

UM MODO ANACRÔNICO DE OLHAR AS IMAGENS DAS OBRAS DE INTERVENÇÃO URBANA “IMAGENS POSTERIORES”, “GIGANTO” E “POLAROIDES (IN)VISÍVEIS”¹

Ana Rita Vidica²
Universidade Federal de Goiás
anavidica@gmail.com

Texto recebido em/Text submitted on: 15/08/2017

Texto aprovado em/Text Approved on: 29/10/2017

Resumo

Essa comunicação se propõe a investigar as obras de intervenção urbana “Imagens Posteriores” (2012-2013) de Patricia Gouvêa, “Giganto” (2009-2013) de Raquel Brust e “Polaroides (in)visíveis” (2005-2011) de Tom Lisboa a partir da proposta anacrônica do historiador da arte Didi-Huberman, observando-se o processo de produção dessas obras, fundando no andar, fazendo emergir a nomenclatura “anacronias-processo”.

Palavras-chave: *Anacronia, Fotografia, Andar, Arte e Cidade.*

Abstract

This communication intends to investigate the works of urban intervention "Imagens Posteriores" (2012-2013) by Patricia Gouvêa, "Giganto" (2009-2013) by Raquel Brust and "Polaroides (in)visíveis" (2005-2011) by Tom Lisbon from the anachronistic proposal of art historian Didi-Huberman, observing the production process of these works, founding on the walk, making the nomenclature "anachronias-process" emerge.

Keywords: *Anachronism, Photography, Walk, Art and City.*

O termo “anacronias-processo” surge pelo fato de as três obras de intervenção urbana “Imagens Posteriores” (2012-2013) de Patricia Gouvêa, “Giganto” (2009-2013) de Raquel Brust e “Polaroides (in)visíveis” (2005-2011) de Tom Lisboa serem criadas pelo e no processo de andar nas ruas, mostrando sobrevivências do andar praticado pelos dadaístas, surrealistas, situacionistas e fotógrafos de rua. Essas anacronias são constituídas das reminiscências de

¹Este texto foi escrito a partir da tese de doutorado “Tempo andante da intervenção urbana: relações temporais nas obras Imagens Posteriores, Giganto e Polaroides (in)visíveis”, orientado pela Profa. Dra. Maria Elizia Borges, defendida em 16 de março de 2017 no Programa de pós-graduação de História da Universidade Federal de Goiás (FH/UFG) com bolsa de estudos da FAPEG (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás).

²Doutora em História pela UFG e Docente do curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda da Faculdade de Informação e Comunicação (FIC/UFG).

modos de andar pela cidade vistos no processo de produção das três obras que se relacionam ao andar já praticado na história da arte e da fotografia.

A percepção das “anacronias-processo” se dá no alinhamento ao modo de Didi-Huberman pensar (2013, p. 281) a História da arte, como um entrelaçamento de anacronismos e conflitos abertos, dialética sem síntese daquilo que se inventa ou “avança” ou do que perdura ou “regride”. Esse olhar dialético abre aos diversos tempos existentes na imagem que não se colocam em sucessão, mas em simultaneidade. O olhar, assim, permite uma escrita da história da arte como montagem, ou seja, feita em um tempo diferencial, de “momentos de proximidades enfáticas, intempestivas e inverificáveis” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 21), que parte da experiência do sujeito diante da imagem.

Essa metodologia anacrônica, proposta por Didi-Huberman (2013, 2015), do conceito de história da arte como montagem de tempos anacrônicos, se dá através da recuperação dos projetos de Abby Warburg³ e Walter Benjamin (1927-1929 e 1934-1940)⁴.

Assim como Benjamin, Didi-Huberman não vê a imagem como atemporal e absoluta, mas que sua temporalidade é um fator histórico e deve ser dialetizada pelo anacronismo. É pela montagem que revela os seus “desencaixes” temporais. O autor (2015, p. 42-43) não vê o anacronismo como um ritmo no tempo, mas como a condensação de uma plasticidade, a sobredeterminação dos objetos plásticos.

Esta sobredeterminação vincula-se ao conceito de sobredeterminação de Freud, no qual o olhar do sujeito-historiador é sobredeterminado por imagens de diferentes temporalidades que residem, simultaneamente, em sua memória, não como passados, mas presentes reminiscentes (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 50). Com isso, o anacronismo não é um regresso, apenas reminiscência, que é a arte

³O projeto *Bilderatlas* ou *Atlas Mnemosyne* é constituído por pranchas de cartão preto que se funda no procedimento de associação de imagens. Warburg propôs a montagem de três séries de pranchas com 2000 reproduções de obras associadas por temas ligados à psicologia da criação e seus processos de produção.

⁴O projeto *Passagens* é fundamentado no conceito de montagem. Benjamin parte do conceito de colagem cubista da década de 1910, da montagem cinematográfica de Sergei Eisenstein (1898-1948) da década seguinte e do conceito de fotomontagem de John Heartfield (1891-1968), dos anos 1930.

da memória que toda obra requer para transformar o passado em futuro (*idem*, 1998, p. 146).

Em consequência dessa leitura do anacronismo deste autor, ela não é indesejável, contrapondo-se ao modo de lê-lo pela história da Escola dos Annales⁵, associado àquilo que não pertence ou convém ao tempo que é situado, uma incoerência temporal.

Em contraponto, Didi-Huberman (2015, p. 39) não acredita em uma sucessão temporal e que “o historiador deverá aprender a complexificar seus próprios modelos de tempo, atravessar a espessura de memórias múltiplas, reter as fibras de tempos heterogêneos, recompor ritmos aos *tempi* disjuntos”. Este autor admite, portanto, uma multiplicidade de linhas de temporalidades presentes em “um tempo” que se configuraria em um “agir histórico”.

Esse pensamento se alinha ao de Rancière (2011), para quem “não existe o anacronismo” (*ibid.*, p. 49) na perspectiva da falta de cronologia. Há, contudo, modos de conexão que pode ser chamada “positivamente de anacronias” que são “acontecimentos, noções, que tomam o tempo de frente para trás, que fazem circular sentido de uma maneira que escapa a toda contemporaneidade, a toda identidade do tempo com ele mesmo”. Ambos partem da desconstrução do anacronismo, como indesejável, liberando-o de sua racionalidade, do estatuto científico, mas abrindo a uma lógica poética, “do verossímil ao inverossímil”, para Rancière (2011, p. 42) e do agenciamento poético do saber histórico para Didi-Huberman, cuja resposta metodológica estaria na poética da montagem.

Este autor explora o anacronismo e propõe outra ordem do discurso, derivando o trato arqueológico e antropológico do tempo na História da arte, a partir do paradoxo da imagem, envolvendo o sujeito, por meio da montagem. Coloca-se em marcha uma operação de elogio ao anacronismo, retirando a depreciação feita pelos Annales, que opôs o “artista de seu tempo” (eucrônico) ao “artista contra seu tempo” (anacrônico).

⁵Isto está alicerçado na ideia de que o historiador deve investigar o passado com os olhos da época, segundo Febvre. Bloch (2001, p. 52) avança nessa perspectiva ao considerar que o presente dá sentido ao passado, mas esse retorno cronológico deve se dar de modo controlado, em que cada tempo teria o seu “lugar” determinado.

Uma proposta anacrônica

A proposta anacrônica de Didi-Huberman tem início ao se “colocar diante” e olhar as imagens. Para ele (1998, p. 243), “olhar seria compreender que a imagem é estruturada como um diante-dentro”, ou seja, está imbuído de uma inacessibilidade que impõe uma distância, por menor que seja a aproximação, tornando a imagem uma trama singular de espaço aberto e fechado ao mesmo tempo.

Por isso, segundo Didi-Huberman, olhar uma imagem passa a ser a experiência de uma “rasgadura”⁶ (2013, p. 10), lançando-se ao não-saber, o que possibilita reconsiderar o estatuto de saber da história da arte de modo menos assertivo e mais questionador. Desse modo, ele propõe interrogar o tom de certeza dos livros de história da arte ligados a um “saber tudo o que se vê no visível”. Passo, então, a olhar as três obras.

Imagem 1 – Uma das cinco fotografias participantes da intervenção urbana no Rio de Janeiro (2012)



Fonte: Acervo da artista

A obra “Imagens Posteriores”⁷ é formada por fotografias de paisagens borradas, feitas a partir de registros realizados de percursos de carro, ônibus e

⁶Essa ideia de “rasgadura” tem relação com Freud, que reabriu a questão do sujeito, pensado como rasgadura, ou seja, um não fechamento.

⁷A obra “Imagens Posteriores”, nos espaços fechados, era constituída de dípticos e trípticos (50x75cm) e solos (100x150cm), impressos em papel algodão. A obra passou pelos seguintes locais/eventos: Encuentros Abiertos de Fotografia de Buenos Aires, 2002 (prêmio melhor portfólio); Galeria Lana Botelho Artes Visuais, RJ, curadoria João Wesley de Souza, 2003 (exposição individual); Fotofestival de Montecchio Emilia, Itália, curadoria Massimo Mussini, 2003 (exposição individual); Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina, curadoria Juan Travnik, 2004 (exposição individual); Galeria do Ateliê da Imagem, curadoria Claudia Buzzetti, 2012 (exposição individual).

barco em viagens pelas estradas do interior do Brasil, Uruguai, Argentina e Bolívia, de 2000 a 2010 (Imagem 1). Esta obra se tornou uma intervenção urbana por meio do deslocamento de 5 fotografias, oriundas da obra publicada no livro “Imagens Posteriores”⁸, às ruas do Rio de Janeiro-RJ (2012), Fortaleza-CE (2012) e Brasília-DF (2013)⁹.

Imagem 2 - Uma das fotografias da obra “Giganto” em São Paulo (2011)



Fonte: Acervo do Projeto Giganto

A intervenção urbana “Giganto” é feita a partir de retratos de pessoas anônimas colocados de forma agigantada no espaço urbano (Imagem 2), realizada nas cidades de São Paulo-SP (2009, 2010, 2011, 2012 e 2013), Partaty-RJ (2011), Tiradentes-MG (2012) e Bertioga-SP (2013). No ato de registro das pessoas pela artista Raquel Brust é criada uma relação com elas que, por sua vez, contam suas histórias de vida.

Imagem 3 - Uma das polaroides da obra “Polaroides (in)visíveis em Brasília (2007)



Fonte: Acervo do artista

⁸A série de imagens da obra foi publicada em 2012, no livro “Imagens Posteriores” da Ed. Réptil, Rio de Janeiro.

⁹A ideia da intervenção nas três cidades no ato de lançamento do livro foi proposta pelo curador Marco Antônio Portela.

“Polaroides (in)visíveis” é uma intervenção urbana constituída de papéis de cor amarela, no formato de uma polaroide (11X14cm), contendo um texto descritivo de um fragmento do espaço urbano do qual faz parte, e remetendo às imagens deste entorno (Imagem 3). O artista Tom Lisboa busca espaços imperceptíveis ao olhar apressado do cotidiano, chamando a atenção para o que está próximo do transeunte e cola em locais de paradas breves, como pontos de ônibus e telefones públicos, tendo a intervenção sido realizada nas cidades de Curitiba-PR (2005, 2007), Porto Alegre-RS (2006), Brasília-DF (2007), Campinas-SP (2008), Paraty-RJ (2009) e São Paulo-SP (2011).

As imagens destas três obras são olhadas por uma “rasgadura”, como Didi-Huberman (2013) propõe. Para compreender essa maneira de “rasgar” a imagem é preciso perceber os modos que a história da arte foi e de algum modo ainda é compreendida. Didi-Huberman (2013, p. 52) coloca que essa compreensão se dá em duas dimensões: genitiva objetiva, a arte compreendida como objeto de uma disciplina histórica, e genitiva subjetiva, o sentido de que a arte tem sua história.

O autor alicerça o modo genitivo objetivo ao homem da tautologia (1998, p. 49), àquele que permanece na experiência presente no visível, em que há uma ausência de sentido e uma perfeição da obra. O modo genitivo subjetivo se alinha ao homem da crença (*ibid.*, p. 42), àquele que verá sempre além do que vê, existe um excesso de sentido e uma perfeição do ver. O homem da tautologia acha que já conhece só por estar diante da imagem e o homem da crença só vê além (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 243).

Esses dois modos de conceber a história da arte são cindidos com Giorgio Vasari¹⁰ (*Idem*, 2013, p. 71). Alicerçado ao modo genitivo objetivo ele cria a História da arte como disciplina que nasceu com a ideia de progresso, matando a Idade Média para imortalizar o Renascimento, (re)inventou a distinção entre arte e artesanato, a ideia de desenho como imitação da natureza, legou o fascínio

¹⁰Giorgio Vasari, com o livro “Vidas”, glorifica os artistas, grupo de que fazia parte. Ele se constituiu em um sistema estratificado, complexo de procedimentos de legitimações, obedecendo ao príncipe Cosme de Médici, o duque de Florença. Para Didi-Huberman (2013, p. 91) se constituía em um relato legível pelo príncipe, eficaz e autoglorificador.

pela biografia, história dos artistas, obras como ilustração ao invés de interrogação e a tirania da semelhança e do visível.

Erwin Panofsky¹¹, por meio de um sentido genitivo subjetivo, critica Vasari. Ele quer ver além do visível, buscando o significado da representação através de um quadro interpretativo. A sua metodologia baseava-se na descrição pré-iconográfica (análise formal), análise iconográfica (localização histórica convencional) e interpretação iconológica (análise simbólica e cultural).

Para Didi-Huberman (2013, p. 162-163) Panofsky ampliou um saber, indo além da biografia, mas impôs um método que só buscava a significação, entregando-se à tirania do conceito, do nominável, do legível, se constituindo em uma camisa de força cognitiva (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 11). Nesse sentido, retirando a “violência” das imagens, uma vez que o ver era baseado no saber.

Já a proposta de Didi-Huberman lança-se ao “não-saber”, interrogando o tom de certeza dos livros de história da arte. Por isso, ele não se situa como homem da tautologia ou da crença, nem na busca de um sentido genitivo objetivo ou subjetivo, mas, no “entre” (1998, p. 77), ao proceder uma rasgadura, partindo de uma perspectiva dialética, uma vez que “ver é perder” (*ibid.*, p. 141).

Esta perspectiva liga-se a um modo de abrir (ou rasgar) a imagem e a sua lógica, àquele que deseja olhar correndo o risco de perder “a unidade de um mundo fechado para se encontrar na abertura desconfortável (da caixa da representação) de um universo agora flutuante, entre todos os ventos do sentido” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 186). Para o autor, significa abrir uma dimensão expectante, ou seja, esperar que o visível “pegue” e, na espera, abrir-se a um valor virtual¹² daquilo que se apreende no visual.

Essa virtualidade, para Didi-Huberman, se dá de modo a questionar o que se vê, deixando que essa também questione o sujeito, ocorrendo pela etapa dialética (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 24), que significa não apreender a imagem mas ser apreendido por ela, desprendendo-se do saber sobre ela.

¹¹Erwin Panofsky (2009, p. 42) assim concebe a iconografia: “É o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à forma”, se constituindo em um modo de descrever e classificar as imagens.

¹²O virtual consiste naquilo que não aparece de maneira clara e distinta. Seria um outro visível, ligado ao sintoma advindo do cruzamento de associações ou conflitos de sentidos (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 26). Por isso, ele propõe uma iconologia privada de códigos, entregue às associações.

Anacronias-processo

O processo de criação das obras “Imagens Posteriores” de Patricia Gouvêa, “Giganto” de Raquel Brust e “Polaroides (in)visíveis de Tom Lisboa está ligado às andanças e percursos que fizeram pelas diferentes paisagens, naturais e urbanas. O andar/percorrer como processo de criação artística já fora praticado pelos artistas das vanguardas artísticas e pelos fotógrafos de rua.

O modo de andar/percorrer, tanto dos três artistas contemporâneos quanto dos artistas vanguardistas e fotógrafos ocorre em um modo em que se perde tempo” nas ruas. Contudo, essa perda de tempo acontece de maneiras e a partir de princípios diversos, deixando entrever as sobrevivências e as relações anacrônicas entre ambos.

Patricia Gouvêa percorreu não só a cidade como também estradas em diversos estados do Brasil, Argentina e Bolívia, não só andando, mas utilizando outros meios de transporte (carro, ônibus e barco). O andar da artista pela cidade ocorre apenas na segunda etapa de criação da obra, no ato da escolha dos locais para a intervenção das fotografias da mesma nas três cidades (Rio de Janeiro, Fortaleza e Brasília).

As andanças de Raquel Brust e Tom Lisboa se localizam apenas no espaço urbano de diversas cidades brasileiras, entretanto com objetos de busca diferentes. Enquanto a primeira procura pessoas comuns que também andam e transitam pelas ruas, o segundo olha com mais atenção aos elementos urbanos do entorno.

Raquel Brust procura pessoas anônimas mas que participam do cotidiano do bairro no qual fará a intervenção, seja o Seu Buscapé, um guardador de carros, a D. Esmeralda, voluntária no hospital próximo ou o Sr. Rubens, morador da Vila Mariana, em São Paulo. Tom Lisboa busca espaços e objetos que passam despercebidos pelos mais apressados, uma bandeira em cima de um prédio, uma árvore à esquerda de quem passa, uma construção em formato de coluna vertebral e outros.

Os três artistas têm em comum o andar/percorrer como parte do processo criação, contudo de modos distintos ou buscando diferentes enquadramentos. O ato de andar/percorrer em si é também o que, a uma primeira vista, gera uma anacronia com os artistas vanguardistas e fotógrafos de rua, contudo, como o modo de cada um deles se relacionar com a cidade sobrevive nos três artistas em questão?

Essa é a pergunta que norteia um modo de pensar anacrônico pelo processo de criação das obras que se alicerça no caminhar pelos espaços, tendo contato com os elementos urbanos pelo sentido da percepção, a fim de ver como sobrevivem as andanças.

Caracterização geral do andar na cidade

O andar/percorrer a cidade como prática do processo artístico, de um modo geral e comum aos artistas e fotógrafos, e é visto como um gesto que desfuncionaliza o programa urbano, uma vez que o intuito é “perder tempo” e perder-se na cidade.

Parte-se de uma distinção entre urbano e cidade dada por Milton Santos (1997, p. 69) em que o urbano é o “abstrato, geral, externo”, enquanto a cidade é o “particular, concreto, interno”. O primeiro é responsável pela organização funcional do espaço e exerce uma comunicação unilateral, enquanto a segunda é múltipla e plural, envolvendo o espaço físico, mas abrindo-se às experiências individuais e coletivas, trazendo a possibilidade de uma comunicação interativa, descentralizada e espontânea.

Nessa acepção de cidade que se comunica de modo plural e a ideia de perder-se no andar, Careri (2013, p. 48) sugere que entre o sujeito e a cidade não há uma relação de domínio, mas existe a possibilidade desta também dominá-lo, ou seja, a cidade também dialoga com o artista.

Para pensar este andar artístico, Certeau (1998) faz uma analogia da cidade com a linguagem, da caminhada com a escrita, como se a partir do caminhar fossem criadas histórias múltiplas, formadas a partir de fragmentos de trajetórias e alterações de espaços. A ação de cada um dos artistas que intervém

na rua, comporia, em consequência, mais uma história. Uma história aberta ao outro.

Essas histórias, sejam as propostas dos artistas ou dos observadores, fugiriam ao espaço disciplinar, na acepção do urbano por Santos (1997), uma vez que são procedimentos multiformes, resistentes, astuciosos e teimosos que pensam a prática cotidiana, do espaço vivido e geram uma inquietante familiaridade da cidade. Para que esses procedimentos sejam realizados, o ato de caminhar é central e tem, segundo Certeau (*ibid.*, p.177) uma tríplice ação enunciativa:

É um processo de apropriação do sistema topográfico pelo pedestre (assim como o locutor se apropria e assume a língua); é uma realização espacial do lugar (assim como o ato de palavra é uma realização sonora da língua) e implica relações entre posições diferenciadas, ou seja, “contratos” pragmáticos sob a forma de movimentos (assim com a enunciação verbal é “alocução, “coloca o outro em face” do locutor e põe em jogo contratos entre colocutores).

O ato de caminhar concebe, então, um ato de enunciação, segundo este autor. Esse ato revela um “espaço praticado”, cheio de invenções de caminhos, improvisações, podendo o caminhante ressignificar cada significante espacial, como se introduzisse uma “retórica da caminhada” (CERTEAU, 1998, p. 179).

Podem ser criadas, portanto, outras geografias, outros mapas, poéticos que se misturam, sobrepõem à geografia em sentido literal. Nessa perspectiva, Thierry Davila (2002, p. 10)¹³ faz uma proposta de equivalência entre andar e criar a partir de obras de arte do séc. XX que usam a caminhada como subsídio a suas criações.

O autor ressalta o poder do andar (DAVILA, 2002, p. 160), como se nos tirasse de nós mesmos, colocasse as nossas sensações e nossos olhares sem vendas por nos fazer reconhecer o de fora, por nos fazer sair do mundo conhecido, por nos transfigurar subitamente e reativar a intensidade; refazer o mundo deslocando dos rostos repetidos, o que faz retomar uma verdadeira

¹³No livro “*Marcher, créer. Déplacements, flâneries, derives dans l’art de la fin du XX^e siècle*” o autor Thierry Davila trabalha especificamente com as obras dos artistas Gabriel Orozco, Francis Alÿs e o Laboratório *Stalker*.

conversação do olhar pelo pedestre disponível ao espaço e ao tempo que lhe atravessa.

Para Davila, o deslocamento é visto como processo, fenômeno que condiciona a existência da obra, criando uma espécie de “iconografia do deslocamento” (2002, p. 15). O autor completa, afirmando que o “andar se torna o meio privilegiado para escutar o mundo, prestar atenção nele, porque o deslocar é também uma maneira de se colocar a ouvir”.

Nesse sentido, o artista se torna um indivíduo por essência móvel, cujas peregrinações fundam, ou pelo menos influenciam fortemente as realizações. A arte passa a protestar não somente por uma geometria (forma) mas uma cinemática (movimento).

As ruas se tornam recordações e viagens no tempo, um modo peculiar de reaver experiências passadas ou criar futuras que se tornam ativas no presente, invertendo a lógica das ruas como simplesmente vias de circulação de mercadorias.

Essa inversão das ruas distantes da sua função como vias de circulação mercadorias, se liga à diferença entre urbano e cidade proposta por Santos (1997), sendo que o “andar para o criar artístico” (DAVILA, 2002) seria o responsável pelo “urbano” ganhar ares de “cidade”, ou seja, alçar ao indeterminado existente naquilo que está pretensamente programado.

Embora essa ideia de refuncionalização dos espaços da cidade, deixando que seus elementos urbanos também atravessem o artista que se lança a andar por ela perpassa a produção artística, cada artista ou movimento artístico propõe um modo de se lançar nos lugares de passagem do urbano abrindo-os à subjetividade.

De um modo geral, percebe-se essa crítica ao espaço urbano como vias de circulação de mercadoria e sua contraposição pelo andar artístico no dadaísmo, no surrealismo e na Internacional Letrista/Situacionista, que perde força no caminhar dos fotógrafos de rua e das novas derivas, ganhando outros contornos.

O andar como forma de crítica às ruas como exclusivamente vias de circulação de mercadorias tem origem na figura do *flâneur*¹⁴, presente na obra literária de Charles Baudelaire, no século XIX. Ele é aquele que age de modo diverso da velocidade imposta pela mercadoria, vagando pela cidade, observando, de modo lento e atento, as pessoas, seus comportamentos, sendo um fisionomista da metrópole moderna.

Conforme Benjamin (2007, p. 479), a proposta da *flânerie* é “Sair, quando nada nos obriga a fazê-lo e seguir nossa inspiração, como o simples fato de virar à direita ou esquerda já constituísse um ato essencialmente poético. Nessa perspectiva se constituiu o ato de perambular do *flâneur* que, segundo Benjamin, “é abandonado na multidão” (1994b, p. 51) que se embriaga pela ação de vagar pelas ruas, com seu passo lento e atento, sem um rumo certo, mas percebendo seus estímulos e os investigando.

Por esse caráter investigativo do *flâneur*, Benjamin (1994b, p. 217) o associa a um detetive, ao compor as fisionomias e perseguir o que lhe atrai pelos seus traços. Benjamin, no entanto, também estabelece uma relação à figura do trapeiro (1995, p. 78-79), àquele que recolhia os restos que a sociedade jogou fora.

O *flâneur baudeleriano*, recuperado por Benjamin, age pelo fenômeno de colportagem do espaço (BENJAMIN, 2007, p. 463), ou seja, ele anda percebendo potencialmente tudo o que acontece no espaço como se o espaço piscasse ao *flâneur*, na medida que a cidade se abre ao transeunte como uma paisagem sem limiares em que procura aquilo que a multidão não vê.

Ao procurar aquilo que a multidão não percebe escapa à rede condicionada da razão, podendo revelar o inconsciente da cidade, o que está ali mas escondido, assim como a fotografia revela o inconsciente óptico e a psicanálise, o pulsional (BENJAMIN, 1994a, p. 94).

O inconsciente revelado pela fotografia tem um duplo aspecto: revela imagens com conteúdos objetivos e superiores à intenção inicial do fotógrafo,

¹⁴Walter Benjamin na obra “Passagens” e no texto “Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo” (1989) recupera esse personagem para pensá-lo como contraponto à lógica da mercadoria imposta no sistema capitalista.

mas também conteúdos subjetivos em conexão com a memória involuntária¹⁵, possibilitando que aconteça o surgimento de um passado independente da vontade do sujeito que olha. O *flâneur*, ao olhar ao seu redor, andando pela cidade, também pode ser atravessado pelo que está a sua volta e, mesmo perseguindo algo, como um detetive, podem surgir outras questões, como se a cidade também olhasse para ele.

Esse modo de andar do *flâneur*, seja pelo vaguear embriagado, à busca daquilo que a multidão não vê, a investigação de algo, a coleta dos restos, tudo isso surge de modo anacrônico no andar dos artistas vanguardistas e dos fotógrafos de rua. Ao alçar a *flânerie* a uma perspectiva artística, os modos de andar decorrentes dela surgem, também de forma anacrônica, nas obras “Imagens Posteriores”, “Giganto” e “Polaroides (in)visíveis”. Como cada uma das características específicas destes modos de andar reverberam no andar de Patricia Gouvêa, Raquel Brust e Tom Lisboa? Segue-se a escrita desse texto na busca dessas sobrevivências no processo de andar pelos espaços do dadaísmo, do surrealismo, da Internacional Letrista/ Situacionista e dos fotógrafos de rua.

Sobrevivências do andar dos dadaístas

O movimento dadaísta¹⁶ organiza, em Paris, as visitas-excursões a lugares banais da cidade, considerados como o *ready-made*¹⁷ urbano, ou seja, a apropriação de lugares já existentes na cidade que, pela presença e ação dos artistas dadaístas se converteria em um espaço artístico. A primeira visita-excursão foi realizado em 14 de abril de 1921 a partir do encontro no pátio da Igreja *Saint-Julien-le-Pauvre*.

¹⁵Benjamin faz referência à memória involuntária proustiana.

¹⁶O dadaísmo foi um movimento artístico que surgiu na Europa e nos EUA, em Zurique e simultaneamente em Nova York, em 1916. O movimento constitui-se a partir da negação dos valores do mundo e da arte ocidental, constituindo um processo de antiarte, com o intuito de realizar a dessacralização da arte e fundir a arte com a vida. Os principais centros irradiadores do dadaísmo foram: Zurique (1916-1919); Nova York (1916-1918); Berlim (1918-1920); Hannover (1918-1920); Colônia (1918-1929) e Paris (1919-1922). Em Paris, Tzara se associa a Aragon, Soupault, Ribemont-Dessaignes, Picabia e outros, cujos principais meios de divulgação eram as revistas “*Dadá*”, “*Littérature*” e “391” (RICHTER, 1993).

¹⁷O termo *ready-made* foi criado por Marcel Duchamp, a partir das apropriações que fez de objetos já existentes. Ao colocar esse objeto em evidência em uma galeria ou instituição artísticas ele atribuiu um novo valor. O *ready-made* participa de ações “antiarte” proposta pelo dadaísmo.

Esta visita-excursão se deu pelo andar destes artistas até a chegada na referida igreja. Ela foi a primeira operação simbólica que atribuiu valor estético a um espaço vazio e não a um objeto, como o *ready-made* proposto por Duchamp, além de instaurar a ideia de participação e a recusa de ser um mero espectador (VISCONTI, 2014, p. 50).

Como é importante a crítica a uma forma de se relacionar com a cidade e o estar nela de modo passivo, tendo como norte a proposição de uma nova apropriação da mesma, uma nova maneira de habitá-la, o resultado visual não é uma obra colocada nas dependências da igreja, mas a fotografia de registro da presença dos artistas, que realizam a operação sem deixar rastros (Imagem 4).

O andar dos dadaístas vincula-se à busca de lugares banais do espaço urbano como “forma estética capaz de substituir a representação” (CARERI, 2013, p. 74) e atacar o Sistema de Arte. Passa-se a representar a cidade ao habitar a “cidade do banal”. Por isso, a substituição do seu registro pela presença dos artistas, possibilitando que se alcance a união entre arte e vida, conforme proposta do movimento.

Imagem 4 – Foto Anônima, Manifestação Dadaísta à Saint-Julien-Le Pauvre, 1921. [Da esquerda para a direita: Crotti, d’Esparbès, Breton, Rigaut, Eluard, Ribemont-Dessaignes, Péret, Fraenkel, Aragon, Tzara, Soupault].



Fonte: Biblioteca Kandinsky, Paris

Segundo Careri (*op.cit*) “o dada elevou a tradição da *flânerie* à operação estética”. Os dadaístas, então, dariam um caráter artístico ao modo de andar do *flâneur*, uma vez que este andar faria refletir o próprio fazer artístico, que não estaria deslocado da vida e poderia ser realizado fora de um espaço institucional de Arte, marcando o estabelecimento de uma postura antiarte, já que ambos, *flâneur* e dadaístas usavam esse andar como crítica da conversão à mercadoria, respectivamente, da cidade e da arte.

A proposta de andar dos dadaístas sobrevive de algum modo nas andanças de Patricia Gouvêa, Raquel Brust e Tom Lisboa, no que tange à proposta de dar um valor estético à caminhada e aos espaços funcionais da cidade. Os três artistas também andam de maneira a estetizar a cidade. Contudo, o resultado final dessas caminhadas, diferente dos dadaístas, não é o registro da presença deles em locais banais mas a colocação de lambe-lambes de paisagens em movimento e retratos e das polaroides (in)visíveis.

Com isso, os locais banais passam a ser o suporte das imagens das obras, resultado das andanças. Além disso, não importa a presença do corpo do artista, como os dadaístas, mas os resquícios das andanças, que são as imagens das obras, a exemplo de uma das “Imagens Posteriores” deixada no muro de uma construção localizada na Praia de Iracema em Fortaleza (Imagem 5), de um dos retratos do “Giganto” na janela de um prédio do Minhocão em São Paulo (Imagem 6) e de uma das polaroides (in)visíveis em um telefone público em Campinas (Imagem 7).

Imagem 5 – Intervenção na Praia de Iracema – Fortaleza-CE (2013)



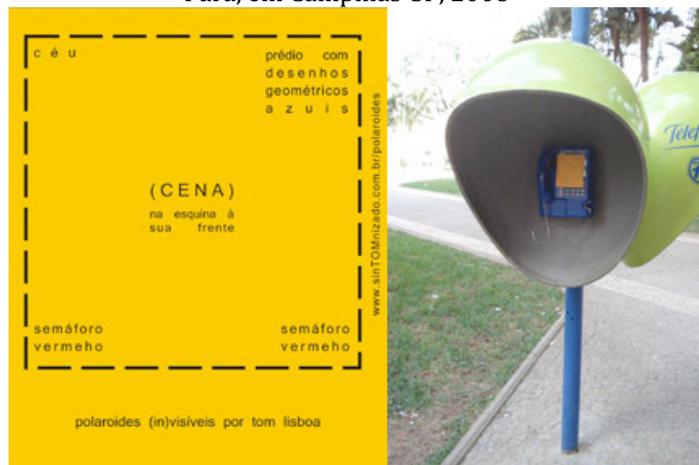
Fonte: Acervo da artista

Imagem 6 – Intervenção urbana do Giganto nas janelas - PROAC 2009



Fonte: Acervo Projeto Giganto

Imagem 7 – Intervenção urbana das Polaroides (in)visíveis em um telefone público no Largo do Pará, em Campinas-SP, 2008



Fonte: Acervo do artista

O muro, a janela e o telefone público, locais banais da cidade, ganham uma dimensão estética. Embora haja essa apropriação de locais externos às instituições artísticas, diferente dos dadaístas, não é uma proposta de antiarte. Para Raquel Brust é uma inquietação ao suporte tradicional da fotografia, “uma vontade de tirar um pouco a fotografia da moldura”, como ela diz¹⁸ e perceber a galeria como um ambiente controlado e asséptico.

A restrição à galeria não tem um objetivo de criticá-la por ser uma instituição artística, mas a intenção de romper com o espaço expositivo fechado para experimentar outros suportes para a fotografia em locais mais amplos. Patricia Gouvêa e Tom Lisboa querem também experimentar outros espaços, mas veem com positividade o trânsito entre exposição na galeria e na cidade. Inclusive, a primeira exposição das “Imagens Posteriores” se deu na galeria e Tom Lisboa ressalta¹⁹ que as Polaroides (in)visíveis, como outras obras de sua autoria, se apresentam em diferentes espaços, como a exposição na Caixa Cultural que teve também 100 polaroides espalhadas na cidade de Curitiba, em 2007.

As três obras deixam entrever as sobrevivências do andar dos dadaístas no tocante ao valor estético dado aos espaços urbanos e o ato de andar de modo

¹⁸Fala da artista no programa programa TED (duração: 59min30s), um bate-papo com os artistas Alexandre Sequeira e Raquel Brust, em 21 de agosto de 2012.

¹⁹Entrevista concedida à pesquisadora em 30 de janeiro de 2014, em Curitiba-PR.

atento como o do *flâneur*, além de ser uma outra forma de habitar a cidade, diferente de um modo funcional e objetivo.

Sobrevivências do andar dos surrealistas

Após três anos da experiência na Igreja *Saint-Julien-le-Pauvre*, em 1924, os surrealistas²⁰ organizaram uma “errância”²¹ em campo aberto e vasto no centro da França, indo da cidade ao campo, cuja experiência é definida como “deambulação”²². Sua prática se funda na ideia de se perder e experimentar o maravilhoso cotidiano, com a convicção de que o espaço urbano pode revelar uma realidade não visível, como o sonho.

Essa primeira deambulação foi feita de trem, de Paris a Blois, cidade de destino escolhida sobre um mapa da França de modo aleatório; depois, a pé de Blois à Romorantin. Os quatro, Aragon, Breton, Morise e Vitrac, deambularam juntos, “conversando e caminhando por vários dias consecutivos” (CARERI, p. 78, 2013), a fim de explorar os limites da vida consciente e a vida de sonho, o que culminou na escrita do Primeiro Manifesto Surrealista²³.

Segundo Careri (p. 78, 2013) essa deambulação foi feita a partir de uma viagem sem meta, sendo a experimentação de “uma escrita automática no espaço real”. O espaço não era a cidade, mas um espaço vazio, depois passa-se a andar nas periferias de Paris. O que resulta das deambulações são narrativas²⁴ textuais e, posteriormente, criam-se mapas afetivos das cidades.

²⁰Os artistas envolvidos nessa primeira caminhada surrealista foram: Aragon, Breton, Morise e Vitrac.

²¹Errância se constitui em um modo de andar errático, ou seja, sem percurso pré-definido, com o objetivo de se perder pelas ruas da cidade.

²²Esse termo traz a ideia da desorientação e abandono no inconsciente em espaços vastos e desabitados.

²³O “Primeiro Manifesto do Surrealismo” é escrito por Breton e assinado pelos seus co-fundadores: Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Éluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault e Vitrac. As primeiras páginas criticam a tirania das necessidades práticas, o espírito utilitarista da sociedade burguesa e o encarceramento do espírito do homem e sua progressiva limitação. Breton define o surrealismo como: Automatismo psíquico puro, pelo qual se pretende exprimir, verbalmente ou por escrito, ou qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão, para além de qualquer preocupação estética ou moral (BRETON, 1976, p. 47).

²⁴As experiências de deambulação derão origens aos livros: “O Camponês de Paris” de 1926, de Louis Aragon, “Nadja” de 1928 e “O Amor Louco” de 1937, de André Breton. Para a percepção das sobrevivências pelo andar dos surrealistas, farei uma relação apenas com a obra “Nadja” de Breton.

A experiência de andar (deambular) dos surrealistas, segundo Careri (2013, 82-83), revela uma realidade não visível pela proposta de experimentar o cotidiano buscando aquilo que não é percebido com o olhar automatizado do dia a dia. Nesse sentido, pode ser feita uma associação à *flânerie*, no que tange à leitura benjaminiana²⁵ do inconsciente da fotografia, que revela aquilo que não se vê, apropriado ao *flâneur*, como exposto anteriormente.

Embora as deambulações surrealistas sejam feitas em espaços amplos e não necessariamente nas ruas das cidades, é possível perceber sobrevivências nesse modo de andar, em relação a Patricia Gouvêa, Raquel Brust e Tom Lisboa, no que tange a proposta de se fazer percursos erráticos, sem uma meta definida, perdendo-se no caminho.

Patricia Gouvêa se perde no trajeto de diversas cidades, como os surrealistas em campos vastos, embora não ande a pé por eles, mas de carro, ônibus ou barco, deixando que as “Imagens Posteriores” surjam nesse percurso errático. Raquel Brust e Tom Lisboa se perdem na cidade, embora haja um direcionamento, respectivamente, em busca das pessoas e dos espaços próximos aos pontos de ônibus, telefones públicos e bancos de praça.

Os três artistas não apresentam a perspectiva da perda de modo inconsciente, possibilitando a mescla entre realidade e sonho, mas procuram uma realidade não visível pela experiência do cotidiano. Essa invisibilidade não se liga a um olhar pessoal, mas revela aquilo que não se vê por meio de um andar apressado, as imagens borradas das paisagens de Patricia Gouvêa, os rostos de pessoas comuns e pequenos detalhes do espaço urbano.

Como os surrealistas fazem narrativas, compostas na maior parte por textos, pode-se estabelecer uma relação mais direta, em termos de conteúdo, com a obra de Tom Lisboa que também narra àquilo que vê. Nas narrações dos surrealistas, como de André Breton, em *Nadja* (1928), “Cada vez que estive lá [na praça *Dauphine*], senti que me abandonava pouco a pouco [ao desejo de sair por

²⁵O próprio Benjamin indica o potencial revolucionário do surrealismo, além de expor seus limites no texto “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia” (1929); (1994, pgs. 21-35). Para Benjamin as deambulações surrealistas se limitavam aos sonhos individuais e não possibilitavam o despertar do outro.

aí]” (BRETON, 2012, p. 77), percebe-se um envolvimento pessoal e sensorial na escritura do texto, mostrando a sua experiência.

A escrita das Polaroides (in)visíveis apresenta um caráter pessoal por mostrar o que Tom Lisboa viu no espaço urbano que lhe chamou a atenção, entretanto não remete a uma sensorialidade. Além disso, não é algo interno como em Breton, mas é um convite ao outro a também olhar bem a exterioridade das ruas (Imagem 8).

Imagem 8 – Intervenção urbana das Polaroides (in)visíveis em um telefone público na W3 Norte, em Brasília-DF, em 2007



Fonte: Acervo do artista

Nesta polaroide, Tom Lisboa convida aquele que passa pelas ruas a olhar a paisagem urbana ao redor do telefone público onde está colocada e a procurar um banco vermelho. Ele chama a olhar para fora, diferente da proposta surrealista, vinculada a sensações internas, não do outro, mas do próprio artista.

Pode-se dizer que essa exterioridade exposta na obra de Tom Lisboa, ao fazer olhar lugares banais da cidade, está na obra de Breton nas fotografias expostas em Nadja, como a fotografia do Mercado de Pulgas de Jacques-André Boiffard (Imagem 9), revelando um espaço que está “desaparecendo”, pelo menos ao olhar desatento da modernidade, que Breton chama a atenção para que seja vista pelo leitor.

Imagem 9 – Mercado de Pulgas de Saint-Ouen – Fotografia de Jacques-André Boiffard



Fonte: BRETON, 2012, p. 57

Além dessa sobrevivência da busca de lugares que normalmente não são vistos, sobrevive a busca por pessoas. Breton persegue uma pessoa específica, Nadja, enquanto Brust, pessoas comuns que transitam pela cidade. Ao ver Nadja, Breton escreve:

De repente, ainda que estivesse a uns dez passos de mim, vindo no sentido oposto, vejo uma moça, pobremente vestida, que também me vê, ou tinha me visto. Vai de cabeça erguida, ao contrário de todos os passantes. Tão frágil que mal toca o solo ao pisar. Um sorriso imperceptível erra talvez em seu rosto. Curiosamente maquiada, como alguém que, tendo começado pelos olhos, não teve tempo de chegar ao fim, deixando o contorno dos olhos muito escuro para uma loura. [...] Eu nunca tinha visto uns olhos assim. [...] O que poderia haver de tão extraordinário naqueles olhos? (BRETON, 2012, p. 63-65).

Esses olhos são registrados na fotomontagem dos olhos de Nadja de André Breton (Imagem 10). Para ele, são “olhos de avenca” (BRETON, 2012, p. 104). Ele persegue Nadja e deixa registrada a fotografia montada de seus olhos, enquanto Raquel Brust, ao “perseguir” as pessoas comuns, para, começa a conversar com a pessoa, explica que se trata de um projeto artístico e convida a pessoa a participar do mesmo. O registro não é uma fotomontagem ou um recorte dos olhos, mas o retrato de meio-corpo que pode ser feito com os olhos fechados, olhando pra cima ou com as mãos nos olhos, conforme se vê no conjunto de três imagens agrupados na Imagem 11.

Imagem 10 – Fotomontagem de Nadja



Fonte: BRETON, 2012, p. 104

Imagem 11 – Olhares dos retratos do Projeto Giganto



Fonte: Acervo do Projeto Giganto

O andar dos surrealistas sobrevive nas três obras pela proposta de um percurso errático. De modo específico, porém com algumas divergências, na obra “Imagens Posteriores”, pelos trajetos longos e fora da cidade; na obra “Giganto”, pela busca de pessoas, mesmo que na obra surrealista de Breton seja de uma pessoa comum em específico e por Raquel haja uma generalização. Em “Polaroides (in)visíveis” a, busca de lugares banais, embora nesta obra a leitura seja externa enquanto que na obra de Breton, interna.

Sobrevivências do andar da Internacional Letrista/Situacionista

A Internacional Letrista ²⁶ (1952-1957), se torna Internacional Situacionista (1957-1972) em 1957, propondo-se a se perder na cidade como

²⁶A Internacional Letrista é formada pelos jovens escritores franceses: Guy Debord, Gil Wolman, Michèle Bernstein, Mohamed Dahou, Jacques Fillon e Gilles Ivain. Eles rompem com o lettrismo (1946) de Isidore Isou, criando a Internacional Letrista para “trabalhar na construção consciente e coletiva de uma nova cultura” (*apud* CARERI, 2013, p. 86). A divulgação do ideário do movimento Internacional Letrista (I.L.) ocorria através do seu boletim intitulado Potlatch. Ao

possibilidade expressiva concreta de antiarte, de modo diverso e para contestar a deambulação surrealista. Há uma crítica às deambulações dos surrealistas, feito de modo inconsciente, o que impossibilitava a produção de algo concreto gerador de reflexões sobre o espaço urbano. Os integrantes desse movimento, propuseram, então, uma forma de se investigar o meio urbano, na tentativa de descobrir os efeitos psicológicos e fisiológicos do mesmo, através da teoria da deriva²⁷, criada em 1956 por Guy Debord.

A deriva letrista elabora a leitura subjetiva da cidade já iniciada pelos surrealistas, mas pretende transformá-la em método objetivo de exploração da cidade: o espaço urbano é um terreno passional objetivo, e não só subjetivo-inconsciente (CARERI, 2013, p. 85).

A deriva é fundada na errância urbana e se configura como uma atividade lúdico-coletiva que pretende perceber os efeitos psíquicos que o contexto urbano produz no indivíduo, criando um outro modo de habitar a cidade, diferente da proposta surrealista de definir as zonas inconscientes da cidade e alicerçado ao conceito de psicogeografia²⁸, apropriando-se do espaço de forma racional, identificando pontos fixos, de entrada ou saída.

Aos internacionais letristas e depois situacionistas importava experimentar a vida de um modo real e não pelo sonho ou imaginação, como os surrealistas. Para isso, propuseram a criação de situações efêmeras no cotidiano, “era preciso agir, e não sonhar” (CARERI, 2013, p. 85).

A deriva, então, aceita o destino, já que este andar não tem um rumo pré-definido, baseando-se na ideia de se perder na cidade, mas não se funda nele, uma vez que estabelece algumas regras à criação de cartografias

longo dos cinco anos de existência da I.L., foram lançados vinte e nove números do boletim, o primeiro número é publicado em junho de 1954 e o último em novembro de 1957, após a formação da Internacional Situacionista, em julho do mesmo ano (DEBORD, 1997, p.7).

²⁷*Formulaire pour un urbanisme nouveau*, de Ivan Chtcheglov (Gilles Ivain) em 1953 é o primeiro ensaio que aparece o termo deriva. Mas Guy Debord continua a pesquisa e faz a sua conceituação. Em 1955 escreveu *Introduction à un critique de la géographie urbaine*, definindo os métodos experimentais para “a observação de alguns processos do destino e do previsível nas ruas” (CARERI, 2013, p. 89) e cria a Teoria da Deriva em 1956, publicada no nono número do Boletim Potlatch e no jornal surrealista belga “*Les “èvres Nues”*” e republicado no segundo número do boletim da Internacional Situacionista em 1958 (DEBORD, 1996, p. 7).

²⁸ Psicogeografia é o “estudo dos efeitos precisos do meio geográfico, conscientemente organizado ou não, que atuam diretamente no comportamento afetivo dos indivíduos” (CARERI, 2013, p. 90). A cidade passa a ser, também, o modo como os indivíduos se apropriam dela, por meio dos efeitos que cada rua, quarteirão tem sobre o comportamento afetivo.

psicogeográficas, ou seja, mapas criados a partir daquilo que afeta o sujeito de modo consciente.

As regras estão ligadas à extensão, ao número de pessoas envolvidas e ao tempo do percurso. A extensão podia variar de um quarteirão ao bairro e no máximo ao conjunto da grande cidade e suas periferias. O número de pessoas seria de duas a três com a mesma consciência para se chegar a conclusões objetivas e o tempo médio de um dia.

Segundo Careri (2013, p. 99) a deriva psicogeográfica objetivava uma nova apropriação do espaço urbano, por meio de novos comportamentos, de forma mais lúdica, sendo que a cidade se converteria em um jogo a ser vivido coletivamente, perdendo o tempo útil e transformando em um tempo lúdico-construtivo, o tempo do jogo pela construção das situações.

O resultado visual, decorrente das derivas, era a criação de mapas da cidade, como “*The naked city*” (Imagem 12) por Debord. A obra é uma colagem de um mapa convencional da cidade de Paris, a partir de 18 recortes do mesmo colocados de forma separada e desordenada. Além de 46 setas de tamanhos e formatos diferentes.

Imagem 12 - “*The naked city*” (1957) de Guy Debord



Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/15.176/5458>, acesso em 23 de setembro de 2016

Os recortes representam, segundo Debord, “unidades ambientais” ou de “atmosfera” definidas por afetividades, paixões e intuições dos moradores da cidade parisiense, enquanto as setas representam “eixos principais de passagem” e/ou “direções de penetração” que conectam as unidades de ambiência (DEBORD, 1993).

Esses mapas, mesmo partindo de uma afetividade, não são construções subjetivas no que tange à visualidade, constituindo-se de dispositivos protocolares de linhagem clássica, sendo uma representação alternativa do mapa real, mas com elementos do mesmo.

Pela constituição desses mapas não é possível relacioná-los com as obras “Imagens Posteriores”, “Giganto” e “Polaroides (in)visíveis” uma vez que se afastam visualmente e também na proposta de criar uma ordenação. Os mapas situacionistas propunham um novo mapa da cidade, mas ainda assim um mapa com base em uma ordem, um caminho, dado pelas setas na obra exposta acima. Já as três obras são colocadas na cidade sem uma indicação de caminho. Não há um direcionamento sobre o que é a obra, ou o qual caminho seguir para visualizar a próxima fotografia, só se perdendo pela cidade as imagens podem surgir.

Mesmo que não haja esse direcionamento, caso as fotografias sejam seguidas, poderia se criar um mapa a partir delas, embora não seja a intenção dos artistas. Paradoxalmente, é justamente nessa perda na cidade e do tempo útil que sobrevivem as derivas situacionistas, de se perder a partir de algumas regras criadas pelos próprios artistas para se jogar com a cidade.

Os três artistas se alinham à errância surrealista, em relação à ideia de se perder na cidade e do tempo útil, comum também à deriva. Contudo, há uma estreiteza maior com a última devido às regras propostas no andar de Raquel Brust e Tom Lisboa. Essa proximidade é vista na obra de Patricia Gouvêa somente nas andanças para a colocação da obra no espaço urbano. A artista andou pelas ruas do Rio de Janeiro, sem rumo certo, a partir das regras:

Não pode ser muro de chapisco, porque não vai ter um bom resultado, têm muitos muros com pregos. Tem muros que já tem grafites novos. A gente tomou como prerrogativa não colocar em cima de nenhum grafite novo, por respeito aos outros artistas. Então, a gente foi mapeando²⁹.

Além da procura de muros altos que coubessem as fotografias (4x2,75m). Percebe-se o estabelecimento de regras no andar da segunda etapa da obra. Já

²⁹Entrevista concedida à pesquisadora em 30 de março de 2014, em Curitiba-PR.

em Raquel Brust e Tom Lisboa, as regras são fixadas desde o registro dos retratados e na confecção das polaroides (in)visíveis e na colocação das obras, uma vez que são ações feitas de forma concomitante.

Raquel Brust anda pela cidade procurando pessoas anônimas que moram ou trabalham nas proximidades onde serão colados os retratos. Ela sempre anda com a câmera na mão e ao abordar a pessoa já diz que a fotografia faz parte do Projeto Giganto e a fotografia, a pose já fica adequada ao muro em que será colada. Já Tom Lisboa procura o espaço onde será colada a polaroide e se coloca a olhar o entorno para procurar espaços que não se olha com o olhar apressado, um detalhe na paisagem ou uma imagem fugidia.

Embora sobreviva esse andar da deriva com um destino aberto ao desvio, os artistas não colocam essa denominação para o seu modo de andar pelo espaço urbano. Somente, Daniel Muskito, estudante de design que ajudou nas colagens de Fortaleza, expõe esse termo “derivas” ao descrever o processo de busca pelos muros na referida cidade à colagem da obra “Imagens Posteriores”.

As derivas, nesta obra como na dos situacionistas, são feitas em grupos. No Rio de Janeiro por Patricia Gouvêa e Marco Antônio Teobaldo; em Fortaleza por Carol, Igor e Daniel Muskito e, em Brasília pelos integrantes do Coletivo Transverso. Raquel Brust passa a andar de grupo somente a partir do Giganto Bertioga. Apenas Tom Lisboa é categórico ao dizer “Eu faço sozinho”³⁰. Sobrevive, exceto em Lisboa, o modo de andar em pequenos grupos que estejam com a mesma consciência.

As sobrevivências do andar dos situacionistas se dá no procedimento da deriva, com a proposta de se perder na cidade e perder tempo útil, que amplia a “perda” dos surrealistas e se distingue à do *flâneur* ao não só contemplar aquilo que está em volta, mas se apropriar. Freire (1997, p. 68) faz a distinção da deriva com a *flânerie* benjaminiana pelo fato de a primeira apresentar um caráter mais crítico, ao se propor a expor a homogeneidade dos espaços no período do pós-guerra, além de não considerar os objetos da urbanidade apenas pela sua contemplação, aos moldes do *flâneur*, percebendo-os como construções sociais que podem ser reconstruídos pelo caminhar.

³⁰Entrevista concedida à pesquisadora em 30 de janeiro de 2014, em Curitiba-PR.

Sobrevivências do andar dos fotógrafos

O processo do andar pelas ruas também aparece na fotografia já no século XIX, antes mesmo da aparição das andanças à criação artística com os movimentos de vanguarda, como vistos nos itens anteriores. Talvez, pelo fato de existir certa “naturalização” do “andar para fotografar”, uma vez que a câmera fotográfica, ao invés de uma tela ou papel em branco, tem um visor que é preenchido com aquilo que aparece na frente da objetiva. O fotógrafo preenche o visor, desde os primórdios, com cenas da cidade, andando por ela.

Esse andar é visto como uma espécie de “naturalização” por não haver uma discussão sobre o processo de andar do fotógrafo, exceto a uma associação à figura do *flâneur*. Mesmo Walter Benjamin (1994b) ao recuperar a *flânerie* baudelairiana não faz uma associação direta com a fotografia, mas com o surrealismo, pois segundo o autor (1994b, p. 33) são da mesma natureza, da iluminação profana.

Em relação à fotografia, Benjamin ao retomar o fotógrafo Eugène Atget³¹ não toca no procedimento de andar (ou flunar) pelas ruas, mas fala sobre o resultado visual, como expõe (1994a, p. 102) “...nessas imagens, a cidade foi esvaziada, como uma casa que ainda não encontrou moradores”, fotografando a cidade conforme a cena de um crime.

Para Benjamin a importância dele e o modo como o vê não se centra na ação de andar, mas no modo de registro por “desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos” (1994a, p. 100). Mesmo que em seus escritos Benjamin não faça essa relação direta entre Atget e o *flâneur*, suas descrições, como a que segue abaixo, remetem à *flânerie*.

Quase sempre Atget passou ao largo das “grandes vistas e dos lugares característicos”, mas não negligenciou uma grande fila de fôrmas de sapateiro, nem os pátios de Paris, onde da manhã à noite se enfileiram carrinhos de mão, nem as mesas com os pratos sujos ainda não retirados, como existem aos milhares, na mesma hora, nem no bordel

³¹Atget utilizava uma antiga câmera de madeira que produzia negativos no formato 18x24cm. Tecnicamente era difícil fazer imagens com muitas pessoas. Para além dessa dificuldade técnica, o fotógrafo buscava um olhar distante das cenas previsíveis já impressas nos cartões postais da cidade.

da rua...nº 5, algarismo que aparece, em grande formato, em quatro diferentes locais da fachada. (BENJAMIN, 1994a, p. 101-102)

Benjamin finaliza a passagem dizendo que “curiosamente quase todas as imagens são vazias”, o que reforça o enfoque de análise dele, ou seja, o olhar às imagens e não ao processo de produção delas. Contudo, interessa-se pelo processo como sobrevivência nas obras dos três artistas, Patricia Gouvêa, Raquel Brust e Tom Lisboa.

Nessa perspectiva toma-se o verbo passar, conjugado no passado, na primeira linha do trecho acima, como uma substituição de andar (andou) por grandes vistas e lugares característicos da cidade, mas fotografou o detalhe, o insignificante, o ordinário. Desse modo, procedeu como o *flâneur*, andando sem um rumo certo, mas em busca do detalhe, daquilo que, normalmente, não se presta atenção, agindo simultaneamente como o detetive e o trapeiro.

Esse procedimento de andar olhando com atenção àquilo que está em redor se configura na marca da fotografia urbana e sobrevive na ação de outros fotógrafos como Henri-Cartier Bresson³², André Kertész³³ e na *street photography*³⁴.

Segundo Clive Scott (2013, p. 1) há um consenso de que “Paris é a fonte da fotografia de rua”, tanto que sua abordagem vai de Atget à Cartier-Bresson. Já Frizot (1998) reconhece a importância dos franceses, mas esclarece que a diferença na fotografia de rua francesa³⁵ e norte-americana está na busca pelo

³²Henri-Cartier Bresson, fotógrafo francês, considerado o pai do fotojornalismo e um dos fundadores da Agência Magnum, que se configurou como um dos expoentes da fotografia de rua (GALASSI, 1987, p. 20).

³³André Kertész, húngaro, viveu em Paris e depois Nova York. Segundo Gibson (2016, p. 42) foi um dos primeiros a perceber o potencial da fotografia de rua.

³⁴Segundo Michel Frizot (1998, p. 647) a *Street Photography* se desenvolveu nos Estados Unidos, no período pós-segunda Guerra Mundial, de 1950 a 1980. Para ele, a fotografia de rua norte-americana rompe com o controle formal preconizado pelos franceses (especialmente Bresson e Kertész), trazendo, a partir do início dos anos 1960 uma nova escola da fotografia de rua que evita a poesia simbólica e busca o estranho ou como expõe Frizot (1998, p. 643) “fazer fotos bobas”, quebrando regras da técnica fotográfica e de composição. Alguns nomes importantes foram: Diane Arbus, Lee Friedlander, Gary Winogrand, Joel Meyerowitz, William Klein, Robert Frank e outros. Embora já exista a prática, para Gibson (2016, p. 42) o termo “fotografia de rua” passa a ser mais predominante nos livros de história da fotografia, no fim dos anos 1980. Para Gibson, a fotografia de rua continua em desenvolvimento, hoje percebido pelos coletivos de fotógrafos de rua como o “*In-Public*”, “*Street Photographer*”, “*Un-posed*” e “*That’s life*”.

³⁵Frizot (1998) se refere à Bresson e Kertész. Ele não coloca Atget dentre os fotógrafos de rua, por uma questão de temporalidade. Ele fotografou no século XIX e não no século XX, momento que surge a ideia de fotografia de rua.

formalismo e uma poética simbólica pela primeira, enquanto a segunda rompe com a técnica e a composição para retratar o estranho, o bobo.

Não nos interessa aprofundar nessas diferenças entre fotógrafos franceses e norte-americanos, mas perceber o processo de andar. A meu ver, enquanto os primeiros parecem se alinhar à característica do olhar atento do “*flâneur* detetive”, que culmina no registro do “momento decisivo”, os segundos se vinculam ao “*flâneur* trapeiro”, ao se preocuparem mais em coletar os restos, àquilo que é ignorado pela sociedade.

Esses modos de ser do *flâneur* reverberam no conceito da fotografia de rua dada por Gibson (2016). Ele se pergunta “O que é a fotografia de rua?” (GIBSON, 2016, p. 8). A resposta rápida dada por ele é qualquer fotografia tirada no espaço público. Mas, ao aprofundar a questão traz como cerne a ideia de fotografar ao “se perder na cidade”, um dos princípios da *flânerie*.

Para isso, o autor compara a fotografia de rua ao jazz. Ambos, “se perdem; eles têm uma ideia sobre aonde estão indo, estão no controle, mas estão abertos ao acaso e àquilo que parece certo no momento” (*op.cit.*), por isso, um outro nome para a fotografia de rua seria “fotografia perdida”.

Para Gibson (2016) é preciso se perder, independente da busca ser por um “momento decisivo” ou pelos restos. O autor não faz a distinção entre esses dois modos de busca. O autor parece se alinhar às propostas bressonianas ao ressaltar a importância da busca do instante, que surgirá no acaso. Além disso, apresenta como “inegociável” o fato de a fotografia não ser encenada, afirmando que a tradição da fotografia de rua, originada em Bresson é a captura do instante como ele é, sem interferências do fotógrafo.

Por isso, a fotografia de rua, para Gibson (2016) é andar com a câmera na mão, de modo a se perder, estando aberto ao acaso, registrando aquilo que está na cidade, sem que haja encenação. Essa perspectiva de se perder com a câmera na mão é o que sobrevive nas obras de Patricia Gouvêa, Raquel Brust e Tom Lisboa.

Patricia Gouvêa ao registrar as fotografias da obra “Imagens Posteriores” se perde nas viagens, entre uma cidade e outra, com a câmera na mão, enquadrando as paisagens pelas janelas dos carros ou ônibus e de barcos, sendo

que estes estão em movimento, culminando em fotografias borradas. A câmera capta àquilo que passa por sua objetiva, em contrapartida não é o instante bressoniano, mas a duração bergsoniana. Nesse momento, não é o andar a pé, isso só ocorrerá no ato que antecede a colagem nos muros das cidades, mas mediada, entre outros, por um meio de transporte.

Raquel Brust anda a pé pelas ruas das cidades com a câmera na mão sempre aberta ao acaso, mas ao invés de registrar as pessoas que passam, captando os instantes que se apresentam à sua lente, ela aborda as pessoas. Acontece, então, a encenação. Para Gibson (2016, p.15), os retratos de rua em que há o consentimento da pessoa fotografada não é fotografia de rua, mas um retrato encenado.

De fato, os retratos do Giganto não seriam fotografias de rua, conforme conceituação de Gibson e não se trata de mostrar que podem ser. Percebe-se, contudo, uma aproximação no que tange ao processo de andar nas ruas que, nesta obra, mistura o flânar do detetive e do trapeiro, já que ela tem um objetivo claro de procurar pessoas comuns que são invisibilizados na multidão. O ato de fotografá-los seria uma forma de mostrar o que a sociedade não vê, os idosos, os drogados, moradores de rua, prostitutas, travestis e pessoas comuns.

Já Tom Lisboa, também anda ao acaso, porém não sai com a câmera na mão, até porque não utiliza uma para fazer os registros. A sua câmera seria o próprio olhar atento, que é o modo de olhar do *flâneur*. Essa atenção do detetive faz com que o artista passe a chamar a atenção do outro àquilo que ele “coletou” do espaço urbano como um trapeiro, transformando em pequenos textos, fragmentos das ruas que ganham o enquadramento quadrangular das polaroides que, pelo fato de não serem imagens prontas também estimular ao outro a mesma ação de “coleta” desses fragmentos.

Com isso, sobrevive a ideia de perda e a disponibilidade ao acaso com a câmera nas mãos e o olhar atento acionado dos fotógrafos de rua, com misturas do *flâneur* detetive e trapeiro. Enquanto que a proposta de não-encenação e captura de um instante único ou mesmo a visualidade mais tradicional da fotografia de rua não ecoa nas três obras.

Considerações Finais

Ao me colocar diante das obras “Imagens Posteriores”, “Giganto” e “Polaroides (in)visíveis” emergem as anacronias pelo processo de andar pelas ruas à criação artística, surgindo, a partir do meu olhar, os cruzamentos com os dadaístas, surrealistas, situacionistas e fotógrafos de rua.

Esse entrecruzamento de imagens de tempos diversos é importante pois demarca um modo de fazer história da arte que busca o “entre”, uma abertura das obras. Além disso, a constituição dessa montagem busca romper a ideia de uma pesquisa histórica com o uso de imagens meramente ilustrativas³⁶.

Entretanto, o método do anacronismo não é axiomático (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 29), uma vez que não se propõe a fundar ações de uma prática, como fez Panofsky, mas tem como objetivo colocar em dúvida as “evidências do método”, trazendo leituras diversas pelo olhar de quem olha e é olhada pela obra.

Alinha-se à perspectiva de um fazer histórico na direção de uma crítica visual, conforme Didi-Huberman (2012), uma vez que trabalha, “fechando um ponto de vista”, que se dá no ato de olhar e colocar em questão o que se vê e não se vê na imagem e, ao mesmo tempo, “abrindo um ponto de vista”, restituindo às imagens “o elemento antropológico que as põe em jogo” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 61). Desse modo, se institui um movimento constante de fechar e abrir um ponto de vista, vendo o visto, imaginando o não visto e percorrendo a arqueologia destas imagens, que se dá tanto no passado, quanto no futuro³⁷, ou no cruzamento das temporalidades.

³⁶Martin Jay (1996) chama esse momento de virada figurativa (*pictorial turn*), em que a visualidade solicita os seus próprios métodos de análise. Essa discussão na história tem início com a virada linguística (1960). A imagem, em um primeiro momento, passa a ser utilizada como fonte, mas de um modo ilustrativo. Ivan Gaskell (1992), no texto “História das Imagens”, ressalta que ainda persiste esse uso ilustrativo por parte dos historiadores. Contudo, àqueles historiadores que se debruçam a adentrar os materiais visuais (arte, desenho gráfico, fotografia etc) promovem uma “discussão de sua produção e de seu consumo como atividades sociais, econômicas e políticas” (1992, p. 268). Nesta pesquisa, as três obras e suas imagens serão os condutores para se pensar a questão principal da pesquisa, ou seja, o cruzamento de temporalidades, percebendo as inscrições das obras em um dado contexto social, artístico.

³⁷Essa dimensão de olhar ao futuro gera uma espécie de arqueologia às avessas, segundo Didi-Huberman (2012).

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, W. *Pequena história da fotografia*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo : Ed. Brasiliense, 1994a (Obras escolhidas; v.1).

_____. *Charles Baudelaire e um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo : Ed. Brasiliense, 1994b (Obras escolhidas; v.3).

_____. *Passagens*. Belo Horizonte : Ed. UFMG; São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BLOCH, Marc. *Apologia da história ou ofício de historiador*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro : Zahar, 2001.

BRETON, André. *Os manifestos do surrealismo*. Tradução: Pedro Tamen. Lisboa : Moraes Editores, 1976.

_____. *Nadja*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo : Cosac&Naify, 2012.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. Trad. Frederico Bonaldo. São Paulo : Ed. Gustavo Gilli, 2013.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Trad. Epharim Ferreira Alves. Ed. Vozes : Petrópolis, 1998.

DAVILA, Thierry. *Marcher, créer: déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*. Paris : Éditions du regard, 2002.

DEBORD, Guy. *Teoria da deriva*. Tradução Carlos Roberto Monteiro de Andrade. *Óculum*, Campinas, n. 4, 1993, p. 26-29.

_____. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro : Ed. Contraponto, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo : Ed. 34, 1998.

_____. *A sobrevivência dos vagalumes*. Trad. Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2011.

_____. *Imagens apesar de tudo*. Trad. Vanessa Brito; João Pedro Cachopo. Lisboa : KKYM, 2012.

_____. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte.* Trad. Paulo Neves. São Paulo : Ed. 34, 2013.

_____. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens.* Trad. Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2015.

Freire, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo.* São Paulo : SESC/Annablume/FAPESP, 1997.

FRIZOT, Michel. *A new history of photography.* Köln : Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 1998.

GALASSI, Peter. *Henri Cartier-Bresson: the early work.* New York : Museum of modern art (Catalogue), 1987.

GIBSON, David. *Manual do fotógrafo de rua.* Trad. Edson Furmankiewicz. São Paulo : Ed. Gustavo Gilli, 2016.

MARTIN, Jay. *Vision in context: reflections and refractions.* In: *Vision in context. Historical and contemporary perspectives on sight*, Teresa Brennan & Martin Jay (ed.) - London, Routledge, 1996, p.1-14.

RANCIÈRE, Jacques. *O conceito de anacronismo e a verdade do historiador.* In: *História, verdade e tempo.* Marlon Salomon (org.). Chapecó, SC : Argos. 2011.

SANTOS, Milton. *Técnica, Espaço, Tempo: globalização e meio técnico-científico informacional.* São Paulo : Hucitec, 1997.

SCOTT, Clive. *Street Photography: From Atget to Cartier-Bresson.* Londres: I.B. Tauris & Co., 2013.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Novas derivas.* Trad. São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2014.