

Fotografia urbana e aura

José João Name*

Resumo

A fotografia de rua é consequência da demanda por uma nova técnica de representação instaurada pelas mudanças de sensorio propiciadas pela modernidade. O *flâneur* em suas várias facetas: mendigo, trapeiro, vagabundo, detetive, entre outras, desenvolveu seu *habitat* na multidão que foi, ao mesmo tempo, seu agente transformador culminando no fotógrafo de rua. A aura encontra uma representação na fotografia que instaura um novo ambiente de interação sujeito-objeto atendendo às exigências de um sensorio transformado pelas pressões da modernidade. A aura, a memória involuntária e o inconsciente óptico convergem na prática da fotografia de rua realizando um novo modo de apropriação de dimensões humanas insuspeitadas.

Palavras-chave: fotografia de rua; *flâneur*; aura; perceptibilidade; Walter Benjamin; Eugène Atget.

Abstract

Street photography is the outcome of the demand of a new representation technique established by sensory changes encouraged by modernity. Various aspects of the *flâneur* - beggar, ragpicker, vagabond, detective, among others - made him develop his *habitat* in the crowd which in turn became the transformer agent resulting in the street photographer. The aura finds a representation in photography which determines a new atmosphere for the subject-object interaction meeting the needs of a sensory transformed by the pressures of modernity. The aura, the involuntary memory and the optical unconscious lead to street photography enabling a new way of apprehending unsuspected human dimensions.

Keywords: street photography; *flâneur*; aura; perceptiveness; Walter Benjamin; Eugène Atget.

* Fotógrafo, Médico e Mestre em Ciências Sociais: Antropologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. E-mail: jjn@uol.com.br

Mudança de sensório: multidão e *flânerie*

No século XIX, as conquistas tecnológicas, associadas ao nascimento de grandes conglomerados humanos, determinaram uma alteração nos padrões de percepção do mundo objetivo. Este novo meio urbano, caracterizado pela intensificação das relações comerciais, da movimentação pelas vias de transporte e da aglomeração crescente, converge, na obra de Benjamin (2006), na ideia da multidão. A multidão, fruto típico das aglomerações nas grandes cidades, não é só um fenômeno relativo à intensidade numérica de pessoas que se entrecruzam, colidem, acotovelam e confrontam na metrópole, mas também implica outros componentes objetivos e subjetivos que rodeiam e interpenetram o viver na metrópole moderna: a multidão de informações, sinais, luzes e fisionomias como fragmentos de sonho espalhados pelas ruas, que, por si só, constituem uma nova fantasmagoria para o seu habitante.

A movimentação agitada pelas vias de transporte, o encontro com o estranho, notadamente, a imposição de sentar-se por minutos ou horas ao lado de um desconhecido sem qualquer comunicação demandam uma nova preparação para a vida em conjunto, uma acomodação das tensões geradas pelo fenômeno da metrópole.

As pessoas tinham de se acomodar a uma circunstância nova e bastante estranha, característica da cidade grande. Simmel fixou esta questão acertadamente: “Quem vê sem ouvir fica muito mais inquieto do que quem ouve sem ver. Eis algo característico da sociologia da cidade grande. As relações recíprocas dos seres humanos nas cidades se distinguem por uma notória preponderância da atividade visual sobre a auditiva. Suas causas principais são os meios públicos de transporte. Antes do desenvolvimento dos ônibus, dos trens, dos bondes do século XIX, as pessoas não conheciam a situação de terem de se olhar reciprocamente por minutos, ou mesmo por horas a fio, sem dirigir a palavra umas às outras. (Benjamin, 2000, p. 36)

Através de personagens que poderíamos denominar de sondas historiográficas, tais como o *flâneur* e como o próprio Baudelaire, seu duplo posicionado no século XIX, Benjamin (2000) expõe a visão das novas condições da organização urbana, o impacto sensorial por elas provocado e as mudanças adaptativas que se impuseram:

Para o perfeito *flâneur*... é um prazer imenso decidir morar na massa, no ondulante... Estar fora de casa; e, no entanto, se sentir em casa em toda parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e ficar escondido no mundo, tais são alguns dos menores prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais (!) que a língua só pode definir inabilmente. O observador é um príncipe que, por toda parte, usufrui de seu incógnito... O amoroso da vida universal entra na multidão como se em um imenso reservatório de eletricidade. Também podemos compará-lo a um espelho tão imenso como essa multidão, a um caleidoscópio dotado de consciência que, a cada movimento, representa a vida múltipla e a graça comovente de todos os elementos da vida. Baudelaire, *L'art romantique*, Paris, pp. 64-5 (*Le peintre de la vie moderne*) (Benjamin, 2000, p. 221).

Segundo Benjamin (2000, p. 117), a multidão permeia toda a obra de Baudelaire, embora de forma não explícita: “A massa era o véu agitado através do qual Baudelaire via Paris.” ou “Nos Quadros Parisienses é possível demonstrar, em quase toda parte, a presença secreta da massa. Quando Baudelaire escolhe por tema a alvorada, há nas ruas desertas qualquer coisa do “burburinho silencioso” que Hugo pressente na Paris noturna”. Mais explícita que em Baudelaire, a multidão em Hugo contém todos os aspectos caóticos e impactantes que ainda nos sugere até a atualidade. Seu aspecto coletivo centra-se no número e seu aspecto individual, nos desconhecidos, os que nunca foram vistos pelo poeta. Victor Hugo, que Baudelaire chama de “gênio sem fronteiras” (Benjamin, 2006, p. 314), expressa sua visão da multidão em duas passagens em *La pente de la rêverie*

Multidão sem nome! Caos! Vozes, olhos, passos.
Os que nunca foram vistos os que nunca conhecemos.
Todos vivos!- cidades zumbindo aos ouvidos
Mais que um bosque da América ou colmeias de abelhas.

A multidão passou a ser, então, na produção artística do século XIX, pano de fundo e personagem tanto pela sua presença, quanto pela sua ausência: a solidão.

Sobre Victor Hugo, por volta de 1840: “Na mesma época, ele se convence cada vez mais de que, se o homem é o animal solitário, o solitário é o homem das multidões...Foi Vítor Hugo quem deu a Baudelaire o sentimento da vida irradiante das multidões, e quem lhe ensinou que ‘multidão e solidão são termos iguais e intercambiáveis pelo poeta ativo e fecundo...’ [...]”. (Benjamin, 2006, p. 314)

Ou

As multidões em Hugo: “O profeta busca a solidão...Vai ao deserto pensar, em quem? Nas multidões.” Hugo, William Shakespeare, 2ª parte, livro VI. (Benjamin, 2006, p. 336)

O *flâneur*, que encontra sua morada na massa e que faz das ruas da cidade sua casa ou um *interieur*, adquire, no confronto com a selva urbana, novos sentidos que se revelam adequados como resposta às tensões e aos desafios constantes. Benjamin (2000) expõe essa transformação minuciosamente engendrada com a transformação dos meios de expressão que culminaram no desenvolvimento do conto policial. O *flâneur*, que caminha lentamente a observar fisionomias e a adivinhar fisiognomias, confundido com um indolente e desocupado habitante das metrópoles, reúne e concentra estas características e lhe atribui um foco na identificação e perseguição do transgressor; apresenta-se, agora, como o detetive.

Na figura do *flâneur* prefigurou-se a do detetive. Para o *flâneur*, essa transformação deve assentar-se em uma legitimação social de sua aparência. Convinha-lhe perfeitamente aparentar uma indolência, atrás da qual, na realidade, se oculta a intensa vigilância de um observador que não perde de vista o malfeitor incauto. (Benjamin, 2000, p. 219)

Os romances policiais e a figura do detetive coagulam em si as tensões da selva urbana, a concentração das novas qualidades de seus habitantes no desenvolvimento de um novo sensorio e a constatação da presença de relações arquetípicas entre os homens, sejam selvagens, sejam civilizados.

Sobre o Homem da Multidão, essa passagem de um artigo de La Semaine, de 4 de outubro de 1846, atribuído a Balzac ou mesmo Hippolyte Castille (cit. Messac, Le “Detective Novel” et l’influence de la pensée scientifique, Paris, 1929, p. 424): “O olho segue os passos desse homem que caminha na sociedade atravessando leis, as ciladas, as traições de seus cúmplices, como um selvagem do novo mundo entre répteis, os animais ferozes e as tribos inimigas. (Benjamin, 2000, p. 216)

O *flâneur* encontra um ápice de seu aspecto investigativo, ao compor fisiognomias e perseguir aqueles que lhe atraem por seus traços, no detetive, entretanto sua *flânerie* básica, de observador caminhante e que

lhe é inerente, aflora das formas as mais variadas:

Notável associação entre a *flânerie* e o romance de detetive no começo de *Les Mohicans de Paris*: “Desde o princípio, Salvator diz ao poeta Jean Robert:

- Você quer escrever um romance? Tome Lesage, Walter Scott e Cooper...- Em seguida, tais como personagens de *As Mil e Uma Noites*, eles lançam ao vento um pedaço de papel e o seguem, persuadidos de que vai conduzi-los a um tema de romance, o que de fato ocorre”. Regis Messac, *Le “Detetive Novel” et l’influence de la pensée scientifique*, Paris, 1929, p. 429. (Benjamin, 2000, p. 218)

Vemos, através das circunstâncias nascentes nas metrópoles, um desenvolvimento social, aferido pelo aparecimento de novos personagens urbanos, como o *flâneur*, o detetive, o *voyeur*, o andarilho, o mendigo, o trapeiro, etc., a par com um sensorio que, atingido por novos estímulos advindos da metrópole, representados pela multidão e pelos novos meios de transporte, e dos choques, impôs ao desenvolvimento tecnológico um direcionamento que contemplasse novas e desconhecidas demandas que exigiram uma nova forma de leitura e de representação das impressões que lhe chegavam aos órgãos dos sentidos. Esse fenômeno já impactara a pintura de modo significativo, no início do século XIX, e consolidou-se na escola impressionista. Através de pinceladas soltas, os pintores impressionistas buscavam mais a fidelidade à luz, ao ambiente, ao clima e ao movimento que a retratação fiel da realidade. A adaptação do olhar à visão da multidão gerou “novas faculdades” perceptivas que requeriam, então, novas possibilidades de representação que se estendessem da pintura à literatura e à música.

Talvez a visão diária de uma multidão em movimento representasse, alguma vez, um espetáculo ao qual os olhos devessem primeiro se adaptar. Se admitíssemos esta hipótese, então não seria impossível supor que aos olhos teriam sido bem-vindas oportunidades de, uma vez dominada a tarefa, ratificarem a posse de suas novas faculdades. A técnica da pintura (in) expressionista de captar a imagem no tumulto das manchas de tinta seria, então, reflexo das experiências tornadas familiares aos olhos dos habitantes das grandes cidades. (Benjamin, 2000, p. 123)

O *flâneur* e a fotografia

A partir de 1997, entrou em cena, no desenrolar da história da fotografia, um fotógrafo que foi reconhecido apenas tempos depois de sua morte. Eugène Atget fotografou as ruas de Paris com uma precisão e composição incomparáveis, carregando, diariamente, a pé, uma pesada câmera e tripé, que se supõe pesarem em torno de 20 quilos, para explorar as ruas da Paris antiga, descendo as escadas do metrô ou viajando aos subúrbios de trem (Krase, 2008, p. 87). Atget foi quem deu início à fotografia urbana; seu interesse não eram os retratos comerciais que intoxicavam o ambiente da fotografia da época: “Foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos, durante a época da decadência” (Benjamin, 1996, p. 100). Atget interessava-se mais pelas ruas, objetos e personagens casuais da metrópole: as cenas comuns da cidade como encontramos em suas fotos, a do trapeiro, da prostituta das ruas e praças, que tendem a parecerem solitários. Ao abandonar o objeto fotográfico estruturado, comum em sua época, como o dos retratos e paisagens convencionais, Atget se volta para as ruas:

Quase sempre Atget passou ao largo das “grandes vistas e dos lugares característicos”, mas não negligenciou uma grande fila de formas 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 da rua... nº 5, algarismo que aparece, em grande formato, em quatro diferentes locais da fachada. (Benjamin, 1996, p. 101)

Atget, à sua maneira, foi um *flâneur*, talvez um dos primeiros elos entre a *flânerie* que se extinguia e o nascimento da fotografia urbana, sua sucessora instrumentalizada pela câmera fotográfica. Na figura de Atget confluem o *flâneur*, o andarilho, o trapeiro, o vendedor ambulante, o vagabundo: “Ele buscava as coisas perdidas e transviadas, e, por isso, tais imagens se voltam contra a ressonância exótica, majestosa, romântica, dos nomes das cidades; elas sugam a aura da realidade como uma bomba suga a água de um navio que afunda” (Benjamin, 1996, p. 101). Os seus registros mais notáveis, enquanto um personagem que soma vários vetores sociais da metrópole, entretanto, são aqueles que se comparam a “locais de um crime”. A câmera, ao diminuir de tamanho,

torna-se propícia para o registro de imagens secretas, para descobrir fisionomias, como um flâneur, e seguir os passos de um criminoso, como um detetive.

A câmera se torna cada vez menor, cada vez mais apta a fazer imagens efêmeras e secretas, cujo efeito do choque paralisa o mecanismo associativo do espectador. Aqui deve intervir a legenda, introduzida pela fotografia para favorecer a literalização de todas as relações da vida e sem a qual qualquer construção fotográfica corre o risco de permanecer vaga e aproximativa. Não é por acaso que as fotos de Atget foram comparadas ao local de um crime. Mas existe em nossas cidades um só recanto que não seja local de um crime? Não é cada passante um criminoso? Não deve o fotógrafo, sucessor dos áugures e arúspices, descobrir a culpa em suas imagens e denunciar o culpado?

O fotógrafo urbano, sucessor dos oráculos, passa então a ser, como Atget, um fisionomista da metrópole moderna. Suas fotos de locais desertos contêm os vestígios que as tornam autos no processo da história (Benjamin, 1996, p. 174). A intimidade destas fotos não se deixa diminuir por representarem a história de uma coletividade; nelas encontramos o Atget personagem-raiz, como *flâneur*, elegendo sua próxima caminhada fotográfica, a seguir uma máxima da *flânerie*: “Sair, quando nada nos obriga a fazê-lo, e seguir nossa inspiração como se o simples fato de virar à direita ou à esquerda já constituísse um ato essencialmente poético” (Benjamin, 2006, p. 479).

Fotografia e aura

Aura e perceptibilidade

Uma importante característica da imagem fotográfica pode ser expressa no seu encanto. O encanto da imagem fotográfica, da visão das imagens mentais projetadas em um suporte material, é também conhecido como fotogenia, definida como qualidade poética dos seres e das coisas expressas na fotografia. Os fenômenos próprios da imagem fotográfica: reflexão das imagens mentais, interação indissociável entre elementos subjetivos e objetivos, e a presença-ausência dos retratados, estabelece uma nova dimensão perceptiva, que apresenta várias confluências com o conceito benjaminiano de aura. Para introduzirmos os novos modos

de interação do observador com a imagem fotográfica, voltamo-nos a uma questão fundamental, formulada e respondida por Walter Benjamin (1996):

Em suma, o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, até que o instante ou a hora participem de sua manifestação, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho. (Benjamin, 1996, p. 101)

A experiência aurática, de acordo com a definição acima, implica condições espaciais e um tempo determinado no qual a convergência de fatores atinge um ponto crítico. Essas condições dão ao fenômeno aurático um posicionamento estrito no tempo, o que configura a sua unicidade. Numa belíssima descrição de um fenômeno similar, Lévi-Strauss (1981) apresenta-nos as experiências no convés de um navio, durante sua viagem de Marselha a Santos, nas quais exercitou seu trabalho de etnógrafo na percepção dos eventos naturais em que estava vivamente interessado:

Se eu conseguisse encontrar uma linguagem que me permitisse fixar essas experiências simultaneamente instáveis e rebeldes perante qualquer tentativa de descrição, se me fosse possível comunicar a outrem as frases e articulações dum fenômeno único que nunca se reproduziria da mesma maneira, então atingiria, julgava eu, os mistérios da minha profissão. (Lévi-Strauss, 1981, p. 56)

Olhar um objeto aurático, de acordo com essa concepção, dota o objeto de complexas atribuições nas relações que se estabelecem entre ele e o observador. Uma primeira atribuição do fenômeno aurático está baseada na capacidade de investir o objeto do poder de revidar o olhar. Comparando com o olhar humano dedicado a outro, o revide do olhar, realização da expectativa de quem olha, abre-se para a experiência da aura em toda a sua plenitude. Obviamente, a experiência do olhar, entre dois seres dotados de consciência, é por si só a realização de um aqui e agora, na experiência da existência, e a aura a ela atribuída decorre de sua própria singularidade. Entretanto, em se tratando de um olhar particular dedicado a um objeto, do qual se espera o revide do olhar, intervêm outros vetores conceituais que enriquecem essa concepção:

É, contudo, inerente ao olhar a expectativa de ser correspondido por quem o recebe. Onde esta expectativa é correspondida (e ela, no pensamento, pode se ater a um olhar deliberado da atenção como a um olhar na simples aceção da palavra), aí cabe ao olhar a experiência da aura, em toda a sua plenitude. “A perceptibilidade é uma atenção”, afirma Novalis. E essa perceptibilidade a que se refere não é outra senão a aura. A experiência da aura se baseia na transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza com o homem. Quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar. (Benjamin, 2000, p. 139)

A perceptibilidade representa a intensificação da presença do objeto, de forma que a sua existência se destaca a tal ponto que dela se espere um revide do olhar a ela direcionado. A consideração de Benjamin sobre a perceptibilidade como aura encontra suas raízes em seus escritos mais antigos, como *A Crítica de Arte no Romantismo Alemão* (1919), nos quais o tema da percepção e o do conhecimento são trabalhados de forma a encaminharem-se para as discussões posteriores e nos dão pistas sobre o tema da aura que, embora muito explorado, ainda apresenta obscuras facetas. Os argumentos que Benjamin (1993) expõe representam modos variados de elucidar o fenômeno do autoconhecimento do objeto. Este se revela, por exemplo, num experimento filosófico; o termo experimento que utiliza é, frequentemente, sinônimo de observação. Diz este autor: “O experimento consiste na evocação da autoconsciência e do autoconhecimento no objeto que se observa. Observar uma coisa significa apenas impeli-la para seu autoconhecimento” (Benjamin, 1993, p. 65). O objeto, ele mesmo, adquire propriedades reflexivas de forma independente da relação sujeito-objeto. Nesse sentido, a perceptibilidade deixa de ser um atributo do sujeito, do observador, para tornar-se um atributo do próprio objeto, o que permite que Benjamin (1996) conclua seu comentário, no qual se insere a perceptibilidade, com a atribuição ao objeto da extensão de uma reação humana: a do revide do olhar. Benjamin (1993), ao comentar esse fenômeno, na visão de Novalis, cita um exemplo elucidativo no qual essa atribuição de revidar o olhar, desde um objeto, é explicitada na própria observação de nosso corpo, em que o vemos na medida em que ele se vê. “Particularmente o conhecer e o perceber devem estar como que relacionados com todas as dimensões da reflexão e estar fundados em todas elas: ‘Não vemos talvez todo o corpo apenas

na medida em que ele vê a si mesmo – e nós nos vemos a nós mesmos?” (Benjamin, 1993, p. 61). Neste texto, Benjamin (1993) aponta ainda que, diante da atenção do objeto sobre si mesmo, a questão do sujeito que observa torna-se irrelevante para a causa em questão, concluindo com a confirmação de que a atenção sobre o observador apenas revela um sintoma da autopercepção das coisas.

Novalis não se cansou de afirmar esta dependência de todo conhecimento objetal com relação a um autoconhecimento do objeto. Da maneira mais paradoxal e ao mesmo tempo mais clara, na proposição curta: “a perceptibilidade (é) uma atenção”. Se nesta proposição para além da atenção do objeto sobre si mesmo se quiser ainda indicar aquela sobre quem percebe, isto não importa para a causa em questão; pois, mesmo quando proclama claramente este pensamento: “Em todos os predicados nos quais nós vemos o fôssil, ele nos vê”, pode-se compreender adequadamente esta atenção sobre o observador apenas como um sintoma das coisas verem a si mesmas. (Benjamin, 1993, p. 60)

Da mesma forma que encontramos uma confluência importante entre o conceito de aura e a concepção de perceptibilidade, como aponta Benjamin (1996), podemos ver como atividades e teorias estruturadas independentemente podem ser sincronizadas em uma única dinâmica: a intuição no devaneio do fotógrafo revela, sob as camadas de cores e de formas tridimensionais, às vezes, um apelo de uma dimensão monocromática e bidimensional que clama tornar-se visível. Esta afirmação, resultado da prática da fotografia urbana, encontra uma dimensão teórica nas palavras de Benjamin (1993):

Portanto, é objeto da intuição a necessidade do conteúdo, que se anuncia no sentimento como puro, de tornar-se completamente perceptível. Notar esta necessidade significa intuir. O Ideal da arte como objeto da intuição é, portanto, uma perceptibilidade necessária – a qual nunca aparece de modo puro na obra de arte mesma, enquanto esta, como tal, permanece objeto da percepção. (Benjamin, 1993, p. 114)

O resultado, sob o ponto de vista fotográfico, corresponde à revelação de uma camada como que soterrada pelo trivial das cores e formas: uma camada de tecido aurático que pode estar presente em todas as coisas; entretanto, o modo de acercar-lhe é decisivo para que permaneça viva, ou melhor, visível, evidenciando a sua perceptibilidade. Por isso as fotografias em branco e preto de Ansel Adams revelam algo que o próprio lugar “ao

vivo” não é capaz de revelar: “As criações do homem ou da natureza nunca têm mais magnificência do que numa foto de Ansel Adams, e sua imagem pode apoderar-se do espectador com mais força do que o objeto natural a partir do qual foi feita” (Sontag, 2008, p. 204).

A experiência da aura como em várias formas descrita representa a alienação de um atributo humano para o mundo exterior, ou seja, a incorporação, no mundo dos objetos, dos atributos da interioridade, tais como a possibilidade de uma relação de intersubjetividade ou das relações que se estabelecem entre os elementos de um sonho, no qual essa relação se constitui naturalmente tomando como base uma perceptibilidade bilateral da qual decorre a percepção da aura:

Análoga, mas de maior alcance, por ser orientada objetivamente, é a definição da percepção no sonho, de Valéry, como uma percepção da aura. “Quando digo: vejo isto aqui, com isto não foi estabelecida qualquer equação entre mim e a coisa... No sonho, ao contrário, existe uma equação. As coisas que vejo me veem tanto quanto eu as vejo. (Benjamin, 2000, p. 140)

Os elementos e objetos assim investidos da capacidade de revidar o olhar configuram a presa poética, o elemento dotado de aura que arrasta o artista, nesta comunhão ao mesmo tempo interior e exterior, para sua busca e captura. Como lemos em Bachelard (1996, p. 13), os devaneios poéticos, como elementos do sonho lúcido, apresentam em sua natureza o desdobramento de um manancial de possibilidades do qual dependeria, para sua transformação em material artístico, que o sonhador possuísse uma técnica para realização de uma obra tão grandiosa como são os sonhos. Benjamin (2000, p. 140) expõe uma imagem similar sobre o poeta que é arrastado à cata de seu sonho:

Essa investidura é um manancial da poesia. Quando o homem, o animal ou um ser inanimado, investido assim pelo poeta ergue o olhar, lança-o na distância; o olhar da natureza, assim despertado, sonha e arrasta o poeta à cata do seu sonho. As palavras também podem ter sua aura. Karl Krauss a descreveu assim: “Quanto mais de perto se olha uma palavra, tanto maior a distância donde ela lança de volta o seu olhar”.

Inconsciente ótico e memória

Outra perspectiva da aura, estudada por Benjamin (1996), refere-se a peculiaridades da imagem fotográfica. Aquilo que, diante dos críticos da fotografia, conferia ao processo fotográfico uma desvantagem por sua independência e mecanicidade era o próprio cerne do seu poder de representar algo do real, independentemente da consciência, mas através do homem. “A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente (Benjamin, 1996, p. 94).” O espaço percorrido inconscientemente revela particularidades do sujeito que, sob ação da consciência, seriam tragadas pelo seu poder uniformizante; ao contrário, o fotógrafo, munido de um equipamento que escapa da rede condicionada da razão, encontra em suas imagens o que lhe foi sequestrado pela consciência, como encontramos nesta menção sobre o *flâneur*:

Sobre a psicologia do *flâneur*: “As cenas inapagáveis que todos nós podemos rever fechando os olhos não são aquelas que contemplamos com um guia nas mãos, mas sim aquelas a que não prestamos atenção, que atravessamos pensando noutra coisa, num pecado, num namorico ou num dissabor pueril. Se vemos agora o pano de fundo é porque não o víamos então”. (Benjamin, 2000, p. 213)

As novas formas de interação, através da imagem fotográfica, do homem com o seu meio passaram a incluir, então, elementos únicos e desconhecidos, decorrentes de um aparelho que ultrapassava, em certos aspectos, a capacidade de registro dos olhos e da memória humanos: “Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional” (Benjamin, 1996, p. 94). A fotografia revela o inconsciente ótico, entretanto um inconsciente ótico que possui um duplo aspecto: revela imagens, com conteúdos físicos e objetivos, que ultrapassam a intenção inicial do fotógrafo, tais como provindos de um olhar posterior e detalhado sobre a fotografia, e revela também conteúdos subjetivos e imaginários insuspeitados, como um instrumento paraconsciente de conexão com a memória involuntária. A imagem fotográfica é capaz de reter algo de um presente singular, alheio ao tempo, inabarcável pela consciência, na mesma medida em que sinaliza,

através de sua imprevisibilidade, tal e qual os próprios eventos naturais, à memória involuntária.

A ideia de uma involuntariedade do olhar, que o desarma das redes estruturadas da razão, permite que sejamos surpreendidos, no devaneio ao caminhar, pelas cenas poéticas. A involuntariedade do sonho se completa na ideia de experiência que envolve elementos da memória involuntária, emergentes no indivíduo sem a participação da consciência, e que se contrapõe ao conceito de vivência a qual, estruturada tendo como base a memória voluntária e o intelecto, é modulada pela consciência e, portanto, como diz Benjamin (2000, p. 110): “[...] incorporando imediatamente este evento ao acervo das lembranças conscientes, o tornaria estéril para a experiência poética”. Benjamin (2000, p. 108) ainda explica, ao traduzir o pensamento de Freud sobre a consciência e a memória, em termos proustianos: “Só pode se tornar componente da *memoire involuntaire* aquilo que não foi expressa e conscientemente ‘vivenciado’, aquilo que não sucedeu ao sujeito como ‘vivência’”. Por outro lado, o aspecto da involuntariedade do olhar, que se apresenta inesperadamente na captura da presa poética, revela seu vínculo com a memória involuntária e com um desejo que, nas palavras de Benjamin (2000, p. 129), “[...] o contrário, pertence à categoria da experiência”.

Considerações finais

A aura da fotografia encontra-se, portanto, na fotogenia que se estabelece a nos sonhos materializados em imagens que dialogam com o observador, numa intimidade subjetiva, como um interlocutor ou um ego alter.

Ora, o que se coloca no centro dessa experiência aurática é, antes de tudo, uma forma de comunicação. Ao investir o objeto da capacidade de retribuição do olhar, ele “se transforma num interlocutor”. Com isso, o que ocorre na experiência da aura é uma verdadeira relação intersubjetiva” do eu com seu interlocutor, o alter ego”. (Palhares, 2006, p. 90)

A experiência fotográfica de registro da aura, como elementos dos sonhos transformados em imagens fotográficas, implica na visão da aura, da fotogenia, do ar na realidade objetiva, no devaneio poético do caminhar do fotógrafo.

Por outro lado, a metáfora da retribuição do olhar refere-se também à própria experiência da felicidade enquanto uma relação de harmonia entre humanidade e a natureza, momento no qual “a separação entre a esfera dos processos objetivados que manipulamos, e a esfera intersubjetiva, em que nos encontramos para nos comunicar uns com os outros, ainda não está consumada”. (Palhares, 2006, p. 90)

Nesse estado natural, a contemplação da aura das coisas, partindo “não de um sujeito como observador, como num universo científico, todas as coisas girando em torno de um sujeito, mas o sujeito – nós mesmos – submetidos à mirada das coisas, nós mesmos em exibição” (Hillman, 2010, p. 69), reflete o estado onírico da percepção aurática, no qual os elementos disponíveis transformados em imagens, também dotadas de aura, serão revelados pelo ato fotográfico e tornar-se-ão disponíveis para serem compartilhados. Uma dimensão aurática compartilhada é o que o fotógrafo espera da imagem fotográfica: sua fotogenia.

Em *Le crime de Quinette (Les hommes de bonne volonté, II)*, de Jules Romains, acha-se algo como o negativo da solidão que, o mais das vezes, é a companheira do *flâneur*. Que a amizade talvez seja forte bastante para romper essa solidão é o convincente na tese de Romains. “Em minha ideia, é sempre um pouco assim que nos tornamos amigos. Estamos presentes, juntos, a um momento do mundo, talvez um segredo fugidio do mundo; a uma aparição que ninguém ainda viu e que talvez ninguém mais verá. Mesmo se for coisa pouca. Vejamos: dois homens, por exemplo passeiam como nós. E, de repente, graças a uma fenda na nuvens, uma luz atinge o alto de um muro; e o alto do muro se torna por um instante algo de extraordinário. Um dos homens toca o ombro do outro, que ergue a cabeça e vê aquilo também, compreende aquilo também. Depois lá no alto, a coisa desvanece. Mas eles saberão *in aeternum* que ela existiu.” (Benjamin, 2000, p. 222)

A visão da aura fugidia por uma incidência da luz do sol no alto de um muro, na citação deste autor, é partilhada num momento extraordinário para ambos. Compartilhar a imagem fotográfica que revele a aura de um lugar como esse em um momento especial é a concretização do desejo do fotógrafo. O impulso para a busca, o desejo da captura das imagens, dos fragmentos dos sonhos, revela-se como autêntico desejo que, como diz Benjamin (2000, p. 129), “pertence à categoria da experiência”. Da mesma forma, “o desejo realizado é o coroamento da experiência”, explica ele, e daqui podemos concluir que esta realização tem o desejo como base

de partida e a experiência poética como fruto de um acaso prodigioso na fotografia de rua:

Aquilo que os homens chamam de amor é bem pequeno, bem restrito, bem débil, se comparado a essa inefável orgia, a essa santa prostituição da alma, que se dá inteiramente, poesia e caridade, ao imprevisto que se mostra, ao desconhecido que passa. (Baudelaire apud Benjamin, 2000, p. 212)

Este acontecimento não poderia se concretizar apenas através de uma sofisticada habilidade técnica, fruto do consciente, mais apropriada ao estabelecimento de uma vivência, mas através de algo que contivesse uma centelha do acaso. A estrela cadente é o símbolo do desejo realizado, pela analogia da distância no espaço com a distância no tempo. Ver a estrela cadente, portanto, significa a realização de um desejo há muito tempo manifesto. Mas o valor deste simbolismo só se conserva pela possibilidade indeterminável regida pelo acaso. O ato fotográfico na captura do instante único é da mesma natureza da experiência da estrela cadente, portanto significa, da mesma forma, a possibilidade do coroamento do desejo através da revelação para si do coração das coisas, de sua aura. O tempo da cena, que se abre ao fotógrafo como uma porta de experiência verdadeira forjada pelo acaso e que encontra, na fotografia, a sua possibilidade de permanente fruição da aura, é similar àquele descrito por Joubert, como menciona Benjamin (2000, p. 129): “O tempo – escreve – se encontra mesmo na eternidade; mas não é o tempo terreno, secular... é um tempo que não destrói; aperfeiçoa apenas”.

Referências bibliográficas

BACHELARD, G. (1996). *A Poética do Devaneio*. São Paulo, Martins Fontes.

BENJAMIN, W. (2000). *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo, Brasiliense.

_____. (1996). *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense.

_____. (2006). *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo, Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

_____. (1993). *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo, Editora Iluminuras

HILLMAN, J. (2010). *Pensamento do coração e a alma do mundo*. São Paulo, Versus.

KRASE, A. (2008). *Paris, Eugène Atget: 1857-1927*. Paris, Taschen.

LÉVI-STRAUSS, C. (1981). *Tristes trópicos*. Lisboa/São Paulo, Edições 70/Martins Fontes.

PALHARES, T. (2006). *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo, Barracuda.

SONTAG, S. (2004). *Sobre fotografia*. São Paulo, Companhia das Letras.