

ESCOPOFILIA*

Raphael Samuel**

Tradução: Maria Helena Janine Ribeiro

Vera Helena Prada Maluf

Revisão técnica: Déa Ribeiro Fenelon

Qualquer fotografia, não importa se aspire ou não ao *status* de arte, tem uma estética não aparente. A moldura é necessariamente teatral, e, como no prosscênio do palco, o que transparece, acidentalmente ou de propósito – não é o fotógrafo, às vezes interlocutor ausente e sempre empresário responsável pela *mise-en-scène* – pode ser mais pertinente à continuidade do drama do que o que se oferece ao olhar do observador. Objetos, embora aparentemente fugidios, contam sua própria história de forma desordenada, é certo que, como variante ostensiva do tema da história e por essa razão, entre outras, é que o historiador local alerta recorre a lupas para examinar cenas de rua. A iluminação, além de dar grande exposição a determinadas figuras e deixar outras na sombra, determinará também o clima do todo – daí a preferência pela penumbra (segundo a estética vitoriana a hora ideal para pensamentos sagrados) em fotografias de paisagens atemporais; já a luz brilhante do sol em fotografias de grupos de pessoas ricas ao ar livre, como, digamos, nas fotos dos anos 1930 de Eton e Ascot, ou nas dos anos 1900, de Rotten Row; preferiam-se céus nublados para fotografar paisagens ou cenas urbanas cuja proposta era serem sombrias – por exemplo, as cenas dos pântanos de Top Withens (supostamente os originais de *Wuthering Heights*) ou ainda o corte de um velho moinho do norte.¹ Usando o mesmo símbolo, qualquer grupo – seja ele “es-

* Publicado em *Theatres of memory: past and present in contemporary culture*. Londres, Verso, 1994.

** Historiador inglês, professor no Ruskin College, de Oxford, falecido em 1997.

1 Todos esses exemplos foram extraídos de Bill Brandt. *Photographs, 1928-1983*. Barbican Art Gallery, 1983.

pontâneo”, como em fotografias obtidas com câmeras ocultas, ou cuidadosamente ar-
rumado, como naquele clichê de fotografias de casas de campo do século XIX, um
piquenique preparado sobre a relva – é coreografado e estilizado de acordo com o efeito
pretendido. Exemplos são as crianças prestando atenção embevecidamente na professora,
em fotografias de salas de aula do século XIX, ou arranjadas teatralmente para dar um
ar de animação para a “vista” da cidade; os patriarcas idosos fitando o horizonte distante
ou fumando seus cachimbos; as mulheres retratadas de perfil pendurando as roupas
lavadas no varal, branqueando os degraus ou tagarelando em volta da bica no quintal.

Da mesma maneira, as legendas, mesmo aquelas vinculadas aos instantâneos em
álbuns de família, possuem uma retórica, contando-nos o que devemos ver e como o
que vamos ver dever ser visto. Muitas vezes elas têm a intenção de contar uma história,
usando as convenções da motto art ou, nos trabalhos do século XIX, da pintura narrativa.
Por mais que sejam sobressalentes, elas nunca são puramente referenciais. Assim, o
nome de um local, embora, aparentemente, seja apenas descritivo e esteja apenas loca-
lizando uma determinada cena, desdobra-se no papel de significante, permitindo que
uma única imagem represente um todo maior – a simples ruela dos fundos, na foto de
Bill Brandt intitulou “Limehouse” (Casa caiada). Como ocorreu também com outros
textos, quer sejam orais ou visuais, as legendas mudam de conotação através dos tempos.
“Gorbals” deve ter provocado calafrios nos leitores do *Picture Post* em 1948, ou em
qualquer pessoa que acompanhasse as histórias das gangues armadas de Glasgow; hoje
as pessoas compram “Gorbals 1948” – fotografias dos dois garotos sujos e descuidados
de Bert Hardy, um sucesso nas prateleiras da W. H. Smith e da Menzies. Hoje elas
parecem um paraíso perdido (é pena que nas reproduções atuais as legendas originais
sejam editadas, substituídas e, ainda pior – como na reprodução suntuosa das fotografias
Whitby de Frank Sutcliffe –, relegadas a notas de roda pé no final do livro).

Na chamada fotografia documental podemos encontrar, de forma camuflada, in-
fluências estéticas, embora até então elas estivessem à margem deste tipo de influência.
Nas palavras de Moholy-Nagy, ao proporcionar um registro real da objetividade de um
fato determinado,² elas englobam uma narrativa não explícita, um destino invisível.
Uma cena de rua, cheia de gente ou de tráfego (como na Las Vegas de Robert Venturini)³
ou uma imensidão de sinais que competem entre si, refletem o “ritmo frenético urgente”

2 L. Moholy-Nagy. Apresentação de Mary Benedetta. *The street markets of London*. London, 1936, p. vii.

3 Robert Venturini. *Learning from Las Vegas*. Cambridge, Mass., 1986.

da vida moderna. Se, por outro lado, como nas fotografias de Paris de Atget (o exato *beau idéal* dos fotógrafos “*avant-garde*”)⁴ as cenas são vazias, elas inevitavelmente portam um ar desolado e servem de símbolo para a alienação ou para a dor. Por essa razão os becos miseráveis de 1880 e 1890 cujas gravuras aparecem na parte de trás dos relatórios da Secretaria da Saúde geralmente parecem inexpressivamente melancólicos.

A comparação do “Gorbals” de Bill Brandt (1948) com o de Bert Hardy é particularmente instrutiva nesse ponto, já que ambos os fotógrafos foram enviados pelo *Picture Post* para a mesma missão, e em algum momento o editor resolveu focalizar o segundo em detrimento do primeiro, afetando o percurso subsequente da fotografia britânica. Brandt banhou o seu Gorbals em uma melancolia sombria, realçando longas filas de prédios de apartamentos e representando as ruas, conforme era o seu costume em fotografias de cenas da classe operária *plein air*, vazias de pessoas mas com sinistras sombras de Chirico. Bert Hardy, por sua vez, despachado para Glasgow pelo editor, que estava preocupado com as fotografias de Brandt, produziu uma série de retratos ao nível dos olhos em que os prédios de apartamentos foram relegados a segundo plano, enquanto personagens locais ou crianças foram colocados em primeiro plano.⁵

Para aqueles criados ou influenciados pelo culto à autenticidade dos anos 60 - o complexo imaginativo que deu à luz o gosto por fotografias antigas e dentro do qual foram realizados os primeiros projetos de recuperação -, a “informalidade” é uma medida padrão de autenticidade, um princípio simples de seleção na reprodução subsequente. Quanto mais informal a pose, mais acreditamos nela. Mas uma revisão crítica das fotografias do período que estão em voga hoje - ou como fontes de prazer visual, para serem penduradas como quadros na parede, ou para serem folheadas em livros e revistas - pode nos lembrar que nada é mais forçado do que o natural, ou mais cuidadosamente preparado do que a fotografia espontânea. Na verdade, temos muitos relatos dos próprios fotógrafos documentaristas para nos lembrar quão cuidadosamente a cena foi preparada de antemão. Bill Brandt deve ter precisado usar todo o seu tato para persuadir um mineiro a aparecer com o rosto sujo de carvão à mesa de refeições, ou - uma imagem surpreendente para uma casa da classe operária - para persuadir a família

4 A história é contada em David Mellor, “Phantasms”. In: Mark Howard-Booth (ed.). *Bill Brandt, behind the camera, photography, 1928-1983*. Londres, 1985, pp. 85 ss.

5 John Szarkowski e Maria Morris Hambourg (ed.). *The Work of Atget*, vol. 4 *Modern Times*, Londres, 1985.

a continuar comendo o seu jantar enquanto, em primeiro plano na cena, uma cadeira, aparentemente mortalmente ferida, foi deixada deitada de lado.

Do ponto de vista da veracidade histórica, embora em detrimento do prazer visual, as fotos posadas, como normalmente ocorria no século XIX, enrijeciam as fisionomias do modelo e cercavam o grupo com uma parafernália de objetos nos quais elas pudessem repousar as mãos, o que proporcionaria imagem firme; esse procedimento era muito mais natural e objetivo do que as similares mais espontâneas do cinema verdade, em que o fotógrafo agarra-se ao momento decisivo e flagra os sujeitos desavisados. Podemos comparar aqui as fotos de grupos familiares como os que aparecem nas fotos de estúdio das épocas vitoriana e eduardiana, como as favorecidas pelos documentários “social realistas”. No primeiro caso, a família vestida no melhor estilo domingueiro é fotografada tendo ao fundo um cenário de estúdio – flores nos vasos, um canapé ou coluna para apoio da mão, tudo arrumado de forma decorativa; o pai e a mãe no fundo, presidem a prole e fixam o olhar para cima; as crianças mais velhas, em pé, atentas como jovens oficiais; os pequenos, respeitosamente, espalham-se pelo chão. Para olhos modernos, parecem muito formais. Mas eles posam não para os que os vêem, mas para si próprios, projetando uma imagem, talvez idealizada ou fantasiada, do que acreditavam ser. O *pater familias* devia adotar a mesma postura em presença de estranhos, em viagens de negócios e quando chamava a atenção dos filhos. Não se deve pensar que a mãe só aparecia como uma Madonna diante da câmara, nem que as crianças estavam alheias às regras dos mais velhos nas diferentes fases de suas vidas.

No documentário, por outro lado, a família é fotografada como exemplo de sua posição social. Se são ricos devem parecer senhores da humanidade, sem qualquer traço de ansiedade ou insegurança. Se pobres, devem parecer aflitos. Se suburbanos devem ter um ar comum. Nas fotos de cortiços, em que o ser humano é priorizado em detrimento do prédio, o olho da câmara, embora complacente, não permite que o modelo se mexa ou fale; mesmo se pegos desprevenidos, devem ser um “*tableau vivant*” do desespero. Daí as fotografias do East End (tiradas em 1922) que, de forma bizarra, ilustram o *Road to wigan pier*⁶ de Orwell, em 1937, a família é um quadro de miséria, olhando vagamente para a câmara; é necessário um certo esforço de imaginação para

6 George Orwell. *The road to wigan pier*. Londres, 1937. Há uma boa discussão a este respeito em John Taylor. “Imagery Landscape”, *Ten*: 8, 12, 1983, p. 17.

acreditar que em minutos aquelas mesmas crianças estarão rolando pelo chão ou indo para a rua brincar, ou que o pai e a mãe estarão rindo ou tomando uma xícara de chá.

As fotografias “*Worktown*” de Humphrey Spender, as únicas de interiores domésticos, mostram um pai, mãos cruzadas sobre os joelhos, e mãe, uma figura apagada, cabeça baixa, banhando um bebê em uma tina.⁷ Uma foto de Liverpool da mesma época mostra o pai com um boné de pano, os ombros curvos e olhos baixos, riscando o chão com o pé.⁸ Se perguntarmos a alguém o que aquelas famílias estavam fazendo, a única resposta possível seria estão sendo miseráveis. O documentário social eduardiano, embora muito mais melodramático, e segundo o estilo de cenas da vida das classes mais baixas, é ainda mais desesperador. As crianças tipicamente agarram-se aos pais por proteção ou se confortam mutuamente da melhor forma possível, os maiores carregando os menores. O pai, às vezes, era fotografado na soleira da porta, com a fisionomia carregada, era o monumento vivo à derrota. “Família do East End, 1912”, dizia a legenda de uma destas fotos. “Apesar da impressionante baixela de porcelana e dos cristais, essas crianças não têm nada para comer.” Talvez seja isso o que o fotógrafo queira que pensemos. Há até um bebê berrando nos braços da mãe; uma irmã mais velha parece estar soluçando convulsivamente à mesa, seu irmão a conforta enquanto um outro chupa o dedo desesperadamente. Mas a sala está decorada com rendas, o bebê veste uma roupa impecavelmente branca e extremamente comprida, o aparador é um exemplo de ordem doméstica, as prateleiras abrigam não só um elegante serviço de chá como também cristais e vasos de todos os tipos.⁹

No século XIX essas inspirações pictóricas eram amplas e admitidas. Os retratos de estúdio, quer fossem de “fotógrafos de arte”, tais como os de Julia Margaret Cameron, ou de fotógrafos comerciais de rua, eram inspirados pelos velhos mestres – a maioria baseava-se nos retratos de alcova dos bustos de Rembrandt, em que o fundo era escuro para dar ao semblante do modelo – aos olhos especialmente – alta exposição. As fotografias de “vistas” seguiam a inspiração da pintura do gênero e da arte da paisagem.¹⁰

7 Humphrey Spender. *Worktown people: photography from Northern England, 1937-38*. Bristol, 1982.

8 Robert Westal. *Children of Blitz*. Londres, 1985, p. 139.

9 Jenni Cader. *The victorian and eduardians at home from old photographs*. Londres, 1979.

10 As primeiras fotografias foram sabidamente preocupadas em emular as artes, preparando a natureza para qualquer cena que pudesse demonstrar seu poder artístico, e nos retratos, procuravam imitar o *chiaroscuro* dos grandes mestres. Michael Bartram. *The pre-raphaelite camera: aspects of victorian pho-*

Desta forma, Hiendizado artístico executando gravuras para uma edição ilustrada de Sir Walter Scott, era admirador do pintor Wilkie: o arranjo informal de seus pescadores de Newhaven, (também) representava um ensaio pioneiro em termos de documentário social e era uma tentativa de fazer com que a vida imitasse a arte.¹¹ Emerson não devia menos a Millais e suas vistas,¹² que transmitiam a atmosfera da vida e do trabalho das Norfolk Broads, têm afinidades óbvias com a escola de arte das “paisagens sombrias”.¹³

Uma influência ou afinidade mais compensadora, até porque menos analisada, é a do cinema. A dívida e o fascínio que Bill Brandt tem pelos filmes de Alfred Hitchcock são amplamente conhecidos e ajudam a explicar os grupos misteriosos que aparecem no seu *London by Night*¹⁴ A Paris de Atget tem muita afinidade com a L’Atalante de Vigo, e até podemos imaginar que L’Atalante possa ter tirado suas locações e o espírito da Paris de Atget. Da mesma forma os fotógrafos humanistas baseados em Paris nos anos 1930 e 1940 – Doisneau, Izis e Kertesz – parecem perseguir os mesmos locais que aparecem nos filmes poético-realistas de Marcel Carné e Jean Renoir. Eles são, como haviam sido, versões da natureza-morta do Le Million ou do Le Jour se Lève. Os jovens casais românticos que aparecem com frequência nos trabalhos de ambos os cineastas devem ter sido inspirados nos personagens arrebatados das classes operárias do cinema da Frente Popular.

Além da influência artística (ricamente documentada nos trabalhos recentes sobre os primórdios da história da fotografia), há também as imagens arquetípicas e os mitos, alojados, como anteriormente, no inconsciente visual, que explodem diante do apelo da câmera. Este fato é especialmente verdadeiro nas fotos que, pela constante repetição, tornaram-se ícones nos últimos anos. Pode-se tomar como exemplo o *rus in urbe*, da

tographs. Londres, 1985, pp. 8, 73-4, 178, 186 e passim. Peter Galassi. *Before photography: painting and invention of photography*. New York, 1981.

11 Sara Stevenson. *David Octavius Hill and Robert Adamson*. Edinbug, 1981, pp. 13-14; ver também *An early victorian album, the masterpieces (1843-1847) of David Octavius Hill and Robert Adamson*. Colin Ford (ed.). New York, 1976.

12 John Szarkowski. *Looking at photographs*. New York, 1974, p. 40. Peter Turner. *History of photography*. p. 69.

13 Howard D. Rodee. “*The dreary landscape*” como um background for scenes of rural poverty in victorian paintings. *Art Journal*, v. 36, n. 4, verão de 1974, pp. 307-13.

14 Bill Brandt. *Night in London: the story of a London night*. Londres, 1938. David Mellor. “Phantasms”. In: Mark Howarth-Booth (ed.). *Bill Brandt behind the camera: photography, 1928-1983*, Oxford, 1985.

foto famosa de Paul Martin das crianças de rua que transformam um poste de luz em carrossel, como se o poste fosse um mastro;¹⁵ ou também a imagem de inocência perdida em sua não menos famosa foto das crianças de cortiço que pulavam cambalhotas no esgoto ou rolavam no rastro das carroças de água. Ocupam lugar na longa fila de pequenos maltrapilhos, descendentes talvez da arte sentimental vitoriana, personificada pelos garotos Bisto dos anúncios de sopa, e bem representadas nas reproduções em branco e preto hoje à venda nas galerias de cartazes e em lojas de cartões postais, ainda pelos *gamins* bochechudos da Paris de Robert Doisneau, pelas crianças que faziam pantomimas nas ruas tendo ao fundo os grafites nas fotos de Montmartre de Izis, 1949, ou ainda pelas figuras Just William, em calções esfarrapados e joelhos sujos de lama, dos *Gorbals* de Bert Hardy.¹⁶ Em um registro mais sombrio estão as fotos do sofrimento tiradas da iconografia da arte cristã. A *Migrant mother, Nipomo, California* de Dorothea Lange, acampada à margem de um campo de ervilhas arrasado pelo gelo”, talvez a mais famosa imagem dos anos de depressão da América – é um exemplo importante, uma Mater Dolorosa em paralelo à *virgo lactans*, pega (ou composta) em um momento de desespero quando (como Dorothea Lange nos conta em suas anotações) “Os pneus tinham acabado de ser vendidos para comprar comida”. A mulher pensativa tem uma criança em cada ombro, uma delas soluçando junto a seu pescoço, e um bebê no colo; seu rosto forte é marcado por linhas de preocupação e cansaço, seu braço erguido no que poderia ser um gesto de desafio, serve apenas para apoio da cabeça. Como Henry Fonda debruçado sobre a direção bamba do calhambeque na *The Grapes of Wrath*, ela tem os olhos fixos na estrada em direção ao nada.¹⁷

15 “Lamp-post swinging, 1892”. Esta foto vende em grande quantidade na V&A e figurou na *Victorian Snapshots*, Londres, 1939, uma reprodução preciosa de alguns dos trabalhos de Paul Martin. Ver Roy Flukinger et al. *Paul Martin, victorian photographer*. Londres, 1978.

16 A seqüência de fotografias de rua de Rejlander, conhecida como “Poor Jo” incluía um grande número de pobres esfarrapados sorridentes. Ao contrário do que ocorre com as fotos de Paul Martin, os modelos foram cuidadosamente preparados. Stephanie Spencer, “O. G. Rejlander photographs of street urchins”, *Oxford Art Journal*, v. 7, n. 2, 1984. Relaciona de forma magnífica estas fotografias com suas predecessoras.

17 “Dorothea Lange: migrant workers”. In: C. Fleishhaver e B.W. Brannan (eds.). *Documenting America, 1935-1943*. Berkley, 1988, pp. 114-127. Ver também Lawrence W. Levine, “The historian and the icon”, em *ibid.*, pp. 16-17, 25-6, 31-2, 34, 36. “Caracteristicamente” escreve Levine, em comentário a respeito de Protean, o caráter duplamente facetado dos ícones, “a revista *Life* não teve dificuldade em notar na foto de Dorothea Lange, a foto da agricultora grisalha, o semblante do pioneiro americano

Tornou-se lugar-comum, na crítica contemporânea, colocar o significado no olho do observador: a foto contará histórias diferentes dependendo da forma como for emoldurada; e que a pós-imagem, sujeita a apropriações múltiplas e dissonantes, divergirá radicalmente de seu original. Mesmo assim, é impressionante observar algumas inversões que ocorrem quando as fotos tiradas no momento de sua atualidade ou topicidade são expostas como troféus do passado ou recicladas e apresentadas como reproduções de época. As ruas acanhadas e miseráveis dos anos 1940, fotografadas em razão de seu ar melancólico e desleixado, normalmente no limiar de suas existências, revestem-se de um ar mais promissor quando são reproduzidas em cartões ou quando recebem o selo “pronta para moldura”. Assim, *Elephant and Castle, 1949*, de Bert Hardy, embora ilustre um porão desconfortável, sem tapetes e cortinas, sem talheres e louça (exceto um abridor de latas e umas xícaras de chá), parece vender a imagem do amor jovem, um fio de luz entrando pela janela enquanto marido e mulher se olham com carinho e ansiedade. *Early Star* é a legenda jovial dada a uma reprodução do mesmo tipo – uma vista de garotas operárias a caminho do trabalho; reprodução à venda hoje por 1 libra em feiras livres. A loja de esquina, com os jornais do dia enrolados nos suportes como bandeiras, os folhetos *Tit-Bits*, ali, como se fossem sentinelas do bairro, tudo emoldurando o trajeto da fábrica O ciclista em um lado da rua e as bicicletas encostadas no meio-fio do outro lado, remetem-nos às ruas de outrora, sem carros; enquanto a chaminé da fábrica ao longe, em vez de vomitar fumaça parece coroada por neblina. Não seria um sonho pensar que as jovens, em seu passo firme, marcham em direção a uma nova aurora.

As fotografias famosas de Walker Evans dos meeiros do Alabama, escolhidas (como um estudo recente de seus contatos para reprodução demonstrou) para exemplificar privações e agruras, gozam de uma estranha pós-vida; são vendidas hoje sob o título Americana em lojas “retrô”, montadas nos estúdios de Manhattan e adotadas como ícones culturais pelos modernos. Os macacões dos meeiros que, há cinqüenta anos, eram exemplo de tecido “áspero” e de trabalho mal pago revestiram-se de um ar novo, quando os *jeans stonewashed* passaram a ser uma roupa esportiva universal e até mesmo (como a Levi’s anuncia hoje) um convite ao prazer. Os rostos que nos encaram, olhos fixos na câmera, assumiram um significado novo, na medida em que a madeira nua que

tradicional (p. 36). Ver também Karim Becker Ohrn. *Dorothea Lange and the documentary tradition*. Baton Rouge, 1980. Milton Meltzer. *Dorothea Lange, a photographer's life*. New York, 1978.

insistentemente os envolve, longe de espelhar a preocupação e o cansaço, tema de Walker Evans (ele era evidentemente fascinado pela madeira nua – algumas fotos suas versavam exclusivamente sobre elas), é, ao contrário, na linguagem afoita dos decoradores de interiores, o clímax do chique. As antigas e arruinadas casas de fazenda são muito diferentes das fotos de Nova York de hoje; diferentes das que a Farm Security Administration mandou fotografar em 1935; hoje, porém, a tendência dos móveis Shaker e do pinho antigo, os interiores rígidos e secos irradiam um encanto vernacular. Assim também as fachadas improvisadas das lojas, com letras talhadas à mão e placas mal escritas, parecem ser as ancestrais dos letreiros que Robert Venturi e que os pós-modernistas celebram nos cassinos de Las Vegas. Deve-se, finalmente, fazer referência às virtudes simples, tema insistente em Walker Evans e James Magee, que em retrospectiva faziam com que seus temas humanos parecessem menos vítimas da opressão, pioneiros heróicos (o caráter que trouxera seus antepassados à região). Resumindo, do âmbito da política e da economia ao da história os meeiros de Walker Evans foram como que reincorporados ao passado da América.

Uma forma de abordar a moda atual de reprodução e exposição de fotografias de época seria em termos do que Freud chamou de “escopofilia” – o desejo de ver.¹⁸ Os teóricos dos filmes de vanguarda, na tentativa de compreender o apelo universal dos filmes de Hollywood, produziram um comentário crítico sobre o assunto, usando as noções freudianas de identificação do ego (e as Lacanianas do “estágio-espelho”) para justificar a longa popularidade dos gêneros mais importantes, ou seja, o melodramático, o de aventura e sexo e o *western*. O prazer de olhar, dizem eles, libera desejos da libido e corresponde aos desejos de narcisismo primário e identificação – o estágio de auto-absorção infantil que traz à tona desejos impossíveis (o desejo de retorno ao útero materno) e alimenta fantasias regressivas. Da mesma forma que uma teoria da mecânica de ver, esta abordagem tem também o grande mérito, como a teoria da “recepção” na crítica literária e o estudo da iconografia na história da arte, de concentrar-se mais na concepção do que na produção das imagens. Isso nos leva a refletir sobre as maneiras como o espectador é induzido a se posicionar pelo olho da câmara. Na crítica feminista, esta teoria tem sido usada como base de textos sobre a representação da mulher e para esclarecer os segredos dos “filmes sobre mulheres”, como os melodramas de Douglas

18 G. Malanga (ed.). *Scopophilia: the love of looking*. New York, 1985. Laura Mulvey, “Visual pleasure and narrative cinema”. In: *Visual and other pleasures: collected writings*. Londres, 1989.

Sirk. Não é menos relevante para o documentário “poético realista”, e as maneiras como a iluminação, a composição e a tonalidade podem transformar o empírico e o factual em objetos do desejo – um assunto que, independente de termos consciência, questiona empreendimentos realistas de qualquer natureza, inclusive os históricos. Em termos genéricos, ao focar o caráter “compulsivo” do ato de ver, abre a questão da natureza da sensação visual.

Os prazeres escopofílicos das fotografias antigas estão, em princípio, abertos a todo o tipo de análise, da mesma forma que estão os filmes. O *voyeurismo*, para tomarmos o mecanismo psíquico mais comum e menos problemático, tem um papel óbvio no sentido de revelação da abertura, que é uma sensação excitante importante na descoberta dos *slides* de vidro – a recuperação do que até então era secreto e a exposição pública de mundos privados. Mais exatamente, ele, o *voyeurismo*, pode acrescentar importância talismânica à informalidade” e” espontaneidade, o principal motivo da reimpressão e reciclagem das estampas antigas. Somos induzidos a ser o equivalente visual dos bisbilhoteiros. No registro dos grandes eventos, ficamos atrás da cena – daí talvez a importância da foto “Crimean War” de Roger Fenton, que mostra oficiais e civis, em momento de lazer, com feridos em suas macas e camas. Nas fotografias de celebridades acrescenta-se um valor especial a estas fotos raras que captam o sujeito em situações de lazer – como a famosa Isambard Kingdom Brunel em pose relaxada, o que transformou a foto de Robert Howlett em uma favorita, tanto entre os profissionais da história como entre o público – sapatos desamarrados, paletó desarranjado, mãos enfiadas nos bolsos do colete e um charuto dançando na boca. Nas fotos documentárias, a reprodução da excitação original da “ingênua” câmera de mão acrescenta valor à fotografia que conseguiu capturar seus sujeitos desavisados – como, digamos, os ceifadores descansando antes de se organizarem em grupos de ceifa, o casal se acariciando na grama ou na praia, até mesmo (tomando o exemplo de uma foto de documentário famosa) de soldados fotografados no momento da morte. Ainda, talvez, mais pertinente – uma espécie de ápice de *voyeurismo*, o tipo em que o historiador mais comprometido e os estetas de vanguarda estejam na dianteira – seja o atual entusiasmo em abrir os álbuns de família, transformando ocasiões informais e a intimidade familiar em espetáculo público. Espantoso quando o instantâneo original é transformado em impresso emoldurado, a ampliação da placa de um volume ou a ampliação dupla nos suplementos, estas fotografias são expostas em exposições-relâmpago, troféus do invisível: o prazer do observador é o mesmo de um Tom Peeping.

Mais especulativamente, semelhante às longas explicações dedicadas aos astros de cinema, seria possível emparelhar a escopofilia, nos moldes da “identificação do ego narcisista”, com algumas reproduções em moda. O *Le baiser à l’Hôtel de Ville*, de Robert Doisneau, a “favorita de sempre” nas ampliações para cartazes, pode ser visto como uma espécie de equivalente contemporâneo do entusiasmo dos cinéfilos de 1940 por Rhett Buttler e Scarlet O’Hara. Mas o princípio do prazer, mesmo se definido generosa e dialeticamente como o foi em Freud, mesmo compreendendo-o não consegue dar ao fotógrafo o poder de captar fotos desprevenidas. A projeção, mais que (ou bem como) a identificação, pode explicar, ou de alguma forma problematizar, o sentido alucinatório de unidade com o passado a que as fotografias induzem – ampliando a ilusão que, como Salman Rushdie coloca em um ensaio autobiográfico, nos sentimos mais à vontade nelas do que no presente.¹⁹ “Sensações oceânicas”, o termo de Freud para definir o efeito do encontro com o sagrado e com o inefável – ajuda a explicar o poder de revelação de uma determinada imagem e as emoções fortes que emergem não se sabe de onde. O “romance familiar” de Freud, a rejeição infantil pelos pais da vida real em contraposição a outros pais mais glamourizados – fantasia recorrente que parece germinar atualmente devido ao atual interesse por histórias de famílias e pela descoberta de “raízes” pode ser usada para explicar os clichês contemporâneos como a mostra de *cartes de visite* de 1860 na forma de retratos de família.

Esta linha de indagações contribuiu também para a explicação da forte identificação que as fotografias, da mesma forma que os filmes, estabelecem com um passado que nunca existiu, mas que corresponde ao que gostaríamos que tivesse existido. Esse fato permitiria que as identificações que estabelecemos existissem, de forma direta ou não, não pela experiência vivida, mas pelo poder da representação. Se, por exemplo, sentimo-nos à vontade diante da foto de uma apresentação de pierrôs, essa sensação não ocorre porque passamos as férias de nossa infância em Brighton ou nas areias de Margate, mas, talvez, porque a foto *Oh! What a Lovely War de Littlewood* transformou essas apresentações no grande sucesso da Inglaterra pré-1914.

19 Rushdie, refletindo sobre uma fotografia de sua infância, começa citando L. P. Hartley: “O passado é um outro país, lá eles fazem coisas diferentes” e acrescenta: “Mas a fotografia me diz para inverter esse conceito; ela me lembra que o presente é o estranho e que o passado é o lar, embora um lar em uma cidade perdida na bruma do tempo”. Salman Rushdie. *Imagined homelands, essays and criticism 1981-91*. Londres, 1991.

O ensaio de Freud *Luto e melancolia* parece muito pertinente com relação ao *pathos* das fotos antigas, mesmo se – e principalmente se – jamais tenhamos tido contato com o assunto, ele enfatiza a mensagem de despedida que transforma álbuns de fotografias em uma espécie de elegia do morto. O ensaio também aponta o papel da fotografia com arte comemorativa – qualidade que a aproxima do espírito do projeto do historiador. O argumento de Freud sobre esse ponto é complexo, mas de extrema importância – é esse argumento que distingue as fotos antigas dos guardados de família, das lembranças e dos presentes nos quais se baseiam –; seu argumento é que o objeto amado não existe mais, que o laço original, a relação, foi irreparavelmente rompida. Sob essa ótica podemos encarar as fotos antigas como peças da irrecuperabilidade do passado, a impossibilidade de trazer à vida o morto. O fato de guardarmos fotos seria a tentativa de se agarrar algo depois do nada; seria o ato de fechar a porta do estábulo depois de prender o cavalo.

A necrofilia, embora vista como algo além dos limites, uma expressão do dia final, compartilha com a história (e com quem exhibe fotos de época) o objetivo de estabelecer uma intimidade nova com o falecido. Em sua versão mais forte ela versa sobre “a beleza do horrível; na mais suave poderia se aplicar ao apetite mórbido pelo espetáculo da decadência. A fotografia há muito tem sido o fator constituinte natural da necrofilia. Cenas de desastres – não apenas as fotos de explosões de minas, de naufrágios e de incêndios, mas até as fotografias de dramas corriqueiros, como, por exemplo, a queda fatal de um cavalo – atrairiam os fotógrafos de “vistas” dos anos 1900, e encabeçam as relações de cartões postais com preço alto no mercado atual. Antigamente, no século XIX, era normal encontrarmos nos álbuns de família a foto de crianças mortas, arrumadas, com os olhos abertos, como se estivessem vivas.

A escopofilia, enfocando fenômenos psíquicos, deixa pouco espaço conceitual para esse tipo de assunto, crucial no que diz respeito à teoria da recepção em termos de fotografia e nas artes visuais em geral, na medida em que transforma em espaço de exposição, revoluções ou reviravoltas do gosto público, guerras de estilo, retornos de tendências – em suma, a concorrência de diferentes causas das quais nasce o apetite pelo visual. Nem a auto-identificação narcisista consegue explicar o que Barthes chama de *punctum* da fotografia – o poder de espantar, assombrar e desconsertar.²⁰

20 Roland Barthes. *Camera lucida: reflections on photography*. Londres, 1984, pp. 26-7, 42 47, 51, 93.

Há o caso de se considerar a história como fonte, se não do prazer visual da fotografia, então, com certeza, de sua excitação visual. Retrospectivamente, ela dá significado a fotos que, de outra forma, passariam despercebidas, como, por exemplo – uma foto que acho significativa –, a fotografia de uma partida de críquete no verão de 1914. Na realidade, a presença do outro terminal é discutível – as barrancas do Somme e os lamaçais de Flandres – o que pode ajudar a explicar o apelo extraordinário do estilo eduardiano no reflorescimento fotográfico dos últimos trinta anos, algo que não tem paralelo, por exemplo, com a arquitetura e com *objets d'art*. Da mesma forma que a grande atenção crítica dispensada aos instantâneos de canecas de August Sander – que, nos documentários de televisão são usados como instantâneos do panorama social nazista – é uma leitura retrospectiva de valor especial que faz com que a foto possa ser vista como marca, como sinal. Não menos histórico em suas origens seria o gosto por culturas mortas e mundos desaparecidos, motivo jamais tão óbvio do que no atual reflorescimento. Aqui, o prazer de olhar deve se unir às suas condições sociais de existência, e também a peculiaridades históricas tais como mobilidade geográfica e ocupacional, inovações no ambiente construído, alterações na ordem doméstica e revoluções no gosto público. Mas a história deveria engajar-se também no campo da representação, dirigindo-se a questões mais etéreas como, por exemplo, os “encantos da época” e noções de “fotogenia” – termo cunhado por Fox Talbot, em 1843, que expôs reversões assombrosas em sua carreira subsequente.

Acima de tudo, a história deveria engajar-se na irrecuperabilidade do passado; o *pathos* central dos projetos de recuperação, como qualquer tipo de empreendimento histórico que também, por uma daquelas alquimias misteriosas do gosto, está fora do âmbito de compreensão da história, mesmo que estejamos entre seus primeiros e mais importantes beneficiários – transforma os sujeitos de estudo em objetos de desejo.