasce todos não seriam menos que corpos em um contínuo jogo dos encontros. E tornar-se sensível a fim de acompanhar tais movimentos constituiria um grande desafio.

E por maior que foram os esforços não conseguiram lidar com a escrita-razão, ela nos pareceu demasiadamente dura, verdadeiramente imprópria, para fazer qualquer *movimento-fada* passar. E é por isso que resolvemos arriscar, beber da escrita do diário de uma criança, e escrever como quem não pretende lecionar.

Adotamos assim um pouco da escrita em pedaços¹², ou os traçados de uma escrita em vias de rabiscos, cheias de rasuras e um tanto quanto fragmentar. Pois as próprias vidas com quem nos encontramos não eram quadros fechados, muitas vezes, em suas potências frágeis, revelavam-se como pequenos cacos, a se bricolar. Mais que uma imagem certa são infinitas combinações de paisagens possíveis.

Surgem também as pequenas rimas, ou até mesmo os versos oriundos do diário de campo, tudo isso na tentativa de expressar aquilo, que durante a pesquisa, e agenciando-se as pessoas, as ruas e a fotografia, fazia-se pelo corpo passar.

E é um exercício e tanto, tentar preservar um pouco da leveza¹³ daqueles seres que dançam pelas ruas da cidade, ainda mais quando a única ferramenta da qual dispomos é a superfície do papel em comunhão a tinta seca.

E, por isso mesmo, que ao longo do processo de escrita, que culminaria nessa dissertação, a seguinte questão, nunca nos abandonou: Como fazer tinta seca, movimentar-se, chorar e sorrir, preservar a capacidade de destruir mundos, mas principalmente alegrar e afirmar as potências do devir?

¹² Ao longo do processo de leitura, entramos em contato com o livro, “*Rumores Discretos da Subjetividade*” de autoria de Rosane Preciosa (2010). A forma pela qual, a autora constrói sua tese de doutorado, muito nos agradou, e gostaríamos aqui de ensaiar um estilo de escrita, que por afinidade, muito nesse trabalho e na sua outra proposta de escrita bebeu.

¹³ Em Italo Calvino, e a sua conferência dedicada à leveza, encontramos o mesmo desafio, como combater aquilo, que como a Medusa, parece querer tudo, petrificar? Como não deixar a nós mesmos, esse olhar pesado, embrutecer, enrijecer, empedrar? “*Logo me dei conta de que entre os fatos da vida, que deviam ser minha matéria-prima, e um estilo que eu desejava ágil, impetuoso, cortante, havia uma diferença que eu tinha cada vez mais dificuldade em superar. Talvez que só então estivesse descobrindo o pesadume, a inércia, a opacidade de um mundo – qualidades que se aderem logo à escrita, quando não encontramos um meio de fugir a elas. Às vezes, o mundo inteiro me parecia transformado em pedra: mais ou menos avançado segundo as pessoas e os lugares, essa lenta petrificação não poupava nenhum aspecto da vida. Como se ninguém pudesse escapar ao olhar inexorável da Medusa*” (CALVINO, 2009, p. 16).



Por último, caberia lembrar que não tem problema algum em duvidar daquilo que entre essas páginas possivelmente podes encontrar. Pois a fotografia, assim

como as fadas, por melhor ou pior que seja sua qualidade não foi feita para satisfazer ou afetar todo e qualquer olhar. Sua preciosidade está no fato de não prestar para as universalidades. E o mesmo acontece com aquele velho manuscrito, pois até hoje, poucos conseguem acreditar nas potências daquelas belas insígnias - de fadas -, contidas dentro de um empoeirado diário, achado na esquecida e inútil mansarda de um prédio, prestes a se derrubar.



Sendo assim, o exercício de fotografar nas ruas da cidade, pode por mais inusitado que soe, às vezes constituir-se como a prática de convocar fadas, recorramos, portanto, uma última vez as mágicas palavras de Angélica Cottington:

Sente-se no lugar do gato. Cruze os dedos do pé.

Feche os olhos e cheire uma rosa.

Então diga bem baixinho:

“Eu acredito em fadas, não é prosa”.

Gadflykins! Gradtrypins!

Gutterpuss e cass!

Venham aqui, fadinhas,

*todas vocês, rapazes e mocinhas!*¹⁴



¹⁴ Trecho retirado do diário de Lady Cottington, 15 de julho de 1902, página 12.

Certo Gosto por Caminhar.

*“Mais nenhum caminho! Apenas abismo e silêncio!” –
Assim você quis! Sua vontade deixou o caminho!
Agora ande, andarilho! Tenha o olhar frio e claro!
Perdido estará, se acreditar no perigo.
(Nietzsche, 2001, p. 29)*

E desde aquele importante dia, no qual, nós nos encontramos com uma frase inscrita no parapeito da ponte, o gosto de sair por aí e vagar pelas ruas da cidade, não viria mais a nos abandonar.

Comumente, tudo se iniciava com as roupas menos amassadas que conseguíamos achar espalhadas pelo chão do quarto, elas foram sempre as que melhor serviram quando queríamos caminhar.

E claro, evitávamos sempre os tons pastel e camisas de gola polo, pois como apreendemos, graças a um conselho amigo¹⁵, tais roupas são trajes burgueses e demasiadamente arrumados, dificilmente despercebido com elas, em meio à cidade, anda-se.

Faltava ainda uma máquina fotográfica, por meio da qual, poderíamos olhar. E não se esqueçam de também, um bom par de confortáveis calçados, afinal as bolhas nos pés, são elementos importantes de se evitar.

Logo adiante, abrir e fechar as portas, destrancar e trancar todas aquelas fechaduras e cadeados, enquanto do dedão do pé a ponta da cabeça, os músculos se perguntavam: para que tanta *tranca*?

E tal sensação se tornava aos poucos corriqueira, pois o campo e suas questões não tardavam, elas se iniciam desde o instante, em que da cama nos

¹⁵ De fato esse foi um curioso conselho que recebemos, pois as roupas são um importante elemento quando se pretende fazer fotografia nas ruas. Ser discreto e passar despercebido, pois fadas são como antílopes, facilmente se assustam e saem fugidas.

levantávamos. Pois é claro que as questões de pesquisa não sabem respeitar as paredes, elas martelam e cochicham por toda parte.

Mas por fim, conseguíamos estar na rua, estar do lado de lá, daquilo que nos mantém longe de tudo que não é considerado lar. E tal travessia não é tão fácil como pode aparentar.

Os muros e as paredes que dividem são muitos, principalmente os invisíveis ao acostumado olhar.

Basta lembrar que são sempre, inúmeras as vozes que diziam para se evitar aquele lado de lá que não é o privatizado lar.

Vozes e discursos, que no entanto, deixávamos cada vez mais para lá. Pois nos desafiávamos a inventar outra forma de escutar, de olhar, de caminhar. Forma também mais vadia de se pensar.

Um caminhar menos objetivo, com pitadas do vagar, do perambular, queríamos aproximar o corpo e seus passos, daquilo que para João do Rio, seria o exercício de flunar:

Flunar! Aí está um verbo universal sem entrada nos dicionários, que não pertence a nenhuma língua! Que significa flunar? Flunar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. [...]
É vagabundagem? Talvez. Flunar é a distinção de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico. Daí o desocupado *flâneur* ter sempre na mente dez mil coisas necessárias, imprescindíveis, que podem ficar eternamente adiadas (RIO, 2008, p.31 – 32).

Adiar-se a responsabilidade de aceitar na vida como um peso, e ser de forma afirmativa inútil, trocar toda aquela carga, por uma única máquina, que deliciosamente faz-se clicar.

Máquina que pisca com um olho charmoso, para todas as fadas que em meio à cidade, eventualmente, estejam a dançar.

Sair assim, sem muito propósito, e de início simplesmente sentir o calor na pele, e por qual direção que o sol faz-se brilhar, faz-nos suar. Isso é importante indício para quem esteja disposto a clicar, atentar para qual direção que o sol está a iluminar.

Perto do brilho há sempre o anúncio de uma possível escuridão. A possível ocasião em que o desejo junto à cidade, nos sorri e pede para o dedo clicar.

E sempre, nunca nos esqueçamos de estar de prontidão, estar de máquina em mãos. Pois esse é outro importante gesto que não se deve negligenciar, no entanto, estejamos também atentos na alça frouxa e a balançar, o objetivo não é nem de caçar, nem de forçar, mas antes encontrar por meio da leveza de um passear.

A máquina que nos permite fotografar não deve com um punho cerrado, que firma a arma, assemelhar-se. Fotografia não deve agredir, mas antes, como Koudelka, confortar.

A sensação de estar tenso é outra importante pista do corpo, e algo válido de se acompanhar. Pois quem tenso está, com um copo de cerveja deveria se alegrar.

Avante! Adiante! O mais rápido então, até o próximo bar. Pois um bar, é na cidade, um dos lugares mais férteis, em que se pode estar. Lá, imagens fortes há sempre de se encontrar.

E constata-se facilmente, a veracidade desta nossa afirmação, já que são muitos os copos na periferia, dos enquadrados presentes nessa dissertação.

Os bares da cidade são como múltiplos e famintos estômagos, fazem murmurinho, às vezes roncam, e muitas outras vezes processam as matérias que nos alimentam o corpo.

O que vejo quando sento em um bar?

Vejo copos,

Vejo cerveja,

Vejo uma ou outra alma

Solitária a beber, a pensar,



E esses mesmos lugares, os cafés, os bares, já foram para outro, motivo de grande inspiração. Pois Constantin Guys, aquarelista adepto à vontade de flamar, também guardou as ricas vidas e movimentos que lá, e circulando pela cidade, outrora achara.

Quando finalmente o conheci, logo vi que não se tratava precisamente de um artista, mas antes de um homem do mundo. Entenda-se aqui, por favor, a palavra *artista* num sentido restrito, e a expressão *homem do mundo* num sentido muito amplo. *Homem do mundo*, isto é, homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus costumes; *artista*, isto é, especialista, homem subordinado à sua palheta como o servo à gleba. C. G. não gosta de ser chamado de *artista*. Não teria ele alguma razão? Ele se interessa pelo mundo inteiro; quer saber, compreender,

¹⁶ Trecho retirado do diário de campo, 20 de Dezembro de 2013.

apreciar tudo o que acontece na superfície de nosso esferoide
(BAUDELAIRE, 2006, p. 855).

E C.G. estava certo, antes preferir conhecer o mundo, sair por aí e vadiar, que se ater demasiadamente a tela e ao cavalete dentro de um só ambiente, um só lugar.

E talvez, por isso também, tornou-se aquarelista, pintor das tintas ligeiras, que ao contrário da tinta a óleo, não se demoram em secar.

As aquarelas de Constantin Guys são ao nosso ver, atentas e ligeiras, iguais aos passos desse homem do mundo. E tal, deveria ser também a nossa técnica de retratar.

Pouco peso, pouco equipamento, uma câmera junto da lente e o curioso olhar sobre aquilo que se vê passar, tudo isso, e apenas isso deve nos bastar.

Pois além da máquina, a curiosidade por tudo, curiosidade de criança, é um elemento chave para se transformar esse monótono olhar binocular.



O que vejo, enquanto pelas ruas, constantemente vago? Aquilo que me é familiar, sempre o será, não importa o instante, ou de qual posição que eu esteja a olhar? Como fazer a visão vagar?

Pois se atento, ao que podemos encontrar, certamente não se tardará, até que enxerguemos um muro grafitado, que antes parado, agora esteja bastante disposto a se comunicar.

Esse muro falante se modifica, e em uma brincadeira imita a carranca do passante, que ligeiramente acabamos de retratar. Sinto um muro lindo, muro ativo, muro disposto a não parar, ele também, de olhar, de falar.



E mais alguns passos, mais alguns cliques, e perceberemos que sempre fértil, são as paisagens, basta dispor-se a um novo olhar.

Logo adiante outro muro, que em seu meio guarda um buraco, inventa ele a deliciosa tentação de provocar-nos, pelo orifício, há mais um olhar. E o que estaríamos a enxergar se cedêssemos, a esse desejo de sapear?

E o que vejo é um belo e antigo veículo, que em outras velocidades, soube se movimentar, e logo ao seu fundo, uma ameaça, uma mensagem escrita e a se propagar.



E quão curioso não é esse ponto em meio ao muro, pois soube compartilhar alguns dos processos pelos quais essa cidade está a passar. Retratamos então um buraco que fala, um exemplo de orifício que narra.

Buraco, que remete às palavras de Wenders, cineasta e também andarilho, que ressalta a importância de se ater aos pequenos buracos, às pequenas feridas de uma cidade. Sempre haverá nos vazios de uma cidade, em suas feridas uma história disposta a se contar:

Berlim tem muitas superfícies vazias. Há prédios que estão completamente livres num dos lados porque o prédio vizinho não foi reconstruído depois da destruição. Chamam as paredes laterais desses prédios desoladores de muros cegos, e não se vê nada parecido em outra cidade. Essas superfícies vazias são feridas, e eu gosto dessa cidade por causa de suas feridas. Elas transmitem melhor a história que qualquer livro ou documentário histórico. (WENDERS, 1994, p.9)

E quanta história não haveria de se encontrar, se dispostos continuássemos a procurar por outros terrenos baldios? Nesses curiosos espaços escondidos por

traz de tantos muros que só sabem lotear, deve existir tanto tesouro, doido para se revelar.

De qualquer forma, aquilo que víamos pelo buraco, acreditamos importante e digno para se guardar. E assim, um buraco junto de seu muro, ambos retratados, levou enfim para a poesia, e outra importante atitude para o nosso caminhar.

Muita vez ao rubor de um revérbero e a um vento,
Que à chama sempre é um golpe e o cristal um tormento,
Bem num velho arrabalde, amargo labirinto
De humanidade a arder em fermentos de instinto,
Há o trapeiro que vem movendo a frente inquieta,
Nos muros a apoiar-se e como faz um poeta,
E sem se incomodar com os guardas descuidosos,
Abre o seu coração em projetos gloriosos.

(BAUDELAIRE, 1996, p.65)

E não bastaria apenas vagar e ser curioso com olhar de criança, é preciso também abrir o coração, para o que na rua eventualmente possamos encontrar. Pois das matérias descartadas, finas e grossas, poetas, trapeiros e pesquisador podem, e devem, se utilizar.

A cidade não descarta apenas papel, comida e entulho de demolição, ela ainda desperdiça, gestos tristes, carinhos delicados e olhares alegres, muita matéria fértil, a nos propiciar uma possível narrativa, em construção.

E como Susan Sontag ao aproximar-se de Baudelaire, ajuda-nos a pensar a figura do trapeiro como uma importante atitude para quem nas ruas quer caminhar, quer fotografar:

O fotógrafo segue os passos do trapeiro, um dos personagens prediletos de Baudelaire [...]:

‘Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que esmagou a seus pés, ele cataloga e recolhe. Escolhe as coisas e faz uma seleção sábia; como um avaro que guarda seu tesouro, ele recolhe o refugo que vai

assumir a forma de objetos úteis ou gratificantes entre os dentes da deusa da Indústria. ’

Fábricas desertas e avenidas atulhadas de anúncios parecem tão belas, pelo olho da câmara, como igrejas e paisagens pastorais. Mais belas, até, segundo o gosto moderno. (SONTAG, 2004, p.93)

Ser então um pouco como esse trapeiro, estar atento ao que se passa, disposto a fuçar, coletar e colecionar os instantes preciosos de vidas, que a cidade não quis guardar.



São essas matérias finas da vida, que aparentando inúteis, e por outros descartadas, tornam-se por isso mesmo, tão cobiçáveis aos olhos do fotógrafo trapeiro, curioso vadio, sempre a caminhar.

E quem em certo aspecto, mais se aproximou dessa proposta, desse corpo colecionador das finas matérias, fora Miroslav Tichy, fotógrafo Tcheco, e habitante das ruas por escolha, por gosto, por vontade de caminhar.

Não apenas de descartes sabia produzir suas magníficas imagens, retratos dos habitantes que povoavam sua cidade, mas a própria câmara, o dispositivo que o

ajudava a guardar os intensos momentos, era feita dos restos que pelas ruas e em meio ao lixo pode encontrar.

Esse Tcheco pacientemente soube, polindo velhas lentes, preservar o brilho que se acha em meio ao lixo, os restos e a tudo o mais, que largado pelos cantos, lentamente, faz-se enferrujar.

E uma vez mais, durante a construção desse gosto por um caminhar meio trapeiro, meio poeta, alguns versos de outro, que pelas virtudes do inútil sabia se engajar, vieram a nos acompanhar:

*Por volta de 1532 andava pelas ruas de Paris o doido
de Rabelais.*

O doido apregoava pregos enferrujados.

Ele sabia o valor do que não presta.

Rabelais chegaria a imaginar assim:

Quem atinge o valor do que não presta é, no mínimo,

Um Sábio ou um poeta.

*É no mínimo alguém que saiba dar cintilância aos
seres apagados.*

Ou alguém que possa frequentar o futuro das palavras.

*Vendo aquele maluco de rua a apregoar pregos
enferrujados*

*O nosso pensador imaginou que talvez quisesse
aquele homem*

Anunciar as virtudes do inútil.

(Rabelais já havia afirmado antesmente que poesia é uma virtude do inútil.)

(BARROS, 2000, p.387)

Anunciar as virtudes do inútil, e dar brilho a enferrujados pregos, grande desafio para todos que se dispõem a colecionar e a caminhar. E nos perguntamos nesse ponto de nossa caminhada, o que conseguimos coletar?

Vejam os bolsos e também no corpo, temos um pouco de poesia na cabeça, um olho curioso de criança, um coração que aos poucos se abre, um gosto por andar feito o homem do mundo, e alguns parafusos e pregos enferrujados, junto de outras matérias que pelas ruas achamos.

Mas claro, não esqueçamos as imagens, todos aqueles instantes que clicamos e guardamos, enquanto despretensiosamente junto do espaço da cidade pensamos, vagamos, escrevemos.

Fotografar é também um pouco assim, é fazer qualquer outra coisa, conversar desatentamente, e quando menos percebemos já estamos a executá-la.

E depois de um dia fértil como esse, depois de muitos passos andados e esquinas dobradas, restaria antes do merecido descanso um último verbo no infinitivo para nos ajudar. Está na hora de *bricolar*:

De uma forma geral a ação de bricolar parece estar ligada a um tipo de não especialista-colecionador, que por divertimento, ou economia, inventa uma forma de fazer aquilo que vem pedindo para ser feito: ajustar o vazamento na descarga do banheiro, produzir uma tela-pintura cujas matérias de composição transitam entre a tinta, a fotografia, o recorte de jornal e um pouco daquilo que há no depósito, patinar, com uma escova de lavar roupas, aquela parede fosca (MARASCHIN; ÉDIO, 2012, p. 41).

E por que não, acrescentar a todo esse exercício de bricolar, essas pequenezas que coletamos pelas ruas da cidade? Assim ajudar a dar liga às matérias de expressão que compõem uma possível cidade. Contribuindo por meio da bricolagem de tantas e diversas partes, na formação de possíveis outras paisagens.

Ao narrarmos esse gosto por caminhar, dizemos também de um desejo de se estar junto, e de se apaixonar por esses espaços que formam a cidade. E por isso, talvez, antes de cobiçar a grandeza de sua perfeição, caberia entregar-se às sutilezas e aos encantos contidos em cada uma de suas pequenas partes.

Os jovens amantes buscam a perfeição.

Os velhos amantes aprendem a arte de unir os retalhos.

Eles descobrem a beleza na variedade dos pedaços.¹⁷

E, por fim, ao que nos parece, se existe algo de importante que poderíamos aprender durante essa jornada, é o valor contido em cada um desses pequenos fragmentos, instantes recortados e guardados, por meio do visor da máquina fotográfica.



¹⁷ Trecho retirado do filme “*Colcha de Retalhos*”, dirigido por Jocelyn Moorhouse, 1995. Outro trecho bastante significativo, e que ajuda a pensar essa importância de questionar os modelos pré-fabricados de vida é: “Não há beleza nos padrões de vida”.







Instantes infames.

Quantas não são as vidas que passam, por nós, todos os dias despercebidas? E não passamos nós também, por tantas outras pessoas, sem se quer, sermos notados?

Ao utilizar um meio de transporte público superlotado, facilmente esbarro em algum passageiro, e prontamente peço desculpas, mas e se ao contrário, eu o pedisse para me contar a sua história?

Quantas narrativas não deixamos a cada esbarrão escapar, pelo simples fato de silenciar o encontro pelo ato automático de desculpar-se?

Não conseguimos ou não podemos com todas essas pessoas conversar. Mas em alguns momentos, as vezes, e com um pouco de habilidade, poderíamos fazer uma fotografia, produzir uma imagem desbotada do que fora aquele instante da existência de uma pessoa, sem nome, sem voz, mas que deixa um gesto por entre o jogo de sombras e luzes.

Em um belíssimo texto intitulado *a vida dos Homens infames*, Foucault (2003) ressalta esse aspecto na história (ao analisar documentos entre 1660 – 1760 d.C.). Pelas bordas de uma história oficial, com seus grandes homens e notáveis feitos, passariam inúmeras outras existências despercebidas, que se não fossem pelo contanto fugaz com um feixe de luz, mesmo feixe que as arranca do silêncio e da invisibilidade, poderiam rapidamente, terem sido esquecidas.

O que as arranca da noite em que elas teriam podido, e talvez sempre devido, permanecer é o encontro com o poder: sem esse choque, nenhuma palavra, sem dúvida, estaria mais ali para lembrar seu fugidio trajeto (FOUCAULT, 2003, p. 206).

Seriam assim incontáveis as vidas que passariam despercebidas, por nunca merecerem um relato, uma menção, um registro.

No entanto, Foucault ressalta também, que não raro, seria justamente nesse exato instante, em que em poucas palavras e linhas, algo dessas vidas se

preservava, também o intenso momento em que os mecanismos de poder, dilaceravam os seus corpos.

Mathurin Milan e *Jean Antonie Touzarda*, são para Foucault, exemplos dessas vidas infames, que devastadas por encontros com o poder¹⁸, ainda assim, em uma irônica gargalhada, retornam justamente, por meio daquilo que em prontuários, deles se guardará. Prontuários empoeirados, mas que lidos curiosamente retornam a superfície do dia, por intermédio dos trabalhos de pesquisa do próprio Foucault ou de seus colaboradores.

Poucas linhas sobre vidas dilaceradas e quase esquecidas, mas que na pesquisa do filósofo retornam, tocam-nos e convocam-nos por fim a essas novas linhas.

Ressalta ele ainda, que seria justamente nesse período (sec.XVIII em diante) que o investimento e aprimoramento de inúmeros aparatos discursivos, em meio aos jogos de poder, que contribuíram para a inauguração de uma nova literatura da vida. Uma literatura, que tem como objetivo narrar o ínfimo e íntimo do cotidiano, que já não dependeriam dos grandes feitos ou atrocidades para merecer uma menção, agora um pequeno delito, a entrada em um hospital, o mau comportamento da criança na escola já produziriam material sobre essas vidas, que não raramente são também por esses mesmos aparatos de registro, esquadrinhadas, mensuradas, julgadas.

Ao que nos parece, mesmo que não constitua seu principal foco, ainda assim, Foucault levanta uma importante questão de ordem ética: Afinal, para que estamos contribuindo na construção de relatos ou registros sobre uma vida? Afinal uma fotografia fala e faz falar sobre uma vida, mas com qual finalidade tais falas devem reverberar?

18 “Como o poder seria leve e fácil, sem dúvida, de dismantelar, se ele não fizesse senão vigiar, espreitar, surpreender, interditar e punir, mas ele incita, suscita, produz; ele não é simplesmente orelha e olho; ele faz agir e falar” (FOUCAULT, 2003, p. 220).

Pois, invariavelmente, enquanto pesquisadores ocupamos um lugar e somos nele convocados a entrar em uma ordem do discurso¹⁹, estamos a construir, e ao mesmo tempo, a afirmar uma posição de saber, que implica ou uma manutenção das relações de poder ou possivelmente a ruptura das velhas relações em prol de novos arranjos.

E ele, ainda, ressalta que talvez passar despercebido e ser esquecido logo após a morte, teria sido a melhor opção para aqueles personagens infames, pois suas vidas bruscamente interrompidas, muitas vezes, só retornam no ecoar do sofrimento imposto aos seus corpos.

Torna-se, então, fundamental a constante avaliação do nosso trabalho enquanto catadores de fragmentos e trechos de vidas encontradas nas ruas. Estaríamos a contribuir com a manutenção da hegemonia de um poder que mortifica e subjuga inúmeros corpos, enquanto faz outros viver? Nossas fotografias denunciam vidas que sobreviveram até agora protegidas graças às sombras? Qual a finalidade de retirar essas vidas das trevas? Ensaíamos, pelo menos, e da melhor forma possível, uma resistência que fuja a essa lógica do mapeamento e controle da vida nos espaços?

Sabemos que a biopolítica opera pela lógica do fazer viver e deixar morrer²⁰. No entanto, essa vida feita viva, como em Agamben segundo Peter Pal Pelbert, muitas vezes não passa de uma sobrevida, ou de uma vida rígida. Vida que já quase nem respira, vida fria.

O biopoder contemporâneo, contudo, segundo a singular interpretação de Agamben, já não se incumbe de fazer viver,

¹⁹ Para muito além de informativo, Foucault mostra que o discurso é ferramenta de dominação, incitação, exclusão e produção de vida, e que não é qualquer um que acha igual entrada nesse jogo: “*Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de exclusão. O mais evidente, o mais familiar também, é a interdição. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa*” (FOUCAULT, 2011, p. 9).

²⁰ Ao narrar o advento da biopolítica, Foucault mostra como essa lógica vai aos poucos sobrepondo-se ao antigo direito do gládio: “*Pode-se dizer que o velho direito de causar a morte ou deixar viver foi substituído por um poder de causar a vida ou devolver à morte*” (FOUCAULT, 2009, p. 150).

nem de fazer morrer, mas de *fazer sobreviver*. Ele cria sobreviventes. E produz a sobrevida. No contínuo biológico, ele busca isolar um último substrato de sobrevida. Como diz o autor: 'Pois não é mais a vida, não é mais a morte, é a produção de uma sobrevida modulável e virtualmente infinita que constitui a pretensão decisiva do biopoder de nosso tempo' (PALPELBART, 2013, p.26).

E em meio à produção dessas sobrevidas, qual poderia ser a finalidade de um retrato? Para que fotografar todas essas vidas e as preservarmos em celuloide ou arquivos? O que pode um rosto, um gesto, um corpo, retratados em meio a essa trama dos jogos de poder?

Pode fotografia

amolecer

pedra viva?²¹



²¹ Trecho retirado do diário de campo, 29 de janeiro de 2014.

Acreditamos na importância de todas essas questões, pois quando dedicamos algumas poucas palavras e escrevemos linhas, ou olhamos por um segundo a mais em meio ao acaso do cotidiano, tais procedimentos podem dar ao instante, uma chance de preservar-se e gravar-se, não apenas em nossas memórias, mas também em nossas peles, nossos corpos. E tudo isso fala de um exercício em meio aos jogos de poder.

O instante se dilata, se prolonga, produz outras temporalidades, outras espacialidades, atinge meu corpo em cheio.

Qualquer que seja o instante escolhido e retratado, ele implicará uma escolha e também uma posição política. Por que fazer esse instante, e não aquele instante, por meio do encontro com o corpo Operator, perseverar, e por meio da fotografia mais tarde, durar?

Ao que nos parece, não seria possível construir uma fotografia, sem que nós, enquanto fotógrafos não estivéssemos nela presentes, no entanto, isso não diz de um “eu”, enquanto indivíduo particular, para compor é antes preciso um certo abandono de si, a fim de agenciar-se aos contornos das paisagens em movimento.

Para ‘significar’ o mundo, temos que nos sentir implicados no que recortamos através do visor. Essa atitude exige concentração, sensibilidade, senso de geometria. É por uma economia de meios e, sobretudo, um esquecimento de si mesmo que chegamos à simplicidade da expressão (CARTIER-BRESSON, 2011, p.12).

E como Cartier-Bresson indica, nesse processo de significar, ao mesmo tempo implicar-se ao mundo no instante em que dele, um corte operamos, um recorte produzimos, não poderia ele, constituir-se também, semelhante aos infames de Foucault, como um narrador ou como uma vida que perseverando por meio daquela economia dos meios (pois dessa vida nos resta apenas aquele instante), ainda assim, desdobra-se para além de si mesma? Existir na fotografia para além da sobrevida?



Uma fotografia não constitui também um fragmento de história? Qual a história que esses instantes poderiam então nos narrar? Fotografias de personagens desprovidos de grandes feitos, não contariam, então, uma história dos paralelos e pequenos movimentos da vida cotidiana, que mesmo despercebidas, ainda assim, estariam lá, sorririam e chorariam?

Mesmo que desprovidas de qualquer característica da fotojornalismo, tais instantes ainda assim carregariam muito para nos contar.

Se escolhermos por catar e por colecionar aqueles fragmentos achados pelas ruas da cidade, esses sorrisos ocasionais, olhares perdidos e corpos cansados, não poderiam constituir-se como personagens de uma trama que já não passa mais despercebida aos olhos antes agitados, olhos ofuscados pelo excesso de visão? Como essas vidas agora percebidas não são potentes e capazes de nos atravessar, afetar? Mesmo que banais não seriam fortes alguns desses instantes e belas suas fadas?

Esses momentos ocasionais, esses instantes infames não poderiam lançar faíscas e constituírem-se como fagulhas de vidas que viviam por outras vias? Perdurando por meio daquele único instante, viver para além de qualquer sobrevida, e talvez aos ouvidos pequenos do Spectator ocasional, sussurrar:

*“Sim, eu vivi;
eu estive aqui;
não passei despercebido,
não fui esquecido,
pois em ti,
algo de mim,
suspira, graceja
até mesmo,
relampeja.”²²*

Para Cartier-Bresson, talvez seja essa a potência do instante decisivo, o enquadramento ligeiro que não nos espera, mas de onde, em terços geométricos e por intermédio do *perspectivismo* forte de um olhar, conseguimos construir um relato sobre uma vida que passa e persevera, mas que também algo de si deixa,

²² Trecho retirado do diário de campo, 02 de janeiro de 2014.

e que nos possibilita atualizar processos de passagens. Desnaturalizar²³ uma forma calcificada de enxergar a cidade, seus moradores, sua vida.



Mesmo que enquanto *Operator* não saibamos exatamente do que se trata, às vezes, apenas no segundo olhar é que esse instante nos acha, nos encontra, nos racha.

De qualquer modo, o fotógrafo compõe a foto praticamente na mesma duração de tempo que leva para apertar o disparador, na velocidade de um ato reflexo. Algumas vezes acontece de o fotógrafo paralisar, atrasar, esperar para que a cena aconteça. Outras vezes, há a intuição de que todos os elementos da foto estão lá, exceto por um pequeno detalhe. Mas que detalhe? Talvez alguém repentinamente entrando no enquadramento do visor. O fotógrafo, então, acompanha seu movimento através da câmara. Espera, espera e espera, até que finalmente aperta o

²³ Acreditamos que o uso da fotografia de rua poderia constituir-se como um tal dispositivo, a fim de nos fazer “suspeitar da naturalidade dos objetos, das relações, das formas de ser; estranhar o cotidiano e suas obviedades inquestionáveis; exercício crítico do olhar implicando deslocar do habitual e desfocar, duvidando daquilo que se vê, além de exercer a suspeita como atitude ética e postura política” (PRADO FILHO, 2012, p.73).

botão - e então sai com a sensação de que captou algo (embora não saiba exatamente o quê) (CARTIER-BRESSON, 1952, p.1).

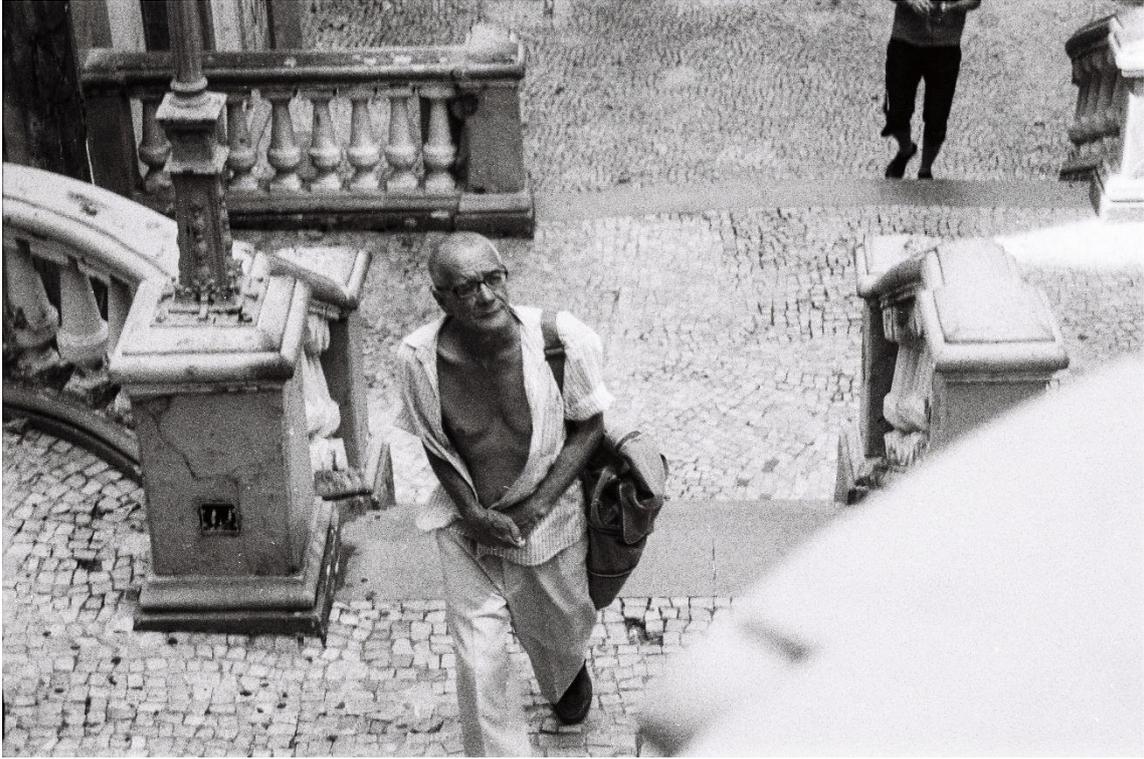
Construir, por intermédio do perspectivismo forte do olhar, um recorte do mundo, um instante que se dilata e reverbera, e mesmo que sem ter as certezas sobre o que é, ou carrega, ainda assim, trazer a sensação de algo captado. Resta alguma fagulha preservada desses corpos e seus gestos que não fazem pose, mas afirmam seus cabelos emaranhados ao vento; suas mãos sujas pelo trabalho diário, e a expressão sincera sob o sol que arde.

Qual o valor de uma expressão sob o brilho das horas douradas de um dia? Pode essa expressão nos libertar, ou apenas e ainda mais, acorrentar?

Doravante, surge novamente o convite escrito na ponte, no entanto, um pouco modificado, transformado: Pode uma fotografia transformar as velhas formas do viver? Questão que nos atravessa e reverbera pelo corpo, enquanto adiante caminhamos, e a cada novo clicar nos fura, um pouco mais, o antigo olhar binocular.

E talvez seja essa a melhor pista que possamos dar quanto à construção de um instante infame, se bem sucedido, seria ele esse raro momento, pelo quais, e em meio àquela, por nós má julgada banalidade do cotidiano, uma vida diz de suas potências. Desdobrar um instante, construir outros espaços e outros tempos; e mostrando suas potências, compartilha-as com nós, enquanto *Spectator*.

O instante infame dilacera qualquer ideia de banalidade da vida cotidiana, nele não existe mais massa ou sujeito sem rosto, mas sim, uma vida e suas narrativas em meio à cidade, que por meio dos afetos pungem, mas que também resistem e constroem um belo jardim em meio ao cinza asfalto.





Quinze anos de exílio ou sobre o valor de uma vida sem nome

Quantos no mundo podem fotografar

como quem consola,

e não como quem

agrava o sofrimento?

(CUAU, 2012, p.8).

Ao longo de nossa empreitada havíamos também de conhecer um pouco do trabalho de Josef Koudelka, fotógrafo tcheco, em constante jornada.

Na década de setenta, Koudelka, assim como inúmeros outros conterrâneos, viu-se forçado a abandonar Praga. Ele, dali em diante, em um exílio inquieto de quase quinze anos, dedicou-se a registrar seus encontros com incontáveis vidas das quais desconhecia os nomes. Um jovem que sorria, já um outro chorava; um anjo que andava de bicicleta; um tocador de rabeca junto de outros músicos; uma filha que se espreguiçava, já a outra que se casava de branco; uma viúva, envolta em preto, e em prantos que lamentava a perda do último filho. E ainda, o instante em que um cigano é apreendido e conduzido ao desconhecido.

No desespero do cigano deixando a aldeia levado pela polícia, cada um de nós reconhece alguém que um dia deixou partir sozinho em direção a algo que não poderia suportar. Koudelka precisou, imagino, de coragem para fotografar de tão perto, de frente, aquele homem preso. E esse talvez tenha sido o único sinal de amizade que lhe foi dedicado (CUAU, 2012, p.8).

Uma vez banido, Koudelka dedica-se a tantos outros, que como ele, também foram ou banidos ou nunca notados, ou conhecidos. E o retrato desse cigano que é levado por policiais, é um exemplo de como ele possuía essa rara habilidade de se implicar com o mundo que recortava pelo visor da máquina. Koudelka transmitia algo por meio dessa cena triste, talvez até uma forma de consolo, conforto ou amizade, sem que no entanto seu motivo fosse exposto,

nunca quis que alguém se sentisse por sua lente, desconfortável, julgado, vigiado.

Se pensamos nos infames, talvez tenha sido ele, que enquanto vagava entre pequenos vilarejos da periferia europeia e soviética, soube retratar como poucos, os rostos de sua época, os traços de vidas, que despercebidamente passavam pelas bordas de um regime que sufocava a capital Tcheca.

No andarilho Koudelka existia outra peculiaridade, ele não dominava os idiomas daqueles com quem comungava. Na verdade, nunca aprendeu corretamente nenhum idioma, no entanto, dessas pessoas sabia sorratamente se aproximar, com elas se misturar, sabia ser aceito, sabia com sua delicadeza, não incomodá-las, não machucá-las.

Com um trabalho, que não seguia critérios de cobertura jornalística ou se quer conhecia os grandes nomes da fotografia, esse andarilho soube construir uma importante questão para nós, que durante algum tempo, dedicamo-nos a fotografar: quão preciosos não são todos esses com quem nos deparamos, e que, no entanto, quase totalmente, desconhecemos?

Às vezes, uma fotografia, de uma pessoa que se quer conhecemos e feita em meio ao acaso de nossas andanças, seria talvez o único registro que essa vida deixará de sua existência. E recorrendo, novamente, aos infames, são ou as poucas palavras ou os poucos traços que guardamos em superfície branca, prontuários, cartas, fotografias, o que possibilita que essa vida retorne mesmo muito depois da sua morte física.

Segundo Roland Barthes, “*seria possível dizer que terrificado, o Fotógrafo tem de lutar muito para que a Fotografia não seja a morte*” (2012, p. 22). E de fato a fotografia carrega esse fator perturbador, ela retrata o retorno da morte, de um passado regido por Cronos, no entanto nos questionamos se é apenas de fantasmas do passado que um retrato narra. Vejo no retrato do meu falecido pai, apenas a sua morte, ou nele brilha também alguma vida?

Mal conseguimos supor quão generosa fora essa vida com a gente, enquanto, nesse ínfimo ato de disparo, construímos um retrato. E quanto não poderíamos talvez aprender com esse rosto que para além daquele momento, nunca mais

nos olhará. A fotografia nos afeta, abala-nos, põe-nos a trabalhar, faz sorrir, não raro também, faz chorar.

Chorar como choram os olhos tristes de uma mulher, que certa vez, vi passar, não a conhecia e nunca mais por minha vida, ela viria a caminhar.

Em meio à multidão
uma mulher se vira,
e enquanto chora,
me olha.

Não era a sua casa
que estava a queimar,
no entanto,
algo do que sentia
ela tinha a compartilhar²⁴.



²⁴ Trecho retirado do diário de campo, 18 de Agosto de 2012.

A fotografia é, às vezes, o registro de um intenso momento, aquele instante infame, não por ser errônea ou condenável, muito menos, pelo seu valor de grandeza, mas por ser, o mais nítido e precioso relampejar de uma vida que por nós, talvez venha a passar. E, no entanto, nesse intenso momento, algo essa vida, soube de si, conosco compartilhar.

O intenso, evidentemente jamais está no excesso, nunca se dá a ver de forma ostensiva. As fotografias importantes são invisíveis para as pessoas apressadas. É verdade que não sabemos mais olhar a não ser de um jeito estranho. Vinte e cinco imagens por segundo é nosso padrão. Mas quem se detém por 25 segundos em uma única imagem? (CUAU, 2012, p.6).

Deter-se e afetar-se com uma única imagem nos soa a grandes orelhas como raro luxo, mal estamos em uma página já sentimos a angústia de chegar a próxima, e ao final do livro, ou até da dissertação.

No entanto, às vezes, um instante retratado, esse intenso momento que compartilha uma fagulha de vida, possa nos convidar delicadamente a desacelerar, pedir por um suspiro e uma pausa em meio a todas as outras imagens que querem se empurrar.



Recorrendo ao último escrito de Deleuze, ao que nos parece, uma fotografia pode, às vezes, convocar as potências de *uma vida*, para além, de qualquer indivíduo.

Não deveria ser preciso conter uma vida no simples momento em que a vida individual confronta o morto universal. Uma vida está em toda parte, em todos os momentos que este ou aquele sujeito vivo atravessa e que esses objetos vividos medem: vida imanente que transporta os acontecimentos ou singularidades que não fazem mais do que se atualizar nos sujeitos e nos objetos. Essa vida indefinida não tem, ela própria, momentos, por mais próximos que estejam uns dos outros, mas apenas entre-tempos, entre-momentos. Ela não sobrevém nem sucede, mas apresenta a imensidão do tempo vazio no qual vemos o acontecimento ainda por vir e já ocorrido, no absoluto de uma consciência imediata (DELEUZE, 1995, p.5).

Nesses poucos, na verdade, raros instantes, de um intenso momento de uma vida infame retratada, algo de muito precioso é compartilhado com nosso olho. Não um olho binocular, mas um outro olho, um olhar fabricado pelo gosto que pegamos pelas lentidões quase imóveis de outros tempos e vibrações.

E caberia por isso mesmo, a um fotógrafo colecionador dos instantes infames, antes de qualquer coisa, aprender o que Koudelka ensina, oferecer às vidas retratadas profundo respeito e gratidão, mas ainda o conforto de saberem que não passaram despercebidas, se quer, que viveram em vão.

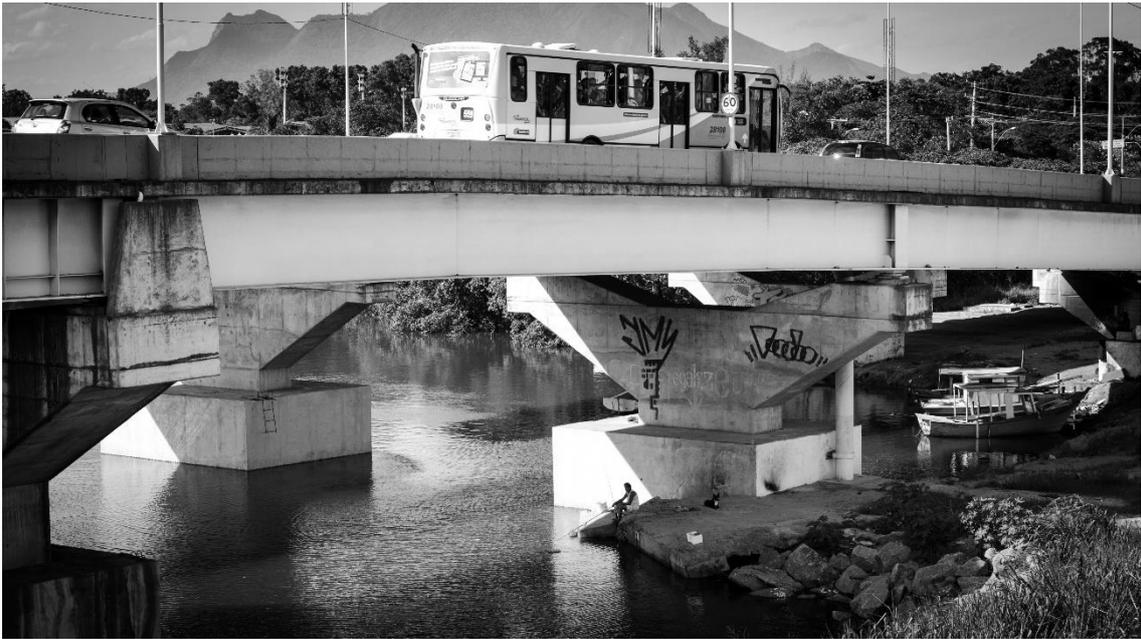
Um retrato não me parece
mero retorno do passado,
mas antes,
uma vida que irradia outros tempos,
sinaliza ao olho
outras vias.²⁵

²⁵ Trecho retirado do diário de campo, 4 de novembro de 2013.









Afinal de qual rua estamos falando?

Ponhamos as coisas no devido lugar.

Eu não faço versos a ti:

eu faço versos de ti...

(QUINTANA, 2012, p. 89)

Falamos de uma rua muito específica, rua refletida pelos nossos olhos e por aquilo que viajava, e por meio da lente fotográfica, alcançava-nos. Essa rua seria a rua do *Operator*²⁶, a rua construída em meio à paciência, à procura difusa, à curiosidade, e à geometria de composição. A rua do enquadramento e do perspectivismo, que para nós é uma rua cheia de emoção.

Mas falamos também de uma segunda rua, a rua que encontramos refletida nos olhos daqueles que enxergamos, e que com carinho, guardamos. Essa segunda rua, seria a rua do *Spectrum* ou do passado, a rua de uma memória de autor desconhecido que até nós, retorna. Rua compartilhada, rua que sem palavras, foi-nos confiada. Rua instantânea, rua pulsante, rua de gesto restante.

E por último, ainda, falamos de uma terceira rua. Rua, a qual não conhecemos, não alcançamos; sequer imaginamos, rua apenas sua, rua ainda por vir, sem que se trate de futuro, rua invenção. Essa rua, é a rua do *Spectator*. É uma rua construída por reflexos, por todos os nossos reflexos que partem de um espelho película, e lançam-se em sua direção.

26 Gostaríamos propor uma geografia das ruas, a partir dos três personagens propostos por Roland Barthes. No entanto, não se trataria aqui apenas de empréstimo, desejamos esticá-los, torcê-los, dobra-los e reinventá-los, um pouco também: “O *Operator* é o fotógrafo. O *Spectator* somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos. E aquele ou aquela que é fotografado é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de ídolon emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de *Spectrum*” (BARTHES, 2012, p.17).





Enfim, são no mínimo,
de três ruas à menção,
três que podem
desdobrar-se
em um milhão,
bastaria para tal,
um instante de lentidão.²⁷

²⁷ Trecho retirado do diário de campo, 06 de dezembro de 2013.

Sobre um Fotógrafo, e a sua Coragem em não Abandonar os Espaços²⁸

Bem, diverti-me; sempre foi alguma coisa, pensou, olhando para os oscilantes vasos de pálidos gerânios. Um prazer desfeito em pó, pois era inventado, como muito bem o sabia; inventada, aquela aventura com a moça; fabricada, como se fabrica a melhor parte da vida, pensou – como a gente fabrica a si mesmo; a vida; como se inventa uma deliciosa diversão, e qualquer coisa mais. Era esquisito, e inteiramente verdade; tudo o que não se podia compartilhar... esvaía-se em pó.

(WOOLF, 2010, p.60)

É possível dar vida a um espaço considerado morto? É possível por meio de nossas práticas modificarmos o que acreditamos ser a função de um espaço? Ou ainda, poderiam nossas práticas abrir os espaços fechados, dar a eles outros tons, outros ritmos e convidar para novos modos de estar na vida? Essas são, desde algum tempo, questões que atravessam o meu corpo, e me seguem para todos os cantos, feito a fome inquietante de um cachorro de rua.

Se bem me recordo, foi em uma tarde enquanto caminhava pelo pequeno Museu de Artes do Espírito Santo²⁹, que o viria a conhecer. Até então, a temática de

²⁸ Esse texto refere-se a uma série de visitas feitas ao Museu de Artes do Espírito Santo entre o período de setembro a novembro de 2011, mesma época em que esse museu abrigava a exposição: “O Louvre e seus visitantes”, do fotógrafo Alécio de Andrade. Apesar de Alécio ser um foto jornalista e contar com uma vasta produção de imagens nas ruas, gostaria de limitar-me a sua obra produzida dentro do espaço do museu do Louvre. Tal escolha vem do fato de ser essa parte do seu trabalho, a primeira com a qual entramos em contato direto, por meio de uma exposição dentro do Museu de Artes do Espírito Santo, mas também ser essa a sua última produção, não publicada em vida.

²⁹ De agora em diante, sempre que nos referirmos ao Museu de Artes do Espírito Santo, esse será indicado pela sigla “MAES”.

pesquisa proposta, para a dissertação de mestrado, girava em torno dos fazeres de artistas de rua, dentre eles, especialmente, os artistas que formavam os coletivos do teatro de rua brasileiro. Desejava acompanhá-los, estar junto deles, sentir do que eram capazes e ver até onde me ajudariam com essas questões. Interessava-me pelas potências, que graças as suas intervenções e interferências urbanas, talvez se compartilharia em meio às ruas da cidade de Vitória.

Tamanha honestidade seja talvez imprópria, mas a princípio eu só havia adentrado ao espaço do museu, naquela tarde quente, na tentativa de achar abrigo contra o sol forte do meio dia. Desejava lá, esperar por alguns minutos, enquanto a apresentação de teatro de rua, que era meu verdadeiro objetivo, se iniciasse.

Até então, não enxergava na fotografia mais que uma ferramenta de registro dos feitos desses artistas de rua, dos espaços que eles povoavam e das caras dos seus espectadores ocasionais. Ela, dentro da temática da pesquisa, serviria meramente como uma ferramenta de registro periférica, recurso de ocasiões eventuais jogadas para o anexo.

Também não fazia a menor ideia de quem seria Alécio de Andrade ao adentrar o museu, só sabia que se tratava de um brasileiro que vivera muitos anos em Paris, na França, e que tinha agora seu trabalho sobre essa cidade e seus moradores, exposto devido ao seu aniversário de falecimento.

E logo o inesperado, onde estaria à torre *Eiffel*, a *Champs-élysées*, o *Arc de Triomphe* e os cafés e bares? Nessas fotografias não se via o rio Sena, tampouco a catedral de Notre Dame ou qualquer *Boulevard* tão comum à temática da *Street Photography* na capital francesa.

Sendo sincero, suas fotografias tinham estranhos horizontes, sempre a quina de uma parede; parede com parede, ou parede com piso, mas nunca céu, montanhas, rio ou paisagens abertas. Ao primeiro olhar³⁰, eram sempre também

³⁰ É importante ressaltar novamente que a todo instante, nos referimos a um olhar pessoal, ao nosso olhar, a um processo que nos convoque ao perspectivismo, que de longe não significa uma apologia aos subjetivismos, mas antes, a afirmação de potências que se fazem em meio a

fotografias em espaço fechado, e um tanto quanto escuras demais para os olhos acostumados à luz forte do sol capixaba.

Aliás, a escuridão certamente era o que unia esses dois lugares, o pequeno museu capixaba, sem janelas e com poucos pontos de luz, e o fundo desfocado dessas fotografias, que aos poucos, se revelariam como as paredes internas do museu do Louvre.

Ainda assim, imerso nesse espaço lúgubre permeado pela escuridão, não cabia pavor ou desgosto, apenas um pouco de paciência, pois assim que o corpo sentiu o primeiro frescor graças ao ar-condicionado, e as pupilas dilataram-se na intenção de se acostumar com a luz ambiente do pequeno museu, um segundo olhar sobre essas fotografias tornou-se possível.

E talvez não seja esse qualquer olhar. Ao que parecia esse olhar de pupilas dilatadas tinha também algo de um olhar nictalope³¹, forma de visão que seria talvez, mais apropriado para lidar com a escuridão dos espaços fechados.

Digo um olhar nictalope, pois são, muitas vezes, ou as enfermidades ou as deficiências que exigem que nós nos dediquemos mais à apreensão de situações e de objetos, e naquela escuridão, nada seria melhor que uma forma de cegueira, para exigir um olhar mais atento aos instantes.

Semelhante ao míope que, sem seus óculos, demora-se na leitura da receita de bolo que intenciona preparar, às vezes, essa dificuldade, pode levar o míope ao limiar de preferir improvisar, ou inventar uma outra forma de preparar o bolo, do que persistir naquele modelo que ele já não enxerga e nem consegue seguir.

multiplicidade de infinitas variedades de se construir diferentes formas de olhar. E para tal, o primeiro olhar pode facilmente constituir-se como armadilha encharcada de generalizações e universalismos, pois ainda não nos demoramos no encontro com aquilo que estamos a observar.

³¹ NICTALOPIA refere-se a uma condição que causa cegueira noturna, ou seja, o sujeito em questão não consegue enxergar em ambientes escuros ou pouco iluminados. Encontra-se o uso desse termo também para referir-se a uma cegueira das luzes demasiadamente claras e fortes como a luz do dia.

E esse meu olhar, de pupilas dilatadas, dirigiu-se naquela ocasião, especialmente a uma fotografia média, localizada a poucos passos após a escadaria que levava ao primeiro andar do museu.

Encontra-se logo no início do espaço da exposição, tal fotografia não retratava rosto algum, em seu fundo reconhecia-se só a silhueta um tanto desfocada de Eros e Psique³² apaixonados. Em foco, no primeiro plano dessa fotografia, via-se a forma do que parecia ser uma senhora de bastante idade, roupas simples, chapéu, ela observa esse casal mitológico retratado no mármore.

Não sei quem é essa senhora na fotografia e nunca saberei. Provavelmente, nem mesmo Alécio a conhecia, e possivelmente ela nem esteja mais viva. Os únicos indícios que tenho sobre sua idade são as rugas que percorrem seu braço, e as manchas na pele, pois a fotografia não traz datação ou informações adicionais. Exceto isso, não sei nada e nunca saberei nada sobre essa senhora, tampouco o que ela devia sentir nesse instante enquanto observava o casal apaixonado, e Alécio a preservava com seu olho e dedo.

No entanto, essa senhora e sua silhueta, seu braço enrugado e manchado não me deixam, desses pontos não me esqueço, sinto algo, aquela fotografia, agora me acompanha.

E foi, por meio de um único instante que ele utilizou para apresentá-la a mim e aos demais espectadores. Nesse instante, preservado pelo seu olhar, instante mais rápido que um piscar de olhos, Alécio permite ao *Spectator*, o deslumbre de uma história de vida, de uma pessoa sem nome ou rosto é verdade, mas que ainda assim, respira e me permite respirar um pouco junto dela.

³² Parece-nos interessante ressaltar que no mito de Eros e Psique, todo o amor entre o casal, se dá em meio ao quarto escurecido e protegido pelas horas noturnas. Psique apaixonada por Eros, nunca o vê com seus olhos diurnos, mas apenas o sente, uma relação que se dá por meio do encontro entre corpos. Já a lanterna e o óleo que nutre sua luz, demasiadamente clara, serão no mito, exatamente os elementos responsáveis a ferir Eros e a distanciá-lo de Psique. “*Serás feliz ó Psique, enquanto guardares o segredo do nosso amor! Não procure ver-me, nem saber quem sou*” (MEUNIER, 1989, p.74).

Por isso, a meu ver uma certa necessidade de cegueira à luz, não apenas uma nictalopia inventada, mas também exercitada. Pois para enxergar essa imagem, e o que ela me contava, a luz só não me bastava, não restava outra opção, que a entrega às trevas e a um olhar da escuridão, um olhar que operaria de outra forma que a simples procura de signos, dados e informações.

Não podemos conceber uma arqueologia da luz sem considerar a escuridão, e sem elucidar o fato de que a imagem não é apenas alguma coisa da ordem do visual, mas pressupõe, igualmente, a imagem de obscuridade ou das trevas (BAVCAR, 1994, p.1).

E mesmo que eu não a conhecesse, e que nunca estivera diante desse casal de mármore em Paris, o museu em que eu havia adentrado na intenção de fugir do sol, e este no qual agora me encontrava em pé, já não pareciam os mesmos lugares, mesmos espaços. Esse espaço agora falava, pulsava, trazia narrativas e um pouco da história de vida de pessoas sem dados, sem nomes, mas que graças a Alécio, não foram esquecidas.

E a cada imagem, o MAES tornava-se um pouquinho mais, o museu do Louvre que Alécio de Andrade havia retido em seus dias de vida. Lugar que agora fazia retornar e o compartilhava com alguns dos espectadores nictalopes em meio àquele outro espaço e por vias das fotografias.

O fotógrafo olha alguém que olha um quadro do museu, como se todos nós fôssemos artistas e personagens, banhando-nos num mundo onde arte e vida, a invenção sublime e a existência mais trivial misturam-se indissociavelmente (SOUZA, 2008, p.7).

Mas como ele o fez? Como é possível que uma imagem nos acelere e possibilite uma viagem tão longínqua? Digo longe, não apenas pela distância física, mas também temporal, pois essa única imagem já revelava as pupilas dilatadas, o sec. XVIII de Canova, o mosaico da pedreira de Carrara, a idade do braço dessa senhora, o passado dentro do espaço do Louvre, suas paredes escurecidas, além dos dias em que o fotógrafo vivera e o instante que se desacelerava enquanto diante dessa fotografia meu corpo demorava-se.

E será que na fotografia não estaria contido certo jogo de sedução que opera por zonas entre a luz e as sombras, mas principalmente pelas trevas? E será que já haveríamos aprendido a nos debruçar sem medo sobre essas sombras, e as tonalidades de cinza?

Pois mesmo que uma fotografia seja monocromática, ainda assim, ela não opera por meio de binarismos apenas preto e branco, mas antes por múltiplas tonalidades e gradações de cinza.

O próprio Alécio de Andrade fala algumas palavras sobre essa capacidade sedutora que envolve a fotografia quando ao encontro da história, o passado, e os espaços fechados:

O traço comum das fotografias que apresento talvez seja devolver a esse lugar tão visitado a presença e a intimidade do olhar daquele ou daqueles que, tendo vindo admirar quadros ou esculturas, muitas vezes só enxergam pouca coisa, mas de um momento para o outro, podem viver o encontro com uma obra ou mesmo um detalhe que irá comovê-los mais que qualquer outra coisa...

Ainda aqui, o que ocorre é um encontro entre um lugar repleto de história, carregado com o peso de um rico passado, e essas silhuetas fugazes, esses rostos indiferentes, surpresos ou seduzidos pelo que terão captado num breve instante e deixará uma imagem durável em sua memória (ANDRADE, 2009, p.5).

A sensação de abertura daquele espaço um tanto quanto escuro e apertado era o que o encontro com aquele instante, em mim provocava, não era mais a senhora que observava o casal, ou o espectador que observava a fotografia, o fotógrafo parecia transpor a barreira da película e colocava o Spectator em meio à cena. Cena que já não era mais imagem passiva, mas que se punha a trabalhar, ao ponto de modificar não somente todo aquele ambiente, mas também o meu corpo.

A película possuía agora as três camadas anteriores, as paredes de fundo do Louvre, o casal em mármore e a senhora, mas agregava pelo menos mais três: o fotógrafo e sua posição, seu perspectivismo do olhar e eu que ali estava, com

o corpo a afetar-se, e o espaço do MAES que abria e crescia. Aquela fotografia desdobrava-se, mais e mais em meio à escuridão de um único instante retratado.

Um corpo, que afetado por aquelas imagens, questionava-se então, se a fotografia não poderia também ser, um dispositivo produtor de certas utopias e heterotopias semelhantes ao espelho³³ ao qual Foucault se referia?

O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde eu não estou, em um espelho irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou (FOUCAULT, 1984, p.415).

Mais dúvidas que respostas corriam pelas veias, no entanto, sentia por hora, que de algo muito forte, aquelas fotografias eram capazes, principalmente quando de encontro com o corpo do Spectator meio cego às luzes, luzes que só refletem fatos e dados.

Mas como uma fotografia seria capaz de tamanho feito? Como ela seria capaz de produzir um espaço Louvre em meio ao espaço MAES? Aquele corpo, que

³³ Ao que parece, uma fotografia pode servir como dispositivo espelho no mínimo de duas formas diferentes: A Primeira disposta em moldura pendurada, por exemplo, na parede e com um vidro de proteção à sua frente, permitindo que olhemos a fotografia por traz desse, ainda assim, o vidro reflete a nós mesmos enquanto espectadores da imagem no jogo de sobreposição da primeira e segunda camada. Em segundo lugar, um espelho como o retorno do fantasma e de uma forma de passado para o espectador da imagem que pode encontrar-se novamente naquilo que a fotografia expressa.

antes só intencionava fugir do sol quente, sentia que algo de especial o envolvia nessas imagens.

Alécio era capaz de abrir espaços, em meio a espaços fechados, desdobrá-los, aproximá-los, e esse movimento não se limitava à questão do Louvre como espaço físico, mas afetava o próprio Spectator, a mim mesmo, enquanto diante daquelas imagens expostas no MAES, o corpo se demorava, se modificava. Talvez possa existir, por isso mesmo na fotografia, também um jogo da transposição e do deslocamento dos posicionamentos³⁴ que ocupamos.

Intencional ou não, ainda assim, parecia que aquele fotógrafo fazia um movimento às avessas do que a arte contemporânea propunha, uma vez que essa arte achava um forte argumento de crítica aos museus tradicionais, quando declarou que esses se assemelhavam aos mausoléus de culto, a uma arte do passado, que permaneceria aprisionada atrás de suas paredes frias.

Um culto, a uma arte que acharia sua própria legitimidade dentro do espaço que ocupa, e que devido a isso se tornaria também acessível a pouquíssimos escolhidos e frequentadores desses espaços. Essa crítica abriu a possibilidade para artistas abandonarem, então, os museus e fazerem suas exposições e intervenções em novos espaços: fábricas abandonadas, portos, hall de bancos, campos, canteiros de obra, mas principalmente nas ruas das cidades.

³⁴ Foucault refere-se ao posicionamento como possível lógica de construção dos espaços que substitui a extensão, que antes tinha substituído à localização. Seriam todas essas formas de entendimento do espaço e a posição dos objetos nesse, que passariam de uma lógica estática para uma lógica cada vez mais flexível e de movimentos variáveis, sendo assim: “O posicionamento é definido pelas relações de vizinhança entre pontos ou elementos; formalmente, podem-se descrevê-las como séries, organogramas, grades. Por outro lado, sabe-se da importância dos problemas do posicionamento na técnica contemporânea: armazenagem da informação ou dos resultados parciais de um cálculo na memória de uma máquina, circulação de elementos discretos, com saída aleatória (como muito simplesmente os automóveis ou, enfim, os sons em uma linha telefônica), determinação de elementos, marcados ou codificados, no interior de um conjunto que é ora repartido ao acaso, ora classificado em uma classificação unívoca, ora classificado de acordo com uma classificação plurívoca etc.” (FOUCAULT, 1984, p.412).

No entanto, de uma forma irônica, essa crítica que propiciava a descoberta de novos espaços e oxigenava as artes, acabava por produzir um abandono de interesse definitivo dos ditos mausoléus ou museus tradicionais, sendo esses então, forçados a deslocar seu público alvo, e a produzirem-se como espaços de arte de consumo ligeiro.

Fundado em 1793, o museu nacional do Louvre, tinha a intenção de tornar a arte acessível a todo tipo de visitante, não distinguindo sua classe ou conhecimento artísticos, no entanto, as estratégias adotadas nos últimos anos pareciam indicar a produção de uma “*grife Louvre*” para consumo de massa como descrita a seguir por Edgar Morin:

Os organizadores culturais deviam seduzir “todos os públicos” com a missão de “conquistar novos frequentadores”, praticando novas políticas mais convincentes e de maior repercussão; mais agressivas, em suma. Instalou-se então o debate, em meio aos responsáveis pela cultura e ao pessoal dos museus, que certos críticos especializados fizeram ecoar na imprensa, entre uma abordagem mais qualitativa das iniciativas voltadas para o público do Museu do Louvre e a adoção de práticas consideradas próprias do consumo de massa (MORIN, 2009, p.11).

E é nesse instante, nesse processo de passagem pelo qual o museu do Louvre é submetido, que as fotografias de Alécio de Andrade surgem a expressar um movimento de contramão ou ao abandono ou a essa produção de etiqueta de consumo em massa. Pois ele dedicar-se-á a fotografar dentro do espaço fechado do museu durante quase quarenta anos de sua vida, e por intermédio de inúmeras visitas, produz aproximadamente 12.000 negativos.

Alécio se nega ao abandono desse espaço, e acompanha esse movimento de democratização do museu, o qual se torna então ponto de visita obrigatório de todos os turistas da cidade de Paris. Mas, ao invés de confirmar esse consumo ligeiro e culto à morte, Alécio retrata um espaço cheio de histórias e corpos dos mais distintos, cheios de potência a povoarem, sempre e de diferentes maneiras, um local nunca igual.

Essa sutileza no olhar e a vontade de não abandonar o museu possibilitaram ao fotógrafo que revelasse beleza, até mesmo, nesse espaço malquisto por muitos de sua época.

Com humor e poesia, mas com a precisão de um etnólogo, o fotógrafo fixou a variedade das gerações, das atitudes, dos gestuais, da vestimenta, revelando um espantoso abandono dos corpos, uma liberdade.

O que me encanta nas fotos de Alécio de Andrade é que elas me permitem adquirir uma visão em espelho. O 'belo' se cria entre diversos interlocutores em momentos diferentes: beleza da tela, maravilhosas atitudes corporais do visitante que evidenciam suas emoções, maravilhoso instinto de Alécio de ter disparado a foto naquele momento exato. E finalmente nós (MORIN, 2009, p.14).

E existe provavelmente algo não só irônico, mas também poético na fuga (do sol) empreendida pelo jovem naquele dia. Pois seria por meio de um esbarro, por um acaso e em meio à escuridão, que encontrei uma figura potente que sabia não desistir dos espaços. Uma figura, um *Operator* da fotografia que por intermédio da paciência e do olhar, operava uma transformação dos espaços pelo qual caminhava.

E tal figura gostaria agora de convidar para compor a pesquisa, pois se aos poucos a temática da pesquisa veio a modificar-se, e o interesse se deslocou dos fazeres dos artistas de rua, para as intervenções possíveis junto à fotografia nas ruas, seria principalmente graças a esse encontro com Alécio, e seus feitos, que incentivaram a apostar, a acreditar em um uso potente desse dispositivo. Um uso da fotografia como ferramenta não de registro, mas de intervenção de espaços possíveis de se povoar.

Ainda assim, cabe o alerta, não existe a pretensão de cópia e nem a oferta de garantia quanto ao sucesso, trata-se de uma experimentação, do desejo de inspirar-se na coragem que permitiu a esse fotógrafo um feito em contramão aos ditos sobre aquele local em seus dias de vida. A aposta na coragem do não

abandono e do não conformismo aos discursos que atravessam o corpo todos os dias.

A coragem de experimentar colocar o próprio olhar em xeque e buscar por outros olhares possíveis sobre os espaços que ajudamos a ocupar. A coragem de por meio de olhos demasiadamente sensíveis à luz, compartilhar aquilo que se deslumbra em meio às trevas dos outros espaços.

Gostaria de propor, portanto, e novamente aquela questão inspirada pelo encontro com a ponte, mas não menos também reforçada pelo encontro com esse fotografo: Se nós, mesmo enquanto leigos, dispormo-nos a não abandonar os espaços que dizem ser inóspitos, impróprios, perigosos, feios e mortos, seríamos então, capazes pelo exercício de outro olhar, achar potências e belezas de uma vida que não deixaria até mesmo ali, de acontecer? E acima de tudo, será que poderíamos pelo exercício de outro olhar, potencializar tal beleza e vida?

Por meio da linguagem poética, um segundo Andrade, parece dar-nos uma importante pista quanto a essa questão, quanto à importância de se produzir outro olhar, um olhar que Alécio em seus dias soube exercitar:

A voz lhe disse (uma secreta voz):

- Vai, Alécio, ver.

Vê e reflete o visto, e todos captem
por seu olhar o sentimento das formas
que é o sentimento primeiro - e último - da vida.

E Alécio vai e vê
o natural das coisas e das gentes,
o dia, em sua novidade não sabida,
a inaugurar-se todas as manhãs,
o cão, o parque, o traço da passagem
das pessoas na rua, o idílio
jamais extinto sob as ideologias,
a graça umbilical do nu feminino,
conversas de café, imagens

de que a vida flui como o Sena ou o São Francisco
para depositar-se numa folha
sobre a pedra do cais
ou para sorrir nas telas clássicas de museu
que se sabem contempladas
pela tímida (ou arrogante) desinformação das visitas,
ou ainda
para dispersar-se e concentrar-se
no jogo eterno das crianças.

Ai, as crianças... Para elas,
há um mirante iluminado no olhar de Alécio
e sua objetiva.
(Mas a melhor objetiva não serão os olhos líricos de Alécio?)
Tudo se resume numa fonte
e nas três meninhas peladas que a contemplam,
soberba, risonha, puríssima foto-escultura de Alécio de Andrade,
hino matinal à criação
e a continuação do mundo em esperança.

(O que Alécio vê - Carlos Drummond de Andrade)

Por último, cabe lembrar que, pareceria um tanto quanto simples encontrar belos motivos ou belas paisagens, ou ainda, belas flores em meio a um jardim botânico, mas ao contrário, achar belas composições onde ninguém acha provável existir beleza ou vida, diz de um abandono das próprias expectativas, e da ideia de uma beleza dada a uns e negada a tantos outros. As paisagens se inventam, e o fotógrafo com todas as suas habilidades e paciência serve no máximo como um veículo para que essas paisagens se comuniquem e se propaguem pelos ventos de outros tempos e em direção a outros espaços.





Algo na fotografia ataca, fere; desmancha-me

Quando uma fotografia é boa, tudo bem, ela é interessante. Mas quando ela é muito boa, ela escapa à razão, é como mágica. Não tem nada a ver com o que o fotógrafo quer ou conscientemente deseja. Quando a foto vem, vem com facilidade, como uma dádiva, sem que tenhamos que fazer perguntas ou analisar o que quer que seja. Como dizia Napoleão: “A gente ataca e depois vê no que dá” (ERWITT, 2011, p.10).

Andando por aí, eventualmente compomos uma fotografia talvez pela cena inteira, o diafragma da lente se fecha a $f/6^{35}$ ou $f/8$ e toda a cena fica em foco. Mas, talvez a compomos também por um único elemento em todo o contexto, o diafragma se abre $f/2.8$, $f/2$, $f/1.8$, não apenas a lente, mas também meus olhos se arregalam.

Nunca sabendo ao certo de antemão o que podemos encontrar, mais que a tranquilidade da certeza, trata-se aqui das sensações que correm pelo corpo. Muitas vezes só clico quando a pele se arrepia. O que me faz arrepiar?

Partimos de um critério de afinidade, um misto de oportunidade, de geometria, de geografia, a simpatia e receptividade daqueles que nos olham. Enfim, em meio ao acontecimento, cheirar a oportunidade de um instante que se abre. É assim que gostamos de produzir as imagens.

Ainda assim, caminhamos na esfera dos enquadramentos, das composições, do *studium*, daquilo que gostamos, mas que ainda não verdadeiramente amamos.

³⁵ Os números juntos dos “f” indicam a abertura do diafragma de uma lente fotográfica, quanto maior o número, menor a abertura e consecutivamente a entrada da luz em direção ao sensor, aumenta-se o plano focal. Quanto menor o número, maior a abertura e a entrada de luz, mas ao mesmo tempo, diminui-se o plano focal, o que resulta no efeito de foco em um único elemento no enquadramento e o desfoque de todo o resto.

Trata-se de cultura, de aprendizagem, de habilidades e afinidades em comunhão. Tudo isso, concentrado e misturado não só na ponta do dedo de quem dispara, mas também no olho de quem observa.

Apesar de Roland Barthes não se propor a fotografar, não partir do dedo, ainda assim, não deixa de falar a partir do olho, da posição de quem enxerga a fotografia.

O que eu experimento em relação a essas fotos tem a ver com um afeto médio, quase com um amestramento. [...] É o *studium*, que não quer dizer, pelo menos de imediato, “estudo”, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular. É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos (BARTHES, 2012, p.31).

A fotografia na esfera do *studium* ainda tem suas referências claras, diz de seu tempo cronológico, de um ocorrido, de uma personagem e seus de feitos importantes, sedutores ou engraçados, ela comunica, informa, passa a intenção concreta adiante.

A fotografia, quando a encontro no âmbito do *studium*, ainda carrega muitas vozes e sons altos, nela não encontro ou o intenso ou um instante de silêncio, até mesmo seu *Operator* ainda está demasiadamente nela presente, sua assinatura ressalta aos meus olhos acostumados à claridade.

E logo mais nos pareceria que uma outra habilidade também é necessária ao *Operator*, depois da cena guardada precisaria ele, afastar-se, apagar-se³⁶, deixar

³⁶ A proposta do filósofo mascarado reflete bem essa questão, entre o que a obra fala e o que se espera do seu autor conhecido. Nosso nome, enquanto fotógrafo, poderia constituir-se como uma abreviação de caminho em relação ao que o observador-leitor poderia sentir junto a fotografia: “Por que eu lhe sugeri que utilizássemos o anonimato? Pela nostalgia do tempo em que, sendo de fato desconhecido, o que eu dizia tinha algumas chances de ser ouvido. Com o leitor eventual, a superfície de contato era sem arestas. Os efeitos do livro surgiam em lugares inesperados e delineavam formas nas quais eu não há via pensado. O nome é uma facilidade” (FOUCAULT, 1980, p.1).

de si o menos possível, e dar a tal fotografia - que já não é mais a sua fotografia -, a oportunidade de apresentar-se, a quem eventualmente, diante dela, passe.

É preciso que o “eu” se afaste, deixar morrer o *Operator* em mim, para em seguida inventar as portas para outro, um *Spectator*, que só tardiamente entra em contato com a temporalidade daquela fotografia. Já não sou eu quem fez aquele retrato, já não o reconheço, já não sei a quem ele pertence.

Pois o precioso talvez esteja no eventual encontro, entre a fotografia e esse novo curioso por ocasião, chamado de *Spectator*. Esse segundo, também pode olhar com os olhos cheios de habilidades, de cultura, de análises, mas ainda assim, estaria como o *Opetator*, e como Roland Barthes descreve, na esfera do *studium*, saberia discriminar, avaliar, pesar. Critérios de afinidade em oposição, gosto ou não gosto, entretanto, também aqui, ainda não teríamos um instante de silêncio, o compartilhamento de uma narrativa talvez infame, as fadas continuam invisíveis aos olhos binoculares. Ainda demasiadamente impermeáveis estamos longe de amar.

Mas ao que nos parece, na fotografia existiria outro elemento capaz de nos perfurar, a possibilidade de surgimento de um *punctum*, às vezes, ele poderia estar à espreita, estar presente.

E para falar de *punctum*, é preciso falar do encontro para além desse sujeito demasiadamente sapiente. Pois ele pode dar-se logo de início, ao primeiro olhar do *Spectator* dirigido a imagem, ou só mais tarde, depois que seus olhos, da lógica virtuosa se cansarem. Só depois que das luzes para as trevas os olhos passarem.

Nesse instante de escuridão, longe de toda razão, o *punctum* lança-se então em minha direção.

O segundo elemento vem quebrar (ou escandir) o *studium*. Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana o campo do *studium*), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me

serviria em especial na medida em que remete também a ideia de pontuação e em que as fotos de que falo, são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, como esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. Esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então de *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela me punge (mas também me mortifica, me fere) (BARTHES, 2012, p. 33).

Pois o *punctum* trabalha por si, enquanto *Operator* não o capturo, enquanto *Spectrum* não o emito, enquanto *Spectator* não o filtro. Feito as fadas, ele foge a qualquer demasiado barulho e agito, escapa a todas as nossas habilidades.

O *punctum*, mesmo que possa ser um elemento, dentro daquele enquadramento, ainda assim, só nasce em meio ao encontro, e ali, naquele instante de vidência, para além do olhar da luminosidade, um deslumbre do ínfimo, do fugaz, de algo que desnorteia, e faz-me rachar.



*Um travesseiro de concreto,
um pé enfaixado,
em meio à calçada,
permanecia estirado
o que ninguém soube
olhar.³⁷*

Falar de punctum, é falar de uma imagem que se lança em direção ao *Spectator* de forma ativa, trata-se do momento em que a fotografia faz-se máquina guerreira a oportunidade de transição entre espaços, entre temporalidades se abre.

É quando diante da fotografia me encontro e ao mesmo tempo meu reflexo se parte; é quando, algo em mim, ela fere, racha, atinge em cheio e faz vazar. É quando em um instante, tudo pode fugir ao controle, ou ao menos, algo antes preso, escapar, desgarrar.

O punctum possibilita pensar a fotografia como um dispositivo clínico, mas não clínica que intenciona restaurar um estado de saúde anteriormente perdido. Inspirados em Suely Rolnik poderíamos afirmar que à eficácia do dispositivo clínico estaria antes *“em relançar o ser em sua processualidade, desfazer nódulos de figuras identificatórias calcificadas, criar condições para a invenção de possibilidades de vida produzidas a partir de um processamento das diferenças e não de seu rechaço”* (ROLNIK, 1995, p. 2-3).

Talvez a fotografia possa, em certas ocasiões, constituir-se como um tal dispositivo, que não necessariamente pelo seu tema geral, mas por um elemento nela contido, viria a contribuir para a *transformação das velhas formas do viver*, como inscrito na ponte.

Poderíamos afirmar que por excelência, seria esse, então, o objetivo do dispositivo para uma clínica urbana, não a recuperação de estados iniciais, mas

³⁷ Trecho retirado do diário de campo, 27 de junho de 2013.

a abertura e as invenções de novas formas de viver, a abertura de espaços de liberdade.

Seria o choque entre mundos quando já não há mais conciliação possível, mas apenas a destruição dos velhos muros, que se abrem a vidência de uma clareira possível. É quando percebemos que em meio ao asfalto ardente, algo se retorce, irrompe e cresce. Brota em meio à cidade, uma árvore, uma flor, uma vida.



Seguindo ainda os passos de Tania Galli e Juliane Tagliari, acreditamos que o punctum, enquanto possibilidades de um dispositivo clínico, aproximar-se-ia do conceito epicurista de clinamen:

Encontrar, então, como etimologia potencial o conceito epicurista de clinamen, que designa o desvio que permite que os átomos, ao caírem no vazio em virtude de seu peso e de sua velocidade, se choquem e se articulem na composição das coisas. Esses pequenos movimentos de desvio teriam a potência de geração do mundo. Afirmar esse desvio e essa potência gerativa: é assim que a clínica passa a se fazer (FONSECA e FARINA, 2012, p. 49).

Fazer fugir, enquanto faz-se pungir, a fotografia deixa de comunicar, informar para tornar-se elemento subversivo. “No fundo, a Fotografia é subversiva, não

quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativa”
(BARTHES, 2012, p 41).

Por arrepiar, por deslocar e fazer pensar, talvez por isso, exista nas fotografias do cotidiano algo de tão precioso, não pela força de impacto que comunicam, as visões de agressão e de espetáculos já temos o bastante, mas pela eficácia de abrir janelas clandestinas em meio às medianeiras³⁸ das nossas paisagens existenciais.

Sem que se possa explicar ou garantir, fotografia é despir-se, abandonar-se e inventar outras possibilidades de se agenciar junto aos movimentos de desejo. É enquanto dispositivo clínico, a flecha de Eros que me atinge em cheio e me fere; é a rara habilidade de fazer-me rir, enquanto de plenos pulmões choro; é aquele inesperado momento de um eterno instante, que me faz amar.

³⁸ Referimo-nos aqui ao filme *Medianeiras* (2011), dirigido por (Gustavo Taretto), e uma de suas cenas mais marcantes. Quando tudo parece sufocar, e nada oferece uma saída, os personagens centrais abrem uma janela clandestina em meio à face morta de seus prédios. Abrir as fendas para novas paisagens existências, mesmo que clandestinas. As janelas permitem o encontro entre os personagens, assim também a fotografia, permite um olhar, põe dois rostos, um diante do outro.



É possível aprender a olhar?

Antes de mais nada
nos parecia em tempos
de aprendermos a olhar.

Perguntaram a Cartier-Bresson³⁹:

É possível aprender a olhar?

Já bem velho
e de olhos cansados,
respondeu então:
É possível aprender a amar?

Antes de mais nada
nos parecia em tempos,
de aprendermos a amar.

³⁹ Essa cena está presente em um documentário intitulado "*Henri Cartier-Bresson - Só amor*", 2001, dirigido por Raphael O'Byrne.









No instante decisivo, caberia a entrega às trevas.

A vidência do Fotógrafo não consiste em 'ver',

mas em estar lá.

E sobretudo, imitando Orfeu,

que ele não se volte para o que ele conduz e me dá!

(BARTHES, 2012, p. 51)

A máquina fotográfica DSLR⁴⁰, com seu espelho pentaprismático possui a habilidade especial de nos convidar, de convocar-nos a ousar um olhar por entre aquele pequeno orifício óptico. Mas esse é apenas o início, pois esse convite fala de um processo de passagem.

O que vejo por meio desse pequeno orifício? Vejo o mesmo que via antes? Vejo o mesmo que vejo o tempo todo, ao andar pelas ruas da cidade? Provavelmente não, mas o que eu vejo, então?

Inicialmente, vejo os reflexos de objetos, como esses brilham e viajam junto à luz pela câmara obscura, no entanto, apenas de forma fragmentar, pois apenas uma parcela passa, por entre, a abertura que permite o diafragma dilatado da lente fotográfica. Não vejo tudo de uma vez, pois passo a ver por partes menores.

⁴⁰ Usamos aqui o exemplo da máquina fotográfica DSLR (digital Single Lens Reflex), pois foi esse o tipo de máquina utilizada ao longo da pesquisa, e também, porque, por meio do uso do mecanismo pentaprismático essa, da melhor forma, ilustra o que intencionamos compartilhar. Sempre, e independentemente de qual dispositivo fotográfico que se use, nunca fotografaremos aquilo que estamos vendo, a fotografia é sempre um registro às cegas. Mesmo no caso das máquinas que possuem o visor óptico na lateral (como no caso da Leica), ou um jogo de duas lentes TLR (Twin Lens Reflex, como no caso da Rolleiflex) ainda assim, teríamos a questão do erro de paralaxe. Já os tipos de dispositivos fotográficos mais modernos como as máquinas “mirrolles” com seus visores digitais, ainda sofrem com a baixa taxa de quadros ou frames por segundos FPS (Frames Per Second), o que provoca um atraso na formação da imagem que se vê pelo visor óptico-digital.

E vejo esses reflexos passarem, passarem pelas sucessivas camadas de lentes, seus grupos, às vezes seis⁴¹, outras vezes doze. Em seguida, vem o conjunto de espelhos e o pentaprisma, a luz não chega direto, ela é forçada a redirecionar-se, a operar curvas e diagonais, até enfim, chegar a mim, o *Operator* da eventual fotografia, pelo olho que me sobra, pois fecho o primeiro olho ao ensaiar a fotografia.

Estamos a produzir junto da máquina fotográfica, um agenciamento⁴², pois esse olho que vê pelo pequeno orifício já não é mais o mesmo olho. Não é mais aquela visão binocular, pois oferecemos a esse agenciamento, sempre nosso segundo olho, uma vez que de nada ele nos serve ao fotografarmos.

E Evgen Bavca, fotógrafo cego, faz uma importante menção quanto a isso, pois mesmo enquanto homens modernos, filhos de Ulisses, ainda assim, não passamos de certa maneira de Ciclopes donos de uma visão binocular, pois apesar da benção da profundidade propiciada pelo segundo olho, ainda assim, como eles, não aprendemos a olhar de diferentes maneiras:

⁴¹ Para alcançar o propósito óptico de uma lente fotográfica, essa precisa ser composta comumente por diversas camadas de tipos diferentes de elementos ópticos, que podem estar agrupados ou não. De qualquer forma, a luz precisa passar pelas sucessivas camadas até atingir o olho do Operator. Por exemplo, uma lente de 35mm é composta por oito elementos, em seis grupos; uma lente 50mm é composta por sete lentes, em seis grupos; Já uma lente 70-300mm é composta, por dezessete lentes em doze grupos.

⁴² Quanto aos agenciamentos é importante ressaltar, que o ligamento por intermédio do olho, entre um corpo humano, e um corpo máquina fotográfica, não resulta em sua mera soma, um fotógrafo, os dois corpos, ligados tornam-se um a mais de suas somas, um corpo que entra em novas relações de composição do os demais corpos, e que também é passível de entrar em uma outra relação nos jogos de discurso. O enunciado desse novo corpo nunca é a mera soma dos dois anteriores, ambos se transformam e podem outras possibilidades: *“Segundo um primeiro eixo, horizontal, um agenciamento comporta dois segmentos: um de conteúdo, o outro de expressão. Por um lado, ele é agenciamento maquínico de corpos, de ações e de paixões, mistura de corpos reagindo uns sobre os outros; por outro lado, agenciamento coletivo de enunciação, de atos e de enunciados, transformações incorpóreas sendo atribuídas aos corpos. Mas, segundo um eixo vertical orientado, o agenciamento tem, de uma parte, lados territoriais ou reterritorializados que o estabilizam e, de outra parte, picos de desterritorialização que o arrebatam”* (DELEUZE e GUATARRI, 2008, p.23).

Na realidade, somos todos infelizes Cíclopes, tendo esquecido nosso destino trágico, certos e convencidos de que o olhar binocular de Ulisses é a única resposta possível à natureza. (BAVCAR, 1994, p. 136)

Mas o que operamos, então, ao ofertar esse segundo olho, ao nos ligar à máquina fotográfica? Regredimos ao estágio da visão Ciclope monocular? Ou o que se passa por esse olho que sobra? Pois esse olho já não é mais de carne, ele agora é outro, está agenciado, é um olho maquinico de elementos e lentes agrupadas. Um olho de visão intercambiável, pois essa visão opera junto das lentes fotográficas.

Um olho maquino, que quando ligado a uma lente de 50mm, tem seu campo focal diminuído ainda mais. É verdade, no entanto, o objeto que estou a olhar, é recortado de sua paisagem, esse olhar, diminui sua relação com o fundo, opera um foco no ponto de interesse, enquanto o resto se dilui em *bokeh*⁴³. Esse outro olho, esse olho dos 50mm é capaz de transpor nossa distância, ele me aproxima daquilo pelo qual me interesso, o que estava longe agora está perto. Esse olho me faz concentrar no objeto, enquanto o resto cai em esquecimento.

E posso operar um outro olho ainda, posso logo em seguida, intercambiar as lentes, optar por uma lente 35mm, e ela já bastaria, já operaria uma modificação de tudo aquilo que estou a enxergar. Agora esse único olho tem seu campo de visão estendido, estendido para além daquela visão inicial de dois olhos que em conjunto veem o mundo. A paisagem se estende e se abre, o objeto se mistura a paisagem e tudo entra em foco por meio de um plano comum, por meio desse olhar em grande angular. Retrato por esse olho uma paisagem fundida às suas personagens, todos em contexto, junto de toda a paisagem naquele instante presente.

Ao longo desse primeiro estágio, a máquina fotográfica opera uma torção da imagem, ela distorce as paisagens, escurece suas bordas criando vinhetas. Mas

⁴³ “*Bokeh*” é um termo utilizado para descrever o efeito de desfoque de fundo nas fotografias. Ele é obtido principalmente através de grandes aberturas do diafragma na lente fotográfica, tais aberturas diminuem radicalmente o comprimento do campo focal.

isso significaria que ela refletiria alguma mentira, e que deixaria de ser fiel aquela cena?

Acreditamos que não, pois fundamentalmente, além da capacidade de guardar uma imagem, e deixar, que essa imagem depois retorne, a máquina fotográfica é antes um dispositivo a torcer-nos a visão, a questionar-nos a forma que estamos a enxergar, ela escancara a existência de outras visões, ela coloca em xeque a nossa visão binocular.

Pois pelo jogo de suas lentes, ela é capaz de modificar a perspectiva ótica, e a forma que estamos a observar as paisagens, mais que isso ela nos faz pensar sobre qual a visão que estamos a operar com o nosso olhar binocular. Ela retira do par de olhos modernos, sua soberania e verdade naturalizada, sobre um único olhar possível direcionada a realidade. Ela abre as portas, ou melhor, por meio dos reflexos que viajam pela câmara obscura, o caminho para a invenção de outros olhares.

Encontramos nos comentários de Brassai, sobre a obra de Marcel Proust, uma interessante passagem que nos remete a essa ligação entre um olhar intercambiável e a construção de narrativas:

Proust sente, portanto, uma atração particular pela óptica fotográfica, que pode aproximar ou afastar, aumentar ou reduzir. O olho proustiano parece às vezes se transformar em uma objetiva com seu campo de visão, suas distâncias focais, sua profundidade de campo. De certa forma, ele utiliza o zoom antes mesmo de sua invenção, a objetiva com distância variável, intercambiável (BRASSAI, 2005, p. 125).

Um olhar intercambiável e maquínico, agenciado e inventado, e que se afirma pelo perspectivismo do que mais tarde, por meio da fotografia, poder-se-ia narrar.

E a cada clicar recortamos mais a cidade, mas não a fim de despotencializá-la, pelo contrário, junto à invenção desse outro olho, passamos a enxerga-la pelos pequenos closes, pelos possíveis enquadramentos. Pois pelo pequeno orifício ótico, a cidade torna-se menor, torna-se miríades de pequenos e potentes fragmentos de experiências, de existências possíveis. Vitória antes grande,

antes ameaçadora, torna-se múltiplas *Vitórinhas*, que viajam e se projetam pelo pentaprisma, cada uma delas com algo a nos narrar, cada uma a nos convidar a um clicar.

Um fotógrafo-artista me disse outra vez: Veja que pingo de sol no couro de um lagarto é para nós mais importante do que o sol inteiro no corpo do mar. Falou mais: que a importância de uma coisa não se mede com fita métrica nem com balança nem com barômetro etc. Que a importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós (BARROS, 2008, p. 109).

Por meio do pequeno orifício e da afirmação ao perspectivismo, que a máquina fotográfica nos exige e a qual não escapamos, as grandezas se tornam impossíveis, pois elas não passam pelo diafragma, não cabem no pequeno orifício, e graças a tal, a visão também não se cansa mais com tanta facilidade, tudo que era grande, tudo que ofuscava, agora se prende aos jogos de espelhos.

Enxergando pela máquina, esse olhar agenciado não se acostuma com as paisagens, pois infinitas tornam-se suas possibilidades de aparição, basta um passo e toda a cidade no perspectivismo daquele olhar, se modifica, se transforma.

Os movimentos, antes demasiadamente apressados, parecem diminuir sua velocidade, parecem agrupar-se, formar ritmos, tornam-se figuras geométricas a fim de compor uma paisagem. Paisagem essa que viaja pela câmara escura e nos convoca, faz-nos buscar uma posição, uma perspectiva, faz-nos agir, pede para clicarmos.

No entanto, ainda outra torção a máquina opera sobre o nosso olhar. Pois ela convoca o corpo inteiro, força-nos, pelo mesmo clique, do mesmo movimento que busca por uma perspectiva, a nos posicionar atrás dela.

A cada instante que desejo clicar, sou convocado, não a me proteger atrás da máquina, mas agenciando meu corpo a ela, fazer esse mesmo corpo, um pouco desaparecer.

Ocorre um processo semelhante ao que Foucault narra sobre o pintor diante o cavalete, figura presente no quadro, “*Las meninas*”, de Diego Velázquez:

Podemos vê-lo agora, num instante de pausa, no centro neutro dessa oscilação. Seu talhe escuro, seu rosto claro são meios-termos entre o visível e o invisível: saindo dessa tela que nos escapa, ele emerge aos nossos olhos; mas quando, dentro em pouco, der um passo para a direita, furtando-se aos nossos olhares, achar-se-á colocado bem em face da tela que está pintando; entrará nessa região onde seu quadro, negligenciado por um instante, se lhe vai tornar de novo visível, sem sombra nem reticência. Como se o pintor não pudesse ser ao mesmo tempo visto no quadro em que está representado e ver aquele em que se aplica a representar alguma coisa. Ele reina no limiar dessas duas visibilidades incompatíveis (FOUCAULT, 2000, p. 19-20).

E acreditamos que o *Operator*, também esteja em meio a esse jogo das visibilidades, pois semelhante ao pintor, o *Operator* precisa posicionar-se atrás da máquina, precisa com o seu olho binocular, e seu corpo caminhante, furtar-se à cena que deseja, por meio da fotografia, guardar.

No entanto, essa cena não é uma negação completa ao instante desejado, é certo que enquanto filho de Ulisses, soberano do olho binocular, não posso ao mesmo tempo guardar aquele instante e nele estar, ainda assim, não nos furtamos totalmente a ele.

Por intermédio da máquina fotográfica, construímos simultaneamente não apenas outras formas de visão, mas também, outro corpo, outra visão, enquanto aquele par de olhos binocular, junto ao corpo se diluem, operamos não apenas a máquina, mas também um esquecimento de si.

E está aqui um elemento importante na fotografia, pois ela se inicia, antes pelo arrepiar que corre pela nossa pele, por um certo comichão que nos convoca a nos posicionar, e aquele olho binocular, aquela pele emborrachada, de pouco nos serve, pois acostumado às luzes, esses olhos são demasiadamente brutos, demasiadamente grandes a fim de notar os pequenos movimentos, as pequenas

transformações, as composições que se anunciam em meio ao silêncio que precede “o instante decisivo” (CARTIER-BRESSON, 1952).

E por fim, de qualquer maneira, ao clicarmos, esse último olho que até então nos sobrava, ele também será cegado pelos espelhos que lhe negarão a imagem do instante retratado. Sendo assim, sentindo o que se passa, da comichão, ao anúncio do silêncio, surgem em seguida as trevas, que, nos querem acolher, querem-nos dentro de si abrigar, e pedem em tributo o que até, então, havia sobrado, o nosso corpo de filho de Ulisses, e o segundo olho.

Inicialmente, essas trevas surgem devido à mecânica de qualquer máquina fotográfica, não importando ou a sua construção ou forma de operação, pois sempre haverá um instante de escuridão ao clicarmos aquilo que intencionamos guardar, as trevas também terão, ao que nos parece, outra importantíssima função. Fundamentalmente cegos ao clicarmos, a existência do corpo *Operator* não poderá mais passar pela luz, mas antes será fruto de um novo nascimento, nascimento em meio às trevas.

Será nesse instante curto, durante uma temporalidade que pode durar apenas $1/8000^{44}$ de segundos, que ainda assim, por meio do olhar e corpo entregues a essas trevas, que se constituirá, se bem sucedido, um instante infame, o ato de retirar das escuridões uma vida, uma narrativa potente, uma imagem para além da informação.

Imagem essa, capaz de mais tarde nos deslocar, fazer o corpo ofertado, aquele corpo marcado pelo sol do meio dia, dar lugar a essa outra forma, a esse novo corpo concebido em meio às trevas, sensível aos afetos, e invisível aos olhos grandes, aos olhos da luz. Olhos menores e sensíveis, capazes de captar movimentos-fadas.

E talvez a fotografia nesse aspecto compartilhe com Paulo Leminski, o desejo de ler o mundo de outra forma, não necessariamente por vias da luz, dos seus

⁴⁴ Esse número refere-se ao tempo de exposição em que o obturador ou a chapa sensível a luz, estão expostos e captando a mesma luz, na máquina fotográfica. É também o tempo que a nossa cegueira dura, e não menos, o tempo que a luz necessita para de fato, inscrever-se na superfície de seu registro.

fatos, dos seus juízos de valores, mas antes pelas suas relações de vizinhança e tonalidades de cinza, pelas suas sombras, pelas suas trevas:

Ler trevas. Ler além. Além do bem. Além do mal. Além do além. Horas extras ou etcéteras, adeus, amém. Busquem outros a velocidade da luz. Eu busco a velocidade da treva (LEMINSKI, 1995, p.61).

Pois na condição de *Operator*, que ainda com os olhos da luz enxerga, nunca saberemos o que a fotografia, mais tarde, estará a narrar. Com os olhos somos capazes apenas de enxergar um antes do instante ou o seu depois, quando há tempos, já se espirou a chance de um encontro com esse mesmo instante retratado.

Pois o antes e o depois seriam frequentemente os nossos dois polos de extremidades, vagar entre a ânsia do que está, ou por vir, ou por esperar na melancolia do que se passou.

No entanto, nessa torção que a fotografia opera sobre o seu *Operator*, surge o anúncio de uma terceira possibilidade, de preservar-se, durante um ínfimo de momento, naquele único instante de trevas, longe de qualquer razão.

E nos questionamos: como não vagar entre o antes e o depois, mas durante algum tempo, permanecer no instante, no intenso dos entre-tempos e entre-espacos que nos misturam com possíveis potências?

A própria concepção dessa questão é no mínimo um desafio, sua prática já um assunto de transformação do próprio sujeito e da forma pela qual se percebe o mundo.

E essa dificuldade, em atender a um tal desafio, se mostra logo por meio do receio que é entregar-se a cegueira de um instante clicado, o receio de deixar-se ir e de vagar junto as trevas. Pois logo a ansiedade nos domina, sentimos sempre a necessidade de conferir, no display LCD da máquina, cada uma das fotografias feitas, um comportamento que se repete a cada novo disparo.

Em tais casos, é como se não sentíssemos algo correr pelo corpo, precisamos então daquela prova, da marca que nos convença de nossos próprios atos, da

verdade de uma captura, antes que a ansiedade e a falta de paciência nos consumam.

Ansiedade que só aumenta com o advento da fotografia digital, pois os filmes analógicos exigiam por tempo, às vezes, até mesmo por dias ou semanas, antes que se revelassem a luz dos olhos diurnos. O *Operator* tinha, então, apenas uma imagem em sua cabeça, seu corpo apenas a sensação de algo, em meio às trevas, captado.

E nesses casos, em que o corpo nada sente, ainda estamos longe de formar um bloco, formar uma série junto àquele instante clicado, ainda somos demasiadamente organismo, demasiadamente suas respectivas partes. Somos olhos, mãos e dedos, máquina, objetiva, objeto a se capturar. Não formamos um movimento ou ponte de passagem entre os afetos, não soubemos nos desfazer, não soubemos junto daquele instante, naquele tempo e naquele espaço, nos inventar.

A máquina não é escudo, é antes ferramenta que possibilita, um outro olhar, um outro corpo a se fabricar, uma outra paisagem para se respirar por meio daquilo que ela permite passar por entre o jogo de espelhos.

Para além de admitir a cegueira, caberia convidar a invenção dessa outra forma de olhar, pois o olho pouco me serve enquanto estou a máquina a operar, posso quando muito, utilizar-me da composição, do studium, mas mesmo esse senso de composição, no máximo, traz-me uma meia afeição, estou na ordem ou do gostar ou do não gostar.

Desconfio, por isso, que o órgão primordial do *Operator* seria antes dos seus olhos, o seu dedo indicador direito, e sua marca, o som que emite junto à ação da máquina, o sedutor “*clique*”, pois esse som anuncia as chances de uma criação por meio da escuridão, por meio daquilo que se inscreve em espelhos.

O gesto do disparo da câmera, penso, corresponde ao de um olho que pisca. Mirar o alvo com um olho só e, ao mesmo tempo, reivindicar a cumplicidade do objeto em questão. A relação de alteridade se estabelece em pacto e captura... Enquanto a luz penetra no diafragma da máquina, o fotógrafo firma o seu tempo

e lugar. Uma assinatura como a de Van Eyck, que inseria em sua pintura um *Johannes de eyck fuit hic* – Jan van Eyck esteve presente (TESSLER, 2003, p.7).

O *Operator* seria, portanto, alguém que como o pintor, Van Eyck, escreve algo de si e do seu tempo em um espelho, que, no entanto, não o reflete enquanto pessoa reflete antes o que esse *Operator* estava a encontrar, algo em um tempo, em um espaço, algo, que agora faz por intermédio daquela paisagem, narrar.

O *Operator* faz por meio da fotografia outro tempo falar, um tempo que também não a ele pertence, ele apenas ajuda a anunciá-lo, ajuda-o a passar. O *Operator* não é menos uma máquina, uma ferramenta igual à sua máquina fotográfica que ele acredita operar. Ferramentas agenciadas que operam, junto aos movimentos das forças afirmativas, um ato de criação.

Sendo assim, e recorrendo a proposta de Giorgio Agamben, o corpo que o *Operator* concebe em meio às trevas, é talvez esse corpo que dá voz ao contemporâneo, que detém, enquanto cego às luzes, o olhar fixo no próprio tempo, ele persiste e dura no instante presente.

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimente contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. Mas o que significa ‘ver as trevas’, ‘perceber o escuro’ (AGAMBEN, 2012, p. 62–63)?

E repetimos, não saberíamos dizer se necessariamente o *Operator* é o sujeito do contemporâneo, não esse seu corpo antes do instante clicado, mas talvez sua operação, sua prática, o ato fotográfico enquanto exige dele que se entregue à cegueira e dilua-se em meio às trevas. E assim, por meio do ato fotográfico, mais tarde a fotografia nos permitirá um vislumbre da contemporaneidade e do nosso tempo, o encontro do que se escreveu por meio das trevas.

E se voltarmos à questão de uma apreensão dos movimentos de uma modernidade que facilmente nos cansam o corpo por seu excesso de grandeza. Talvez por intermédio desse exercício, dessa operação de esquecimento de si,

desse ato fotográfico, possamos afirmar que a fotografia anuncia um pouco do que um certo pintor da vida moderna certa vez anunciara por meio de suas aquarelas. Aquarelas também concebidas nos horários mais escuros de uma Paris adormecida.

Tenta-se frequentemente caracterizar a modernidade pela consciência da descontinuidade do tempo: ruptura da tradição, sentimento de novidade, vertigem do que passa. É certamente isso que Baudelaire parece dizer quando ele define a modernidade como “o transitório, o fugidio e o contingente”. Mas, para ele, ser moderno não é reconhecer e aceitar esse movimento perpétuo; é ao contrário, assumir uma determinada atitude em relação a esse movimento; a essa atitude voluntária, difícil, consiste em recuperar alguma coisa de eterno que não está além do instante presente, nem por trás dele, mas nele. A modernidade se distingue na moda que apenas segue o curso do tempo; é essa atitude que permite apreender o que há de “heroico” no momento presente. A modernidade não é um fato de sensibilidade frente ao presente fugidio; é uma vontade de “heroificar” o presente. (FOUCAULT, 1984, p. 342).

Heroificar pela fotografia o presente, o contemporâneo, e operar tal feito, por meio das cenas de vidas cotidianas, cenas guardadas em meio à cidade, concebida entre a cegueira do grande olhar binocular. Heroificar por uma torção da ideia de grandeza, não pela importância do ato, mas pelas potências que resistem a todo instante de vida, instante decisivo, instante precioso, instante tornado infame e que nos narra sobre as trajetórias que transformam as velhas formas do viver.

E repetimos, tal deslumbre, tal imagem do contemporâneo, tal heroificação do presente, nunca pertencerá ao *Operator*, pois ele morre a cada instante fotografado, esse deslumbre, será antes e unicamente, pertencente ao mundo que ele, através de seu desaparecimento, pelo esquecimento de si, ajudou a criar, que se concebe por meio das potências de uma fotografia.

E nesse âmbito, em tal estágio, fotografia não é mais registro do ocorrido, não é mero recurso de memória, ou prova da verdade. Fotografia é antes um processo

de passagem, um processo que por meio da escuridão, das sombras e das trevas, opera no presente, ela é um exercício de demorar-se na modernidade, de surfar junto às ondas da contemporaneidade.

Fotografar é

verbetizar a

Fotografia;

é misturar,

luz + escrita.

Brincadeira de

dedo que clica;

Invenção de escrita;

que nas trevas

acha um instante que brilha.







Forasteiros

Existem forasteiros que se dispõem aos riscos da noite; que andam por ruas quietas e adormecidas; e mesmo sob o sereno e o vento frio das semanas de inverno, nunca sossegam? Quem são eles?⁴⁵ Estariam atrás do quê? O que os move enquanto tantos aproveitam o conforto de suas salas de estar? Será que não lhes fora dito o suficiente, que as ruas são cheias de risco, e que o perigo está por lá? E mesmo assim, com todos os avisos, esses forasteiros continuam a andar?

Sim, tudo isso já lhes fora dito. E sim, sabem bem dos perigos das ruas e da segurança de um belo lar. No entanto, suspeito que em seus corações, esses forasteiros estejam cientes de perigos ainda maiores, que aqueles nas esquinas ou nas sombras do lado de lá da sala de estar.

E com passos leves caminham tranquilos, e riem, pois nada melhor para aplacar os medos que a alegria, e o estar junto dos companheiros. Pois nesses dias frios de agosto, descobriam os forasteiros, que não existe nada mais perigoso que alguém disposto a mudar as paisagens do velho jogo. E comuns desse segredo, colando versos quentes e poesias, que dissipam os seus, mas também, os nossos medos.

45 Parece-nos importante lembrar do apontamento que Gilles Deleuze faz, quanto a questão "quem?": "*A questão quem? Não reclama pessoas, mas forças e querer*" (DELEUZE, p.129, 2011). Para tornar-se forasteiro não é preciso nome ou RG, apenas a vontade de por intensidades em comunhão.



LIS Theo Wentz

Quando a noite se enamora de poetas vadios⁴⁶

*“Ainda há pessoas que trepam sem camisinha,
Ainda há filhos que nascem sem planilha,
Ainda há alegrias onde menos se esperaria.”⁴⁷*

Diga-se de passagem, que para uma boa trepada sem precauções seria antes necessária muita confiança no parceiro; desinformação quanto ao discurso médico sanitário vigente; ou uma boa quantidade de álcool ou outras drogas correndo pelas veias. Enfim, também certo gosto pelo risco e a abnegação da vontade de controle diante às consequências dos momentos seguintes, poderiam ajudar nessa cópula que, livre de contraceptivos, mostra-se por isso mesmo de frutos férteis.

Pois o inesperado é sempre o mais fértil, basta para tal, coragem e cuidado de não o espantar. E essa é uma curta narrativa daquilo que nasce do inesperado.

E de certa maneira, a noite fora aqui, fértil e abundante, pois o primogênito junto a ela concebido, receberia o nome de *Cart(ã)ografia*, nome composto, termo que diz de sua descendência e constituição por vias de alianças e afinidades, construídas no dia anterior.

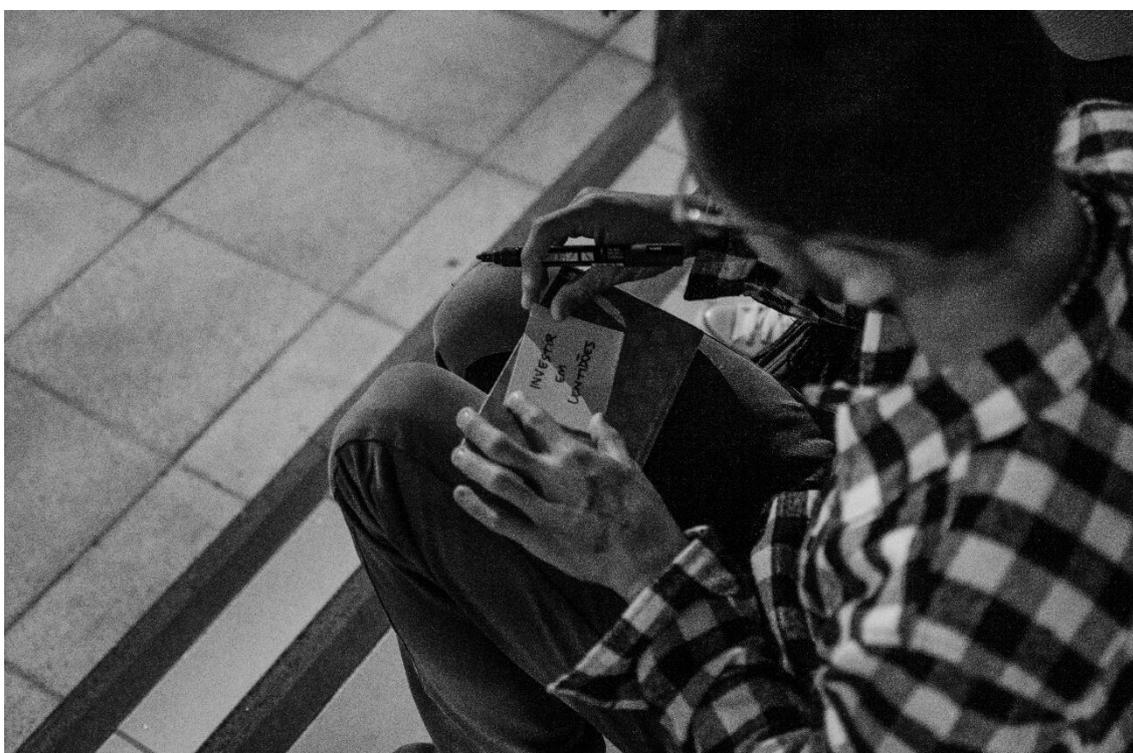
Logo, 1. cartões achados no lixo, rabiscados de versos, distribuídos e colados pelas paredes do bairro pelo qual passavam os Ernestos e seus companheiros. E 2. cartografias (termo originário da geografia) existenciais, que ao contrário da

⁴⁶ Esse texto dedica-se a um momento da trajetória da pesquisa onde acompanhamos alguns dos integrantes do LIS em um projeto intitulado “Cart(ã)ografias”, que dedicava-se a espalhar pelo bairro de Jardim da Penha (vizinho ao campus da UFES) pequenos cartões com frases, trechos e versos de poesias ou músicas. De início essa intervenção incluía dois integrantes do LIS que aos poucos souberam construir artifícios para a formação de um coletivo que assim fortalecia a proposta da intervenção urbana. As fotografias que acompanham essas páginas carregam o intuito de artifício narrativo dessa trajetória. Um trovador que canta por vias da imagem.

⁴⁷ Trecho retirado do diário de campo, encontro com um homem no bar, 15 de setembro de 2013.

ideia de mapa, um traçado fixo e decalque estático de uma paisagem, seria antes:

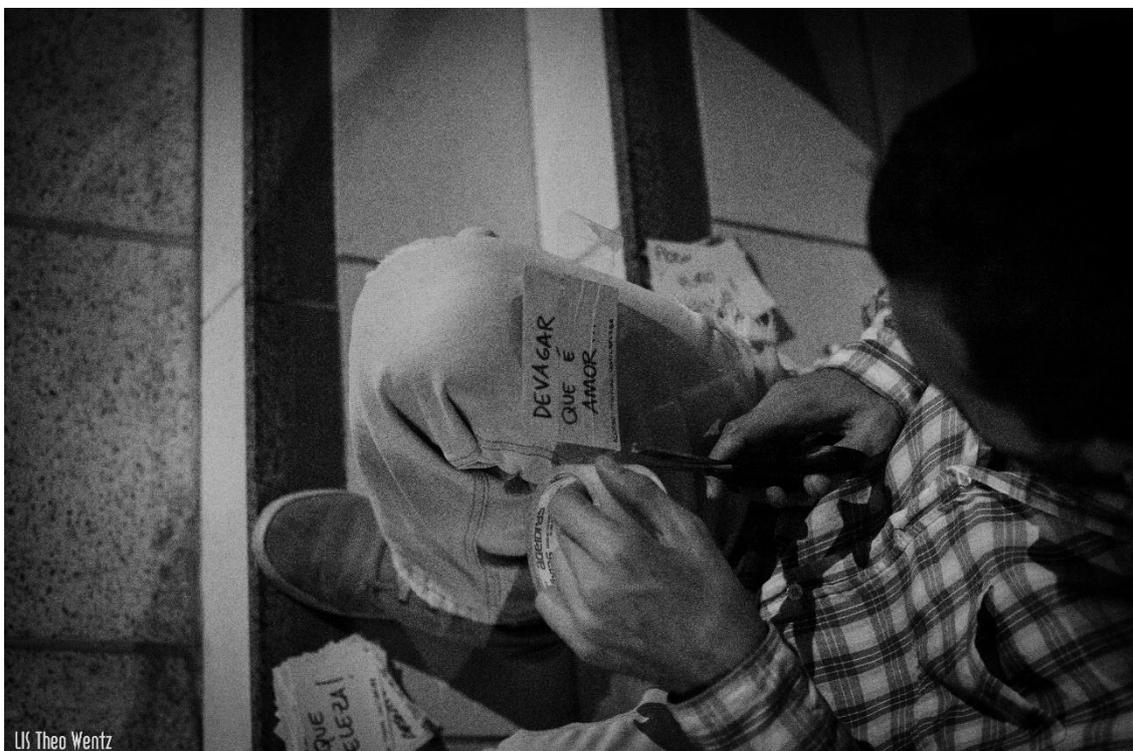
[...] um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem. Paisagens psicossociais também são cartografáveis. A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornam-se obsoletos. (ROLNIK, 2011, p.23)



Mas não apenas isso, o Cart(ã)ografia para além de primogênito e palavra composta, é também desejo em verbo criativo, conjugável e aplicável na forma infinitiva, na forma em que um verbo torna-se ação-invenção de práticas.

Os procedimentos demarcados por verbos no infinitivo nos forçam a pensar haver diversos modos de usá-los. Tais modos, no nosso caso, impeliriam para o polo da criação/invenção, e nos fariam recuar diante de descrições ou narrações meramente marcadas pelas analogias e pelas significações (FONSECA; NASCIMENTO; MARASCHIN, 2012, p11).

No entanto, é um daqueles verbos cabeçudos e cheios de vontades próprias, pois só se alegra quando envolto em conjugações que convocam os plurais. E uma vez que é também incisivo, torna-se conjurador de bandos, ele adora exclamar: “Bora cart(ã)ografar, galera?”⁴⁸.



E talvez, por isso mesmo, seja esse um filho, e conceito, tão *bom*, e digamos *bom*, não por tender para o justo ou por ser correto, pois tais coisas dão alergia a peles sensíveis, como a do cart(ã)ografia. Sua virtude reside antes na capacidade de ser útil e potente, por querer contribuir e também o fazer, por ser daqueles que gostam de construir encontros e novas paisagens por onde passa.

E mais, sua invenção ou nascimento é fruto da prática, pois só se deu depois do segundo passo dado; depois do primeiro rolo de fita adesiva acabada; e com os primeiros raios do sol a clarear um novo dia.

⁴⁸ Trecho retirado do diário de campo, mensagem recebida pelo celular, 29 de agosto de 2013. Temos aqui um indício da grande fertilidade dos acasos, pois tal mensagem apareceu em um momento inesperado, e só naquele instante existia a chance para dizer sim, para se embarcar e compor esse movimento de vagar a noite pelas cidades.



Cart(ã)ografia é filho de quem sai às ruas em bando, e juntos dela, algo aprontam com alegria, juntos em meio à leveza, algo criam. Cart(ã)ografia é fruto dos

instantes seguintes, em que nos damos conta daquela boa trepada não esperada, nunca planejada.

Os conceitos não nos esperam inteiramente feitos, como corpos celestes. Não há céu para os conceitos. Eles devem ser inventados, fabricados, ou antes, criados, e não seriam nada sem a assinatura daqueles que os criam (DELEUZE e GUATARRI, 2010, p. 11).

Sim, filho-invenção e conceito-criação, que só vem à cabeça e se põe em papel depois de uma longa noite de intensas e ardentes atividades, afinal, após longas andanças, quais são os pés que não ardem?

Enfim, perceptível só depois dos primeiros clarões de um novo amanhecer, que mesmo com a cabeça em ressaca, ainda assim não pede por analgésicos ou clama em culpa ou arrependimentos, mas que pelo contrário, num ato que remete à nobreza salutar⁴⁹, afirma seus feitos sem caçar um alguém a culpar.

E mais, sendo filho de quem é, exercita-se em preservar a pele sensível e os ouvidos atentos ao que os silêncios cantam, tornando-o por isso mesmo tão difícil de ser avistado na luz forte e quente do sol ao meio dia.

Aparentando, portanto, timidez, faz-se arisco e prefere as horas calmas e frescas da noite. E tem, por isso mesmo, como alguns de seus melhores amigos, outros que também passam despercebidos, ou são até mesmo esquecidos; às vezes garis, outras vezes mendigos. Com eles conversa, troca sorrisos e dá boa noite aos domingos.

⁴⁹ Ao contrário do escravo que se vê subjugado por forças do ressentimento, o aspecto “*nobre corresponde, dentro da tipologia Nietzscheana, à forma de vida afirmativa e criadora de valores, o que significa que a nobreza é, por definição, salutar*” (NAFFAH NETO, 1994, p.32). É importante ressaltar que esses dois aspectos (o escravo e o nobre) não estão propriamente relacionados a níveis sociais ou de castas, mas sim, a formas da constituição e manifestação da vontade de potência no homem. Sendo assim, ora tenderíamos para a afirmação da vida, ora para sua negação.



Cart(ã)ografar como verbo a se afirmar, é então uma atividade noturna de ao menos dois corpos, o primeiro, um *Ernesto Astronauta*, o outro, um *Ernesto Ybirá*, que andando pelas ruas silenciosas da noite, iam colando seus cartões, com frases, cantos e poemas para lá de mera invenção.

Eram seus e de muitos outros, os rastros e faíscas cheias de terceiras, quartas e quintas intenções. E mais, a escolha das palavras que estampavam tais cartões seguia sempre o mais criterioso dos processos de seleção: cabia a eles dar liga às matérias, de tudo quanto passasse pelos corações, desses dois Ernestos, corpos multidões.

E ressaltamos multidões, pois um corpo nunca seria menos que a infinita composição de outros tantos corpos em colaboração. Essas frases sempre foram escritas pelas mais diversas mãos, e por isso mesmo, que esses dois já eram um tanto, um bando, muitos e infinitos que se dispunham a enfrentar as paisagens urbanas, de uma só e privativa solidão. Pois a triste feição dilui-se quando de encontro a um rosto que sorri em afirmação.

Mas quanto a esse corpo que agora escreve? Certamente, ele não sairia ileso ou ficaria de fora dessa vontade de intervenção, e por isso, digamos para facilitar qualquer compreensão, que ele fora um daqueles convidados, um dos

contagiados pelas conjugações desse verbo, que convoca bandos e deseja multidões.

Corpo que se fez rato ou criança em um conto de Hamelin⁵⁰, exercício de se deixar seduzir pela deliciosa sonoridade que reverberara pelos caracóis das “*pequenas orelhas*” (DELEUZE, 2011, p.134): “Bora, a noite, Cart(ã)ografar?⁵¹”

Pois se as grandes orelhas do asno, só ouvem o falso “I-A”, são as pequenas orelhas, que desejam antes, uma sensata palavra, o bom e sincero ruído de um “sim” em afirmar (DELEUZE, 2007, p. 33).

Rato-criança, corpo que ouve e atende prontamente à melodia da flauta, mas que não saberia escrever, pois nem ao rato, nem a criança é dada a habilidade de grandes mãos, que deslizam pelo papel: “*Tenho os olhos, mas as mãos não*”⁵².

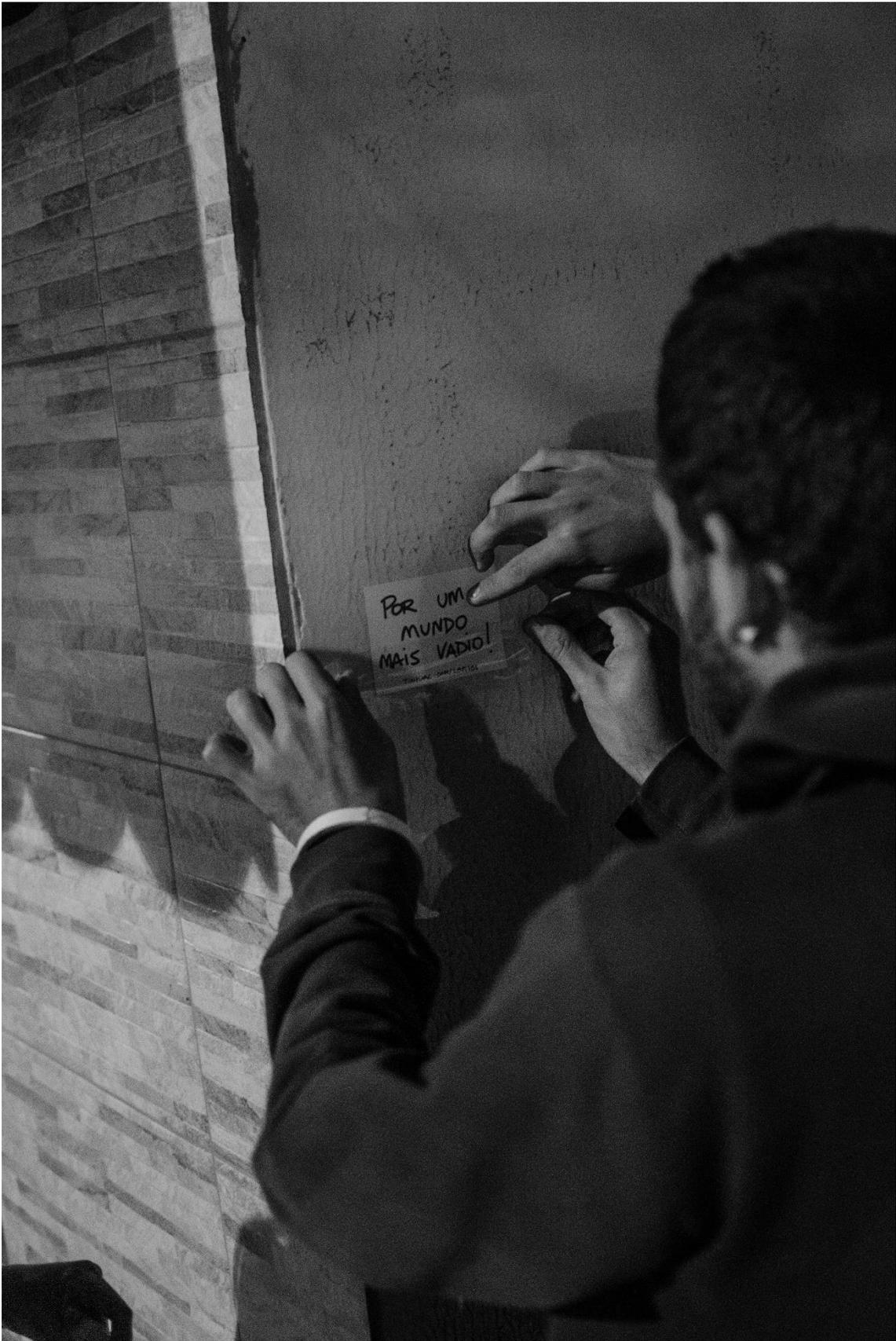
A escrita passaria, portanto, antes pelo olhar um pouco acima ou abaixo, às vezes, também torto e comumente fora do eixo de qualquer horizonte; compartilhava com esses Ernestos seus passos ligeiros e tortos, sempre um pouquinho à frente, mais ao lado, e tantas outras vezes também atrás, perseguindo seus rastros.

E não seria de se admirar que nesse contágio de práticas férteis, um segundo filho não viria a tardar. Pedindo passagem, também o intuito deste caçula, não seria outro, que fazer afetos passarem - desejo querendo expressar-se.

⁵⁰ Referência ao conto do folclore alemão “*O Flautista de Hamelin*”, reescrito pela primeira vez pelos Irmãos Grimm.

⁵¹ Trecho retirado do diário de campo, mensagem de texto recebida pelo celular, 04 de setembro de 2013.

⁵² Trecho retirado do diário de campo, fala durante uma conversa, 05 de setembro de 2013.



E a pele arrepiava-se ao lembrarmos do velho Brassai⁵³, que com sua câmera e alguns companheiros também foram um pouco assim, caminhavam pelas ruas noturnas de uma cidade, e atentos ou a pequenos feixes de luz ou a casuais inscrições entalhadas em paredes e árvores, souberam desenhar os traçados de uma Paris em outras paisagens. Uma Paris de fotografias noturnas e mensagens inscritas nos muros.

Ele desenvolve um gosto pronunciado pelo estranho, pelo diferente e pela vida noturna. Se ele se assemelha a Atget na sua busca pela realidade, ele tenta transcender o real pelo surreal, segundo seus próprios termos, ao caçar na luz noturna da cidade uma Paris insólita, desconhecida, desprezada. (SAINT-CYR, p.2)

E nem sempre o desconhecido e o desprezado são tão amargos, pois para a língua disposta, o chá verde também tem o seu adocicado. Assim, passos cambaleantes e olhos abertos em f/1.8⁵⁴, ajudavam a construir um gosto que tomava corpo por tudo que era lúgubre, noturno, silencioso.

Um gosto pela noite, que como aqueles cartões, ia se espalhando, por muros, prédios, bueiros, casas, construções abandonadas, postes e principalmente fechaduras, estranha construção. Uma afinidade que aos poucos espantava o medo das ruas, e de toda quietude que outrora tornava rua sinônimo de marasmo, perigo e solidão.

Mas voltemos logo às crias, os frutos de um deserto cheio de produções. Pois como acontecera com o primogênito, esse segundo filho a nascer, também receberia um nome composto, mas não apenas, um compilado de dois.

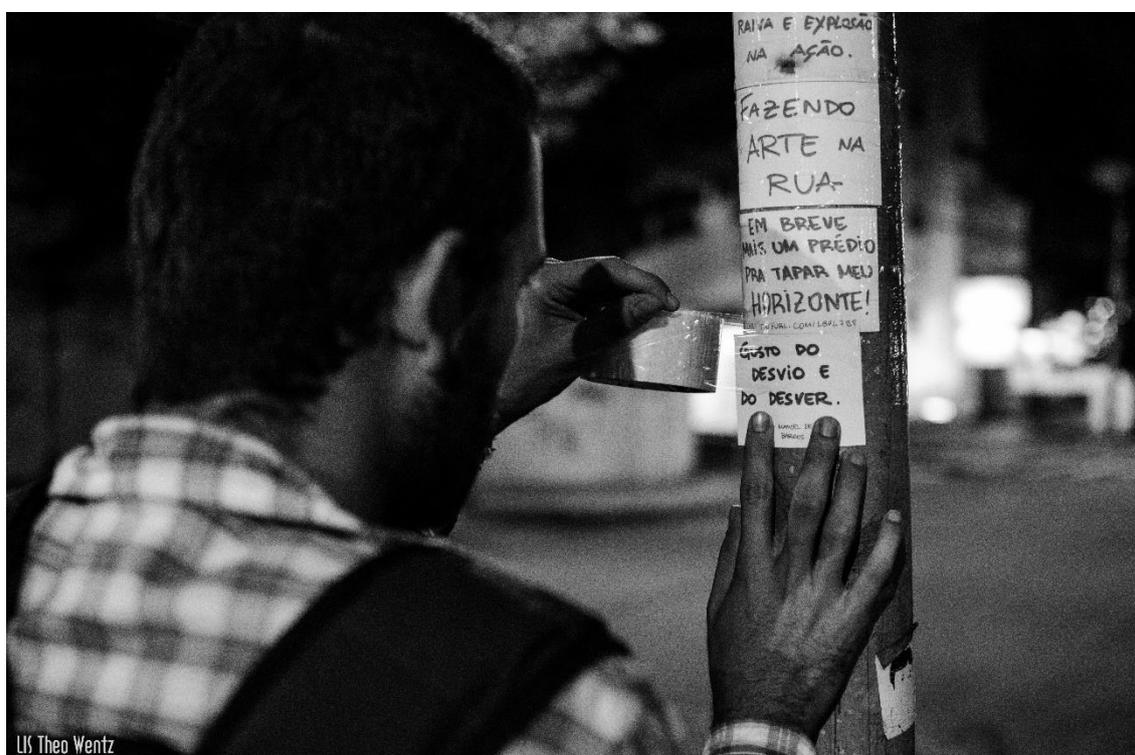
O pequeno fora chamado de Cart(ã)ografema que derivava de: 1. cartões, que em vias de serem escritos, ou no instante a serem colados, ainda preservam

⁵³ Brassai era o nome artístico do fotógrafo Frances, e de descendência austro-húngara, Julius Halasz, nascido em 1899. Brassai foi um dos primeiros fotógrafos a se interessar pelas paisagens urbanas noturnas e pelos grafites distribuídos pelas ruas de Paris.

⁵⁴ Trata-se da abertura máxima de uma lente 35mm utilizada para a captura dessas imagens durante a noite e sem o recurso de flash. Tal capacidade de abertura de uma lente rende a ela a designação de *lente clara*, por lidar bem com a pouca luminosidade.

uma mão, uma cabeça ou orelhas ao seus lados. E claro, novamente 2. a cartografia, aquele desenho traçado sempre incompleto em vias de fazer-se; pintura das paisagens que igual a aquarela fresca, escorre e mistura-se quando inclinada.

E por último, um ingrediente especial, um pouquinho de 3. biografema, a estratégia de escrita que se interessa em registrar não apenas fatos sobre uma vida, mas também aquele tantinho que torna as vidas vivas; aquelas partes macias que furtivamente ainda se encontram no enquadramento da escrita, e porque não, também diante às lentes no instante da fotografia.



Cart(ã)ografema, estratégia que abraça, com olho-escrita de criança-rato, um pouquinho das potências intrometidas em meio aos secos e sóbrios fatos da cidade adormecida.

O biografema faz daquele que lê e escreve uma vida o próprio dramaturgo desta vida. O que ele registra não é a verdade desta vida, mas a verdade de um encontro com esta vida. (COSTA, 2011, p. 13)

Sim, Cart(ã)ografema, estava aí outro filho desse bando desprevenido, seu caçula, aquele parido à meia-noite, e como sua própria finalidade futura, sempre

à espreita, mas ao mesmo tempo também, tardiamente em voga. Pois para ele, não apenas os passos eram de interesse, mas principalmente os interstícios entre o descolamento de peso, entre cada pernada.

Ser tardio, ser atrasado e andar alguns passos atrás, não soava mal às pequenas orelhas, pois esse caçula queria mesmo é contribuir com imagens-narrativas, contar um pouco sobre os encontros produzidos durante essas horas noturnas.

Queria com linhas traçadas, que não obedeciam a itinerários, a cronologias, a historiografias, a contextos lineares e a finalidades objetivas, acompanhar essas pistas frescas deixadas pelos cartões, que encontrava nas ruas e algumas vezes, até mesmo, via diante de si, nascer. Captar assim um pouco do que era ínfimo, fugaz e fugiria à luz do dia, pois aos seus olhos, essas práticas não seriam menos que a noite comungando com os bandos vadios.

A celebração de muitas e possíveis alegrias distribuídas pelas ruas das minúsculas alegorias.

Na lógica biografemática, sempre escapam os elos denexo causal, pois ela afirma a nossa incapacidade de apreendê-los tal e qual se afirmam no decurso da concretização do acontecimento. Restam-nos índices, rastros, de um invisível-não-escondido do qual seguimos trilhas sem estacionar nos estratos sociais e institucionalizados. O biógrafo, com sua estratégia biografemática, esculpirá rastros e traçados nos documentos, perceberá séries em séries de séries, transformando a matéria documental que conseguiu reunir em rastros deixados por uma vida. Como um caçador, espreitará sua caça e rastreará seu território e pegadas. (FONSECA, 2011, p. 168)

Considerando que Cart(ã)ografema também é um bicho de bando - afinal, como o seu irmão mais velho, é filho da noite que copula com poetas - não nos surpreende que, quando maduro, prefira expressar-se como trovador, pois se entristece com os fatos do jornalista e a sobriedade do historiador.



Deseja o canto e as cenas alegres, pois esse trovador quer compartilhar por meio das suas experiências, os graciosos feitos dos noturnos aventureiros, aqueles que ele chama, com carinho, de companheiros.

Fotografias como canto ou hino à alegria; como conto ou rastro; como alguns traços e impressões que colhíamos durante as noites frescas de uma cidade, que conosco, novamente sorria.

Enquanto você dormia,

Muita coisa acontecia...⁵⁵

Durante essas noites, fotografar tornou-se um exercício de compor um Cart(ã)ografema, material que fala de vidas que se movimentam em bando, tornam-se forasteiras. Uma narrativa, certamente não linear e muito menos explicativa; certamente não imitável e nem pretensamente correta; mas ainda assim, o registro sobre o traçado de linhas e potências que davam liga a inúmeras vidas que fizeram-se, ao menos durante algum tempo, um bando de poetas vadios.

⁵⁵ Autoria não encontrada.

São esses os instantes de práticas em bando, que silenciosamente e pelas madrugadas, deixaram para um amanhã, nada menos, que ruas férteis e rabiscadas de poesias.



“Enfim”⁵⁶

⁵⁶ “Enfim” fora uma das mensagens escrita em um dos cartões e colada por último, na entrada do prédio, de um dos Ernestos. “*Enfim chegamos*”, depois de uma noite longa de criatividade, talvez, mas “*enfim*” pode significar muitas coisas, pois *enfim*, ao contrário de “*fim*”, não é indicativo de que terminamos, mas indício de intervalo, um descanso merecido antes das próximas criativas andanças de quem muda as paisagens da cidade.

Por uma fotografia sem legendas

Se me explico, me implico:

Não posso a mim mesmo interpretar.

Mas quem seguir sempre o seu próprio caminho

Minha imagem a uma luz mais clara também levará.

(NIETZSCHE, 2001, p.27)

A esse ponto da leitura, os eventuais leitores dessa dissertação, já devem ter percebido que as fotografias que o acompanham e que compõem suas paisagens, não carregam nem um tipo de legenda, descrição, datação ou qualquer informação adicional. As fotografias simplesmente surgem entre as páginas.

Gostaríamos agora, de compartilhar um pouco, os motivos de optar por tal escolha. Escolha que admitimos desde o início da pesquisa, ser um tanto quanto arriscada.

No entanto, essa escolha foi tomada, na intenção de que esses registros do cotidiano, os quais carinhosamente apelidamos de fadas, ganhassem a possibilidade de se apresentarem aos seus eventuais espectadores, sem que diante deles, caminha-se um arauto do dizer qualificado.

Pois sentimos que as palavras pesadas de tais personagens, muitas vezes, acabam por silenciar tantas outras vozes, que também poderiam por intermédio da fotografia passar.

A maneira pela qual o logos se instituiu em nossa cultura nos levou à perda das incomensuráveis dimensões da existência na palavra articulada com as potências, elas dizem sobre esta ordem das coisas, como seus sinônimos e antônimos dispostos para expressarem e diferir (PASSETTI, 2012, p.81).

Ser o precursor da fala, com palavras que diferenciam e segregam, não seria a postura a qual almejamos, pelo contrário, desejávamos preservar as possibilidades de diferir-se nas oscilações entre múltiplos discursos em ascensão. E o mesmo, desejávamos para as fotografias que compõem as paisagens da dissertação.

Experimentar as oscilações, vagar entre um *Operator*, que constrói os enquadramentos de uma possível fotografia, que as afirma por meio de um olhar menor. Mas não menos inventar-se em seguida, como um *Spectator*, que encontra e se afeta junto de uma fotografia, a ele, de autoria desconhecida. E mais, queríamos até experimentar o abandono de si, a ponto de ser no mesmo instante retratado, o *Operator* que faz surgir na superfície de um espelho ao fundo do bar, um *Spectrum* do seu próprio corpo a ruir.



Exercitar-se na postura daquele que sai às ruas e captura instantes do cotidiano das cidades. E com curiosidade vai olhando indiscriminadamente a seu redor e sem deixar-se seduzir por um desejo de interpretação daquilo que vê. Enfim, tenta preservar-se das práticas de moralizações do que encontrou pelas ruas.

Preservar-se de julgar o que viu preservar-se de mensurar a cena, mas não por propor-se neutro, antes disso, simplesmente por achar-se demasiadamente

entregue à curiosidade, a fim de dedicar tempo às confabulações e às palavras que constroem profundidades e transcendentalizam corpos.

Afinal, quem melhor saberia que “*nas profundezas tudo é horrível, tudo é não-senso*” (DELEUZE, 2011, p.34) que o próprio Lewis Carroll, outro que durante anos viria a exercitar-se na postura de *Opetator* silencioso e sorrateiro, sempre protegido pelas sombras de sua obra literária, a fim de gradativamente pelas suas películas conquistar as superfícies daquilo que o olhava – a pequena Alice⁵⁷.

E será no mínimo curioso, que não importando a profundidade da toca do coelho, e o quanto ela possa nos assustar enquanto caímos, o buraco que Alice Lindell rasga por intermédio do olhar que nos direciona, e que fora habilidosamente registrado naquela velha película, será ainda mais nefasto. As imagens de Carroll, falam das profundidades contidas em toda a superfície, mas principalmente nas superfícies dos gestos e olhares guardados pela fotografia.

Afinal, não será necessária uma viagem às profundezas da toca do coelho, para ainda assim, deslumbrar-se em um instante qualquer e em meio à cidade o possível encontro com a lagarta fumante, outrora interlocutora de Alice.

⁵⁷ Cabe lembrar os trabalhos fotográficos de Lewis Carroll, e sua destreza em retratar com naturalidade (considerando o longo tempo de exposição necessário para a captação de uma imagem no sec. XIX) Alice Liddell e também Alexandra Kitchen. Talvez seja ele, o primeiro fotógrafo da história a conquistar a superfície dos corpos, com seus gestos graciosos, e olhares provocantes (especialmente na fotografia de Alice Liddell vestida de mendiga) (CARROLL, 2012).



Encantados com tal destreza, nosso interesse não fugirá, portanto, das superfícies, superfícies dos asfaltos, das ruas e das fachadas dos prédios; superfície dos corpos e das peles⁵⁸ que brilham ao sol; e até mesmo os movimentos das dobras de uma sacola esvoaçando pelos ares e ao sabor dos ventos, nos seduziram mais que qualquer ar pesado das intimidades forjadas a quatro paredes.

E assim, nada nos impediria de encontrar também com a própria Alice, que agora em trégua e amizade afaga o gato sorridente de Cheshire.

⁵⁸ Deleuze, ao falar de Carroll e Paul Valery, ressalta a profundidade da pele e a capacidade de impacto dos acontecimentos junto a essa. *“Paul Valery teve uma expressão profunda: o mais profundo e a pele. Descoberta estoica, que supõe muita sabedoria e implica toda uma ética. E a descoberta da menina que só cresce e diminui pelas bordas, superfície para enrubescer e verdejar. Ele sabe que os acontecimentos concernem tanto mais os corpos, cortam-nos e mortificam-nos tanto mais quanto percorrem toda sua extensão sem profundidade”* (DELEUZE, 1974, p 11).



E, não seria, coincidência, que por fim, as fotografias aqui reunidas sejam sempre em espaços abertos, mesmo que para isso, inicialmente, ainda necessitássemos das profundezas escuras que fora aquela galeria do museu de arte.

No entanto, aterem-se as superfícies, não significa que não tenhamos nos afetado com as ruas, muito pelo contrário, era a pele que estava o tempo inteiro em contato com a cidade. Apenas escolhemos por não criar a partir disso, que nos afetou, um caminho prescritivo a ser agora tomado por aqueles que encontrem nossas imagens na condição de *Spectator*.

Seria por assim dizer, por uma inversão da proposta de escrita, que tentamos operar. Nosso texto não compõe o traçado dessas imagens, sua intenção ou tema, e nem sua relevância em integrá-lo, foram antes, as imagens enquanto diluídas e deglutidas por um olhar que caminhava pelas ruas, que compuseram os traçados dos textos em aspecto fragmentares, até mesmo e, às vezes, desordenados. Foi essa a forma que por meio da pele e junto da cidade, soubemos nos comunicar.

Estando, enfim, constantemente presentes, mas sem que se faça a elas referência clara ou as organizemos em sequências, essas imagens foram aos

poucos construindo vias para narrativas⁵⁹, sobre o que se passou, enquanto por elas andávamos. As fotografias não precisam de nossas palavras, por si sós, já tem muito a falar.

São fotografias que atuam como rastros da diferença, enquanto evoca um verbo no infinitivo, o *diferir*. Essa fora então, uma vontade que por algum tempo, e que com prazer passamos a seguir, a ela nos misturamos, mas nunca na intenção de alargar vielas para avenidas, e sim, para dessas, avenidas demasiadamente largas e congestionadas fazer pequenas trilhas solitárias em meio à areia soprada.

[...] mais do que divergir, prolongar, distinguir-se ou prorrogar, ou alguns de seus contrários como apressar, assemelhar-se ou abreviar, o verbo ou a locução *diferir* não nos remete apenas ao diferente, em seus antagonismos de combate ou capturas para a convivência pacífica, mas a uma maneira de viver a diferença (PASSETTI, 2012, p.81).

Palavras como pegadas à beira-mar, enquanto a maré enche. Esse sim, seria não só um caminhar, mas também um escrever, e porque não um fotografar ao nosso gosto. Tratar-se-ia aqui de uma prática nunca sem uma intenção clara, pois o maior desejo seria preservar a possibilidade dessas fotografias em segundo tempo, aquele do *Spectator*, constituir-se como potências criadoras de encontros, e sempre diferentes aliciadoras para novos e pequenos rastros. Afinal, aqueles instantes tornados fadas, tornados fotografias, operaram nesse mesmo intuito junto ao nosso corpo.

A abdicação das legendas seria também uma atitude de prudência, a fim de preservar o que apostamos carregarem de melhor essas fotografias. A capacidade de abertura e a construção de outras paisagens, por vias da

⁵⁹ Walter Benjamin, resalta que uma narrativa, não tem como objetivo informar, mas antes compartilhar uma experiência. Enquanto se narra uma história, a narrativa, torna-se também, a narrativa do ouvinte disposto. Sendo assim “*metade da arte narrativa está em evitar explicações*” (BENJAMIN, 1994, p.5).

transformação daquilo que vemos pelo pequeno orifício da máquina, às vezes, um instante intenso, um instante infame, um instante convite para invenções.

Sendo assim, exercitamo-nos em manter uma forma do silêncio, e na paciência, quem sabe contribuir para a construção de ferramentas, e intervalos, que suscitem uma escuta, não raro, atrofiada em nossas orelhas grandes, sobre a cidade.

Diferir é compartilhar com alguém que ouça antes de falar; que se encontra na mutável e surpreendente natureza disposto a abolir o poder de domesticá-la e incorporá-la como uma substância numa suposta natureza humana; que saiba distinguir entre opiniões e estilos de existência (PASSETTI, 2012, p. 81).

Preservar as possibilidades de sempre diferir⁶⁰. É a diferença, e essa potência de devir que não queríamos acorrentar com acompanhantes enrijecidos, que seriam as legendas e as explicações, afinal, não cabia asfaltar a praia, mas sim, permitir que a areia invadisse os entre espaços, dos dedinhos dos pés.

Mesmo quando se anda por asfalto, paralelepípedo e concreto, não encontramos legendas e explicações prontas, no máximo placas alertando-nos dos proibidos, e ainda sim, as coisas acontecem insistindo nas vias em contramão. E afinal, o que seria uma contramão, outra coisa, que também uma direção possível que, no entanto é creditada como tal, apenas por uma ínfima minoria de

⁶⁰ “*Diferir: divergir e concordar no potente, prorrogar e abreviar as circunstâncias, aproximar-se honrando, prolongar a apressar a brevidade na vida. Diferir: atitude própria de amigos iguais-diferentes, corajosos, destemidos, revoltados, afetivos, heterotópicos. A vida permanece urgente fora das substâncias e das assimetrias*” (PASSETTI, 2012, p. 83).

O verbo diferir, enquanto uma característica do amigo ou daquele que em par difere, nos será cara. Pois a fotografia enquanto veículo de imagens, revelaria uma segunda potência a partir do instante em que abandonando essa relação transcendental de informar, e posta como uma prática afirmativa e produtora de sentidos no mundo, se mostraria também como uma forma ou mecanismo mesmo de transformação do sujeito que se opõe a clicar, o *Operator*, e porque não também em um segundo momento o observador, o *Spectator*, que de encontro com a película não seria mais consumidor passivo, mas sim produtor de sentidos daquele instante preservado em celuloide. Seria por assim dizer possibilidade diferir junto ao dispositivo da fotografia, ou melhor, construir junto dessa uma prática de amizade?

transgressores ocasionais e corajosos errantes? Em todo caso, figuras desacreditadas por um discurso maior. E quanto as fotografias o que interessava, seria antes, o que se faz e passa, por meio do convite ao menor⁶¹.

E seria apenas por vias daquilo, com o qual nos deparávamos, sem precauções que conseguimos caminhar: é deparando-se, esbarrando-se e perdendo-se, que os acontecimentos se dão, a vida se faz, e os voos momentâneos em “*zigueaguear da mosca*” (DELEUZE, 1954, p.93) se traçam pelo ar.

Talvez assim, na intenção de atrapalhar o menos possível, evitando demasiados dizeres por parte do autor⁶², enfim, deixar que a obra cresça e ganhe espaço, e que essas imagens possam intervir como ferramentas, elas mesmas. Pois não sabemos em instante algum, do que uma fotografia é capaz.

Constituir uma fotografia como convite à interpretação junto do *Spectator*, e produzir assim diferentes dizeres e narrativas que não passem pela mera intenção de informação e de transmissão do conhecimento, mas sim, que operem uma infecção capaz de transformar, por meio das inúmeras interpretações possíveis, quando de encontro dessas outras formas de viver-se e povoar-se a cidade.

Foucault insiste na importância das técnicas de interpretação. É possível que na ideia atual de interpretação haja algo que ultrapasse a oposição dialética entre “conhecer” e “transformar”

⁶¹ “A maioria não designa uma quantidade maior, mas, antes de tudo, o padrão em relação a qual as outras quantidades, sejam elas quais forem, serão consideradas menores. Por exemplo, as mulheres e as crianças, os negros e os indígenas etc. serão minoritários em relação ao padrão constituído pelo Homem-branco-cristão-macho-adulto-morador das cidades-americanas ou europeias contemporâneas” (DELEUZE, 2010, p59) - Ulisses. É muito importante lembrar, que o discurso pode ser, ele também, um discurso maior, no entanto, acreditamos que a fotografia, sem legendas, possa talvez suscitar uma fala menor, uma variação do conteúdo que uma imagem pode produzir, e nisso, fazer-nos derivar.

⁶² Nietzsche propõe uma interessante provocação quanto a temática do autor e sua obra: “O melhor é certamente separar o artista da obra, a ponto de não tomá-lo tão seriamente como a obra. Afinal, ele é apenas a condição para a obra, o útero, o chão, o esterco e adubo no qual e do qual ela cresce – e assim, na maioria dos casos algo que é preciso esquecer, querendo-se desfrutar a obra mesma” (2013, p.83).

o mundo. O intérprete por excelência é Freud, mas é também Nietzsche, de uma outra maneira. A ideia de Nietzsche é que as coisas e as ações já são interpretações. Então, interpretar é interpretar interpretações, e com isso já é modificar as coisas, “mudar a vida” (DELEUZE, 1967, p.168).

E como afirmávamos, anteriormente, sendo essa uma arriscada aposta, menos nos interessaria o que de fato ocorreu, o seco detalhamento da verdade, do que as possibilidades que esses instantes infames, enquadrados⁶³ e preservados em celuloide, seriam capazes quando juntas ao *Spectator*, iniciar.

Que possa esse eventual *Spectator*, colher suas próprias afecções, e tornar esses instantes infames, essa coleção preciosa de fadas, também um pouquinho o seu jogo de ferramentas em vias para uma possível maneira de transformar as velhas formas do viver.



⁶³ Cabe ressaltar, que uma fotografia não precisa de uma legenda que a interprete, uma vez que o ato de enquadrar uma situação, para dela construir uma fotografia, já constitui-se por si uma interpretação. Sendo assim, toda fotografia, por excelência, já seria uma prática de sobreposição de muitas interpretações. Portanto, o que interessaria aqui, seria como construir convites, para aquele que ainda não achou entrada nas possibilidades de interpretar, possa ele inventar outras e novas formar para tal.



Constituindo vestígios

Escrevo diante a janela aberta.

Minha caneta é cor das venezianas;

Verde!... E que leves, lindas filigranas

Desenha o sol na página deserta!

Não sei que paisagista dodivanas

Mistura os tons... acerta... desacerta...

Sempre em busca de nova descoberta,

Vai colorindo as horas quotidianas...

Jogos da luz dançando na folhagem!

Do que eu ia escrever até me esqueço...

Para que pensar? Também sou da paisagem...

Vago, solúvel no ar, fico sonhando...

E me transmuto... iriso-me... estremeço...

Nos leves dedos que me vão pintando!

(QUINTANA, 2013, p.15)

Acreditamos que esteja na hora de retomarmos a afirmação, de Remi Hess, que utilizamos no início do trabalho: E *“me pergunto se não é importante que todo pesquisador tenha consciência de que ele necessita definir para quem escreve”*. Afinal, escrever é *“também um trabalho de constituição de vestígios. Para quem queremos produzir esses vestígios”* (HESS, 2005, p.68)?

Sim, para quem queremos constituir e destinar os vestígios produzidos ao longo dessa caminhada? E está aqui algo importante, que gostaríamos novamente de

ressaltar, pois nunca foi a nossa intenção confeccionar manuais de conduta ou protocolos de ações quanto ao campo de pesquisa, ou ao espaço da cidade.

Seguimos apenas um gosto e as sensações que corriam pelo corpo, e tais matérias, grossas e finas, constituíram-se como essa trajetória de pesquisa, que por meio dessas páginas compartilhamos. Compartilhamento esse semelhante aos encontros com as vidas que povoam a cidade, nunca completos e fechados, mas sempre fragmentos com possíveis e variadas entradas.

E mesmo que não intencionemos construir uma metodologia a ser adotada e seguida por outros, isso não significa que não devamos estar cientes de que, eventualmente, esse trabalho, possa servir a alguém (HESS, 2005, p. 69). Caberia que fossemos, portanto, da melhor forma possível, generosos quanto a esse eventual leitor, e com ele, compartilhássemos um pouco os procedimentos que adotamos, montamos, e algumas vezes também inventamos, a fim de dar corpo a essa trajetória, essa pesquisa.

E mais que qualquer coisa, é necessário ressaltar que os procedimentos que adotamos nunca foram realmente solitários, pois não compreendemos os processos de uma pesquisa como um caminho construído por apenas uma pessoa, o tal “*Pesquisador*”. Pesquisar é sempre um jogo de construir alianças e agregar interlocutores, pouco importa se vivos ou mortos.

Devido a tal postura, o presente trabalho, fora de diversas maneiras, construído sempre em conjunto no Laboratório de Imagens da Subjetividade, e em parceria com muitas outras pessoas, que às vezes, se quer conhecíamos os nomes, mas com as quais esbarramos, e delas alguma coisa carregamos, e nessas páginas enfim guardamos.

E se, ao aproximar-se do seu término, apenas um autor solitário assinar a pesquisa, isso só significa, que no instante da escrita, esse tal autor teve que retirar-se para um lugar silencioso, para que lá, melhor pudesse ouvir, todas aquelas vozes que o habitavam, o povoam. Devido a tal, não é de se surpreender que o autor, congregue a sua assinatura ao menos três nomes.

A escrita nesse sentido, remete-nos novamente a Lady Cottington, pois a confecção de seu diário funciona por meio de um semelhante processo, tratava-

se da busca por lugares calmos, zonas de silêncio, e uma vez nelas, por meio do exercício da paciência, talvez após algum tempo e com um pouco de sorte, deixar que ao redor surgissem as belas fadas, os elementos vivos que dão vida, ao texto redigido. E é, por isso, que em seu diário, sua assinatura seria mais rara que as insígnias de tantas fadas.

Mas voltemos à questão dos vestígios, na maior parte das vezes, não tínhamos um dia e horário fixo para sair a campo, pois uma vez que compreendíamos a cidade inteira e qualquer um de seus becos, como um território fértil de análises possíveis, qualquer que fosse o motivo de saída da residência, já se constituiria ao mesmo tempo, como uma visita ao campo de pesquisa.

E mesmo quando não estivéssemos nas ruas, caberia estar atento, pois qualquer matéria que encontrássemos, em ambiente fechado, poderia também ser matéria fértil e fazer-nos pensar. Logo, até mesmo as paredes mais brancas e estéreis de uma sala de estar, poderiam ter muito a nos narrar, e devido a tal, faziam parte do campo de pesquisa.

Devido a tal, é importante compreender que não existe essa diferença de estar dentro da cidade ou fora dela, estamos a todo o tempo em meio a territórios existenciais que compõem a cidade. E não é porque nos trancamos dentro de condomínios e apartamentos que deixamos a cidade do lado de fora. Esse desejo de se esconder atrás de muros já diz muito da cidade que estamos a compor.

E Felix Guattari ajuda-nos a compreender que a arquitetura e o urbanismo são sim, elementos muito poderosos de enunciação e que envolvem os processos de produção de subjetividade no contemporâneo.

Quer tenhamos consciência ou não, o espaço construído nos interpela de diferentes pontos de vista: estilístico, histórico, funcional, afetivo... Os edifícios e construções de todos os tipos são máquinas enunciadoras. Elas produzem uma subjetivação parcial que se aglomera com outros agenciamentos de subjetivação. Um bairro pobre ou uma favela fornecem-nos um outro discurso e manipulam em nós outros impulsos cognitivos e afetivos (GUATTARI, 2012, p.140).

Cabe, portanto, estarmos sempre atentos ao concreto, à madeira e ao vidro, pois esses não deixam de agenciar discursos e produzir linhas na cidade para além da simples estrutura arquitetônica.

Até mesmo se a cidade tem praças e bancos espalhados pelas ruas, ou se cuida de suas árvores, diz muito do espaço que está a compor, mas principalmente do tipo de vida que lá deseja acolher e abrigar, enfim, fazer viver ou deixar morrer.

Sendo assim, muitas das vezes, para acompanhar os movimentos da cidade, combinávamos com outros integrantes do LIS, as saídas a campo. Circulávamos, então, não só pelas redondezas da Universidade Federal do Espírito Santo, mas também, pelos bairros do centro da cidade de Vitória, ou aquelas regiões vizinhas as nossas residências. Mais importante que definir um lugar específico para se frequentar, caberia aprender a sentir, como que se circula e se frequenta os diversos lugares de uma cidade, seus bairros, suas ruas, seus becos.

E por compreender que qualquer saída de casa, poderia constituir-se como uma ida a campo, e que em qualquer lugar da cidade, poderíamos também encontrar situações para trocas férteis, escolhemos carregar sempre na bolsa de carteiro, uma máquina fotográfica, com no mínimo uma lente de distância focal fixa. E levávamos também, no bolso da calça, um celular que utilizávamos como segunda câmera, pois as câmeras fotográficas presentes nos celulares permitem uma visão de estilo grande angular, e são mais discretas que a máquina fotográfica DSLR.

E como anteriormente mencionado, existia em meio aos nossos processos de andanças, sempre um pouquinho daquele flâneur, trapeiro e homem do mundo, pois sem que se procurasse ativamente por algo, ainda assim, cabia praticar à atenção em meio à preguiça e à despreocupação, pois são inúmeras as coisas, que podemos eventualmente pelas ruas encontrar, e mais tarde para a prática da bricolagem utilizar. Nesse sentido, e isso é algo que a maioria dos artesões de hoje nos ensinam, o lixo é mera questão de ponto de vista⁶⁴.

⁶⁴ “O que aos olhos de muitos parece obsoleto, em mãos habilidosas se torna luxo”. Tal frase, encontramos estampada na parede de uma oficina que fazia tanto dos refugos industriais, como

Tratava-se, então, de sairmos às ruas sem um propósito definido e sem saber exatamente para onde caminhar. Às vezes, praticávamos um simples, no entanto ativo desejo de perder-se por aí. Um proposital desorientar-se, mesmo em meio às ruas do bairro mais familiar. Pois assim esbarrávamos com algo inusitado que valeria frequentemente um “clique”.

Ser um pouquinho como um turista desajeitado, sair vestido com roupas estranhas, com uma câmera fotográfica ao redor do pescoço, e usando um chapéu branco panamá. Parecer um pouco esquisito, um pouco bobo, pois isso, para além de despertar a curiosidade, nos ajudou a entrar nas rodas de conversa. Protegia-nos de ser demasiadamente sérios e de vestir a camisa do pesquisador com seu objeto e verdade a desvendar. A simpatia nos pareceu sempre a melhor estratégia para aproximar-se de tudo que nos parecesse estranhar.

Acreditamos, portanto, que para a cidade melhor vivenciar, caberia antes despraticar a vontade de traçar por ela, metas, rotas e linhas de chegada. Com o tempo, aprendemos a nos utilizar de outros critérios, como por exemplo: as luminosidades do dia, a direção de onde os ventos sopravam, os horários de fluxo nas ruas, os barulhos e seus ritmos, pois esses, longe de serem garantias do que viríamos a encontrar, pareciam-nos preciosas dicas, pistas e vestígios, que a própria cidade, gostava de nos ofertar.

E fora essa a metodologia que adotamos. Uma mistura entre a desprática de tudo o que poderia tornar a pesquisa um peso a se carregar, e a sensibilidade de estar abertos e dispostos a nos encontrar com o que eventualmente, poderia circular pelas ruas da cidade. Pois se desejávamos contribuir de alguma forma para transformar as velhas formas do viver, tal transformação, certamente, não se iniciaria por meio do que é estático, pesado e demasiadamente familiar. As transformações se iniciariam antes, pela curiosidade por tudo o que possa ser inusitado, e com o desejo de se misturar para além das próprias fronteiras.

dos refugos humanos, dito bandidos, criminosos e condenados pela sociedade civil, lindas obras de arte.





What's in your camera bag?

Já que não é possível definir seu método (nem no sentido de referencial teórico, nem no de procedimento técnico), mas apenas sua sensibilidade, podemos nos indagar: que espécie de equipamento leva o cartógrafo, quando sai a campo?
(ROLNIK, 2011, p.67).

Continuando a questão da construção de vestígios, lembramo-nos de uma corriqueira brincadeira no meio fotográfico, intitulada “*what`s in your câmera Bag?*”⁶⁵ ou “o que tem dentro da sua bolsa de fotógrafo?”.

Tal prática com tonalidades lúdicas, para além de constituir uma possibilidade de troca com outros praticantes da fotografia, é também um dos raros momentos em que, enquanto *Operator* da fotografia, podemos mostrar o que está por detrás das lentes e diante o olho, o dispositivo que faz o sonoro “*clique*”.

Um instrumento, uma máquina, e porque não, também uma ferramenta, pois é nesse entre espaço que se localiza o objeto, a enfrentar aquilo que se produz nos interstícios de um encontro. A máquina fotográfica é uma ferramenta, uma das mais importantes que levávamos a campo.

E essa ferramenta atua de diferentes maneiras, pois inicialmente, pode ser comparada ao cata-vento ou à biruta, em relação ao vento, ela que dá movimento aquilo que pareceria invisível a olhos nu. Mas ao mesmo tempo, faz-se também, filtro de sonhos, pois atua segundo um critério de prudência⁶⁶,

⁶⁵ Nesse Link é possível encontrar um dos espaços que trabalham com essa dinâmica de compartilhar o que se carrega dentro de uma bolsa de fotográfico: <http://www.flickr.com/groups/camerabag/>

⁶⁶ Existe aqui algo de grande relevância, pois procuramos nunca expor uma pessoa a cenas indesejadas. A intenção fora sempre a de que as fotografias trabalhassem em um limiar a potencializar os corpos, e não o de aprisioná-los, despotencializa-los e mortifica-los. Suely Rolnik (2011) dedica-se a essa questão do critério de prudência mais especificamente entre as páginas 67 – 70.

filtrando e deixando passar as matérias afetivas capazes de nos deslocar, sem que, no entanto, exponha o *Spectrum*, aquele nosso par, a quem dedicamos nosso olhar.

Sendo assim, acreditamos que seja importante compartilhar um pouco daquilo que carregamos durante o tempo da pesquisa, dentro da nossa bolsa de fotógrafo, e que se juntou também sobre a mesa e dentro dos armários.

Pois para além da matéria afetiva, a qual não podemos propriamente descrever com palavras ou gestos, existe ainda outra matéria, mais bruta, mais pesada e palpável, que produzimos e acumulamos durante nosso vagar e caminhar. E acreditamos que tal matéria, também viria a contribuir quanto à questão de se construírem os vestígios de uma pesquisa.

Afinal, saber o que utilizamos para fazer as fotografias, que aqui estão presentes, pode ser útil ao eventual leitor que por pesquisa ou por hobby queira sair às ruas e fotografar.

Nesse tempo da pesquisa, que compreende uma dinâmica de extensão para além do tempo de inserção oficial no programa de pós-graduação em Psicologia Institucional na Universidade Federal do Espírito Santo, propriamente dito, produzimos aproximadamente 27.500 fotografias em arquivo digital.

Sendo que escolhemos 382 para expor no Flickr, ou em outras redes sociais como o Facebook e o Instagram. Além disso, 90 fotografias acompanham, em forma impressa, e distribuídas entre as páginas, a presente dissertação.

O critério de escolha que seguimos para selecionar as presentes fotografias, compõem-se de:

1. que todas as fotografias aqui presentes tivessem relação com a cidade de Vitória;
2. que os sujeitos fotografados fossem desconhecidos por nós, e devido a tal, provavelmente os encontraríamos apenas nesse único instante, em que deles, um retrato tiramos;
3. que as pessoas fotografadas não estivessem em pose, que preferencialmente, na grande maioria das vezes, se quer soubessem que

- estávamos fotografando-as. Tal critério nos ajudaria a preservar a espontaneidade dos gestos daquele instante;
4. que apesar de a fotografia, em espaço público, não ser proibida e nem requerer especial permissão por parte do sujeito retratado, ainda assim, não utilizaríamos uma imagem que possivelmente constrangesse essa pessoa retratada;
 5. que de máquina em mãos, em instante algum ou nos esconderíamos ou dissimularíamos a intenção de fotografar. Estar na rua e fotografar seguia o principal interesse de estar aberto aos encontros com as pessoas.

Foram esses os cinco critérios que seguimos durante esse período da pesquisa. Critérios esses, que na maior parte, são também compartilhados com os fotógrafos profissionais das áreas jornalísticas, autorais e artísticas. E lembrando que se tratou de critérios, e não de leis ou de regras prescritivas.

Na intenção de compartilhar com a comunidade, as imagens que aos poucos produzíamos dentro da pesquisa, foram também organizadas, junto ao Laboratório de Imagens da Subjetividade (LIS-CNPq), três mostras ou exposições⁶⁷ coletivas.

Tais momentos, além de expor o trabalho, serviram também como um lugar de trocas e intervenções por meio da imagem. Assim, desejávamos compartilhar um questionamento sobre quais as imagens e paisagens urbanas que estamos produzindo junto as nossas práticas diárias.

Foram também oferecidas 06 oficinas de fotografia junto aos alunos de graduação da UFES, que tiveram, então, aproximadamente 200 fotos expostas no perfil do Flickr do LIS. Tais imagens compõem os trabalhos coletivos conhecidos como "*Poéticas da Imagem*"⁶⁸.

Cartografia dos movimentos de paisagens vivas das cidades -
gentes, coisas, bichos, plantas... Trabalho cartográfico realizado

⁶⁷ Tais exposições deram-se no espaço do CEMUNI VI, prédio pertencente ao curso de graduação em Psicologia da Universidade Federal do Espírito Santo, e também no Museu Capixaba do Negro localizado no centro da cidade de Vitória.

⁶⁸ <http://www.flickr.com/photos/97141975@N06/sets/72157634538042996/>

por meio de registros fotográficos e filmicos num processo de inserção em campo. Realizado em grupo, com séries temáticas sugeridas, debatidas e definidas, por meio de roda de conversa, antes de se iniciar o flamar. Os registros são realizados a partir de diferentes equipamentos (máquinas fotográficas, filmadoras, celulares, tablet, ipod...). Ao final, o grupo volta a se encontrar e se sentar em roda para compartilhar perceptos e afectos que se fizeram no processo.⁶⁹

E gostaríamos aqui de ressaltar a importância das redes sociais⁷⁰, pois elas, ao que nos parece, são interessantes ferramentas de compartilhamento desses trabalhos e que dão visibilidade a outra possibilidade de se lidar com o espaço da cidade, e suas paisagens.

Devido a tal, utilizamos por exemplo, a ferramenta de “tag`s”, que indexando as imagens que postávamos nessas redes sociais, passam a se espalhar pela internet e são acessíveis em demais ferramentas de busca por todo o mundo.

Sendo assim, ao digitar combinações de palavras como “Vitória”, “Espírito Santo”, “homem”, “pescador”, “criança”, “cidade”, “rua”, “street”, “arte”, “mulher”, “intervenção urbana”, “cotidiano”, “centro da cidade”, “Nikon D7000”, “Nikon D3100”, “iPhone 4S” ou até mesmo o apelido do pesquisador “Theo Wentz”, é possível achar no Google, essas paisagens da cidade de Vitória.

Intencionamos também, que tais perfis de redes sociais, mesmo com o término do período da pesquisa, continuem sendo alimentados com novas imagens da cidade, uma vez que compreendemos o exercício da fotografia para além do âmbito de uma proposta de pesquisa pontual.

⁶⁹ Trecho retirado do texto de apresentação da oficina *poéticas da Imagem*, escrito por Leila Domingues, 2013.

⁷⁰ Os três perfis das redes sociais estão sobre o apelido *Theo Wentz*, e são facilmente localizáveis por ferramentas de busca.

Fizemos também o experimento de concorrer com algumas imagens, em editais de seleção de dois⁷¹ salões internacionais de fotografia. Tal tentativa rendeu também um interessante e positivo retorno.

Mas voltemos à questão do equipamento propriamente dito. Antes de tudo, cabe ressaltar que sempre demos preferência ao uso de bolsas carteiro, em cores discretas, como verde oliva, grafite ou preto, pois as mochilas são pouco práticas quando se precisa de um rápido e fácil acesso a máquina fotográfica.

Portanto, carregamos dentro da nossa bolsa carteiro os seguintes itens:

1. Quatro máquinas fotográficas:

NIKON D3100, digital de 14,2 megapixels;

NIKON D7000, digital de 16,2 megapixels;

YASHICA FX-D QUARTZ, analógica com filmes KODAK Tri-X Iso 400.

Assim, como um iPhone 4s, de 8 megapixels, que tem uma lente correspondente a 4mm, utilizado como segunda câmera, ou câmera auxiliar.

2. Cinco lentes intercambiáveis:

AF-S NIKKOR 50mm f/1.8G;

AF-S DX NIKKOR 35mm f/1.8G;

AF-S DX NIKKOR 18-55mm f/3.5 – 5.6G;

AF-S VR Zoom-NIKKOR 70-300mm f/4.5 - 5.6G IF-ED;

YASHICA 42-75mm f/3.5 manual.

Cabe lembrar que apesar das lentes zoom, facilitarem muito a produção de uma fotografia, preferimos utilizar as lentes de distância focal fixa, pois elas obrigam o *Operator* a movimentar-se, tendo ele que ou se aproximar ou se afastar de seu

⁷¹ Foram elas: o 49° Salão Jauenense: Internacional de arte e fotográfica 2013: <http://www.fotoclubedojau.com/principal/>

E o 6° International Photographic Salon Varna 2013: <http://www.fotosalonvarna.org/>

objeto, e assim, exercitar não apenas as pernas, mas também a cabeça e a imaginação na hora de compor um enquadramento.

Não caberia facilitar de mais uma fotografia, as belas imagens, se dão junto ao suor que escorre de nossas testas, enquanto as pensamos e criamos.

O uso das distâncias focais acima de 50mm também são preocupantes, já que essas constroem uma perspectiva de distanciamento do sujeito fotografado; e nossa intenção sempre fora a de estar próximo daquele o qual olhamos, nunca mais que três ou quatro passos de distância. De preferência mais perto ainda. Fotografar e ser visto fotografando, nunca se esconder, mas antes, expor-se ao que, eventualmente, poderia acontecer durante esse ato.



3. Um flash externo, Speedlight Voeloon V500, para Nikon, I-TTL.

Sendo que o uso de qualquer tipo de flash fora sempre ao máximo evitado, uma vez que não intencionávamos a produção de uma iluminação artificial nas fotografias.

4. Três diferentes tamanhos de tripé, que auxiliavam nas fotografias de longa exposição e algumas filmagens feitas nas ruas de Vitória.

1 Bilora, 35 cm de altura máxima.

2 Ising, 100 cm de altura máxima.

3 Hama “traveler compact Pro”, 1630 cm de altura máxima

5. Mecanismos de disparo a distância também foram em algumas ocasiões relevantes.

Yongnuo digital RF-603N

Nikon controle remoto ML-L3 Infravermelho.

6. E filtros UV, e polarizados em tamanhos, 58mm, 35mm, 70mm.

No entanto, gostaríamos ainda de lembrar que de muito pouco todo esse aparato adiantaria, se esquecêssemos de praticar aquilo que Cartier-Bresson enfatiza, nas seguintes linhas:

Fotografar é, num mesmo instante e numa fração de segundo, reconhecer um fato e a organização rigorosa das formas percebidas visualmente que exprimem e significam esse fato. É colocar na mesma linha de mira a cabeça, o olho e o coração. É um estilo de vida (CARTIER-BRESSON, 2011, p. 11).

Antes de qualquer um desses outros objetos que citamos acima, cabe nunca, portanto, esquecer-se de por na bolsa de fotografo: uma cabeça aberta com imaginação fértil, um olhar atento e desviante, mas acima de tudo, um coração humilde e disposto a ser junto do outro, tão generoso como esse é conosco.







Junto à fotografia, uma palavra sensata.

Ariadne:

Todas as minhas lágrimas
Correm para ti
E a última chama do meu coração
Arde para ti.
Oh, volta,
Meu deus desconhecido! Minha dor!
Minha derradeira felicidade!...

Um relâmpago, Dionísio torna-se visível em beleza esmeralda.

Dionísio:

Sê prudente, Ariadne!...
Tens orelhas pequenas, tens minhas orelhas:
Enfia nelas uma palavra sensata! –
Não é preciso antes se odiar, para se amar?...
Eu sou teu labirinto...
(NIETZSCHE, p. 147, 2007)

Bastante próximos do fim desse trabalho, o que de longe não significa o esgotamento da temática iniciada, mas antes o momento em que ou escolhemos, ou necessitamos dar um término a esse primeiro processo da escrita, gostaríamos ainda assim, de abordar uma última questão que trazemos no coração.

Questão essa, que também nos acompanha desde o dia em que nos encontramos com aquela paisagem pichada na ponte, que nos convidava a coragem de ousar *transformar as velhas formas do viver*.

Por diversos motivos, em instante algum, tomamos esse convite, como a convocação a uma grande guerra armada, antes, fora ele como comichão, que nos fez atentar as pequenas coisas que se fazem em meio aos espaços da cidade.

Antes de declarar uma grande guerra contra tudo o que é tornado transcendente⁷², interessava-nos combater junto a essas pequenezas, e em meio aos campos da imanência. E Luiz Orlandi ajuda a pensar um pouco como seria esse campo problemático da imanência:

Pensar a imanência como campo problemático, a operação de combate, reiterada aquém de palavras de ordem, consiste em criar e fazer com que surjam os “verdadeiros problemas”, fazer com que se liberem gritos, dores e também cantos sufocados, agitando saídas em meio à proliferação do intolerável. Combater na imanência é potencializar guerrilhas que não fazem o jogo cômodo das máquinas produtoras de universais (como os de contemplação), máquinas que, impondo seus próprios problemas, submetem outros ao domínio de estratégias ou focos transcendentais, sejam estes a Razão, a racionalidade de presidentes da república, líderes de grupelhos, interesses poderosos ou deuses quaisquer (ORLANDI, 1996, p. 12 - 13).

⁷² Châtelet, através de Deleuze, ajuda-nos a definir o que seria a transcendência, mas também o porquê de evitar embarcar em guerras que operam através das transcendências: “*No nosso jargão de filósofos, chamamos de transcendência um princípio estabelecido, ao mesmo tempo, como fonte de toda e qualquer explicação e como realidade superior. A palavra é bonita e eu a acho prática. Os presunçosos, grandes ou pequenos, do líder de grupelho ao presidente dos Estados Unidos, do psiquiatra ao presidente da empresa, funcionam movidos a transcendências, assim como os mendigos são movidos a cachaça. O Deus medieval se dispersou, sem contudo ter perdido sua força e sua unidade formal profunda: a Ciência, a Classe operaria, a Pátria, o Progresso, a Saúde, a Previdência, a Democracia, o Socialismo – a lista seria longa – são alguns de seus avatares. Essas transcendências tomaram o lugar dele (não seria exagero dizer que ele ainda está lá, onipresente) exercem, com uma ferocidade exacerbada, suas funções de organização e de extermínio*” (CHÂTELET, citado por DELEUZE, 1999, p.23 – 24).

E mesmo que o corpo já estivesse cansado e triste, não deveríamos, em meio a essas paisagens inóspitas, afugentar-nos, ou temer, ou esperar, mas antes “*buscar por novas armas*” (DELEUZE, 2010, p 224).

Tais armas não nos foram fornecidas prontas, pelo contrário, fomos aos poucos com elas, esbarrando, tateando, conhecendo, fabricando, sem que de imediato soubéssemos sua possível utilidade. E nunca foram armas de nossa autoria, pois foram fabricadas em coletivo e fazem visíveis tantos rostos invisíveis.

E mesmo que junto a elas, tenhamos criado imagens, ainda assim, elas só se operam em meio ao encontro entre corpos, afinal é preciso um par, um segundo olhar que nos olhe e afirme, ao fabricarmos uma fotografia.

Combater na imanência, mesmo que não implique a convocação de exércitos, ainda assim, não seria possível, sem que se construíssem alianças e relações de vizinhança. Não se caminha ou intervém isoladamente na cidade, a cidade e cada uma de suas pequenas partes contribuem em muito, para aquilo que pretendíamos transformar.

E a máquina fotográfica constituiu-se muitas vezes como tal dispositivo, não apenas de intervenção, mas de construção das alianças junto aqueles que encontrávamos nas ruas da cidade.

Mas o seu uso implicara também a necessidade de uma torção, pois se na modernidade, usa-se comumente a imagem para informar e criar impacto em peles emborrachadas, queríamos antes, esvaziá-la dessa função. Destituída de legendas que informam; a fotografia junto às ruas devia tornar-se narrativa de breves fragmentos das mais diversas vidas que as povoam. Não a narrativa heroica de grandes vidas, grandes feitos, mas antes a heroificação de um presente, e em meio a ele, as potências de vidas menores, vidas infames.

Basta para tal, lembrar-se ou do violinista cego que atravessa trilhos na Hungria, ou do menino em meio ao mercado de animais em Paris, ambos retratados por André Kertész, ambos os retratos de vidas passageiras, sem nomes, sem dados, mas que compartilham com o *Spectator*, as forças de se caminhar por outras vias.

Quando ouço o clique da câmera de Kertész,
sinto seu coração bater; quando ele pisca os olhos,
vê-se brilhar uma centelha euclidiana, e tudo isso
com uma curiosidade admiravelmente longeva.

(CARTIER-BRESSON, 2012, p. 147)

De contrário a utilização da máquina fotográfica como arma de impacto, experimentamos dar a ela uma função crítica⁷³, e agregá-la junto a uma proposta de clínica derivada do clinamen do epicurismo (FONSECA e FARINA, p. 49, 2012). Torná-la, portanto, ainda mais afiada, a fim de perfurar a pele enrijecida, e atravessar os corpos cansados pelo sol do meio dia.

Não apenas momentaneamente impactar, mas por intermédio desse dispositivo, destruir e desmanchar aquele velho corpo, aquela velha casca, que nos endurecia os movimentos em meio à cidade.

Recorrer para tal, as palavras de Wim Wenders, pois ele nos alerta para a importância contida nas pequenas coisas. Pequenezas que podem configurar-se como locais a nos abastecer com novas energias, novas forças.

Numa cidade, o que é pequeno, vazio, aberto, é fonte de energia que nos permite recarregar as forças, que nos protege contra a hegemonia do que é grande. Nada tenho contra as grandes construções. Ao contrário: adoro os monólitos, os arranha-céus. Mas, ao mesmo tempo, eles só são suportáveis e habitáveis quando se encontra em sua sombra uma alameda com uma pequena loja e um pequeno café que constituam uma alternativa (WENDERS, 1994, p.10).

⁷³ Quanto às relações de crítica enquanto clínica, recorremos aos pensamentos de Cláudia Abbês e Silvia Josephson: "*Pensamos, então, uma clínica que não separa o desejo do campo social, ou seja, da criação da vida em suas múltiplas manifestações*" (NEVES e JOSEPHSON, 2002, p. 6). Neste sentido a clínica aliada a crítica, não é uma nova ou melhor técnica, mas ao contrário disto, é uma prática que se liberta das universalidades e transcendências impostas a nossas atuações e a própria vida. "*Esta proposta nos coloca de imediato num campo de invenção e experimentação permanentes, bem como nos instiga a nos conectarmos com outros campos do saber, tais como: a filosofia, a história, a literatura* (Idem)".

Se para os grandes edifícios, as praças, os becos, os cafés e as lojas tornam-se pontos menores de escape, não poderia uma pequena vida, vida menor, tornar-se também o ponto de escape dos modelos hegemônicos de subjetivação e de consumo dos dias?

Preservar, então, um pouco dessas pequenas coisas, criar ligações, criar relações, criar perspectivismos para de diferentes formas enxergar-se junto aos espaços da cidade. Tal postura, tal proceder, poderia constituir-se, então, como ponto de escape, ponto que nos permitiria transformar as velhas formas do viver.

E recorrendo novamente a ideia de que a fotografia torna-se subversiva, a partir do instante em que se torna pensativa (BARTHES, 2012, p. 41), essa fotografia passa a configura-se como ferramenta própria para pensarmos os processos que estão em curso, processos não só naturalizados, mas também processos em vias de nascimento.

Enfim, quando a fotografia subversiva, pensativa, alia-se às práticas da vida, torna-se um meio potente para a criação de pontes de passagem, pontos que indicam e compartilham as próprias potências criadoras da vida.

Um pensamento que iria até o fim do que a vida pode, um pensamento que conduziria a vida até o fim do que ela pode. Em lugar de um conhecimento que se opõe a vida, um pensamento que afirma a vida, a vida seria força ativa do pensamento, e o pensamento seria o poder afirmativo da vida. Ambos iriam no mesmo sentido, encadeando-se e quebrando os limites, seguindo-se passo a passo um ao outro, no esforço de uma criação inaudita (Deleuze, 1976, p. 83).

A fotografia como proposta clínica, cria possíveis mundos, enquanto faz as velhas e enrijecidas posturas ruírem, ela nos faz viajar.

Para nem tão longe, é verdade, mas ainda assim, mil e uma cidades, por meio da fotografia, passam-se a narrar.

Infinitas e diversas são essas cidades, lindas e belas as suas paisagens.

No entanto, são todas elas apenas a rica variedade de uma, e a mesma cidade.

Trata-se de Vitória, tornada Vitórinha, e que cheia de *Glória*, e em meio à *Praia do Canto*, faz as flores de *São Pedro*, brotarem no *Jardim da Penha*⁷⁴.

Esse olhar nictalope, esse olhar das trevas, olhar que não passa pelo olho binocular, é um olhar que se demora, que se comunica com as pequenezas, com as feridas da cidade.

Mas não menos, é ele também o olho que se abre a essas feridas, e permite que a afiada fotografia, encontre uma brecha até ele. Esse olhar é o que a fotografia necessita para nos ferir, nos pungir, igual ao buraco que fere o muro e deixa passar uma nova paisagem.

E nos perguntamos, não é antes e graças a esse mesmo buraco, que a respiração torna-se possível para o muro? O buraco em meio ao muro é o que une dois espaços antes segregados.

É por meio desse olhar das trevas, que enfim, a flecha de Eros nos atinge, e faz-nos amar ou odiar por completo aquilo que vemos, o olhar é afetado pelo *punctum*, enquanto aquilo retratado, o *Spectrum* que se reflete na película, nos olha nos olhos.

O *punctum* é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver: não somente para “o resto” da nudez, não somente para o fantasma de uma prática, mas para a excelência absoluta de um ser, alma e corpo intrincados (BARTHES, 2012, p. 58).

Nesse instante, o olhar nictalope que se encontra entregue às trevas, não nega o que vê, mas antes afirma, embarca nas intensidades salutares que o afetam, ama-o ou odeia-o plenamente, e durante um curto presente não receia aquilo que sente.

É por meio desse olhar, esse pequeno olhar dirigido às pequenezas, um menor olhar, que a ferida passa a se espalhar, e rasga-nos a pele. Pele antes emborrachada que cobria por inteiro um corpo cansado, um corpo triste, um

⁷⁴ Os quatro termos em itálico, referem-se a nomes de alguns dos bairros de Vitória pelos quais andávamos e fotografávamos.

corpo impermeável às pequenas e às finas matérias dos encontros possíveis em meio à cidade.

A fotografia fura nossos olhos da grande visão, aos poucos o pequeno ganha visibilidade, desnatura-se a grandeza, a cidade torna-se menor. Pois mesmo em meio ao que mais aparenta aprisionar, pequenos e desviantes movimentos mostram-se presentes, insistem, resistem, duram, e até mesmo nos sorriem em alguns instantes.

E Wenders ainda alerta nos, para que não negligenciemos essas pequenas coisas que se fazem em meio à cidade, pois facilmente elas se perdem, mas seriam justamente essas pequenezas, essas coisinhas que conferem um possível ponto de vista a tudo o que é grande demais.

Como acabei de dizer, tudo o que é pequeno desaparece. Mas, se perdemos tudo o que é pequeno, perdemos também nossa orientação, nos tornamos vítimas do que é grande, impenetrável, superpotente. Deve-se lutar por tudo o que é pequeno e que ainda existe. Aquilo que é pequeno confere ao que é grande um ponto de vista (WENDERS, 1994, p.10).

Pois as grandezas inevitavelmente pesam, são sempre grandes demais, pesadas demais, elas nos cansam e tornam a vida pesada. E são essas mesmas grandezas que conjuram as necessidades por animais, donos de grandes orelhas e de grandes olhos. E apenas eles, os asnos, estão dispostos a carregá-las e a assumir a vida como fardo, graças ao falso sim do seu doloroso “I-A”.

Burro (ou camelo) são animais do deserto (niilismo). Carregam, carregam com fardos até o fim do deserto. O burro tem dois defeitos: o seu “Não” é um falso não, um não do ressentimento. E ainda mais, o seu “Sim” (I-A, I-A) é um falso sim. Julga que afirmar significa carregar, assumir. O Burro é, em primeiro lugar, o animal cristão: carrega com o peso dos valores ditos “superiores” à vida. Depois da morte de Deus, carrega-se a si mesmo, carrega com o peso dos valores “humanos”, pretende assumir “o real como ele é”: por conseguinte, ele é o novo deus dos “homens superiores”. De uma ponta à outra, o Burro é a caricatura e a traição do “Sim” dionísíaco; afirma, mas só afirma

os produtos do niilismo. As suas longas orelhas opõem-se, pois, às orelhas pequenas, redondas e labirínticas de Dioniso e de Ariana. (DELEUZE, 2007, p. 40)

A atenção e o cuidado por aquilo que é pequeno abre as portas para um perspectivismo que se afirma por meio do pequeno olhar, e ouve por meio de pequenas orelhas as narrativas que estava a encontrar.



Transformar aos poucos esse animal de tração, bicho que informa e escuta verdades, em um pequeno e curioso narrador das intensidades. Tão pequeno que passa quase despercebido, mas que uma vez retratado, ruga feito o leão⁷⁵, e convoca-nos a pensar junto aos processos da vida. Instantes de vidas infames,

⁷⁵ Em “*assim falou Zaratustra*”, Nietzsche narra as três metamorfoses do espírito, sendo a primeira o camelo ou asno, animal de tração, que carrega os supremos valores de uma vida enquanto peso em direção ao deserto (niilismo). Mas ao alcançar o deserto, surge o segundo animal, o leão, segunda metamorfose do espírito, a contestação dos valores estabelecidos, a desnaturalização: “*Mas no mais solitário deserto acontece a segunda metamorfose: o espírito se torna leão, quer capturar a liberdade e ser senhor em seu próprio deserto. Ali procura o seu derradeiro senhor: quer se tornar seu inimigo e derradeiro deus, quer lutar e vencer o grande dragão. Qual é o grande dragão, que o espírito não deseja chamar de senhor e deus? ‘não-farás’ chama-se o grande dragão. Mas o espírito do leão diz ‘Eu quero’. ‘Não-farás’ está no seu caminho, reluzindo em ouro, um animal de escamas, e em cada escama brilha um dourado ‘Não-farás’*” (NIETZSCHE, 2011, p.28).

vidas felinas que denunciam as formas naturalizadas de se viver, de se movimentar.

Meus irmãos, para que é necessário o leão no espírito? Por que não basta o animal de carga, que renuncia e é reverente?

Criar novos valores – tampouco o leão pode fazer isso; mas criar a liberdade para nova criação – isso está no poder do leão.

Criar liberdade para si e um sagrado Não também ante o dever: para isso, meus irmãos, é necessário o leão (NIETZSCHE, p. 28, 2011).

É por meio do exercício que atenta em preservar o que resta de pequeno em meio à cidade, que aos poucos se inventa os pequenos olhos e as pequenas orelhas, dispostos a verem e ouvirem os movimentos de tudo o que graciosamente faz-se passar.

Esses pequenos orifícios, são como o visor da máquina fotográfica, ou como o buraco no muro, eles atentam para os pequenos pontos que fazem respirar, eles contam as narrativas do que se passa em paralelo à história oficial da cidade.



E é graças a esses buracos e às feridas que passamos a compartilhar com a cidade, que o corpo torna-se hábito a ver as fadas passarem, e que com leveza, pelas ruas dançam.

Existe algo de precioso nas fadas, pois ao contrário dos animais de tração essas não carregam a vida, mas antes a afirmam por meio da leveza de seus movimentos, elas voam, resistem e dançam, por entre tudo o que se quer, concreto em meio à cidade.

Mas calma, pois os movimentos-fadas não são melhores que qualquer outro movimento, não deixam de ser eles, para além de sorrisos e abraços, também cansados, preguiçosos, preocupados e tristes. Não são mais ou menos que qualquer outro movimento em meio à cidade, no entanto, são forças em outras tonalidades. São forças que estabelecem outras relações nos encontros entre corpos.

Pois a essência das forças é definida pelas relações que estabelecem com outras forças, e tais relações estão em constante mudança, uma vez que as relações, não são estáticas, mas móveis em meio às tramas que compõem a cidade:

Partindo da ideia de que aquilo que constitui a essência da força é a relação com outras forças ou de que é na relação que a força adquire sua essência ou qualidade, Deleuze define um corpo – químico, biológico, social, político – como um fenômeno múltiplo, um composto de uma pluralidade de forças irreduzíveis em luta, em que algumas são dominantes e outras dominadas. As superiores ou dominantes são chamadas ativas; as forças inferiores ou dominadas são chamadas reativas. Ativo e reativo são qualidades que correspondem à diferença de quantidade entre as forças. A essência ou a qualidade da força é da diferença de quantidade resultante da relação entre as forças (MACHADO, 2013, p. 92).

O que diferencia então as fadas dos asnos, é que naquele curto instante em que pelas trevas se opera uma imagem, instante em que são pelo dispositivo da

máquina fotográfica guardados, um abandono e descuido quanto à própria carga é evidenciado.

Mesmo que os corpos não se deem conta, ainda assim são frequentemente povoados de potências que brilham por meio de instantes de abandono. E é em tal instante, que as resistências a toda e qualquer carga, não é meramente evidenciada, mas produzida e compartilhada por meio do olhar.

O instante precioso, esse instante infame, único instante que sobre aquela vida nos resta, não a nega, mas afirma aquilo que faz. E mais, essa afirmação eternamente retorna por meio da película fotográfica que nunca passa de um instante ao outro (BARTHES, 2012, p.14), mas que dura em paralelo, e a cada novo encontro com o novo *Spectator*.

Não existe na fotografia arrependimento ou culpa, uma vez que ela não passa de um momento ao outro, mas persiste, em paralelo naquilo que nos evidencia enquanto seu *Spectator*. Fotografia não é mero retorno do passado, não é mero retorno da morte, mas antes persistência de um instante em outros tempos, em outros espaços, é potência que opera em zonas fronteiriças e bordas.



E nesse aspecto, fadas não são menos que asnos, no entanto, asnos que durante um curto instante de escuridão deixam o peso cair. Instante em que dos grandes olhos e das grandes orelhas já não podem se utilizar, e passam a voar. Asnos cansados se metamorfoseiam em belas e leves fadas. O instante precioso é então a vidência, das potências que povoam uma vida.

A fotografia não deixa de ter como tema a tristeza ou os corpos que pelo cotidiano, são castigados, são dobrados e são quebrados, no entanto, nesse curto instante em que os guardamos na película fotográfica, existe em seus rostos abandonados, apenas a afirmação de uma vida que lá esteve, que resistia e que lutara por outras vias, que pela guerra armada.

Uma vida que narra, não sobre verdades transcendentais, mas sobre práticas que a criam enquanto obra de arte. Obra que enquanto olhamos nos olha de volta e atinge-nos em cheio. Fotografia é o vivo testemunho de um carvalho que resiste às intempéries e às tempestades que, lentamente, o querem quebrar.

O que torna uma fotografia tão potente, o que a torna uma flecha lançada contra o nosso olhar, capaz de nos pungir e nos ferir, é essa força de se afirmar, por meio daquele instante, que para sempre faz uma vida retornar.

Aproximando a fotografia da leitura que Deleuze faz do eterno retorno, o instante infame é uma vida que retorna. Por meio do punctum não deixa ele de ser também seletivo, uma vez que é apenas a afirmação, o elemento capaz de narrar e consequentemente ferir-nos:

Também nos perguntamos sobre o que há de espantoso no eterno Retorno, se ele consiste num círculo, quer dizer, num retorno do Todo, num retorno do Mesmo, num retorno ao Mesmo: mas, precisamente, não se trata disso. O segredo de Nietzsche é que o eterno Retorno é seletivo. E duplamente seletivo. Primeiro, como pensamento. Porque nos dá uma lei para a autonomia da vontade desgarrada de toda a moral: o que quer que eu queria (a minha preguiça, a minha gulodice, a minha covardia, o meu vício como minha virtude), “devo” querê-lo de tal maneira que lhe queria o eterno Retorno. Encontra-se eliminado o mundo dos “semiquererers”, tudo o que queremos

com a condição de dizer: uma vez, nada senão uma vez. Mesmo uma covardia, uma preguiça que quisesse o seu eterno Retorno tornar-se-ia outra coisa diferente de uma preguiça, de uma covardia: tornar-se-iam ativas e potências de afirmação (DELEUZE, 2007, p. 35).

O punctum que faz meu corpo rachar existe enquanto pura afirmação, pois o abandono nunca é uma pose. A tristeza, a alegria, o sorriso, o choro e o olhar se afirmam durante aquele instante de escuridão, e o continuam a povoar.

Nem que a afirmação seja fruto de uma dupla negação, a fotografia é o retorno das forças que se afirmam enquanto o *Operator* está a clicar. Esses instantes infames são o retrato de forças que negam as próprias forças, que até então, negavam a vida enquanto um jogo de experimentação.

Na fotografia de rua, aquela feita sem que se peça permissão ou se espere por pose, não existe postura correta, atitude a se seguir, ou forma para se posicionar, ela é a evidência de um jogo dos movimentos experimentais. E nesse jogo não existe passo falso, mas um possível olhar inventado a cada novo passo, as potências de um perspectivismo que está a criar novos mundos.

Esta é a chance de um ponto para operar as transformações, esse intenso momento é a oportunidade da ferida que a fotografia operou no corpo, convocar as transformações das velhas formas do viver.

No entanto, essa chance não deixa de ser também uma forma de niilismo, entretanto, tratar-se-á de um niilismo mais próximo da sua última forma, o niilismo ativo.

Essa chance se aproxima da quarta forma do niilismo, ela abre as brechas para um niilismo ativo, em que enquanto *Operator* da fotografia, ou até mesmo, mais tarde, como *Spectator* de uma eventual fotografia, dispomo-nos a nos destruir, enquanto diante da imagem, nos demoramos.

A fotografia não impõe a demora, não impõe lentidão, mas antes sou eu enquanto *Spectator* que me demoro junto a ela, a produzimos. Junto à fotografia, persisto ativamente no encontro, deixo que a ferida se espalhe e que os afetos me transpassem. A tirania de qualquer cronopolítica de aceleração que até então

subjugava esse corpo é suprimida, e nasce a oportunidade de uma heterocronia (FOUCAULT, 1984) diante àquele espelho, que reflete a afirmação de se demorar.

Ao invés de esperar por uma morte futura e ocasional, demoro-me propositalmente diante à fotografia que me punge, e misturando-me a esse intenso momento, opera-se uma destruição ativa desse velho corpo castigado pelo sol ardente do meio dia, sobram as zonas de escuridão, as zonas de silêncio.

E fora isso o que as fotografias de Alécio de Andrade operaram no corpo do jovem pesquisador, naquele dia de sol quente, e dentro daquele escuro museu, tudo o que pesadamente se pretendia como pesquisador, durante aquele instante feneceu.

A fotografia e o punctum têm essa capacidade de criar buracos em meio aos muros impermeáveis de nossas peles enrijecidas, mas não no intuito de nos salvar. Fotografia não é promessa de salvação, não é discurso de profeta, muito menos o advento do messias. Ela não recupera o corpo e um estado de saúde perdido, antes chacoalha-nos e quando bem sucedida, arrasa-nos por completo.

Ela é a destruição ativa daquilo que antes aprisionava, ela é clínica enquanto ajuda a desnaturalizar o corpo como um veículo de carga, mas principalmente, a própria vida, como um peso a se carregar.

Ela evidencia por meio dos instantes de cegueira que cria as possibilidades de uma sensata palavra. Fotografia é, em meio ao cotidiano, ao contemporâneo, a modernidade, uma brecha que possibilita as potências de um “Sim”, próprio ao da criança⁷⁶, ou ao de um Dionísio, homem labiríntico.

⁷⁶ Ainda a terceira metamorfose, o leão que diz “eu quero”, torna-se criança e afirma verdadeiramente com leveza a vida, o instante do “dizer-sim” o intenso momento em que torna-se possível a criação de novos mundos: “*Mas disse-me, irmãos, que pode fazer a criança, que nem o leão pôde fazer? Por que o leão rapace ainda tem de se tornar criança? Inocência é a criança, e esquecimento; um novo começo, um jogo, uma roda a girar por si mesma, um primeiro movimento, um sagrado dizer-sim. Sim, para o jogo da criação, meus irmãos, é preciso um*

Pois fotografia é a chance de se agenciar, de ligar-se, de construir-se um par, ela é a chance de se amar, como Psique ama a Eros, longe de qualquer razão, e em meio às trevas.

Fotografia é o convite de entrada ao labirinto, que não intenciona o prêmio, e que feito Teseu, quer subjugar a vida na imagem de um minotauro (DELEUZE, 2011).

A fotografia é um labirinto enquanto contínuo processo de passagem, a fim de criar pequenos olhos, criar pequenas orelhas, capazes de uma potente imagem e de uma sensata palavra. Capazes de um “Sim”, pronunciado pela boca de uma segunda afirmação, da vida que nos olha nos olhos, a nossa Ariadne.

...até que um dia, por astúcia ou acaso, depois de quase todos os enganos, ele descobriu a porta do Labirinto.

... Nada de ir tateando os muros como um cego.

Nada de muros.

Seus passos tinham – enfim – a liberdade de traçar seus próprios labirintos.

(QUINTANA, 2012, p. 110)

Por fim, o corpo outrora pesquisador, que ao longo de suas caminhadas, buscava por fadas, viu-se rachando e aos poucos se desfez. Mas deixou um cântico de trovador que nascera por meio das trevas. Ou melhor, inspirando-se mais uma vez em Nietzsche, algo próximo ao ditirambo dionisíaco se fez ouvir, na profunda meia noite:

Basta!

Já não nos resta quase nem um traço.

No entanto, no coração algo ainda trago.

sagrado dizer-sim: o espírito quer agora sua vontade, o perdido para o mundo conquista seu mundo” (NIETZSCHE, 2011, p. 28).

Se ao longo dessa trilha raspas largo,
que sejam elas,
essas últimas palavras.

Que ecoando, persistam e durem,
Que eternamente,
Retornem.

Que feito a maré,
nossas pegadas,
junto a nome e corpo,
consumam.

Seja doravante,
A vida uma obra de arte,
E o trágico
Nosso estilo de vida.

Uma vez mais
E de novo...

Tudo isso,
sem exceção,
Viveria
Eternamente de novo,
Naquele instante luminoso.

E se ao longo dessa trilha restos largo,
Que sejam eles,
essas últimas imagens.

Que ecoando, persistam e durem,
Que eternamente,
Retornem.

E que alimentando de coragem,
Duendes e fadas do amanhã,
Para as levezas do instante
Seduzam.

E uma vez mais,
E de novo...

A favor da afirmação,
Nossas imagens
Evoquem.⁷⁷

⁷⁷ Trecho retirado do diário de campo, e também última anotação nele presente, 21 de fevereiro de 2014.

REFERÊNCIA

AGAMBEM, Giorgio. **O que é o Contemporâneo**. In: AGAMBEM, Giorgio. O que é o contemporâneo? E outros Ensaio. Chapecó: Argos, 2012.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **O que Alécio vê**. In: Amar se Aprende Amando. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

ANDRADE, Alécio. **O Louvre e Seus Visitantes**. In: O Louvre e Seus Visitantes. Verona: Instituto Moreira Salles, 2009.

BAPTISTA, Luiz Antonio. **A Cidade dos Sábios**. São Paulo: Summus editorial, 1999.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BAVCAR, Evgen. **A Luz e o Cego**. In: Artepensamento. Companhia das Letras, 1994.

BAVCAR, Evgen. **Um Outro Olhar**. In: BAVCAR, Evgen. Memória do Brasil. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. **O Pintor da Vida Moderna**. In: BAUDELAIRE, Charles. Poesia e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. **O Vinho dos Trapeiros**. 1996. In: <http://www.projetovemser.com.br/blog/wp-includes/downloads/As%20%20Flores%20do%20Mal%20-%20Charles%20Baudelaire.pdf>

BRASSAÏ, Gilberte. **Uma Objetiva de Distância Focal Variável**. In: BRASSAÏ, Gilberte. Proust e a Fotografia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BARROS, Manoel de. **Sobre Importâncias**. In: BARROS, Manoel de. Memórias Inventadas: As Infâncias de Manoel de Barros. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

BENJAMIN, Walter. **O Narrador: Considerações Sobre a Obra de Nikolai Leskov.** 1994. In: <http://pt.scribd.com/doc/41903716/O-narrador-Walter-Benjamin>

CARTIER-BRESSON, Henri. **Henri Cartier-Bresson.** São Paulo: Cosac Naify, 2011.

CARTIER-BRESSON, Henri. **André Kertész.** In: KERTÉSZ, André. André Kertész. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CARTIER-BRESSON, Henri. **O Instante Decisivo.** 1952. In: <http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downs-uteis-o-instante-decisivo.pdf>

CALVINO, Italo. **Leveza.** In: CALVINO, Italo. Seis Propostas para o Próximo Milênio. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CALVINO, Italo. **As Cidades Invisíveis.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CARROLL, Lewis. **Lewis Carroll.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

COSTA, Luciano Bedin da. **Estratégias Biográficas: O Biografema com Barthes, Deleuze, Nietzsche e Henry Miller.** Porto Alegre: Editora Sulina, 2011.

CUAU, Bernard. **Um Livro das Perguntas.** In: KOUDELKA, Josef. Josef Koudelka. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Conversações.** São Paulo: Ed.34, 2010.

DELEUZE, **Atual e Virtual.** 1996 In: http://antropologiassociativa.files.wordpress.com/2010/06/deleuze_1996_o-atual-e-o-virtual_bookchapt.pdf

DELEUZE, Gilles. **Péricles e Verdi: A Filosofia de François Châtelet.** Rio de Janeiro: Pazulin, 1996.

DELEUZE, Gilles. **Sobre o Teatro.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

DELEUZE, Gilles. **A Imanência: Uma Vida.** 1995. In: <http://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/31079>

DELEUZE, Gilles. **Lewis Carroll.** In: DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica.** São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Z de Ziguezigue.** In: DELEUZE, Gilles. O Abecedário de Gilles Deleuze. <http://www.ufrgs.br/corpoarteclinica/obra/abc.prn.pdf>.

DELEUZE, Gilles. **Mistério de Ariadne segundo Nietzsche.** In: DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica.** São Paulo: editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche.** Lisboa: Edições 70, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a Filosofia.** Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos.** São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. **C – De Cultura.** In: DELEUZE, Gilles. O Abecedário de Gilles Deleuze. 1994. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/corpoarteclinica/obra/abc.prn.pdf>.

DELEUZE, Gilles. **Segunda Série de Paradoxos: Dos Efeitos de Superfície.** In: DELEUZE, Gilles. **Lógica dos Sentidos.** São Paulo: Perspectiva, 1974.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Postulados da Linguística.** In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs vol.2.** São Paulo: 34, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010.

DELEUZE, Gilles. **A Gargalhada de Nietzsche.** 1967. In: DELEUZE, Gilles. **A Ilha Deserta.** São Paulo: Iluminuras, 2006

DOMINGUES, Leila. **À Flor da Pele: Subjetividade, Clínica e Cinema no Contemporâneo.** Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2010.

ERWITT, Elliott. **A vida de cão de um fotógrafo.** In: ERWITT, Elliott. **Elliott Er Witt.** São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FOUCAULT, Michael. **História da Sexualidade II: O uso dos Prazeres**. São Paulo: Graal, 2010.

FOUCAULT, Michael. **A Vida dos Homens Infames**. In: FOUCAULT, Michael. Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

FOUCAULT, Michael. **De Outros Espaços. 1984.** In: [http://www.historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Foucault-De Outros Espacos.pdf](http://www.historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Foucault-De%20Outros%20Espacos.pdf)

FONSECA, Tania Mara Galli. **Sopros em uma Vida: A potência do Biografema**. 2011. Em: COSTA, Luciano Bedin da. **Estratégias Biográfemáticas: O Biografema com Barthes, Deleuze, Nietzsche e Henry Miller**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2011.

FOUCAULT, Michael. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Loyola, 2011.

FOUCAULT, Michael. **Direito de Morte e Poder sobre a Vida**. In: FOUCAULT, Michael. História da Sexualidade I: A vontade de Saber. São Paulo: Graal, 2009.

FOUCAULT, Michael. **O Filósofo Mascarado. 1980.** In: [http://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/O Filosofo Mascarado.pdf](http://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/O_Filosofo_Mascarado.pdf)

FONSECA, Tania Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Lívia do; MARASCHIN, Cleici. **Rumores Discretos de um Abecedário de Pesquisa**. In: FONSECA, Tania Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Lívia do; MARASCHIN, Cleici. Pesquisar na Diferença: Um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2012.

FOUCAULT, Michael. **Las Meninas**. In: FOUCAULT, Michael. As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, Michael. **O que são as luzes. 1984** In: <http://www.unigalera.xpg.com.br/FOUCAULT.pdf>.

FONSECA, Tania Mara Galli; FARINA, Juliane Tagliari. **Clinicar**. In: FONSECA, Tania Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Livia do; MARASCHIN, Cleci. *Pesquisar na Diferença: Um abecedário*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

GUATARRI, Felix. **Espaço Corporeidade**. In: GUATARRI, Felix. *Caosmose*. São Paulo: Editora 34, 2012.

HESS, Remi. **Produzir sua Obra: O Momento da Tese**. Brasília: Liber Livro, 2005.

JONES, Terry. **O Livro das Fadas Prensadas**. São Paulo: Nobel, 1994. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/7012305/O-Livro-de-Fadas-Prensadas>

KOUDELKA, Josef. **Josef Koudelka**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LEMINSKI, Paulo. **La Vie em Close**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

MACHADO, Leila Domingues. **Subjetividades Contemporâneas**. Vitória: EDUFES 1999. In: <http://www.yumpu.com/pt/document/view/13591662/subjetividades-contemporaneas-ufes-universidade-federal-do->

MARASCHIN, Cleci; RANIERE, Édio. **Bricolar**. In: FONSECA, Tania Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Livia do; MARASCHIN, Cleci. *Pesquisar na Diferença: Um abecedário*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MACHADO, Roberto. **Introdução: Por uma Genealogia do Poder**. In: FOUCAULT, Michael. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2010.

MEUNEIR, Mário. **Nova Mitologia Clássica**. São Paulo: IBRASA, 1989.

MORIN, Edgar. **Os Imaginários do Museu do Louvre**. In: *O Louvre e Seus Visitantes*. Verona: Instituto Moreira Salles, 2009.

NAFFAH NETO, Alfredo. **A Psicoterapia em Busca de Dioniso: Nietzsche Visita Freud**. São Paulo: Escuta, 1994.

NEVES, C. E. A. B., JOSEPHSON, Sílvia Carvalho. **A Crítica como Clínica** In:

Texturas da Psicologia- Subjetividade e Política no Contemporâneo. 1º ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2002, p. 99-108.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Lamento de Ariadne**. In: NIETZSCHE, Friedrich. O Anticristo e Ditirambos de Dionísio. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. **Brincadeira, Astúcia e Vingança: Prelúdio em Rimas Alemãs**. In: NIETZSCHE, Friedrich. A Gaia Ciência. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim Falou Zaratustra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. **Brincadeira, Astúcia e Vingança: Prelúdio em Rimas Alemãs**. In: NIETZSCHE, Friedrich. A Gaia Ciência. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. **O que Significam Ideais Acéticos?** In: NIETZSCHE, Friedrich. Genealogia da Moral. São Paulo: Companhia do Bolso, 2013.

ORLANDI, Luiz B. L. **Combater a Imanência**. 1996. In: DELEUZE, Gilles. Péricles e Verdi: A Filosofia de François Châtelet. Rio de Janeiro: Pazulin, 1996.

PÁL PELBERT, Peter. **Vida Besta, Vida Nua, Uma Vida**. In: PÁL PELBERT, Peter. O Averso do Nihilismo: Cartografias do Esgotamento. São Paulo: N-1, 2013.

PASSETTI, Edson. **Diferir**. In: FONSECA, Tania Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Lívia do; MARISCHIN, Cleci. Pesquisar na diferença: Um Abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2012.

PRECIOSA, Rosane. **Rumores Discretos da Subjetividade: Sujeito e Escrita em Processo**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

QUINTANA, Mario. **A vaca e o Hipogrifo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

QUINTANA, Mario. **Antologia Poética**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

RIO, João. **A Rua**. In: RIO, João. A alma encantadora das ruas. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2008.

ROLNIK, Suely. **O Mal-estar na Diferença**. 1995. In: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Malestardiferenca.pdf>

ROLNIK, Suely. **Cartográfica sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre, Sulina, 2011.

ROLNIK, Suely. **Toxicômanos de identidade: subjetividade em tempo de globalização**. In: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Toxicoidentid.pdf>, 1996.

SAINT-CYR, Agnès de Gouvion. **Brassai**. Disponível em: http://www.aliancafrancesa-fortaleza.com.br/img/brassai/saiba_mais.pdf

SHAKESPEARE, William. **O mercador de Veneza**. in: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/mercador.pdf>

SONTAG, Susan. **Objetos de Melancolia**. In: SONTAG, Susan. Sobre Fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Pedro de. **Alécio de Andrade: um monumento de fraternidade**. In: Alecio de Andrade. Verona: Instituto Moreira Salles, 2009.

SPINOZA, Benedictus. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

TESSLER, Elinda. **Evgen Bavcar em Diagonal**. In: BAVCAR, Evgen. Memória do Brasil. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

WENDERS, Wim. **A Paisagem Urbana**. Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional. n°23: Cidade, Ministério da Cultura, 1994

WOOLF, Virginia. **Orlando**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

Musica:

BOSCO, João; BLANC, Aldair. **De Frente pro Crime**. 1997.

GIL, Gilberto; BLANC, Aldir. **Tempo Rei**.

FRANCIS BLACK. **Where is My Mind?** 1988.

Filmes:

Henri Cartier-Bresson - Só Amor. Dirigido por Raphael O`Byrne, 2001.

Medianeiras- Buenos Aires na Era do Amor Virtual. *Dirigido por Gustavo Taretto, 2011.*

Colcha de Retalhos. Dirigido por Jocelyn Moorhouse, 1995.